الفصل الثالث
الصورة السردية

تمهيد

ليس السرد / الحكاية محاكاة أو تمثيلاً للواقع، ولكنه بناء نصى - دلالى لعالم محتمل متخيل؛ صياغة جمالية لعالم موازٍ للواقع، تتشكل مرجعياته وقيمه وعلاقاته وبنياته وفق نظام خاص من العلامات.

إنه ليس محرد إعادة بناء للواقع فى حدود ما هو قائم ومتعين بقدر ما هو خلق واقع جديد مغاير ومفارق، واقع له منطقه الخاص فى بناء علاقاته ودلالاته، ينمحى فيه التمايز بين الواقعى / التجريبى والمتخيل، وتتأسس جماليته " .... على عمق مختلف التمثيلات التى تخترق الفضاء الاجتماعى للوسط من خلال الرمزى والمتخيل والتصويرى ..... "(١)، تندمج فيه كل العلامات لتؤلف بنية نصية دالة تقترح وجوداً جديداً لعلاقة الذات بالعالم. وترتسم هذه العلاقة من خلال الفعل الذى تمارسه الذات فى اللغة وباللغة، من خلال «الصورة» *Image* بما هى تعامل خاص مع اللغة.

وعن طريق الصورة واشتغالها الدلالى والبنائى عبر مسارات السرد يكتسب العالم المتخيل وجوداً ممكناً. إنها تسبغ الوجود على المحتمل، المفترض، غير المألوف، غير المدرك، لكنه ليس وجوداً مادياً عينياً مدركاً. إنه وجود متصور متخيل، يتحقق الوعى به كتمثيل مفارق لما هو حسى أو تجريبى، ولما هو تجريدى، نتاج تأليف غير مألوف للعلامات، ومن ثم لن تكون الصورة (السردية) " ... أبداً سوى مقاربة فى حدود كون الواقع الذى تستدعيه يظل غائباً على الدوام، سرياً وغير قابل للحصر.... وتمنحها الوظيفة الرمزية لا تناهياً دلالياً، يسير باتجاه الواقع الذى ترومه.... "(٢).

إن الصورة - إذن - ليست تعبيراً لغوياً عن مماثلة أو مشابهة ما للواقع، ليست مجرد انعكاس لحقيقة خارجية أو تصور ذهنى. إنها - بالأحرى - صياغة أو خلق نماذل ما، لا إظهار له، طريقة خاصة فى رؤية الواقع وإدراكه وعرضه، فى استيعاب ما هو جوهرى فيه، وما هو حقيقى؛ وهنا فهى " .... تعمل على خلق إدراك متميز للشىء، خلق رؤيته، وليس التعرف عليه ... "(٣).

أى إن الصورة أداة رؤية وكشف ووعى؛ أداة خلق وتشكيل عالم متخيل، وبذلك فإن الصورة (السردية) تحقق وجوداً أو حضوراً لما هو غائب (غير موجود) بالقدر نفسه الذى تحقق وعياً جديداً

محتلفاً ومغايراً، لما هو حاضر أو واقعي إنها - إذن - " ... متميزة بتلك الحاصية التأسيسية المردوحة القائمة على حضور - غياب ، واقع - تخييل" (٤).

معنى ذلك أن الصورة تتحدد كنتاح تفاعل عناصر منتمية إلى عوالم مختلفة متعارضة يستند إلى منطلق الممكن أو المحتمل، لا إلى منطلق الواقعي؛ تجسيداً لتفاعل الذات مع الموضوع وتاسيساً لعلاقة (مقترحة) بين الذات والعالم، تلك العلاقة التي تشكل فضاء الصورة، وتمنحها أبعادها الوظيفية والدلالية والرمزية.

والصورة - باقتراحها علاقة «خاصة» بين الذات والموضوع / العالم - إنما تعمد إلى تاليف خاص للعلامات أو الأدلة اللغوية، مغاير لقواعد اللغة وأساليبها التداولية، وهو تاليف لا يخلو من المكون البلاغي أو المجازي، طالما هو - أي التأليف الخاص للأدلة الذي هو قوام النص الفني - صياغة للمحتمل، المحتمل ما هو تشييد نصي، وليس نسخاً أو تقليداً للواقع ، والذي لا يعدو إلا أن يكون " ..... من صميم التصوير البلاغي. وهو يتمظهر في البلاغة .... " (٥). الأمر الذي يفسر انصراف الدرس النقدي إلى تناول الصورة " ... كمنتوج للصنعة البلاغية " (٦).

معنى هذا أنه لا يمكن أن تتحدد الصورة ما هي فعل تخييلي من غير العلاقة «المجازية» التخييلية بين عالمين. وهي علاقة لا يستنفدها مبدأ «التماثل» (مشابهة - مجاورة) الذي يرى فيه الفكر البلاغي أساساً لكل الأشكال والصور البلاغية. إنها تتجاوز تلك العلاقة اللغوية المتحققة في الأشكال البلاغية، المحصورة بحدود المفردة والتركيب الجملي المحدود، والمحكومة بمرجع سابق على تشكلها (مدرك حسي، تصور ذهني، معنى حرفي) ، يجعل منها مطابقة أو تماثلاً بين شيئين أو طرفين، أو استبدال أحدهما بالآخر، أو نقلاً، أو انزياحاً وانحرافاً. ويكون هذا المرجع بمثابة «معيار» أولي افتراضي تتحدد طبقاً له حقيقة الأشكال والصور البلاغية ووظيفتها؛ غير أن المجاز - في حقيقته - ينبغي أن يتجاوز مفاهيم النقل والاستبدال والانزياح، ليغدو فعلاً إسنادياً تركيبياً يستند إلى العلاقات الخطابية والتركيبية التي تنظر إلى الملفوظ في سياقاته التلفظية وأوضاعه التفاعلية، وترابطاته النصية الممتدة. أي يصبح المجاز بمثابة إجراء نصي يضطلع بوظائفه على كافة مستويات النص الدلالية والبنيوية والتأويلية، مستنداً إلى ما يحدثه من علاقة جدلية تناغمية (انزياح دلالي) بين وحدات النص على مستويي الإنتاج والتلقي معاً. معنى هذا أن المجاز تأليف خاص للأدلة اللغوية في الوقت الذي هو فيه بنية حاضنة لتصوراتنا ولتجاربنا (الواقعية والمتخيلة)

أى إنه " .... ليس واقعة مكونة للغة فحسب، وإنما يلعب دوراً أساسياً فى بنينة الأنساق التصورية بصفة عامة "[٧]؛ وبالتالى يصبح المجاز طريقة خاصة غير منتهاة فى إدراك العالم وتنظيمه وبنائه من خلال إنتاج بنيات دلالية خاصة.

وهكذا تتبدى حقيقة المجاز فى ضوء نظرية تستوعب مفاهيم المرجعى، التصورى، اللغوى الاحتمالى، وترتكز على العلائق التركيبية والدلالية، ليعدو فعلاً تخييلياً تركيبياً يعتنى بمقاماته وسياقاته المختلفة، ويتجاوز الوحدات الصغرى إلى الوحدات الكبرى (المتتاليات، الخطاب، النص) ويمارس وظائفه الجمالية فى إطار بنية النص وهنا يمكن الحديث عن «مجازية» Tropeology النص، المؤسسة على تعددية الصيغة المجازية فى مستويات وصفها ودلالتها ووظيفتها وتلقيها والنابعة من خصوصية النص النوعية.

وفي ضوء هذا تكون مجازية النص السردى مستمدة من طابعه الحكائى - التخييلى، أى يتم النظر إلى مجاز النص السردى فى ضوء العلاقة بين آليات المجاز والمكونات الحكائية، وطرق تشكيل هذه العلاقة للنص سردياً ولغوياً ودلالياً، الأمر الذى يجعل من الوعى بمجاز النص السردى وعياً بأنماط بنينته وعمل مكوناته الحكائية - التخييلية، أى وعياً بالخصائص النوعية للسرد/الحكاية دون الخضوع لتقاليد جنس أدبى آخر - كالشعر - تصبح بمثابة معيار يتحكم فى مقاربة السرد مجازياً، مما يعنى أن " ... مجاز الحكاية لن يقوم إلا استناداً إلى شعرية النثر وبلاغته من خلال الوعى به كفعالية إبداعية وعمل تخييلى، ونص مجازى .... "[٨].

فكل عناصر السرد / الحكاية ومكوناته إنما تعمل من أجل صياغة «خبر» سردى، يتخلى عن الوظيفة المرجعية (للخبر)، ليصبح دالاً كثيفاً ذى وظيفة جمالية، يستمد (أى الخبر السردى) حقيقته، ويتشكل به العالم السردى، من خلال انتسابه إلى ما هو متخيل، إلى ما هو خيالى ورمزى واستبهامى، عن طريق عمليات التشخيص والتمثيل والتجسيد والترميز بفعل آليات المجاز والصوغ المجازى للخبر السردى.

في ضوء ما سبق يصبح لمجاز النص السردى، أو للصورة السردية - بما أن الصورة لا يمكن أن تكون إلا مجازية، لا وجود لها بدون المجاز[٩]؛ يصبح لها خصوصيتها النوعية . ومن ثم كان وصف الدراسة لها بـ «السردية» - التى تميزها عن غيرها من الأشكال والصور البلاغية وبخاصة الصورة الشعرية، تلبية لـ " ... ضرورة استحضار فاعلية النوع الأدبى فى صياغة المكون الجمالي ...

(و) مراعاة خصوصية النوع المدروس ..... "[١٠]، مما يجعل من الصورة السردية أكثر من مجرد إمكانية تعبيرية أو علاقة لغوية تحدث في حدود الدليل اللغوي أو الصيغة اللغوية، لتغدو ظاهرة نصية تركيبية، تتحدد طبيعتها ودلالتها ووظيفتها وفق اشتغالها النصي وتفعيلها الإمكانيات التخييلية الحكائية أو السردية.

١ - بنية الصورة السردية

تتسم الصورة (السردية) بطبيعة معقدة في تكوينها، وطريقة بنائها، ووظيفتها. فهي نتاج من عوالم متعددة ومتباينة، ومن مجالات إدراكية مختلفة، تحسبداً لعلاقة خاصة بين الذات والعالم/ الموضوع. علاقة جدلية قوامها التوتر والتجاذب والتنافر والتصادم، والانشطار والتفاعل بين عالمين أو تصورين، وهو ما يستدعي بالضرورة صيغة لغوية خاصة ومتفردة تخضع في تشكلها لمنطق الجدل والتفاعل بين مكوناتها؛ ومن ثم لا يمكن أن تختزل الصورة إلى مجرد علاقة لغوية، وليدة مماثلة أو استبدال أو انزياح يحدث بين طرفين (كلمتين / شيئين / عالمين / تصورين ...).

بالفعل الصورة- في جوهرها- تشكيل لغوي، ولكنها تتجاوز كونها مجرد تأليف خاص وغير معتاد للعلامات اللغوية لتغدو - بوجودها الفينومنولوجي - «احتباراً حمالياً» على مستوى التعبير أو اللغة والرؤية، لا يبعد أن يكون طرحاً لشكل جديد من الوجود (الإنساني واللغوي)، ذلك أن الصورة لا تكف عن أن تكون " .... وجوداً جديداً في لغتي. تعبر عني بتحويلي أنا إلى ما تعبر عنه. هنا يخلق التعبير الوجود. "[١١]؛ والأمر الذي يستدعي ربط الصورة بقابليات سابقة، واختزالها إلى كيان أو مفهوم أو صفة وتحديدها بصيغة لغوية مفردة.

وهنا يصبح بناء الصورة السردية بناء لعالم متخيل، عالم أصيل وحقيقي، له حقيقته الخاصة المستقلة غير المرهونة بغيرها، ولا يتأتى هذا من غير أن تتضمن عملية بناء الصورة السردية وعياً بغيرها من الصور والمكونات النصية. فالصورة ظاهرة نصية ترتهن - في بنائها - ومن ثم في دلالتها ووظيفتها - بالبنية النصية وما يحكمها من آليات التماسك والتلاحم والتفاعل والتناقض والتحول.

ويمكن التعرف على طريقة تشكيل الصورة السردية، ودورها في بناء العالم المتخيل لنصوص الثلاثية من خلال عدد من النماذج :

ن١ :«عندما فتح ميخائيل نافذته تشق رائحة الملح من الحجرة التي رانت عليها عشوة أول الليل، وثبتت على صفحتها الساكنة طعنات نجوم حادة فضية مشعة السنان. كان في الوشيش

الرتيب الذى تدوب به الأمواج الصغيرة على الشط الرملى، وفى الهواء المشبع بنفث راكد يفوح بشبهة عفن قليل، حس بتهديد يمس حواف قلبه برفق ولكن بإلحاح متكرر».

{رامة والتنين ص ٢٩٠}

ن٢ :« زمان، فى اسكندرية، كانت السماء يسبح فيها سحاب سابغ الألسنة، ديوله المنسابة تراب زعفران مشعشع مضرج، أحمر وأصفر، متوهجاً باشعة / الغروب، وراء قلعة قايتباى العريقة، من ورائه شمس متقدة، قانية، قرصها كامل الدوران كامل اللهب، لا تنال، لا يمكن القبض عليها، وكان هو يغوص، يندفن، كجمرة المغيب هذه، فى مياه حنان عميق، عميق لا ينتهى أبداً إلى قرار» . { يقين العطش ص ٤٩ . ٥٠ }

ن٣ :« كانت الأناجورة على الأرض، نورها يصعد إلى أغصان شجرة القشطلة الوارفة، المشربية يتخللها آخر نور المغيب ويعيد إليها ترف دانتيلا الخشب المخروط بتفريعاته الدقيقة المتواشجة متكررة بلا نهاية تحمل لا نهائية / المعنى الملتبس الذى لم يستطع قط أن يصل إليه مهما شارفه ... ». {يقين العطش ص . ٧٨ ، ٧٩ }

ن٤ : « وخيل إليه أنها، بحس ما تملكه وتمتاز به، أدركت ما بنفسه، فوثبت من على السرير وقالت : هيا بنا نخرج .. يجب أن أريك المدينة .. مازال فى النهار بقية ونزلا معاً، لأول مرة السلالم الضيقة. وقبل أن يخرجا ابتسمت الفتاة التى فى الردهة بوجوههما اللطيف، وحيتهما وكانت الشوارع هادئة، وصامتة، وغريبة، وصدره يحمل بقية وتوفز كل الأثقال التى تركتها أزمان الألم القديم التى لم تكد تمر بعد .. ». {رامة والتنين ص . ٧٥}

ن٥ : « وعندما كان فى طريقه إليها، أخيراً، كان حس الكارثة لا يفارقه، لم يكن على يقين من أن العالم كله حقاً له أدنى معنى، كان يخنق بيدين وحشيتين عربدة الفرح الشرس ويتردى على الفور فى دمار الترقب لأسوأ ما يمكن أن يحدث. لن يحدث شئ . كان القطار يدخل به عالماً صامتاً من الوحشة والغربة. بيوته منخفضة رمادية يسبح عليها مطر ضبابى غير محسوس، وهزات الموتور الديزل الضخم تضرب قلبه ضربات متكررة رتيبة مكتومة الوقع. وفى حسه الكارثة، كارثة أنه لن يلتقى بها، لن يجدها لن يعرف أبداً إلا صدمة الرفض والنسيان ».

{رامة والتنين ص. ٥٨}

ن٦ :« كان الشيخ فى داخل الواجهة الزجاجية كأنه غريب القت به تصاريف طالعة. بيت العرائس التى نفد أيديها البلاستيكية فى حركة مشدودة الأصابع ثابتة الابتسامة عن ثغر دقيق كحب الرمان وشعر معقوص من خيوط صفراء وفساتين دقيقة مزركشة وعينين لا تطرفان بين فتاحات العلب وزجاجات العطر الشرقى والأقلام الجافة المصنوعة على شكل مسلات فرعونية سيئة التشكيل والأكواب الملونة والعقود الكهرمان الكبيرة الحبات والأقراط النحاسية اليدوية المقلدة ومن ورائها حلاليب كرداسة الفاحشة الألوان والأباريق المشغولة بالترتر الأزرق والبرتقالى السقيم وألف صنف وصنف من نهايات مصانع الذكريات السياحية الخفيفة الوزن والفادحة الدوق والثمن. نظر إليه الشيخ بحرزتين سوداوين لامعتين ووجهه القماش الرمادى المخسوف ولحية من فتائل قطن مغزول مشعثة، وثوبه البلدى ينسدل عليه جامد الجلبات ويداه متدليتان إلى جانبيه فى أكمامهما الفضفاضة وطربوشه مغربى قصير له زر أسود تدور حوله عمامة بيضاء ملفوفة رشيقة. /

قال لنفسه: ستفرح به كثيراً. شيخ فذ نادر المثال. جليل ووحيد ويائس فى وسط هذا المولد.

قال: تضمه إلى موكب الدمى والأشباح المجسدة التافهة القوام المفككة المفاصل التى تهوى أن تضمها إلى صدرها.

كانت قد قالت له : لا يفتننى أكثر من دون كيشوته ، يا حبيبى عليه .. ! يتعثر ويتلعثم ويفشل. وأحبه .. ! يخرج بكل جد ، وكل سذاجة لمقاتلة لا شئ ... » {رامة والتنين ص. ٢٦٢ ، ٢٦٣}

ن٧ : «كانت فى البنطلون البلوجينز، بجسمها ولكن لا يحددها، تنهج قليلاً متضرجة الوجه وكان حب الرمل الدقيق الأبيض على رموش عينيها المقوسة قليلاً، الواسعة، وكان الحد الأسود العميق السواد على جفنها الأعلى عريضاً، يبرز خضرة ماء البئر العميقة فى عينيها يعود بالروح الضارية الوحشية من موطنها الغائر، وعيناها زهرتان شرستان بشمس أخرى متفجرة، فى حميا الفقدان والنشدان ولقيا الطلبة .» {الزمن الآخر ص. ١٥١}

ن٨ : « دخلت المرأة بانعاجاتها المقتحمة، صدرها المهول، تحت البلوزة الحريرية، يرفعه سوتيان لابد قوى جداً، وعجيزتها ترفع الجيبة الباريسية الغالية التى تبدو مع ذلك كأنها من شغل خياطة بلدى، وهى تبتسم ابتسامة ثابتة كأنها ملصوقة بوجهها. وظهر وراءها قدرى عبد الفتاح وكيل الوزارة، بجرمه الضخم، ينهج قليلاً، وفى يده علبة ورقية بيضاء مربوطة بخيط مفضض

مذهب مضفور ومعقوص، وعليها اسم حلواني (لابيشن). وانحنى الوكيل يقبل مضيفته فطهر التماع الصلع بالعرق الحفيف، تحت شعره الطفيف المرجل بعناية لكي يخفيه، وقبل خدها قبلة رمزية بخده المتهدل وهو يصدر أصواتاً غامضة يقصد بها التعبير عن فرط السعادة لأنه جاء، فتخرج الأصوات كأنها غمغمة بلهاء، وجلس على الصوفا بثقل، بطنه الكبير يتدلق على نفسه، أمامه، ولكنه كان حسن الاحتمال لهذا الثقل ... » {الزمن الآخر ص. ٤٠٦}

ن٩ : « كانت قد صنعت في البيت المملوكي عملاً مدهشاً. ركبت باباً زجاجياً، بضلفتين، بين الفسحة الصغيرة التي ينتهي إليها الممر، وفيها القرص المدور وصناديق الورق المقوى الكبير ومائدة المكوى مسنودة كلها إلى الحائط، وبين المطبخ الذي كان في القديم مدخلاً أو رواقاً، أوسع قليلاً من الردهة الضيقة، ومكملاً لها. مازال نصف حائطه الأيمن. وأنت داخل - مكسواً بالقيشاني القديم اللامع، له خلفية صفراء قديمة عليه غنمة زرقاء بالتفريعات الدائرية الهندسة بحساب دقيق، كل دائرة منها تحتضن في داخلها مثمن أضلاع بالأبيض، يمس قطرها بلا انفصال، وفي داخله حنو الأفنان الرقيقة الملتوية ينتهي كل منها بزهرة تجريدية صغيرة جداً ثلاثية الأوراق. أما نصف الحائط فوق القيشاني، ففيه تجويفات منقورة في الحجر، قاعدة كل تجويف منها مبطنة بالرخام الأبيض الذي اصفر قليلاً الآن، وفيها كيزان وأباريق نحاسية، وزجاجات نحيفة زرقاء مسحوبة العنق، ومبخرة نحاسية مرشوق فيها عود بخور غير مشتعل وله مع ذلك شذاه الحريف العذوبة . » {الزمن الآخر ص. ٢٢}

ن١٠ : « كان الطبق المفلطح الواسع - حسبني به نقوش زرقاء، على حافته شطوف قديمة وكسير رقيقة تتلمت بفعل القدم ويهت لونها، ماركة قديمة. سيفر يمكن، من مخلفات عز قديم، من أيام الاستراحة عندما كان مفتش الآثار إنجليزياً، ربما - به ست بيضات مقلية مشرقة شموس صفراء بيضاء صغيرة عائمة في بحيرة من السمن الشفاف، وطبق أصفر من نفس الماركة، سليم يكاد يكون جديداً، به عسل نحل تتريع في قلبه قطعة شهد شمعية يسيل منها الرحيق متماسك القوام، شهياً، والعصيدة في سلطانية فخار سوداء عميقة، تتصاعد أنفاسها الحارة. مغرية.

وصعت الصينية النحاسية الكبيرة على المائدة المدورة غير ثابتة السيقان، جنب السرير.»

{يقين العطش ص. ٦٢}

ن١١ : « كيف أستطيع أن أنسى الكريمات المعطرة والماجين الغالية وسوائل التطرية ناعمة القوام التى تدللين بها هذا الجسد، وتدلكين جسمى بها، أيضاً، تثيرينه بحركات تسيدك المطيئة المتهلة المستمتعة بما تحفزه وتؤزه من هيجان جديد بعد استنامة الشبع. كيف أنسى انصياعك لأوامر هذا الجسد ومتطلباته، وراحته بعد غمرة الرضا الهيج، وعريه كما لو كان هو حالته الطبيعية - وحش كامل البراءة فى أدغال المدينة وتراكب أشيائها وحوامدها - كيف أنسى أنينه الجريح.

وكأنما هذا الجسد هو الذى يتطلب طعنته القاتلة.

أو كيف أنسى هذا المجد المتجسد فى الماء، فى البانيو، حيث الأمواج الرقيقة تحمل تدييك على هينة، وتغمر بطلقة شفافة رقيقة سطوح التدويرات النضرة والانبساطات والانحناءات الناعمة، أو تحت انهمار الدوش وأنت تمسدين هذه الامتلاءات وهذه الوهدات، تقوسات الفخذين العظيمتين، والوادى الصغير المعشوشب تحت قبة البطن الخمرانة المكينة عليها الخط الخفيف المتعرج الذى تخلف بعد ولادة بنتك ولم يمح بعد كأنما ليؤكد الاستدارة والطراوة والتماسك وصقال السمرة الباهرة معاً، كيف أتجاهل ما لم أره قط، خوضها أمزاج البحر فى ميامى أو المعمورة، أو الساحل الشمالى، أو فى بيسين نادى الجزيرة، فى المايوه المحبوك على جسد يفيض من حبكته على النهدين والردفين، وهى تسبح، دولفين يحبا فى وسطه الطبيعى المائى، كأما ولدت وعاشت طول عمرها فى الماء، أو فى بيسين الكاتاراكت ومعها مهندس الترميم الشاب، الشيوعى القديم/ النوبى الذى يصطنع العناء بلغته النوبية - هى تعرف منها طراطيش كلمات - ينهدج صوته بها ويثير ثائرة الغريبين - بنات وصبيانا - بنعومة رجولته، مثل خرليو على نحو ما جسمه المحروق الناحل العظمى مازال يحمل آثار التعذيب فى معتقلات عبد الناصر. » {يقين العطش ص. ١٤٣، ١٤٤}

تمثل النماذج السابقة مقاطع « وصفية » تعتمد على الصورة - بدرجات متفاوتة - فى أداء وظيفتها، إذ تعمل على تأسيس العالم المتخيل، برصد مفرداته وعناصره. ويبرز تعدد النماذج (١١ نموذجاً) اندفاعاً واضحاً (عارماً) نحو خلق صياغة دقيقة وتفصيلية لأبعاد هذا العالم وحدوده.

إنه عالم محدد بمشاهده الطبيعية وزمنه (نموذج١، ٢، ٣)، بأمكنته (نموذج ٣، ٤، ٩) بأشيائه (نموذج ٢، ٥، ٦، ٨، ٩، ١٠، ١١)، بشخوصه (نموذج ٧، ٨، ١١)، وما يتناولونه من

أطلعنا (نموذج ١٠). إن الأمر من التعدد والسعة بحيث يتجاوز الرغبة في الإيهام بواقعية العالم المتمثل. فالوصف الدقيق المفصل لم يعد خلفية أو إطاراً للحدث السردي، لم يعد نقيضاً للسرد يعمل على إيقافه وتعطيله. بل صار الوصف ذاته فعلاً (أو حدثاً) سردياً، أي غير متحرر من الوظيفة السردية/ الحكائية، فحيناً يكون بمثابة «مؤشر» على حالة الشخصية النفسية أو حقيقتها أو مصيرها (نموذج ١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ٧). وحيناً يكون رصداً مفرطاً أو «هوساً» بالتفاصيل المحسوسة التي توهم بالموضوعية والواقعية - وهو ما يسميه « رولان بارت » «الوهم الرجعي» Referential Illusion (١٢) - في حين أن هذه التفاصيل/ الأوصاف لا تعني سوى حضور مكثف وطاغ للأشياء الموصوفة ذاتها، لا رغبة في الإحالة إلى واقع عيني، في تمثيل مشهد متخيل. ومن ثم فهي تنتج ما يشبه «الخواء الموضوعاتي»، تقاوم ربطها بواقع الحكاية وبحكتها. إنها تأخذ شكل «الفضالة»، لكنها - في الحقيقة - فعل أساسي ومتكرر داخل الحكاية. إنها تعني نفسها، دلالتها الحسية، وجودها المادي. إنها فعل خلاق للغة أو للكتابة ذاتها، توهم بالواقعي في الوقت الذي تخفيه وراء تعداد وصفي مسهب ومتواتر (نموذج ٦، ٨، ٩، ١٠).

تلاحق النماذج/ الأوصاف تفاصيلات العالم المتخيل وجزئياته، منطلقة من خبرة «حسية» واسعة ودقيقة وعميقة، فهي تنتسب إلى الواقع المادي المحسوس، لكنها تتجه إلى الانفصال عن هذا الواقع، أي تبتعد عن وصفه والتماثل معه بطريقة أو بأخرى، وتتصف توجه الحكاية التمثيلي أو المحاكاتي. إما معنية - كما ظهر - بوظيفة سردية ، تتخطى حدود تمثيل عالم محتمل؛ لتشكل « ترميزاً » للشخصيات وعالمها، أو لتقدم عرضاً « .. ليس لمشاهد متخيلة، وإنما لمشهد اللغة ذاتها، حتى إن نموذج هذه المحاكاة الجديدة لا يغدو مغامرات البطل، وإنما مغامرات الدال، ما يحدث له» (١٣).

وفي ضوء هذا سنحاول النماذج التخلي - كثيراً - عن قواعد الإحالة «الكنائية» المرتبطة بالواقع والأطر المرجعية التي تصدر عنها وتنشد تمثيلها، وبها يحقق النص تماثلاً مع الواقع، حيث تقترن الكناية بمرجعها، وتعجز عن الانفصال عنه. وفي المقابل تتخذ هذه النماذج من «الاستعارة» أساساً لها، والتي من شأنها أن تنتج عالماً محتملاً منفصلاً عن الواقع / المرجع علاقته به غير مباشرة. حيث إن "...الانفصال الاحتمالي ليس إلا مظهراً من مظاهر الاستعارة." (١٤).

إن هذه الأوصاف - بالتالى - ليست تمثيلا خالصاً (مباشراً وتقريرياً) للواقع ، ولكنها - بشكل عام - صياغة مجازية ، تشكيل لصور (سردية)،« ... فكل مجاز كل استعارة حتى، هى وصف موجز.. [و] أن تصف ... هو أن تشكل صوراً» (١٥).

الأمر الذى يجعل من الوصف فضاء ملائماً للغاية لتخلق الصورة واشتغالها .

فى نموذج (٢ ، ١) يقدم الوصف تصويراً مشهدياً للطبيعة، ينقله السارد، دونما مؤشرات أو علامات افتتاحية - وختامية أيضاً - تعلن بداية الوصف (ونهايته) - وهو ما يحدث بالنسبة لباقى النماذج / الأوصاف بشكل عام، حيث ينساب الوصف من خلال الفعل (كان) - الأداة الأثيرة للسرد- (النماذج كلها باستثناء نموذج ٨ ، ١١)، وليس من خلال فعل (رأى) أو (نظر)، وما فى معنيهما. ويأتى ظهور (النافذة) فى نموذج (١) مؤشراً استئنافياً على بدء الوصف، ومع ذلك فإن هذه النافذة تتجاوز كونها موقعاً للواصف ومجالاً لرؤيته؛ لتعدو جزءاً ملتحماً بالمشهد الطبيعى، بفعل الاستعارة (عندما فتح مبخائيل نافذته تشق رائحة الملح ...). فالمشهد لم يعد مرصوداً من النافذة، بل مخترقاً بها (تشق)، متداخلاً معها، وليست النافذة بالمنفذ أو الحد الفاصل بين داخل وخارج. ويغياب العلامات الخاصة بالوصف، واستخدامه الفعل (كان)، ووفرة الأفعال بدلالاتها الزمنية الماضية والحالية (فتح، تشق، راقت، تثبت، تذوب. بمس - نموذج ١. يسمع، لا تنال، لا يمكن، يغوص، يندفن. لا ينتهى - نموذج٢) - وهى وفرة تتجلى فى سائر النماذج - يتخلى الوصف عن ملامحه المرتبطة بالوقفة ونحو الزمنية، ليصبح فعلاً سردياً، تزمينياً للحدث السردى وخلقاً لمشهديته

تتكون الصورة، ويرتسم المشهد، من خلال عناصر حسية تنتمى أغلبها إلى الطبيعة وبخاصة مظاهرها الكونية (الملح، البحيرة، طعنات. نجوم. السنان، الأمواج - نموذج١. السماء سحاب. الألسنة ذيول. تراب. شمس. جمرة. المغيب. مياه - نموذج٢).

يتآلف هذه العناصر/ الكلمات يتشكل عدد من المجازات والأشكال البلاغية التى تحقق بتآزرها للصورة / للمشهد انسجاماً واضحاً. فالاستعارات (نافذته تشق رائحة الملح، البحيرة راقت عليها عشوة أول الليل، نجوم حادة مشعة السنان، تذوب به الأمواج، نفث راكد).

والتشبيهات (طعنات نجوم، وشيش الأمواج)، بالإضافة إلى الدلالات الإيحائية (غير المجازية) للصفات فى (صفحتها الساكنة، الوشيش الرتيب، الأمواج الصغيرة). والكلمات مثل (عفن)؛ كل هذا يطوق النموذج (١) بحالة من « السكون المخيف »، فصفحة البحيرة التى

انعكست عليها جلسة عشاء على شعلها فى أول الليل - لم تعد تحفظ لذكرى هذه الجلسة شيئاً فقد تحولت البحيرة إلى سطح ساكن راكد (فاقد للحياة أو حتى لذكراها)، غطتها تماماً رائحة الملح فلا سبيل إليها سوى باختراق (شق) - وهو ما صنعته النافذة عند فتحها - هذه الطبقة الملحية غير المنظورة، ولكنها من الكثافة والتواجد بحيث صارت رائحتها أكثر دلالة عليها من تذوقها (ورؤيتها). ما ينعكس على صفحة البحيرة هو نجوم تشبه الرماح فى حدتها ولمعان أطرافها.

إنها بمثابة (طعنات) لتلك الصورة المنعكسة أول الليل (أى صورة جلسة العشاء).

وقد وصل الإحساس بالفاجعة إلى الأمواج الصغيرة التى أخذت تتلاشى وتذوب فى صمت خافت رتيب، فلم يكن لها فى تتابعها وانـدثارها سوى صوت خفيض. مختلط وغير مفهوم، من وقع المأساة. وهى - بلا شك - جناية غير هينه على وشك أن تفتضح، إذ سرعان ما ستصدر عنها رائحة عفن، لا تلبث أن تملأ الهواء وتشمله رغم ركوده الذى هو - فى الحقيقة - أثر لتلك الرائحة العفنة.

لم يمض طويلاً على هذا الحادث المفجع، ومع ذلك بمقدور تلك الرائحة الساكنة أن تفسد الهواء كله، وتصيبه بالجمود والسكون؛ وعلى هذا النحو تتحلق حول صفحة البحيرة الساكنة كل استعارات المشهد وتشبيهاته وما به من تعبيرات غير مجازية.

كما أن الاستعارات (السماء يسبح فيها سحاب ... متوهج)، والتشبيه (ذيول السحاب تراب زعفران)، والعبارات التشخيصية التى فقدت طابعها المجازى أو الاستعارى بالاستخدام (ألسنة السحاب وذيوله)، وإيحاءات الصفات والتعبيرات غير المجازية (سابغ، المنسابة، مشعشع متقدة، قانية، لا تنال، لا يمكن القبض عليها)؛ كل هذا يجسد ما فى نموذج (٢) من تيه واختلاط فالسحاب بامتداده وانسيابه (سابغ الألسنة، ذيوله المنسابه) يتحرك فى فضاء شاسع مترامي الأطراف غير المنظورة (السماء)، يحتويه، ويجعل من حركته فيه نوعاً من السباحة أو الغوص فى لا تناهيه (السماء يسبح فيه سحاب).

وهذا السحاب تداخلت ذيوله مع أشعة الغروب وخالطتها ما بها من حمرة ممتزجة بصفرة الشمس حتى صارت أشبه بتراب صبغ بالزعفران وتخللته - بالتالى - ألوان متعددة مختلطة (ذيوله المنسابة تراب زعفران مشعشع مصرح، أحمر وأصفر، متوهجاً بأشعة الغروب). وتبرز الشمس من وراء السحاب سبباً فى هذا التداخل (أو الاشتباك) اللونى . والذى لا يخلو من دلالات مثيرة للانفعال والتوتر وعدم الارتياح (مضرج متوهج، متقدة، قانية، قرصها أحمر، كامل اللهب). الشمس

بكامل حالتها الملتهبة الشفقية قد تكون مشهداً رائعاً يستحق المشاهدة، ولكنها لن تكون أبداً مطلباً لأحد، لاستحواذها والسيطرة عليها.

إنها بالتأكيد ليست الشمس الممنوحة للجميع – ومن هنا جاءت منكرة (شمس ...)، ولكنها تلك التي ترتبط بزمان خاص ومكان خاص أيضاً (زمان في اسكندرية)، وتتأبى على احتوائها والظفر بها (لا تنال، لا يمكن القبض عليها). ليس لبعدها، وإنما – بالأحرى – لالتباسها الذي يضاعفه اكتمالها (قرصها كامل الدوران، كامل اللهب) حيث ينتفي معه (مع الاكتمال / الدورة) البداية والنهاية كمحددين. وعلى هذا النحو تصبح لحظة المغيب أساساً لإنتاج كل الأشكال البلاغية.

عند هذا الحد يبدو أن كلا النموذجين (٢،١) يتحقق له انسجام سياقي، تترابط عباراته وأشكاله البلاغية، وكأنه بذلك يطرح، «تمثيلاً» (كنائياً) لمشهد معينه (صفحة البحيرة الساكنة لحظة المغيب) – حيث تنهض الكناية على العلاقات الاقترانية، علاقات التتالي والتجاور، وتتم على المحور السياقي (١٦). أي كأن كل نموذج يحاول – في النهاية – أن يحقق تماثلاً مع الواقع. رغم انحيازه الجوهري (أي النموذج) إلى الأساس الاستعاري (استعارات وتشبيهات) المستند إلى علاقات التماثل (الجزئي) والتفاعل، بموجب عمليات اختيار وانتقاء، واستدلال على مستوى التعبير، لا شأن له بالتماثل المرجعي مع الواقع (١٧).

غير أن محاولة النموذج المنبي استعارياً الاستعانة بالكناية يتضاءل مردودها باستكمال المشهد/ النموذج، حيث يتقلص الوهم المرجعي عند ظهور الصورتين (كان في الوشيش ....

وفي الهواء ... حس بتهديد يمس حواف قلبه برفق ولكن بإلحاح متكرر- نموذج ١ . وكان هو يغوص، يندفن، كجمرة المغيب هذه، في مياه حنان عميق، عميق. لا ينتهي أبداً إلى قرار – نموذج٢). فصار كل نموذج – بالتالي بصدد إنتاج علاقة بين المشهد الطبيعي والذات، غير أنها ليست من قبيل الإسقاط أو التواطؤ أو التضامن من الطبيعة للذات (ربما يكون العكس هو الصحيح !) ، ولكنها علاقة تناظرية استعارية. فالطبيعة تحمل معنى ما للذات، لا تعكس نفسيتها أو حقيقتها، بل إنها (أي الطبيعة) بما هي خارج "إنما تعد جزءاً من وعيها، تتشكل بما هويتها ومصيرها. لم تعد علاقة الخارج / الطبيعة بالذات علاقة مشاركة وتعاطف كما هو الحال في التقليد الرومانسي، ولكنها غدت علاقة جدل وتفاعل بين طرفين (وهي دائما أساس التصور الاستعاري).

فرتابة حركة الأمواج الصغيرة وخفوتها على صفحة البحيرة الساكنة التى حملت آثار طعنات، وركود الهواء المحمل برائحة عفن. كل هذا أحست فيه الذات بتهديد غامض خفى (جاء منكراً- حس بتهديد ....).

وهذه الذات (السارد = الشخصية) التى ليست على يقين من حقيقة ما يتهددها وأسبابه حتى ولو كان يلازمها بشكل قدرى؛ هذه الذات لن تتصد إلى تعاطف الطبيعة، فقط تعمد إلى تلك المشاهد الطبيعية التى تحمل لها معنى لوجودها وحقيقتها، فالتوجس والقلق شعور أصيل يلازم الذات (بالحاح متكرر) - وهو ما يتوازى مع رتابة حركة الأمواج وتكررها، يتسلل خفية إلى قلبها دون أن ترغب فى دفعه، إذ يخادعها برفقه ولين تسربه إلى داخلها (يمس حواف قلبه برفق) - وهو ما يتوازى مع سكون صفحة البحيرة وركود الهواء. وبصورة أكثر وضوحاً تبرز علاقة التناظر أو التوازى هذه فى نموذج (٢) بفعل الصورة التشبيهية (كان هو يغوص، يندفن، كجمرة المغيب هذه ....). فشمس الغروب باكتمال استدارتها وانقادها، وبلوبها الشفقى المتزح بحمرة، والذى جعل منها - أو من مغيبها - أشبه بالجمرة الملتهبة المتوهجة (جمرة المغيب)؛ هذه الشمس تتراءى من وراء سحاب منتشر وعريض الاتساع، يمتزح معها، ويندفع بها فى مجرى ممتد لا حدود له (السماء يسبح فيها سحاب ...)، يحتويهما، فلا انفصام لهذه الرابطة (حيث ترتبط الشمس والسحاب مع السماء بعلاقة تلازمية)؛ هذا المشهد يتناظر مع وضع الذات، فهى - كالشمس والسحاب - مدفوعة إلى غور سحيق (عميق. عميق) وهو ما يتوازى مع عراقة قلعة قايتباى - بإرادة منها (يغوص)، وبدون إرادة (يندفن)، مدفوعة إلى حنان لا حدود له، لا نهاية له (حنان عميق، عميق، لا ينتهى أبداً إلى قرار) ومن ثم لا نجاة منه ولا محلص. وهو ما يتوازى مع دائرة قرص الشمس المكتملة. إن اندفاع الذات نحو حنان دائم غير منقض شئ جوهرى لحياتها ووجودها، تماماً كأهمية الماء للوجود الإنسانى. ومن هنا كان تشبيه الحنان بالماء (مياه حنان)، وهو ما يتوازى مع دلالات الكلمات (السماء، يسبح السحاب، المنسابة)، ومن ثم كان اندفاع الذات نحو «غوصاً» فى أعماقه اللانهائية، وهو فعل لا يخلو - دائماً - من القسر فحسب، بل من الألم والعناء أيضاً، ومن هنا كان تشبيهه بـ (جمرة المغيب) واستخدام الفعل (دفن) بصيغة «انفعل»، وتكرار كلمة (عميق).

وهكذا يتوارى الفعل الكنائى (التمثيلى) - دون أن ينتفى - ببروز الفعل الاستعارى (التناظرى) الذى يحقق للنموذج / المشهد كله تماسكاً يظل هو بحاجة إليه لو اقتصر على الترابط

الكنائى (باقتران عناصره)، كما يتولى التناظر الاستعارى الكشف عن الجوهرى والدائم بالنسبة للذات.

ويتم التعبير عنه بصيغة الحصور (حس بتهديد بمس .... ، كجمرة المغيب هده)، رغم أن حكاية المشهد فى الزمن الماضي (عندما فتح .... ، زمان فى اسكندرية كانت ...).

ويحمل نموذج (٤،٣) إشارات هينة إلى المكان (البيت، الغرفة، المدينة، الفندق، الشوارع) لا تقصد إلى رسم أبعاده وملامحه وحدوده، ولا تلبى الرغبة فى العناية بتفاصيله ومحتوياته. من أجل خلق عالم محسوس .

فالمكان منظور إليه (إلى تفاصيله) من حيث تضمنه معنى ما للذات، معنى يبدو مبهماً ومراوغاً لغياب التحديدات المكانية الكافية .

ففى الوقت الذى تكاد تنعدم فيه أية ملامح حسية للنافذة (بل وللغرفة ذاتها) فى نموذج(١)، وللغرفة والمدينة، والفندق، والشوارع فى نموذج (٤)، تظهر بعض الأوصاف الحسية القليلة للبيت فى نموذج (٣)، ففضاء البيت يحتوى على: أباجورة موضوعة على الأرض، شجرة قشطة عظيمة بأغصان ممتدة مترامية يصلها ضوء الأباجورة ، مشربية يتسلل إليها نور العروب فى لحظاته الأخيرة، ويحمل إليها تشكيلات الخشب الدقيقة بما فيها من تشعب وتشابك وتداخل لا ينتهى، من العسير إدراك تحديداته وتفريعاته. هذا الاشتباه أو التيه وسط لا نهائية التشابكات المتكررة بلا انقطاع، لحظة الغروب المتكرر باختلاطه اللونى (مرة أخرى) وبتداخل وقتى النهار والليل - يتناظر مع سعى الذات الدائم واللامنتهى وراء معنى (هدف أو قيمة) مشتبه ملتبس، معنى لا يفتأ يراودها على الدوام، ويستحيل عليها تبينه وإدراكه. مهما حاولت وقاربت - فى لحظات ما - الوصول إليه (.... بتفريعاته الدقيقة المتواشجة متكررة بلا نهاية تحمل لا نهائية المعنى الملتبس الذى لم يستطع قط أن يصل إليه مهما شارفه).

وهذا المعنى الذى هو المستحيل ذاته تشتهيه الذات، تستثنى غموضه والتباسه، وتنعم به وهو ما تحمله الصورة التشبيهية (ترف دانتيلا الخشب)، فالتداخل الملبس لتفريعات الخشب غير منفصل عن دلالات الرقة والشفافية والدعة والاسترخاء، فالخشب أشبه بقطعة من نسيج الدانتيلا الشفاف والمتماثل التشكيلات، بحيث صار دانتيلا الخشب نوعاً من الترف - المرتبط بالكفاية، وهو ما يتوازى مع توحى به الصفة (الوارفة).

تكشف - إذن - وضعية الذات من خلال إحداث تناظر بينها وبين بعض تفاصيل المكان المحسوسة مع قلتها. وهو ما ظهر فى نموذج (٢)، وبدرجة أقل وضوحاً فى (صعقة البحيرة الساكنة - نموذج١، قلعة قايتباى العريقة - نموذج٢)، وهو ما يظهر أيضاً فى نموذج (٤) (السلالم الضيقة الشوارع هادئة وصامتة ...).

ففى الوقت الذى لا يغيب فيه عن الذات الشعور بالألم الدائم غير المنقضى، والذى تراكم عبر الزمن، فصار عبئاً ثقيلاً، قاسياً ومرهقاً، يتحمله من غير أن يفارقه، أو تخف حدته· بل ربما يرضى وتقبل (بقوة وتوفز)، رغم وطأته الشديدة التى تتجلى فى وصفه بـ (القديم، لم تكد - أى أثقال الألم - تمر بعد). ما يتطلبه من قوة لتحمله (وصدره يحمل بقوة)، الصورة المركبة (الأثقال التى تركتها أزمان الألم)، فلم يعد للزمن مفهوم خارج إطار الألم. حتى لو تعددت الأزمنة يظل تطابقهما (النسبى) - باستخدام التشبيه . أزمان الألم - قائماً وواصحاً، بل فعالاً، تتبدى آثاره القاسية على الذات فيما يشبه الأحمال الثقيلة المجهدة؛ ففى الوقت الذى يلازم الألم فيه الذات، فإنها لا ترصد من الفندق سوى (السلالم الضيقة)، ولا ترى فى الشوارع سوى الهدوء والصمت اللذين يوحيان بالغرابة والوحشة، لا أن يكونا مبعث طمأنينة وارتياح للقاء «ميخائيل» بـ «رامة» بعد طول بحث وطلب (كانت الشوارع هادئة وصامتة وغريبة)، وبذلك لم تكن المدينة الجديدة (بالنسبة لـ « ميخائيل ») - (يجب أن أريك المدينة...) - بشوارعها الصامتة سوى مكان « غريب » . « غير مألوف » له، رغم أنه بصحبة محبوبته «رامة»، حيث تلازمه آلامه؛ كذلك لم تكن الغرفة التى جمعته بـ « رامة» بالمكان «الأليف» الذى ينسيه متاعبه وهواجسه (... أدركت ما بنفسه . فوثبت من على السرير وقالت : هيا بنا نخرج).

يتضح مما سبق أن الأمكنة بأوصافها التى تقدمها النماذج السابقة - والقليل من تلك الأوصاف مادى محسوس - إنما تكشف عن وضعية الذات وقيمها الجوهرية الأصيلة. فلم تعد هذه الأمكنة مجرد « حيز » تشغله الذات، أو إطار محدد لإقامتها وحركتها وممارسة أفعالها، أى لم تعد «حداً» لتعينها، بقدر ما صارت أفقاً واسعاً لوجودها، فليست الغرفة والبيت والمدينة .... بأماكن تواجد لحظى للذات فحسب. ولكنها - أيضاً - وفى الوقت نفسه - « فضاء » لكينونتها، ينكشف فيه تاريخ الذات ووعيها ومصيرها، يتجلى الجوهرى والدائم فى ارتباطه بالآنى/اللحظى، من خلال علاقة خاصة وذاتية، ولكنها غير مباشرة (وليدة التناظر وليس الإسقاط والتواطؤ)، من هنا كان

وصف «ميخائيل» لبيت «رامة» بـ (« ... البيت الذى عرفا فيه، من زمان أمجاد الحب غير الموصوفة، واحتناقات العشق القابضة. البيت الذى كأنما هو مدى موجود بلا انقضاء، فى داخله... » - الزمن الآخر ص ٢٣). فالبيت ليس فقط «مكاناً» يضم «ميخائيل» و«رامة» ويشهد ممارساتهما الحب فى لحظات ما بعينها، ولكنه أيضاً فضاء ممتد أبدى يسكنه «ميخائيل» دون أن يحده، ودون أن ينفصل عنه؛ لأنه (أى البيت) هو الآخر بدوره يقطن « داخل » ميخائيل دائماً.

وهو المعنى المشار إليه بعبارات «بيتنا»(١٨). «مدينتنا»(١٩). «مدينتهما»(٢٠). وهذا حال الأماكن التى تصير "... فى داخلنا، فلا نعود نراها، ولا تعود تحددنا لأننا فى العمق الأقصى (لوجودها) ..."(٢١). مما يفسر - ويؤكد - ما سبق إيضاحه من قلة التحديدات المكانية، وأن الأمر إنما يتعلق بفضاء هو - فى حقيقته - " ... نوع من الوسط غير المحدد، حيث تتسكع الأمكنة... لا يؤطرها لا يخصص لها وضعاً غير قابل للتغير. "(٢٢).

فـ(المدينة) التى صارت ملكاً لـ « ميخائيل» - و « رامة» - (مدينتنا)، بدت له شوارعها - فى وقت ما - (غريبة) (نموذج ٤) و(البيت) - أو (الغرفة) - بحميميته وألفته وسكينته المعتادة يتسرب إليه الخوف والتهديد والالتباس واليأس (نموذج ١، ٢ . وقوله: ...« كان البيت كله، حواليه،/ تهب فيه رائحة الخوف، خوف غير عاقل، غير مدرك لا يمكن أن يمسك به. أنفاس شئ غريب متربص، يهدده تهديداً غير واضح ولكنه مؤكد، ماثل باق . كان خائفاً، النوافذ المفتوحة على حر الليل محصنة مقفلة مسدودة على هذه الأنفاس المخيفة التى معه »... - رامة والتنين ص ٣٢، ٣٣).

إنه - إذن - فضاء حر، لا يركن إلى تمايزات راسخة بين: ضيق - واسع، مغلق - مفتوح داخل - خارج. يصبح فيه الحد الفاصل بينهما قابلاً للاختراق - عكس ما وصفه «يورى لوتمان»(٢٣) - فينمحى وجوده، أو ينفقد طبيعته ووظيفته.

فـ(النوافذ) - فى الاقتباس الأخير - «مفتوحة» و«مقفلة» فى الآن ذاته، لم يساعد فتحها على خروج (الأنفاس المخيفة)، فهى مقفلة فقط أمام هذه الأنفاس، من غير أن يحول قفلها دون دخول (حر الليل)، فهى مفتوحة أمامه وحده. إنها «نوافذ مفتوحة - مقفلة»، « حد» فقد معناه كعامل تحديد وفصل وتمييز، وأفقد - بالتالى - (الفتح والقفل) دلالتهما الثابتة المتعارف عليها - ليحسم هذا الحد عامل اختلاط والتباس، يمنع (الفتح والقفل) دلالات مغايرة متناقضة.

ويقدم نموذج (٦،٥) وصفاً لبعض أشياء العالم المتخيل (القطار، دمية لـ «دون كيشوت»، مع معروضات أخرى) يميل إلى تجنب التفاصيل الحسية، فتبعد الأشياء- بالتالي- عن أن تكون إشارات إلى العالم ، إذ يستعين الوصف - في المقابل - بالصورة «المجازية»، متجهاً إلى صياغة علاقة «رمزية» بين الذات والأشياء.

فليس هناك من معالم للقطار - في نموذج (٥) - سوى (الموتور الديزل الضخم)، غير أن له أبعاداً غير حسية شديدة الوقع على الذات، لا تنفصل عن تداعيات الوصف بـ (الضخم) من رهبة وفزع، ولكنها أكثر منها عمقاً وثراء. فالقطار يدفع بالذات إلى أجواء موحشة غريبة، يخيم عليها سكون مريب، يتخلى فيه كل فعل عن حركته وضجيجه دون أثره وفعاليته. كما تلف هذه الأجواء عتمة شفيفة، لا تمنع الرؤية، لكن تدعو إلى الالتباس والتوجس.

لم يعد (القطار) يحمل وعداً بالوصول والأمن والسكينة، وعداً بالتحقق والمعرفة واليقين ولكنه صار انتقالاً إلى مجهول غامض ملتبس ومقبض، إلى عالم ليس سوى الوحشة والغربة، جعلت الصورة التشبيهية (عالماً من الوحشة والغربة) منهما (أي العالم من ناحية، والوحشة والغربة من ناحية أخرى) شيئاً يكاد يكون واحداً. فلا يضم هذا العالم سوى كل ما هو موحش وغريب - وهو ما توحي به الصفة في (عالماً صامتاً)، وما تحمله الكناية في (بيوته منخفضة رمادية يسح عليها مطر ضبابي غير محسوس)، حيث تزيد العالم كآبة (منخفضة، رمادية)، وعتامة (ضبابي)، وقلقاً مما يمكن أن ينتظره، رغم أن ما يحدث يتم بهدوء (يسح)، وفي خفاء (غير محسوس).

إن الأمر لا يعدو أن يكون تصويراً لهواجس الذات وظنونها ومخاوفها في لحظات الترقب والانتظار وتوقع الرفض أو النسيان أو عدم المجئ؛ تصويراً لهذه الهواجس بعالم الوحشة والغربة باستخدام الاستعارة التصريحية («الهواجس» عالم من ...). إن القطار الذي يدخل الذات إلى عالمها/ هواجسها المفزعة - التي هي بمثابة «كارثة» - وغير المرئية في الوقت نفسه - إنما يفعل هذا بمصاحبة حركات موتوره الرتيبة المتكررة غير المسموعة، ولكن القوية التأثير على الذات في الوقت نفسه، إذ تتوافق نبضات القلب وضرباته مع حركات الموتور. وهذا التوافق إنما هو وليد استجابة وخضوع من القلب لإيقاع حركات الموتور وهزاته. وهو إيقاع رتيب (كما كان وشيش الأمواج رتيباً - نموذج١) ، متكرر (كما كان التهديد بمس حواف القلب بإلحاح متكرر - نموذج ١، وتفريعات الخشب المتواشجة متكررة بلا نهاية - نموذج٣)، متخافت (مكتومة الوقع) - وهو ما

ينسجم مع عبارات (عالماً صامتاً، يسع، غير محسوس) - كما كانت صفحة البحيرة ساكنة والنفث راكداً، التهديد يمس برفق - نموذج ١. آخر نور المغيب - نموذج ٣. الشوارع هادئة وصامتة - نموذج ٤). هذا الإيقاع برتابته وتكراريته وخفوته - وهى مادمع لا تفارق إدراك الذات ورؤيتها كما ظهر - يحدث لها (أى الذات) أثراً موجعاً شديد الوقع (رغم خفوته)، تتجلى قسوته فى الصورة الاستعارية (- تضرب قلبه)، وهو ما يتوازى مع الدلالات المفجعة فى الصور (حس الكارثة، يتردى فى دمار الترقب، صدمة الرفض والنسيان).

فالتوجس والترقب والرفض والنسيان جميعها تواجه الذات بعنف وقسوة، ولا تعدها سوى بالفشل واليأس والخيبة. والذات على يقين من انتكاستها المحتومة، ومن ثم فهى لا تستسلم لما يراودها من أمل يخيب هواجسها وتوقعها، ويحمل لها فرحاً وطمأنينة. بل إنها تحهض الأمل بوحشية وبلا شفقة على نفسها، فيقينها بالفشل أعظم من أى شئ آخر، وهو ما تظهره الصورة (كان يخنق بيدين وحشيتين عربدة الفرح الشرس)، فالفرح لا ترى فيه الذات سوى شخص شرير شرس يجلب الضرر والسوء، فلا جزاء له - من الذات - سوى الموت خنقاً وباستخدام يدين متصفتين بالوحشية والقسوة؛ تأكيداً لرفض لا حد له.

وهكذا يتضح أن الأشياء داخل العالم المتخيل تتخلى عن كثير من مادتها الحسية - دون أن تفقد وجودها الحسى، ولكن أيضاً دون أن تقف عند حدوده، تنتقل بوجودها المادى إلى غير الملموس واللا مرئى، إلى عالم التجربة غير الحسية. إنها - بذلك - ليست مجرد أشياء «واقعية» أو وصفاً لما هو واقعى، ولكنها «صورة» "... طريقة ينتج ما الوعى أمام الشىء ويتصوره من أعماقه كدالة لمعرفته الضمنية..." (٢٤).

لقد تشكلت صورة (القطار) - فى نموذج(٥) - من خلال معرفة الذات ووعيها وتجربتها الداخلية، من خلال علاقة خاصة لا تقوم فقط على الإدراك الحسى، بل أيضاً على التصور أو التخيل.

وهو ما تحقق فى نموذج (٦) مع دمية «دون كيشوت» التى رآها «ميخائيل» معروضة فى الواجهة الزجاجية لإحدى المحلات. فقد بدت الدمية على هيئة شيخ، وجهه رمادي بلون القماش الذى أصابه التغير، عيناه عبارة عن خرزتين سوداوين لامعتين، لحيته بيضاء مصنوعة من خيوط القطن الخفيفة المتفرقة. ويرتدى هذا الشيخ ثوباً بلدياً، مرخياً عليه، لكن ثابتة ثناياته، أكمامه

واسعة، تتدلى منها يداه إلى جانبيه، وعلى رأسه طربوش مغربي قصير له زر أسود، تلتف به عمامة بيضاء. ورغم هيئة الدمية / «دون كيشوت» الجليلة المهيبة (المعبر عنها بعبارات شيخ، لحية من فتائل قطن، ثوبه جامد الطيات، طربوش، عمامة بيضاء)، إلا أنها تقف داخل الواجهة الزجاجية منفردة غريبة وسط معروضات عديدة ومتباينة. وتتحلى غربة الشيخ / الدمية ووحدته من خلال الصورة (كأنه غريب ألقت به تصاريف ظالمة)، التي شخصته هو والتصاريف في مواجهة غير متكافئة، قامت فيها التصاريف بدور الطالم العاشم الذي فرض على الشيخ الدعي والعزية

ومن خلال تزاحم المعروضات فيما يشبه (المولد)، والتيه داخل تفاصيلها المفرطة، المتتابعة من غير فواصل كتابية (أي علامات ترقيم)، والملاحمة بالتالي مما لا يسمح بدخول أي شئ غريب عنها (كالشيخ الدمية) داخل هذه التشكيلة الواحدة في تعددها (بيت العرائس التي .... ثابتة الابتسامة عن ثغر .... وشعر .... وفساتين .... وعيدين لا تطرفان بين فتاحات العلب وزجاجات .. . والأقلام .... والأكواب .... والعقود .... والأقراط .... ومن ورائها جلاليب .... والأباريق .... وألف صنف وصنف من ....).

وتتضاعف غربة (الشيخ الدمية) ووحدته بما تحققه الصفات المستخدمة من «ضجيج لوني»، محدثة لوناً من المفارقة (- صفراء، - مزركشة - الملونة، - النحاسية، - الفاحشة الألوان، - الأزرق والبرتقالي).

ففي مقابل الشيخ الوحيد وما يوصف به من ألوان محايدة (سوداوين / أسود، الرمادي بيضاء)، تظهر المعروضات المتعددة بألوانها المركبة والمصنوعة. كما تجرد بعض الصفات الواجهة الزجاجية من مظاهر الحياة والحيوية (مشدودة الأصابع. ثابتة الابتسامة. عينين لا تطرفان، الجافة- سيئة التشكيل، - المقلدة، - السقيم). وهو ما يتوازى مع التشبيه (الجامد والمقولب) الذي لا يلتفت سوى إلى العلاقة الشكلية السطحية (ثغر دقيق كحب الرمان)، كما يتوازى مع المفارقة (الفائدة الحيوية والثراء) في: (الطفيفة الوزن والفاحشة الدوق والثمن). وتغدو الواجهة الزجاجية غير محتملة في الصورة التي تصدم الذات بلا مواراة أو خجل (الفاحشة الألوان). فقد تخلقت الألوان بخلق سيئ قبيح لا يراعي أية مشاعر وقيم. ويصل الأمر إلى حد السخرية والتهكم في الصورة المتشابكة (ألف صنف وصنف من / نفايات / مصانع الذكريات / السياحية /)، فقد فقدت (الذكريات) معناها الإنساني الوجداني، لم تعد تثير أية عاطفة أو شعور لصاحبها، ليست بالنمع

النابض المتدفق، بل عدت أشبه بمصانع لا تفرز سوى تذكارات عابرة، وقتية، تافهة، لاعمق فيها، كالنعايات عديمة النفع والقيمة

كل ما يحيط بـ (الشبح الدمية) - إذن - يدفع به الى الوحدة والغربة، بل إلى الاغتراب. ومن ثم اليأس من وضع ازدحم بالتافه، والسيئ، والقبيح، والمزيف، والخامل، والعليل ....

وقد حسدت (الواجهة الزجاجية) هذا الوضع من خلال صورة « كنائية»، حيث تحاورت المعروضات (الموضوعات)، وتطور الوصف وترابط بواسطة علاقات « المحاورة » هذه، المستندة فقط إلى حروف العطف كرابط شكلي دون غيره من آليات التماسك والترابط يتم الانتقال من أحد الأشياء المعروضة إلى ما يجاورها. كما يتم الانتقال ما بين الأجزاء المكونة لدمية « دون كيشوت » (العينين، الوجه اللحية، الثوب، اليدين، الأكمام، طربوش الرأس وعمامته). وتستعين هذه الصورة الكنائية ببعض الاستعارات (والتشبيهات) - كما سبق - غير أن هذا السياق الكنائي يتم اللجوء إليه تحقيقاً لعلاقة « استعارية » بين الدمية و« دون كيشوت » - بطل «ثربانتس»، و«ميخائيل» - بطل « الخراط ».

فـ « دون كيشوت » هو ذلك الشيخ الغريب البالغ الخمسين من عمره، النحيل الجسم، الفقير المعدم، الكثير القراءة في كتب الفروسية، والذي عزم على أن يكون فارساً مغواراً، واتخذ هيئته وعدته وكان عقله يخيل له طواحين الهواء مردة، والقسيسين قرصاناً، والمجرمين سادة، وكان يحاول رد الظالمين وإغاثة المظلومين، فلا يكافئ إلا بالإهانة والضرب.

إنه "... رمز النبالة الساعية في خير الإنسانية، ولكن وسائلها العاجزة لا تستطيع تحقيق أمانيها، رمز للمثل الأعلى الإنساني، الذي دائماً يصطدم بالواقع الكالح. فينتهي بالإخفاق ..."(٢٥)، يظل دائماً يحتمل العجز والفشل والإخفاق، ولا يتخلى أبداً عن سعيه، عن حلمه المجهض غير المتحقق الذي بدأ بسببه مجنوناً، طريداً، غريباً؛ وهكذا اتجه النموذج إلى تحقيق تناظر بين وضعية الدمية، وسيرة «دون كيشوت»، وحال « ميخائيل » الذي صرح [« هل أحارب أنا أيضاً طواحين الهواء ...» - رامة والتنين ص. ١٢٣]

حيث التعلق بحلم، بمستحيل، واحتمال اليقين باستحالته.

ويتضمن نموذج (٨،٧) أوصافاً لبعض الشخصيات (« رامة» ، « سنية منصور» - إحدى صديقات « رامة»، و « قدري عبد الفتاح » - وكيل الوزارة).

وفيها تلقت الذات بعناية إلى التفاصيل الحسية، ولكنها كثيراً ما تسمو هذه التفاصيل على ما هو حسي، عندما يتعلق الأمر بإظهار صفات « دائمة » و « ثابتة » للشخصية، كما في نموذج(٧)، حيث تظهر «رامة» وقد ارتدت بنطلوناً « طو جينز » يحسمها من غير تفاصيل أو أبعاد واضحة، وكما وجهها حمرة من أثر ما تبذله من جهد وحركة أثناء العمل في الحفر، وعلى رموش عينيها المقوسة والواسعة استقرت حبات الرمل الأبيض الدقيق هذه الأوصاف التي لا تكشف بدرجة كافية عن هيئة «رامة»، والتي هي عرضة للتغير باختلاف الأحوال - ما لا تقف عنده الذات طويلاً، وما لا تحرص على تعميق مدلوله (وهو ما يفسر غياب المجاز هنا)، غير أنها سرعان ما تستقر على (العينين)، تجعل منهما بؤرة اهتمامها (الوصفي - السردي)، تأخذ من بعض حواسهما الحسية ما تنفتح به على عالم الشخصية (الرئيسية) وحقيقتها، وكأن العين - بذلك - فتحة للعبور إلى الوجود الحقيقي للشخصية، تماماً كما هي العين في أي مسكن (معبد، بيت، جسد الكون) عبارة عن فتحة للوصول إلى الوجود الحقيقي المتجاوز غير المشروط - في الميثولوجيا القديمة (٢٦).

فالخط الأسود العريض الذي يرسمه الكحل على الجفن الأعلى لم يعد مجرد « دال » بسيط ومباشر يشف عن جمال العينين، ولكنه غدا دالاً كثيفاً، معقداً، عميقاً (كان الخط الأسود العميق السواد ...)، وهي كناية تحيل إلى دلالة اللون وإيحائه أكثر مما تشير إلى درجته

إن عمق السواد يكشف عن الهوية العميقة للشخصية (البئر العميقة، موطنها الغائر) يتجاوز ما هو سطحي ومرئي وعرضي، إلى ما هو متجذر في طبيعتها، كامن في أعماقها البعيدة بشكل كينونتها. إنه عمق مدهش ومحير، يضم تناقضاً من غير تعارض، فالعينان اللتان صارتا أشبه بماء بئر عميقة (خضرة ماء البئر العميقة في عينيها)؛ هاتان العينان وما بهما من خضرة ترتبطان بدلالات الحياة والخصب والاستقرار هما ذاتهما موطن روح جامحة شرسة تسبب ألما وجرحاً وقلقاً وتوتراً. فهي مثابة وحش يعد بالفتك والموت. إن عمق الشعور بالراحة والطمأنينة- من خلال التشبيه (ماء البئر العميقة في عينيها) - يمتزج - بل يتماثل - بعمق الشعور بالعناء والقسوة - من خلال الاستعارة (الروح الصارية الوحشية من موطنها الغائر).

ويتحقق هذا التلاقي بين دلالات الحياة والموت مرة أخرى في الصورة المركبة (عيناها زهرتان / شرستان ....)، يجتمع جمال الزهرة وقسوتها، ويتوحدان، ليتفجرا غنى وعطاء على الدوام ليحملا للذات معنى متعدداً ومتجدداً، لقد صارت العينان / الزهرتان مثابة (شمس) متجددة

بالضوء واللهب (عيناها زهرتان شرستان بشمس أخرى متفجرة)، تحمل بداخلها النقيضين، ولكنها ليست الشمس المعروفة للجميع

إنها شمس خاصة (أخرى)، ملازمة لكل الأوقات، لا تعرف زوالاً أو غياباً، ولا تشهد نقصاً أو تغيراً، فهى دائماً (متفجرة)، فى لحظات اللقاء والطلب والفقد (فى حميا الفقدان والنشدان ولقيا الطلبة). إن هذه الاستعارة التصريحية التى جعلت من عطاء العينين شمساً متفجرة- فى الوقت الذى غيرت فيه التصور العام للشمس الكونية، عقد محت الفرق بين الحالات النفسية المختلفة، فصار الفقد والطلب واللقاء، صار الغياب والحضور فعلاً متشابهاً، بل واحداً، يتسم بشدة الرعدة وحدتها (حميا -)؛ على هذا النحو تتلاقى دائماً المتناقضات داخل العينين، وتسمو بهما على ما هو حسى، لتصل بهما - عبر الصورة - إلى وجود متميز، إلى « الهوية السردية » للشخصية الرئيسية التى أنيب عنها بالعينين كجزء منها على سبيل المجاز المرسل، حيث الإدراك البصرى نقطة بدء فى تشكيل وعى الذات - رائية أو مرئية . فـ «رامة» - من وجهة نظر «ميخائيل» - وكما يوضح نموذج (٧) - شخصية تحيا بالمتناقضات والتعددية، هذا ما يشكل حقيقتها ما يشكل هويتها على امتداد الحكاية / السرد، أى ما لها من " ... خاصية شخصية ثابتة أو دائمة نسبياً .. "(٢٧). يمنحها السرد إياها.

ومن هنا لم يكن لجوء النموذج فى بنائه إلى علاقات المجاورة - الكناية والمجاز المرسل - (الانتقال ما بين الملبس. الوجه، الرموش، خط الكحل، العينين)؛ لم يكن اللجوء إلى علاقات المجاورة المرتبطة بوضع محدد - سوى خطوة أولية تم تجاوزها إلى ما هو مستقر ودائم على المسار السردى، إلى ما هو لا زمنى من خلال عدم التوقف طويلاً أمام ما هو حسى، ومن خلال الإحالة إلى أوضاع وحالات غير منظورة، لكنها حاضرة بتضمنها داخل النموذج الذى يقر الدائم والثابت

وعندما يتعلق الأمر بشخصية ثانوية، فإن الذات لا تتخلى عن عنايتها بالتفاصيل والأوصاف الحسية، وإن كانت لا تندفع بها بعيداً لإبراز هويتها السردية إنها أوصاف تتصل بلحظة زمنية محددة، بوضع محدد داخل الحكاية، غير أن الذات لا تتجه إلى تمثيل هذا الوضع ولا تستند إلى ارتباط « كنائى » بين الوصف وسمات الشخصية، فهى لا تقصد سوى معارضة هذا الوضع بالسخرية منه ، كما فى نموذج (٨) الذى يقدم وصفاً لهيئة «سنية منصور» و«قدرى

عبدالفتاح» عند زيارتهما لـ «رامة» . فـ«سنية» تبدو بدينة الجسم، صدرها عظيم الحجم، يرفعه «سوتيان» قوى يظهر من تحت بلوزتها الحريرية، عجيزتها ضخمة ترفع جيبتها الباريسية العالية.

ووجهها تلازمه دائماً ابتسامة ثابتة لا تتغير كما أن « قدرى عبدالفتاح » يبدو ضخم الجسم، تتتابع أنفاسه لثقله، بطنه كبير، خده مسترخ غير متماسك، شعره خفيف سواه بعناية ليخفي صلعاً برأسه. غير أن الوصف لا يقوم بنقل دورٍ ومحايد، وإنما يتم من وجهة نظر تهكمية ساخرة، مستعينة ببعض الصور البلاغية المثيرة للضحك، حيث تلجأ إلى «المبالغة» Hyperbole باستخدام عبارات بالغة الدلالة على بدانة الجسم وضخامته (ابعاجاتها المقتحمة، صدرها المهول عجيزتها ترفع الجيبة، حرمه الضخم، ينهج قليلاً، خده المتهدل، جلس بثقل، بطنه الكبير، يتدلق على نفسه أمامه)، فقد صار الجسم حملاً ثقيلاً (المهول، الضخم، ثقل، الكبير) أرهق صاحبه (ينهج جلس بثقل)، وأفسد مظهره (ابعاجاتها، عجيزتها ترفع الجيبة، خده المتهدل، بطنه يتدلق)؛ كما تلجأ إلى «المفارقة » Paradox عند وصف جيبة «سنية» (الجيبة الباريسية العالية التى تبدو مع ذلك كأنها من شغل خياطة بلدى)، فقد دهبت عجيزتها العظيمة بكل ما للجيبة من قيمة وأظهرتها بصورة أقل دوقاً وثمناً، بل مناقضة تماماً (الباريسية العالية # شغل خياطة بلدى).

إن الأمر يتعلق هنا - بلا شك - بتشويه وإفساد لما هو ذات قيمة، وتأتى المفارقة هنا - كـ" ... استراتيجية قول نقدي ساخر.... "(٢٨).

وهو أيضاً ما يبرزه عمق التناقض بين أناقة علبة الحلوى التى يحملها «قدرى عبدالفتاح » فى يده (علبة ورقية بيضاء مربوطة بخيط مفضض مذهب مضفور ومعقوص، عليها اسم حلوانى «لابيش») ؛ وبين ترهل جسمه وعدم استوائه وتناسقه. كما تعمد وجهه النظر هذه إلى « التعريض » Innuendo فى (سوتيان لابد قوى جداً، ابتسامة ثابتة كأنها ملصوقة بوجهها. ظهر التماع الصلع بالعرق الخفيف تحت شعره الطفيف المرجل بعناية لكى يخفيه، يصدر أسواتاً غامضة يقصد بها التعبير عن فرط السعادة لأنه حاء فتخرج الأصوات كأنها غمغمة بلهاء) ، وفى هذا تلميحات ساخرة إلى : ضخامة صدر « سنية » مما يقتضى بالضرورة (سوتياناً قوياً)، تكلف طبعها واصطناع (ابتسامة ثابتة) لا أثر فيها لشعور خاص. أى أنها ابتسامة مصطنعة (ملصوقة بوجهها)، وليست نتيجة لشعور حقيقى بالسعادة والفرح؛ مداراة « قدرى عبدالفتاح » لبعض حقيقته، بإخفائه المتعمد لصلعه بالعناية بتسوية شعره الخفيف وتسريحه؛ افتقاده اللباقة والفطنة، فتعبيره عن

سعادته زيارة «رامة» يأتي كلاماً، بل أصواتاً غير واضحة ولا معنى لها (عمعمة ملهاء)، وهو مالا يتناسب مع مكانته ومنصبه كوكيل وزارة. وتأتي - أخيراً - الصورة الاستعارية (بطنه الكبير يندلق على نفسه أمامه).

بتصوير البطن الكبير المتدلي شيئاً سائلاً يندفع إلى أسفل منزلقاً ومفارقاً مكانه مما يثير - بحق - الضحك، ويستكمل تلك الصورة «الكاريكاتيرية» الساخرة التي يغيب عنها التعاطف والانفعال، وتتظاهر بالحياد والتباعد (لابد أنه .... كأنها من شعل .... كأنها عمعمة . .) والتي يرسمها متهكم " ... لا يأخذ العالم مأخذ الجد ... فلا يبقى له - إذن - غير مغر واحد، هو قبول نثر العالم (أو تفاهته) . أي أن يلائم حبائه معه ، ولكنه يحتفظ حائذ بحقه في الضحك" (٢٩) متقدماً من خلاله رأي الضحك، قولاً أو خطاباً نقدياً ساخراً، لا وصفاً تمثيلياً.

وتشهد نماذج (٩،١٠،١١) ولعاً شديداً بالتفاصيل والأوصاف الحسية يفوق ما تضمنته النماذج السابقة بحيث يكاد يهيمن الوصف الحسي على هذه النماذج الثلاثة. فتتندى بها الأشياء بأوصافها المحسوسة، تعلن عن وجودها، وتعبر عنه (باللغة)، لا تقصد إلى معنى وراءها، فما أحدثته «رامة» من تحديد وتعديل في بيتها (نموذج ٩)، وما قدم لـ «رامة»، و «ميخائيل» من طعام (نموذج ١٠)، وما اتصف به جسد «رامة» من ملامح (نموذج ١١) ؛ كل هذا لا يحدد واقعاً (متخيلاً) يحتويها، ولا يشف عن دلالات اجتماعية (كأن يكون لمحتويات البيت ونظامه الداخلي، ولنوعية الأطعمة - مدلول طبقي / اجتماعي / مادي)، أو دلالات نفسية أو أخلاقية (كأن يكون في جسد «رامة» إيحاء بسلوك نفسي أو خلقي).

أي إن هذا الوصف لا يهدف إلى توضيح العالم وتمثيله، أو إلى الإشارة إلى طبيعة الشخصيات ونفسيتها ووضعيتها . إنه لا يحيل - كنائياً - إلى مرجع ما، فالأشياء - هنا - لا تعني سوى دلالتها الأنطولوجية، تتجرد من كل قيمة سوى وجودها . إنه - إذن - وصف يصدر عن كون الشيء " ... ليس لأول وهلة، دلالة من أجل الفهم، بل هو بنية قابلة للفحص عن طريق الجسد...." (٣٠)، وفي ذلك وقوف عند حدود التجربة الحسية، تأمل للعالم وفهمه والتعرف عليه كمدرك حسي، إدراك حسي للعالم في براءته وعجائبيته وظهارته. لا معنى (أو قيمة)، - بالتالي - لهذا الوصف سوى وجوده (الحسي). ومن ثم فإنه يبدو خواء بلا معنى، بل يدعو إلى الالتباس لفقدانه

المعنى (والوظيفة) داخل الحكاية، حيث إنه يحيل فقط إلى ذاته. إنه فعل مقصود لذاته، « كتابة » (أو «لغة») تنشد ذاتها، تتأمل جسدها الذى تشكله الكلمات والصور، تشكله الدوال لا المدلولات.

فبيت «رامة» فى نموذج (٩) تشكله أوصاف تدركها الذات إدراكاً حسياً، وتوهم بواقعيته باصطحاب المسرود له إلى داخله (- وأنت داخل -)، غير أن هذه الأوصاف هى بمثابة «دوال» لا تدفع إلى التفكير فى دلالتها، ولا تتيح الفرصة لذلك؛ نظراً لتنوعها الدالع المستفيض، وحركتها النشطة والمشتهية المسلك. فمحتويات (الفسحة) الصغيرة التى ينتهي إليها الممر، و(المطبخ) الذى كان فى القديم مدخلاً أو رواقاً؛ محتويات كل من الفسحة والمطبخ اللذين ركبت بينهما «رامة» باباً زجاجياً بضلفتين - كثيرة ومتعددة ومتشابكة (الفسحة القرص، صناديق الورق، مائدة المكوى - مسنودة كلها إلى الحائط)، (المطبخ: حائطه الأيمن: نصف (الحائط الأيمن) : القيشانى (الذى يكسو نصف الحائط الأيمن) : خلفية (القيشانى) الصفراء، غنمة زرقاء بالتفريعات الدائرية (على القيشانى) : مثمن أضلاع (بداخل كل دائرة، يتماس مع قطرها بلا انفصال) : أفنان رقيقة ملتوية (بداخل مثمن الأضلاع): زهرة تجريدية صغيرة جداً ثلاثية الأوراق (ينتهي بها كل فنن / غصن) النصف الآخر (للحائط الأيمن) فوق القيشانى: تجويفات منقورة فى الحجر: (كل تجويف) قاعدته مبطنة بالرخام، (فى هذه التجويفات) كيزان وأباريق، زجاجات، مبخرة - عود بخور غير مشتعل ومع ذلك له شذاه (مرشوق فى المبخرة).

وبدقة التقاط هذه المحتويات بتعددها وتشابكها تكون الدقة فى رصد أوصافها (باباً / زجاجياً / بضلفتين /، الفسحة/ الصغيرة / التى ... /، القرص / المدور/، صناديق الورق / المقوى / الكبير / ، / مسنودة / كلها إلى الحائط ، المطبخ / الذى.../، مدخلاً أو رواقاً / أوسع قليلاً / من الردهة / الضيقة / و / مكملاً لها / ، نصف حائطه / الأيمن / مكسواً بـ / القيشاني / القديم / اللامع / له خلفية / صفراء / قديمة عليه غنمة / زرقاء .. / التفريعات / الدائرية / الهندسة / بحساب / دقيق / ، مثمن أضلاع / بالأبيض / بمس ... / وفي داخله .. / ، الأفنان / الرقيقة / الملتوية / ينتهي كل منها بـ ... / ، زهرة / تجريدية / صغيرة جداً / ثلاثية الأوراق /، /فيه تجويفات/ منقورة/، قاعدة كل منها، مبطنة بالرخام/ الأبيض، الذى.../، / فيها كيزان وأباريق / نحاسية / ، زجاجات / نحيفة / زرقاء / مسحوبة العنق / ، مبخرة / نحاسية / مرشوق فيها ... /، عود بخور / غير مشتعل / له مع ذلك شذاه / الحريف العذوبة / .) . تتعدد - إذن - الأوصاف /

الدوال، وتتشابك، ويتناسل بعضها من بعض، على نحو يدفع بالقارئ إلى «متاهة» لا يتعرف فيها - بوضوح - على ما نال البيت من تعديل لا يدركه سوى «ميخائيل» لتردده على البيت قبل ذلك، ومن ثم كان هذا التعديل - بالنسبة له وحده - (عملاً مدهشاً).

أما القارئ الذى لا تمنحه الحكاية معرفة قبلية، ولا تتعهد بذلك، فماضيها - كما سبق القول - ليس شرطاً لتلقيها واستمرارها؛ هذا القارئ لا يملك إلا أن يتابع حركة الدوال. وهى حركة من الدأب والتداخل بحيث تفقده الأمل في تركيب هذه الدوال وبناء صورة (متخيلة) للبيت، ويأتى هذا منسجماً مع ميله إلى عدم جدوى إنتاج مثل هذه الصورة، فهو لا يفتقر إليها - كثيراً - لمتابعة الحكاية. إن القارئ في هذا الوصف لا يتحصل على معرفة (وفهم) وتحديد، ما يتحقق له هو «المتعة» (الحسية) بالمكتوب، المتعة بالكتابة التى تنشد نفسها - وتحيل إلى نفسها - باستخدام اللغة. "... ما يشكل حينئذ قيمة فهى حدة اللذة الحسية التى يشعر بها القارئ... "[٣١] مع حسد الشيء/ الكلمة المادى المفصل، معنى هذا أن القارئ - وقبله الذات الساردة - يأخذ فى النظر إلى بيت «رامة» "... «كواقع يدرك إدراكاً حسياً، لا كواقع محدد»."[٣٢]. لا يحمل معنى غير وجوده. إنه - إذن - وصف يعمل ضد المعنى، ضد الفهم والتأويل والإسقاط.

ويحدث الشيء نفسه فى نموذج (١٠) الذى يزدحم بأوصاف دقيقة مستفيضة، تفصح عن موضوعيتها (وواقعيتها)، بحرصها البالغ على التفاصيل (الصغيرة)، وبلجوئها إلى صيغة الاحتمال (يمكن، ربما) التى تكشف - بصدق - عن مدى تيقن الذات من معرفتها (ماركة قديمة، سبعر/ يمكن/، من مخلفات عز قديم، من أيام الاستراحة عندما كان مفتش الآثار إنجليزياً، / ربما /).

فى هذا النموذج تخلى الأوانى وما ما من أطعمة باهتمام «وصفى» بالغ، يحيلها إلى موضوع تأمل وإدراك حسى بعيداً عن قيمتها الاستعمالية والاستهلاكية، ويصرف الانتباه عما قد يرتبط ما من دلالات، كالإشارة إلى قدم الأوانى، وارتداداتها - غير المؤكد (يمكن .. ربما) - بالأحذية الذى كان مفتشاً للآثار (... تثلمت بفعل القدم وبهت لونها. ماركة قديمة ... يمكن .. من مخلفات عز قديم ... ربما). والإحالة إلى وسط «ريفى» بنوعية ما يقدم من طعام (بيضات مقلية . عائمة فى بحيرة من السمن. عسل نحل تتربع فى قلبه قطعة شهد شمعية. العصيدة فى سلطانية فخار سوداء). مثل هذه الدلالات لا تنشغل بها الحكاية، ولا تسعى إلى طرحها. وإنما أفرزتها عملية الوصف ذاتها التى تتابع كل موصوف فى صفاته المتعددة (الطبق / المفلطح / الواسع / صينى / على حافته ... / ماركة ... /

به ... /، طلق / أصفر / من نفس الماركة / سليم / يكاد يكون جديداً / به .. /، العصيدة / في سلطانية / تتصاعد أنفاسها /، الصينية / النحاسية / الكبيرة / على المائدة .. /، بقوش رقاء / شعلوف / قديمة /، كسور / رقيقة / تتلمت .. /، ماركة / قديمة /، محلفات / عر / قديم /، بيضات / مقلية / مشرقة /، شموس / صفراء / بيضاء / صغيرة / عائمة ... /، بحيرة / من السمن / الشفاف /، قطعة شهد / شمعية / يسيل منها /، الرحيق / متماسك القوام / شهياً /، سلطانية / فخار / سوداء / عميقة /، أنفاسها / الحارة / مغرية /، المائدة / المجاورة / غير ثابتة السيقان / جنب السرير /).

إن في ذلك احتفاء كبيراً بالوصف، وارتقاء به ليصبح نظيراً للسرد، لا تابعاً له ولا معتمداً لمساره، ولا مستقلاً عنه تماماً. إنه (أي الوصف) كشف للعالم / الواقع على نحو ما تدركه الذات، وهو ما يحدد علاقتها به، وطريقتها في بنائه وتشكيله « سردياً » (ولغوياً)، وهنا لا يعمل الوصف منفصلاً أو متعارضاً مع ما هو سردي، إذ يصبح تأمل الذات وإدراكها لحظة الوصف جزءاً من حركة السرد المتتبعة لمسار الذات (داخل الحكاية)، ذلك المسار الذي لا يكف عن تأمل نفسه، بالتفافها حول نفسها، والعودة المتكررة إليها، والإحالة عليها. الأمر الذي يعني تداخلاً شائكاً بين الوصف والسرد، تدعمه زمنية معقدة تلغي التمايز بين التتابعي والتزامني. فلم يكن - إذن - وصف الطعام وأوانيه إيقافاً للسرد، بل استمراراً لحركة الذات في إدراكها الحسي الدائم للعالم، ومن ثم تعميقاً وإنماء لسرد لا يعبأ بالتطور الخطي.

وتتجلى العلاقة (الحسية) للذات مع العالم بأوضح صورها في مشهد (١١) الذي يقف متأملاً على مهل جسد «رامة». وفيه تتخذ الذات من جسد الآخر (أي «رامة») موضوعاً لإدراكها وهي إنما تصنع هذا عن طريق خبرة حسية « جسدية»، أي عن طريق جسدها الذي يمثل أداة اتصالها ووعيها بالعالم / الآخر، فمن خلال الجسد - جسد الذات والآخر- تتحقق الرابطة بالعالم يتحقق الوجود والوعي والخبرة. إن جسد «رامة» - هنا - ليس مجرد موضوع لرغبة « ميخائيل » الجنسية (تتيرينه بحركات تمسيدك، هيجان جديد بعد استنامة الشبع)، ولكنه - بالأحرى - موضوع للمعرفة بالذات والآخر والعالم. إنه افتتان بالجسد وتمجيد له (كيف أنسى هذا المجد المتجسد في الماء)، تفنن في الإحاطة بحدوده وقسماته وحركاته (تدييك، سطوح التدويرات النضرة والانبساطات والانحناءات الناعمة، الامتلاءات والوهدات، تقوسات الفخذين العظيمتين، الوادي

الصغير المعشوشب تحت قبة البطن الخمرانة المكينة عليها الخط الخفيف المتعرج ... يؤكد الاستدارة والطراوة والتماسك وصقال السمرة الداهرة معاً، جسد يفيض من حنكته على النهدين و لردفين، وهي تسع دولفين يحيا في وسطه الطبيعي المائي)، تتسع لتاريخ هذا الجسد (قبة البطن الخمرانة المكينة عليها الخط الخفيف المتعرج الذي تخلف بعد ولادة بنتك)، ودراية تامة بأحواله وإدراكاته واستجاباته (حركات تمسيدك البطينة المتمهلة/ المستمتعة/ بما تحفزه وتؤزه من هيجان جديد بعد استنامة الشبع، راحته بعد غمرة الرضا الدهيع، أنينه الجريح، طعنته القاتلة)؛ على أن الأمر لا ينحصر في نزوع فطري (شهواني) نحو جسد الأنثى، ولكنه وعي عميق بجوهرية الجانب الحسي/ الجسدي للوجود الإنساني، معارضة ورفضاً لكل أشكال الاستهانة به والتقليل من شأنه في مقابل الجانب الوجداني أو النفسي، ونفياً لكل ما يتعرض له من انتهاك وتعذيب وقتل وألم. ومن هنا لم يكن الجسد مرصوداً فقط من قبل «الآخر» (جسد «رامة» كأنثى منظور إليه من جانب «ميخائيل»)، بل أيضاً من قبل الذات نفسها، تتحدث عن جسدها تتأمله، تعتني به، تحكي ملذاته ومعاناته، تفعل هذا «رامة» مع جسدها (الكريمات المعطرة والمعاجين الغالية وسوائل التطرية ناعمة القوام التي تدللين بها هذا الجسد، انصياعك لأوامر هذا الجسد ومتطلباته وراحته بعد غمرة الفرح الدهيع وعريه، تمسدين هذه الامتلاءات وهذه الوهدات، تقوسات الفخذين ... والوادي الصغير المعشوشب تحت قبة البطن ....)، كما يفعله «ميخائيل» مع جسده (تدلكين جسمي بها... تثيرينه بحركات تمسيدك البطينة المتمهلة المستمتعة بما تحفزه وتؤزه من هيجان جديد بعد استنامة الشبع، جسمه المحروق الناحل العلمي مازال يحمل آثار التعذيب في معتقلات عبد الناصر).

ومن خلال هذا التأمل المتأني والملح للجسد تسعى الذات إلى أن تعيش اتصالاً مع ذاتها، ومع الآخر، ومع العالم الذي يصر على وضع الإنسان " ... في وضعية خارجية تجاه جسده الخاص..."(٢٢)، سواء بالشك فيه، والرغبة في التحرر منه، وامتهانه (كامل البراءة في أدغال المدينة وتراكب أشيائها وجوامدها، مازال يحمل آثار التعذيب في معتقلات عبدالناصر)، أو بالهيبن بشكله ومظهره وحيويته وتجميله (الكريمات المعطرة والمعاجين الغالية وسوائل التطرية ناعمة القوام) بديلاً عن الروح في مجتمع مادي.

وهذا الاتصال المنشود بالعالم - عبر الجسد - إنما يعني تطلعاً إلى حقيقة العالم، إلى باهيته إلى المختفي منه، واللامرئي، والكامن، ذلك أن " ... الماهيات كائنة في العالم المحسوس على نحو

ما يعطي لنا ..."[٢٤]. ومن هنا كان بإمكان «ميخائيل» أن يدرك من جسد «رامة» ما لم يره (كيف أتجاهل ما لم أره قط)، أن يوقن أن في إدراكه الحسي لجسدها تحرراً بماهيته من غير تعارض أو ثنائية، وبالتالي يصبح الجسد أو الإدراك الجسدي (والحسي) انفتاحاً على وجود حقيقي، متجسد ومتخيل معاً، وفي الوقت نفسه. متحقق ومحتمل (بل حتى مستحيل). إنه وجود يسوده التعدد والتداخل والالتباس. بل التناقض (وحش # كامل البراءة، أوامر هذا الجسد ومتطلباته# أنيته الجريح، طعنته القاتلة).

يقف الوصف - في النماذج الثلاثة السابقة - عند حدود التجربة الحسية، لا يتخطى كثيراً مدركات الذات الحسية، ولا يتجه صوب «التمثيل» أو «الرمز»، ومن ثم فهو لا يتخذ من «الصورة» أداة أساسية له. وعند ظهور بعض أشكال المجاز فإنها تأتي مفردة (ومعزولة) داخل تركيب محدد ولا تبتعد كثيراً عن حدود الفهم الواضح البسيط؛ لتقارب طرفيها (حنو الأفنان الرقيقة - نموذج٩. ست / بيضات مقلية مشرقة شموس / صفراء بيضاء، / عائمة / في / بحيرة من السمن / - نموذج١٠. حركات تمسيدك المستمتعة بما تحفزه - نموذج١١)، وبعض هذه الصور يقترب من الاستعمال العادي المألوف (كل دائرة منها تحتضن في داخلها مثمن أضلاع - نموذج٩. الكريمات والمعاجين وسوائل التطرية ناعمة القوام، تدللين بها هذا الجسد، أوامر هذا الجسد ومتطلباته، غمرة الرضا البهيج، وهي تسبح دولفين - نموذج ١١)؛ غير أن هذه النماذج لا تخلو من بعض الصور التي تتزايد بها طاقتها الإيحائية، بانتزاع طرفيها من مجالين حسيين مختلفين (شذاه الحريف العذوبة - نموذج ٩. أنينه الجريح - نموذج ١١)، أو مجالين إدراكيين مختلفين (المجد المتجسد - نموذج ١١) أو باعتماد التناقض اساساً لعلاقتهما (وحش كامل البراءة، هنا الجسد هو الذي يتطلب طعنته القاتلة - نموذج ١١). ومع الحضور المتواضع للمكون المجازي - دون أن يفقد دوره الأساسي في الحيلولة دون تحول هذه النماذج إلى مجرد بيان تقريري مباشر لأشياء واقعية - يظل بهذه النماذج ما يعمل ضد بساطتها وشفافيتها. فالصفات - بكثرتها وتعددها الواضحين - أصبحت تعمل ضد وظيفتها التحديدية، فلا تمنح القارئ معرفة محددة بالموصوف حيث تشتبه عليه أوصاف هذا مع ذاك، ويجد صعوبة في تتبع هذا الحشد المشتبك من الأوصاف والموصوفات، كما تظل دلالة هذه النماذج داخل الحكاية موضع تساؤل، ومصدراً للبس والغموض، حتى لتبدو «بلا معنى» (في علاقتها بالحكاية)، غير أن عدم معناها إنما يطرح «معنى» معارضتها لواقع (الأدب، الحكاية) يعلن

دائماً انحيازه إلى كل ما هو دال (من وجهة نظره)، وفي ذلك محاولة من " الأدب للانفصال عن ذاته كممارسة دالة ..."[٣٥]، متشيعة لنظام أو سلطة أو تقاليد أدبية (حكائية هنا). إن هذه النماذج بانفصالها عن المعنى الثابت، المقرر، المكتمل، النهائي - إنما تسعى إلى معنى لا - معنى، للمرفوض والمستبعد والمهمل، للمسكوت عنه، لغير المكتمل وغير الواضح والذي لم يتحدد بعد، معنى لما يبدو تافهاً وعبثياً وبلا وظيفة، معنى المدركات الحسية (واللغة) المقصودة لذاتها.

وهنا تصل أمثال هذه النماذج إلى درجة عالية من الترميز في علاقتها بالحكاية كلها - وليس بموقف أو سياق وردت فيه - وبالتالي ترميز علاقة الذات بالعالم وموقفها منه، تلك الذات التي تعول كثيراً على إدراكها الحسي للعالم، وترى فيه (أي الإدراك الحسي) كشفاً (غير مباشر) لذاتها. ولعالمها في ماهيته الكامنة والمخفية.

اتجهت الصورة - فيما سبق - نحو إقامة علاقة « تناظر » أو ترميز بين الذات والعالم، وذلك من خلال نماذج / أوصاف لم تكن إيقافاً لزمنية السرد بقدر ما كانت إسقاء قدر من « المشهدية » أو « الدينامية » على ما بدا س-اكناً من أشياء وأشخاص، أي منح ما تعرض له « تثبيت » ظاهرياً غاية «سردية» على امتداد الحكاية. وهو ما يبدو مغايراً لما عليه النماذج التالية.

ن١٢ : « كان الميدان قد ازدحم بالناس. رأى الدرجات الرخامية المسوحة تحت الأبواب المفتوحة عن الأعمدة الداخلية الرشيقة، والمآذن الألفية فيها كبرياء قديمة وحكمة حجرية والحائط العريق العريض فيه نقوش ملونة باهتة وعذبة، يمتد ويدور إلى حارة رطبة طلبلة رائحتها تراب مبلول وفوح البهارات والتوابل الحار. وكان الشبان بالبنطلونات والقمصان وبالجلاليب البيضاء والطواقي الصغيرة المخرمة، يتماسكون بالأيدي، وحولهم تنز بعرق خفيف، ووجد نفسه في وسط دوامات صيفة متلاحقة، ورأى البنات يتجمعن معاً البلوزات خرجت قليلاً من أحزمة الجيبات، والفساتين تهدلت والأحذية المنخفضة الكعب عملية ومقصودة. وكانت الهتافات ما تزال متفرقة، ولكنها عميقة ولها صدى أجش ويجيش لها قلبه، مصر الحرة مع فلسطين الحرة، عائدون عائدون، يسقط العدوان الإسرائيلي، ارفعوا أيديكم عن بيروت الله أكبر الله أكبر النصر للإسلام يسقط الاستعمار تسقط الصهيونية لبنان لبنان بيروت بيروت، بين أذرعة رفيعة من الخشب، تنحفص، وتتمايل وتعتدل وسط

اللغط والنداءات والهتافات التى تكتسب عمقاً أكبر وقوة أكبر، وأسواق السيارات والأوتوبيسات التى وقفت فى الشارع. وفجأة انحدت الهتافات وصعدت محتشدة وحماعية ومنغمة : عرفات عرفات .. يحيا عرفات تسقط إسرائيل عرفات عرفات. وكان الناس حوله، متزاحمين، متدفقين، وكانت فى جسمه حيوية جديدة من أيام الشباب وترقب مشدود لم يعرفه منذ سنين طويلة، ولم يكن يدرك تماماً أن / صوته قد وجد نفسه فى الهتافات، وأنه قد انضم إلى الناس ولم يعد يحس بنفسه منفصلاً. بل ثم تحرر نادر وبهجة شاملة متغلغلة كأنها بهجة الحب ولكن لها قيمة أخرى، الهدير العميق نفسه تحت سماء الاسكندرية التى يجرى فيها سحاب أبيض خفيف، وهو فى شارع العطارين، لا يسمع صوته الذى اكتسب رحابة وعرضاً وقوة مزلزلة من الصوت الجماعى الواحد: الجلاء الجلاء . يسقط الاستعمار.. » {الرمن الآخر ص. ٤٣٨ ، ٤٣٩}

ن١٣ : « انشبب بهما قبلتهما اعترمتهما تحسستهما عركتهما، مرة كبيرين فى يدىّ ومرة صغيرين فى وهمى، مرة أحدس تدويرهما ونكورهما. وأختبر ذلك فيصدق معى، ومرة أعرف أنهما مخروطان، صلبان، مدببان تقريباً فى نعومة. مهاجمة. اللدونة والتماسك والطراوة فيهما مرة وقوة الأسر وطغيان الحضور مرة، عرفتها عاريين مبذولين، ونصف عاريين ورابضين أو وادعين مستكنين فى دانتيل السوتيان المحبوك، أو تحت الحرير أو الصوف فى الشتاء بوبرته المغرية إذ تمر يداى على كتلتهما المطاوعة، استطعمت مذاق النبقتين الناتئتين، سكريتين، واحدة بعد الأخرى: " والثانية أيضاً.. حتى لا تزعل ! " مصصت الحليب ولحست اللوع بسمرته الداكنة المحببة حول الحلمتين وقد تفتحت فيهما خروم دقيقة غاية الدقة تحت مداعبة لسانى. احتضنتهما بين كفى وعرفت ثقلهما الهين، دارت أصابعى. متجمعة ومتفرقة، حولهما، مستهما ببطء وتمهل كما لو كنت أريد أن أبرئهما من وجع، عرفت زنتهما، ويتعثر أو بيسر ونعومة طلعتهما من قبضة السوتيان الحابكة، وضعت العمود الصلب السخن بينهما وسكبت عليهما نكتار حبى انصب الدفق عليهما وهى ترفعهما بيديها وسال فى خطوط بيضاء لبنية حتى / توقف عند النتوءين كأنما يختزنانه، أو يعدل انسياله عليهما توترهما الداخلى، غمرت وجهى المشتعل فى نداوتهما ونعمت عطام خدى بملاسة ملمس الجلد وامتلاء الدسامة المخموءة! » {يقين العطش ص. ١٦٣ ، ١٦٤}

ن١٤ : « وعندما أسقط وجهه برفق على فرش لحمها الطيب الحصير الذى يتلفاه الآن هيناً مطواعاً تحت صلابته، سقط أيضاً فى حفرة بين زمانين كلاهما غير موجود. نردى فى فراغ ليس فيه تحقق بينما هو يغرق فى عجين الجسد الساكن

لم تلحق به، فى نومها. لم تمد إليه يداً. لم ينقذه شئ. لم يحد ما يتعلق به فى سقوطه، حتى عندما استدارت إليه، بين الوسن والصحوة تئن أنة واحدة حقيقة من الراحة وطيب الحس بأنه هناك، وجهه عليها، والتفت بذراعها حول رأسه تخشعه إليها صغلة حنان ، وقالت صباح الخير يا حبيبى، تعال عندى، قال وفمه يكاد يكون مسدوداً بحشوها الدمث أنا عندك يا حبيبتى، أين أنا؟ ثم استدرك: صباح الخير. ورفع وجهه من الحماة العدبة المحتشدة وذراعها تشده إلى حضنها شدة رقيقة. وهو يسقط فجأة وباحتدام على نمها المتفوح /

يا حبيبتى ما الذى يفصل بيننا، مع ذلك؟ ما الهوة الفاغرة بين جسدينا الملتصقين فى عرق شهوة الفجر الأولى؟ ما الغربة الضارية فى عظم العناق؟ بينما صدرك مدفون مضغوط فى حضنى، فخذاك ملتفتان بساقى، عيناك تحت جفنيهما المدورين حجران لامعان لا يذوبان أبداً، تسيل على صفحتها مياه الرغبة وطلب اللذة أحسادنا أحجار بدية سخنة لا تندمج منفصلة حتى فى تماسها الوثيق.

فى مركز هذا الكون، فى القلب المنتفض الذى يميد، فى نقطة ما على المحور النابض الدفين هناك عين متيقظة أبداً، موحشة، متقدة بنار صلبة، نداؤها لا تأتيه إجابة. ليس الموت الذى يفصل بيننا، أنت لا تموتين أبداً. وليس الحب. أنت دائماً تحبين، وأنت ما أحب.

أهى اللذة ؟ سيف خبيث يقطر بالدم والمنى واللبن المتخثر الرائحة يقطع ما بيننا. لسانك المتلئ يعلق حده الباتر المحرق. وصرختك المكتومة أنين من المتعة والتحقق والألم. لسانى جلدة جافة تحترق، وتنقبض كالرق القديم، وتسقط، فلا أحد الكلمة المحببة بعد أن أموت فى طعنة المتعة وجسمى كله تلفحه رياح محرقة. {رامة والتنين ص. ١٠٩، ١١٠}

ن١٥ : « الأمواج تصطفق بين جسميهما المتعانقين، وفخذها العريضة على ساقه شراع مبسوطة تقبل النسيم يملأه هبوب رياح البهجة. كان يسمع مع ذلك، من بعيد، رفرفة جناحين شاسعين يملآن السماء المحدوسة فى إطار من نار خافتة وضاءة فوق قرح الأجراس التى تجلجل فى بشارة تفجر البعث الجديد، أيها الموت أين طلمتك ؟ ثم تحطمت السدود بعد أن

دلت صخورها الناعمة ترتعش تحت توتر متعته التى لا تطاق وانحنى هدير الموج الأحمر وكانت صرختها الوجيزة حادة مكتومة من ألم اللذة واهتز القارب الذى يحملهما معاً، هزته النهائية بين الأحراش، وترنح، وغرق فى البركة الدفيئة التى ترقرقت مياهها وسكنت فوقها الريح، بين سيقان البوص الرقيقة الجوانب محترقة جففتها الشمس »

{رامة والتنين ص. ٢١٥}

تقدم هذه النماذج «حدثاً» أو «فعلاً» سردياً (مظاهرة، ممارسة الحب أو الجنس)، وتنطلق بسيرورته الزمنية، ليس فقط بعرضه مباشرة، فى زمن الحضور، ودون وساطة السارد، بحيث يأخذ شكل «المشهد»، ولكن داخل التتابع الزمنى للخطاب (نموذج ١٣ ، ١٤)، بل - أيضاً- بإعادة هذه السيرورة فى زمن السرد، مروية بلسان السارد، وفى صيغة الماضى (نموذج١٢، ١٥)، غير أن «عرض» الحدث السردى بزمنيته داخل حكاية لا تكترث بالتتابع الزمنى - لا يلبث أن يتحول عن طبيعته «الدينامية»، ويجعل من كل حدث موضوعاً للوصف، مستقلاً ومقطعاً، وله سيرورته الزمنية الداخلية. وهنا يتأكد - مرة بعد مرة - انزياح الفواصل بين الوصف والسرد، بين ما هو سكون وما هو حركى دينامى، وتغاير طبيعة كل منهما بحيث يختلط بالآخر، الأمر الذى يكشف عن رؤية جدلية متغيرة، تستوعب التعارضات والاختلافات على نحو متداخل، وتدفع بالذات إلى وضعية معقدة ملتبسة، تستهويها تماماً تفاصيل العالم المحسوسة في الوقت الذى تنفصل فيه عنها، وترفض محاكاته وتمثيله، تنفصل عن ذاتها، وتتوزع قسمين (ساردة ومسرودة لها)، في الوقت الذى يتأكد فيه تماهيهما، تلتفت دائماً إلى «الآخر» الذى يتبدى لها منتقداً أو معاتباً أو ساخراً، في حين أنه يظهر عمق انشغالها بذاتها، معنى هذا أن الوصف والسرد على نحو ما يتجليان داخل الحكاية إنما يقرران صورة العالم بالنسبة للذات، باعتبارهما شكلين تعبيرين للخطاب، ليسا - بالضرورة - متناقضين - على نحو ما كانت عليه الرواية الواقعية - خاصة مع حكاية تطرح «اختلافاً» و «مغايرة» على عدة مستويات. وتأتى الصورة (السردية) مجسدة لهذه الرؤية.

فى نموذج (١٢) تقوم الذات الساردة بحكاية أحداث المظاهرة التى اجتاحت القاهرة (المآذن الألفية)، احتجاجاً على العدوان الإسرائيلى على فلسطين ولبنان . ترصد الذات هذه الأحداث التى انضم إليها «ميخائيل»، ولا ينتهى المقطع السردى بحشد ترابطاتها على نحو يجعل منها - فى النهاية - مجرد تمثيل «كنائى»، ولكنه يدفع إلى الظهور بـ «ذكرى» مشاركته فى مظاهرة

قديمة ضد الاستعمار في شوارع الاسكندرية (الهدير العميق نفسه تحت سماء الاسكندرية ... وهو ...). ورغم تباعد الحادثتين زمنياً، وتغير المعتدى، إلا أنهما تترابطان بوصفهما موقفاً موحداً يرفض كل صور الاعتداء، وهو رفض يشارك فيه «ميخائيل» بانحراطه مع المجموع تترابط الحادثتان المتباعدتان (زمنياً ومكانياً) بتشابههما

تحكى الذات الحادثة بتفاصيلها التى تتقارب وتتماس وتتسلسل، وعندما ينفتح وعيها على الذاكرة/ الماضى، فإن الحادثتين تترابطان على أساس التناظر (أو التشابه). وهنا تمثل السورة السردية المؤسسة على التشابه أو التناظر (الاستعارى) والمستفيدة من علاقات الاقتران أو التقارب (الكنائية)؛ تمثل أداة للانفتاح على وعى الذات (أى «ميخائيل»)، ولا وعيها، وهو ما يقود - فى هذا النموذج - إلى التأكيد على "...استمرار الذات وترابطها رغم التحولة المتزايدة للزمن والخبرة"(٣٦)، فـ « ميخائيل » يعاود بعد سنوات عديدة (كانت فى جسمه حيوية جديدة من أيام الشباب وترقب مشدود لم يعرفه منذ سنين طويلة) المشاركة فى المظاهرات والعمل الثورى، ليؤكد إيمانه المستمر والدائم بوحدة المجموع. تتلاشى الذات الفردية وتذوب باتحادها مع الكثرة من غير انفصال أو تعارض (لم يكن يدرك تماماً أن صوته قد وجد نفسه فى الهتافات، وأنه قد انضم إلى الناس ولم يعد يحس بنفسه منفصلاً لا يسمع صوته الذى اكتسب رحابة وعرضاً وقوة مزلزلة من الصوت الجماعى الواحد)، غير أن حالة الوحدة (والفناء) هذه، والتى يرى فيها «ميخائيل» قيمة أصيلة ترافقه رغم المتغيرات (سنين طويلة)؛ هذه الحالة منزهة عن أية غايات سياسية أو اجتماعية أو دينية، فليس من أجل مثل هذه الغايات تضحى الذات بفرديتها، أى ليس لما يمكن أن يشكل سلطة ما تهبه الذات نفسها، بل من أجل قيمة تبدو مطلقة - على نحو ما يرى «ميخائيل» المطلق ويؤمن به - (الوطن = « المصرية » بلا طبقية أو تمايز) (تحرر نادر وبهجة سامية متعلقة كأنها بهجة الحب ولكن لها قيمة أخرى).

تتتبع الذات ما فى المظاهرة من تحركات واندفاعات والتحامات وصيحات، باستخدام صيغ خطابية، الهيمنة فيها للفعل (كان الميدان قد ازدحم بالناس، كان الشبان يتماسكون بالأيدى وجوههم تنز بعرق، البنات يتجمعن معاً، الدلوزات خرجت قليلاً من أحزمة الجيبات، والفساتين تهدلت، كانت الهتافات ما تزال متفرقة ... ولها صدى أجش، أذرعة من الخشب تنخفض وتتمايل وتعتدل وسط اللغط والنداءات والهتافات، أبواق السيارات والأتوبيسات، اتحدت الهتافات

وصعدت، كان الناس متزاحمين متدفقين، انضم إلى الناس. الهدير ... يجرى فيها سحاب، قوة مزلزلة من الصوت الجماعى). ولا تقتصر الأفعال هنا على المظهر الرمزى والدرامى للأحداث، فبعض هذه الأفعال تضطلع بمهام وصفية عند تعيينها الحدث أو الشخص أو الشىء (الميدان قد ازدحم البلوزات خرجت ... والفساتين تهدلت، الأتوبيسات التى وقفت، انحدت الهتافات، أنه قد انضم). ولا يبتعد هذا عما تحققه «الصفات» المنتشرة بوضوح داخل النموذج من اضفاء قدر من السكونية (الدرجات / الرخامية / المسوحة / الأبواب / المفتوحة / ، الأعمدة / الداخلية / الرشيقة ، المآذن / الألفية /، الحائط / العريض / العريق / ، نقوش / ملونة / باهتة / عدبة / ، حارة / رحلبة / ظليلة / ، تراب / مبلول / ، فوح البهارات والتوابل / الحار / ، الجلاليب / البيضاء / ، الطواقى / الصغيرة / المخرمة /، عرق / خفيف / ، دوامات / ضيقة / متلاحقة / ، الأحدية / المنخفضة الكعب / ، صدى / أجش /، أذرعة / رفيعة / ، الهدير / العميق / ، سحاب / أبيض / خفيف / ، قوة / مزلزلة / ، الصوت / الجماعى / الواحد) . يتوزع النموذج - إذن - بين حركية الفعل (غالباً) وسكونية الصفة، كما يتوزع بين صيغة السرد (خطاب الراوى) وصيغة العرض (خطاب الشخصية فردية أو جماعية) التى تتجلى فى النقل المباشر لهتافات المتظاهرين (مصر الحرة مع فلسطين الحرة، عائدون عائدون، يسقط العدوان الإسرائيلى، ارفعوا أيديكم عن بيروت الله أكبر الله أكبر النصر للإسلام يسقط الاستعمار تسقط الصهيونية لبنان لبنان بيروت بيروت . عرفات عرفات ، يحيا عرفات تسقط إسرائيل عرفات عرفات ، الجلاء الجلاء يسقط الاستعمار)، وتحقق هذه الهتافات بتكراريتها، وصيغة تلفظها المباشر، وبحماسها المتصل (بغياب الوقفات المتمثلة فى علامات الترقيم) رنيناً مسموعاً حياً، ينتقل بالمتلقى إلى «مشهدية» الحدث خلال وصف الذات له الذى لم يخل - بدوره - من تصوير حيوية الحدث وما يلازمه من شعور متحمس جياش، خاصة باستخدام عدد من الصور المجازية. بعضها يبرز عنف المظاهرة وقوتها (دوامات ضيقة متلاحقة - تشبيهاً لجموع المتظاهرين، ترقب مشدود، تحرر نادر، بهجة شاملة متغلغلة كأنها بهجة الحب. صوته الذى اكتسب رحابة وعرضاً وقوة، قوة مزلزلة)، وبعضها يبرز عراقة وجمال المكان الذى تدور فيه المظاهرة ، فبأصالة المكان يكون التمسك به، وتكون قوة مواجهة أى اعتداء عليه (المآذن فيها / كبرياء قديمة / و / حكمة حجرية / ، نقوش عذبة)، هذا بالإضافة إلى إيحاءات الصفات العديدة التى تتوازى مع دلالات مختلف الصور.

لقد عملت الذات بكفاءة على المراوحة بين السردي والوصفي، بين التصويري والمشهدي. وهي في هذا تتخذ من إدراكها الحسي الدقيق والمستقصي الأداة الأساسية في متابعة الحدث، ترصد مجرياته، وتصف متعلقاته من عوامل ومكان وزمان ويقترب هذا مما يحدث في سودح (١٣) حيث يجعل «ميخائيل» من ثديي «رامة» مداراً سردياً ووصفياً في الآن ذاته، مداراً لعملية حسية وصفها والتشبب مما جزء من الفعل الجنسي

وهذا الفعل « سعلى » كثيراً ما يتكرر، ولكن لأنه يصل كل مرة إلى نهايته، فقد جاء بصيغة الماضي (قبلتهما اعترمتهما تحسستهما عركتهما، غرفتها عاريين، استطعمت مذاق البقعتين مصصت الحليب، لحست اللوع بسمرته، احتضنتهما بين كفي وعرفت ثقلهما الهين، دارت أصابعي متجمعة ومنفرقة حولهما، مسدتهما ببطء وسهل، عرفت زنتهما، بتعثر أو بيسر وبعومة طلعتهما من قبضة السوتيان ، وصعت العمود الصلب السخن بينهما وسكبت عليهما نكتار حتى، انصب الدفق عليهما ... وسال، غمرت وجهي المشتعل في نداوتهما ونعمت عظام خدي بملاسة ملمس الجلد).

غير أن تكرار الفعل ينفي اكتماله (أي بلوغ الغاية منه. فنهايته لا تعني اكتماله بل نقصانه الدائم) ، كما ينفي كمال معرفة « ميخائيل » به (وبالثديين)، حتى لتبدو كل مرة يتعرف فيها على الثديين مختلفة (مرة كبيرين في يدي # مرة صغيرين في وهمي . مرة أحدس تدويرهما # مرة أعرف أنهما مخروطان ، اللدونة والتماسك والطراوة مرة # قوة الأسر وطغيان الحضور مرة. بتعثر# بيسر وبعومة طلعتهما). ويعوزها اليقين والجزم (أحدس... أختبر...). وهو ما يجعل من الثديين مصدراً متجدداً (باستخدام المضارع أتشبب، أحدس، أختبر، أعرف) لمتعة «ميخائيل» ومعرفته ولا تتوقف هذه أو تلك بموجب خبرة سابقة قديمة (باستخدام الماضي). هب تمتد حرة الماضي إلى حاضر «ميخائيل» ومستقبله. لتعلن بقاء الذات بدوام فعلها (أو وعيها) الجنسي وتأتي الأوصاف المتعددة والكثيرة متجاوزة زمن الفعل المحكي، لتشير - بأنية فعل السرد الذي يفتتح به النموذج (أتشبب ...) ، وبدلالة الصفات المطلقة على الزمن - إلى لا زمنية وعي الذات وفعلها الجنسين (كبيرين، صغيرين، تدويرهما، مخروطان صلبان مدببان، بعومة مهاجمة، اللدونة والتماسك والطراوة، قوة الأسر وطغيان الحضور، عاريين مبذولين ونصف عاريين وراضين أو واعين مستكنين، السوتيان المحبوك، الصوف بوبرته المغرية، كتلتهما المطاوعة، مذاق البقعتين الناتئتين سكريتين، اللوع بسمرته الداكنة المحببة، حروم دقيقة غاية الدقة، ثقلهما الهين، قبضة السوتيان

الحابكة، العمود الصلب السخن، خطوط بيضاء لبنية، توترهما الداخلي، وجهي المشتعل، الدسامة المخبوءة). ويتحول «الثديان» - داخل هذا الوعي وهذا الفعل - إلى «علامة» مكثفة تكشف عن رؤية «ميخائيل» لـ «رامة» - صاحبة الثديين - كـ «آخر» يشاركه الفعل الجنسي، كما يشاركه الوجود في العالم، وتتجلى حقيقة هذه الرؤية من خلال عدد من الصور المجازية، وهي صور لا تشخص فقط ما عليه الثديان من بذل وعطاء (مبذولين، وادعين مستكنين، كتلتهما المطاوعة، توترهما الداخلي) أو من تمنع وتعزز ومناوءة (قوة الأسر وطغيان الحضور، رابضين). ولكنها تبرز أيضاً ما بهما من ثنائية باعتماد (أي الصور) بنية التناقض أساساً لتكوينها (نعومة مهاجمة، الدسامة المخبوءة). وهذه الطبيعة المتغيرة (بالاستخدام المتكرر لـ: مرة، أو)، والمزدوجة للثديين (أول- «رامة») يقابلها اندفاع (جنسي) قوي من «ميخائيل»؛ ممثلاً في الكنايات (العمود الصلب السخن، الدفق، خطوط بيضاء لبنية)، اندفاع تجاه الملتبس والمتناقض والغامض (لدى «رامة»).

لم يكن «الثديان» - في هذا النموذج - سوى إشارة إلى «رامة» (على سبيل المجاز المرسل) ولم تكن الصورة المزدوجة والمتغيرة للثديين (والتي تترابط تفاصيلها كنائياً، وتغلب عليها الصيغة الكنائية) سوى إشارة إلى صورة «رامة» في وعي «ميخائيل» (من قبيل الترميز)، ولم يكن الفعل الجنسي طلباً لإشباع اللذة بقدر ماكان سعياً لفهم إشكاليته (ازدواجية الصورة وتغيرها)، بل تمتعاً منه الإشكالية وهذا الالتباس الدائمين، وهنا يصبح سرد الفعل الجنسي ووصفه أفقاً منفتحاً على الحكاية بأسرها (لا إيقافاً لها)، على العالم السردي لـ «ميخائيل» الذي يسوده الالتباس والتوتر والتساؤل، معنى هذا أن النموذج لا يقدم «تمثيلاً» للفعل الجنسي على نحو ما تشهده التجربة الواقعية، أو على نحو ما يقدمه السرد «الواقعي»، بل على نحو ترتضيه الحكاية لنفسها بما يجعلها تجربة - «خاصة» - كما سبق - وبما يدفع بما "... إلى التخلص من مقتضيات السرد العادي والبحث عن مسار سردي مغاير ....."(٣٧).

وتعمل الصورة المجازية - بالتضافر مع العديد من الإمكانيات الخطابية - في نموذج(١٤) على ارتياد تلك المسارات المغايرة التي ترومها الحكاية، إذ هي تعرض للفعل الجنسي، والقليل من عناصر هذا الفعل أو الموقف يأتي مصاغاً بلغة لا تتجاوز كثيراً حدود التعبير المباشر، أو المجاز القريبة علاقاته (أسقط وجهه برفق على (فرش لحمها) الطيب (الخصيب) الذي يتلقاه الآن هيناً مطواعاً تحت (صلابته)، يغرق في (عجين الجسد) الساكن، فمه يكاد يكون مسدوداً (بحشوها) الدمث، رفع

وجهه من (الحماة العدية المحتشدة)، فخذاك ملتفتان بساقي، طلب اللذة) ويشكل «الحوار» أحد عناصر الفعل الجنسي (قالت: صباح الخير يا حبيبي. تعال عندي. قال: أنا عندك يا حبيبتي، أين أنا ؟ ثم استدرك: صباح الخير)، وهذا الحوار بمساءلته واقتضابه يخترق سرد الفعل الجنسي - كما حدث في نموذج (١٣) بالعبارة المنقولة «والتابية أيضاً حتى لا ترحل» - ليجعل منه (أي هذا الفعل) مشهداً ماثلاً بذاته، وهي رمز الحضور، وهو حضور تسعى إليه الذات عندما تلتفت - منذ بداية النموذج - إلى الحاضر (الآن) إذ هي تحكي فعلاً منتهياً (عندما أسقط وجهه على فرش لحمها الدي [يتلقاه الآن] .. سقط). ويرتبط الانتقال إلى الزمن الحاضر بإضافة «ميخائيل» - و «رامة» - (صباح الخير)، والإعلان عن نفسه بصوته - لا بصوت السارد - (يفصل بيننا، حسدينا، حضني، ساقي أجسادنا، يقطع ما بيننا، لساني، أموت، جسمي) ؛ باحثاً من خلال عدد من التساؤلات المتتابعة عن ذلك الشيء الذي يسبب الانفصال بينه وبين «رامة»، وهما في عمق التحامهما الجسدي (ما الذي يفصل بيننا مع ذلك؟ ما الهوة الغائرة بين جسدينا الملتصقين .... ؟ ما العربة الحارية في عظم العناق؟ بينما صدرك مدفون مضغوط في حضني، فخذاك ملتفتان بساقي.... أجسادنا ... لا تندمج، منفصلة حتى في تماسها الوثيق). وهذه التساؤلات التي يطرحها «ميخائيل» على نفسه - وعلى «رامة» - لا تعكس بتعددها وتتابعها حيرة وتردداً إزاء سبب الانفصال بقدر ما تحمل تأكيداً على أن الانفصال أو الانقطاع أمر قائم لا محالة، ولا سبيل إلى تجنبه ومحوه، ولم يكن نفي أن يكون السبب هو الموت أو الحب جواباً على تساؤلات «ميخائيل» (ليس الموت الذي يفصل بيننا. أنت لا تموتين أبداً .وليس الحب، أنت دائماً تحبين، وأنت ما أحب)، وإنما جاء الجواب في صيغة استفهام (تساؤل) استنكاري (أهي اللذة ؟)، يتبعه عدد من الصور التي تكشف عما تحدثه اللذة من أثر موجع ومأساوي في العملية الجنسية، فاللذة الجنسية إذ هي تتطلب الإشباع والمتعة القصوى تحقيقاً لكمال الاتصال، فهي تشهد - رغم تكرارها ومعاودتها - نقصاناً دائماً يذهب بوهم الاندماج والالتحام، أي إما لا تعرف اكتفاء أو تحققاً كاملاً ونهائياً.

إن اللذة - بذلك - مصدر دائم للمعاناة والألم، تقطع بقوة وقسوة كل روابط الاتصال، وتقذف بالذات إلى غربة الانفصال (سيف خبيث يقطر بالدم والمنى واللبن المتخثر الرائحة يقطع ما بيننا حد الباتر المحرق، لساني حلدة جافة تحترق وتتقبض كالورق القديم وتسقط، طعنة المتعة، جسمي كله تلفحه رياح مصوحة)، وقد أحالتها هذه الصور إلى (سيف) و (رياح)، فاللذة صارت سيفاً بحد

قاطع، يجهز على أية علاقة اتصال، يفسدها ويشوهها ويلوثها بالحبيث والدنس (الدم والمني واللبن المتخثر الرائحة)، ينزع منها حيويتها وخصوبتها (حمه الحرق)، بل يقضي عليها تماماً (ملعنة المتعة)، ومن هنا كانت علاقة الاتصال غير المتحققة بمثابة (الكلمة المحبية) التي تعيد بعث الذات بعد أن أماتتها اللذة بفصلها (أي الذات) عن الآخر، حيث إن اللذة أو الشهوة "...لها في كل الأحوال خاصية شريرة وفاسدة. إنها تواصل التقدم نحو «انفصالية» / الفرد ..." (٣٨). ومن ثم فهي تجمع في وقت واحد بين المتعة والألم (صرختك المكتومة أنين من المتعة والتحقق والألم) تواصل مؤقت أو خادع يسير باتجاه انفصال محتوم؛ كما أن اللذة صارت (رياحاً مصوحة) تشقق جسم «ميخائيل» وتحرقه، وتحيل لسانه إلى (جلدة جافة) يابسة محترقة، فغدت لدونتها وطراوتها وطواها ما لحق بها من جفاف، فغدت كالصحيفة الرقيقة القديمة (كالرق القديم)، يقذف بها وتتداعى للسقوط بلا مقاومة.

إن اللذة موضوع لا يحصل له الإشباع أو الاكتفاء إلا جزئياً، ومن ثم فهو ضائع ومفتقد في كل مرة يتصور أنه حصل عليه، يتكرر ويستمر دون أن يبلغ هدفه، إنه - بذلك - بشكل فراغاً ونقصاناً. إن اللذة - في حقيقتها - «طلب موجه إلى الآخر»، ليس تلبية لحاجة جسدية بقدر ما هو طلب حب واعتراف الآخر، أن تكون «الأنا» موضوعاً لرغبة الآخر من غير مشاركة أو منازعة من أحد ما أو شئ ما، من غير انفصال أو انقطاع، من غير انقضاء.

وتتجلى الحالة المثالية أو الكاملة في التجربة الأولى. أي تجربة الطفل مع أمه حيث كان هو الموضوع الوحيد لرغبة الآخر (أي الأم) الذي يلبي حاجاته دون أن يطلب أو ينتظر شيئاً، ولكنه سرعان ما يصطدم بالواقع في الخبرة التالية عندما يدرك نقصان الآخر، فيشعر بفقد هذه الحالة المثالية، ويفشله في تأمين استمراريتها، هنا "... يتبين له بأن شيئاً ما قد سقط، وفقد، ما بين المتعة الأولى والمتعة الثانية. فهذا الفرق هو بمثابة الموضوع الضائع، أو النقصان لوجود، ولابد من تكرار هذه المحاولة لاستعادته. فبزوغ الرغبة ينطلق من هذا الفارق الذي سقط وأصبح بحكم المفقود." (٣٩).

وهكذا تظل اللذة تتوزعها المتناقضات: المتعة والألم، التحقق والفقدان، الاتصال والانفصال. وفي هذه الثنائيات يتفوق الطرف السلبي، ويحتفظ لنفسه بالوجود والدوام، ويجعل - بالتالي - من الطرف الإيجابي عنصراً منقداً أو مؤقتاً، وهو ما أظهرته الصور السابقة المتمحورة حول اللذة، وهو ما سعت إليه من قبل التساؤلات المتتابعة عن سبب الانفصال الحادث في عمق الاتصال، وما تضمنته

- بالتالي - من دلالات متعارضة (الهوة الفاغرة # حسديدا الملتصقين، شهوة الفحر الأولى منفصلة # تماسها الوثيق)، وهي ما توحي به التعبيرات (لم تلحق به في نومها، لم تمد إليه يداً، لم ينقذه شئ لم يجد ما يتعلق به في سقوطه # حتى عندما استدارت إليه ... والتفت بذراعيها حول رأسه تخفعله إليها صفحة حنان، ذراعها تشده إلى حضنها ...)

وهو أيضاً ما شكل «مرمون» عدد كثيف من الصور المركبة، والمعقدة نسبياً، لما يبدو على بعضها من تجريد. فالتحام «ميخائيل» بجسد «رامة» اللين المطواع الذي يشبه العجين (يغرق في عجين الجسد)، وما شمله من عناق قوي متصل أشبه بتكوين عظمي واحد متلاحم (عظم العنان). إن هذا الالتحام أو الانغماس هو - في حقيقته - نوع من السقوط أو التردي في فضاء غير محدد (سقط في حفرة بين زمانين كلاهما غير موجود)، غير متعين (تردى في فراغ ليس فيه تحقق الهوة الفاغرة بين حسديدا)، وهو ما يولد شعوراً بالغربة (الغربة الضاربة في عظم العناق)، شعوراً بفقدان الذات وضياعها، حيث ينمحي تاريخها (بين زمانين كلاهما غير موجود)، وينعدم - بالتالي - وجودها وتحقق كينونتها.

إنه - إذن - افتقاد أو نقصان لوجود، وجود مع الآخر وبالآخر رغم الالتصاق الجسدي به- ولكن يبدو أنه اتصال يحتفظ فيه كل جسد باستقلاليته (أي بانفصاله). لم تقلع الشهوة التي تجمعهما في إدماجهما وانصهارهما معاً، في إبادة فرديتهما، كل يبقى متميزاً ومفارقاً للآخر، لم تعد الأجساد - في هذه الحالة - سوى (أحجار) تبقى على حالتها الجامدة، لا تفلح معها أية عوامل (كالسخونة، والنداوة أي الماء) في تحويلها عن حالتها الصلبة إلى حالة سائلة تسمح بانصهارها واتحادها (أجسادنا أحجار ندية سخنة لا تندمج).

هنا لا تتمكن الحرارة والماء (في حال الشهوة) من دمج وإذابة الأحجار/ الأجساد، من إذابة عيني «رامة» (الحجريتين) أيضاً، وفي هاتين الصورتين اتكاء على دلالة الديمومة والثبات في الحجر، وهي دلالة ذات طبيعة قدسية تضع الحجر (وموصوفه بالتالي) بمعزل عن أي تغير(٤٠) وهنا كان طبيعياً أن تتسرب الرغبة أو اللذة إلى العينين / الحجرين، لا يطالهما التغير بينما يتلاشى طلب اللذة، وتنتفي الرغبة التي كانت (مياهاً) متدفقة (عيناك تحت جفنيهما المدورين حجران لامعان لا يذوبان أبداً، تسيل على صفحتها مياه الرغبة وطلب اللذة).

إن هذه الثنائية (الاتصال - الانفصال) التى تعلنها السور السابقة، وترمز ما إلى اللذة أو الرغبة - ليست بثنائية عارضة تؤول - في لحظة ما - إلى التحلل والذوبان، ولكنها ثنائية أصيلة تستمد وجودها من وجود العالم ذاته. إنها تسكن مركز الكون أو قلبه أو محوره، محور الكون الذى يقوم فيه العالم الحقيقى حيث يصل بين المستويات الكونية محدثاً «انقطاعاً» فى تجانسيتها(٤١). ففي محور الكون حيث الحركة والحياة والانفتاح على «المقدس» (فى مركز هذا الكون، فى القلب المنتفض الذى يميد، فى نقطة ما على المحور النابض الدفين)، يطل هناك دائماً من يترصد بداب علاقة الاتصال أو التسامى هذه (هناك عين متيقظة أبداً). إنها (أى علاقة الاتصال) محاطة ومرصودة تماماً من قبل شئ ما (= عين - على سبيل المجاز المرسل)، يريدها متقطعة مقضياً عليها فهذه (العين) تنطلق برفض ويحقد متزايدين (موحشة، متقدة بنار صلبة، نداؤها لا تأتيه إجابة) تستعر بنار لا تخمد أبداً، ولا تجدى أية محاولات فى إطفائها أو تهدئتها (صلبة، نداؤها لا تأتيه إجابة). وهذا الشيء / العين هو موضوع ما يحيط بالذات من تساؤلات متكررة.

لقد دفع المشهد الجنسى بالحكاية إلى مسارات جديدة مغايرة حيث تداخل فيه - باستخدام صيغ خطابية مختلفة - السردى والمشهدى والوصفى، الماضى والحاضر، واتجه - بالصور المركبة ذات البنية التناقضية - إلى السمو بالمحسوسات أو المدركات الحسية، والاقتراب من أجواء مشبعة بالرمزية والتجريد، وهو ما يتحقق بصورة أوضح فى نموذج (١٥). فهذا النموذج الذى يقدم مشهداً جنسياً - لا يضم سوى القليل جداً من الألفاظ والعبارات ذات الإشارات الجنسية الواضحة والمباشرة (جسميهما المتعانقين، فخذها العريضة على ساقه، توتر متعته، صرختك الوجيزة حادة مكتومة من ألم اللذة). ومن هذه الإشارات الجسدية / الجنسية الصريحة يتكون عدد وفير من الصور (المجازية) تنزع عن الفعل الجنسى كثيراً من طقوسه الحسية المعتادة، وتحيله إلى فعل «رمزى». إنها صور تتخذ من (الأمواج، شراع، رياح / الريح، جناحين، السماء، نار، الأجراس، البعث، السدود وصخورها، الموج القارب، البركة) - أساساً لتكوينها؛ والكثير من هذه العناصر ذات صلة بـ«الماء»، وما يرتبط به من دلالات الحياة والخصوبة والتدفق والحركة، فـ (الأمواج / الموج، السدود، القارب، البركة) يقدم تجسيداً «رمزياً» للفعل الجنسى وما يصاحبه من حركة واهتزاز واضطراب واندفاع وتوتر، وما يفضى اليه من استرخاء وتفضيه (الأمواج تصطفق، تحطمت السدود، انبجس هدير الموج، اهتز القارب، غرق فى البركة الدفينة)، وفي ضوء السياق العام - بما يتضمنه من تعبيرات تقريرية-

تستجيب هذه الصور الرمزية لتأول مرموزا ما، كأن تشير (السدود) التى كانت ترتعش تحت (نوبر) «ميخائيل» - إلى عصر «رامة» (تحطمت السدود بعد أن طلت صخورها الداعمة ترتعش تحت نوتر متعته التى لا تطاق)، أو يشير انفجار (الموج)، ومياه (البركة الدفيئة) إلى فعل القذف (انحبس هدير الموج الأخير وكانت صرختها الوحيزة حادة مكتومة من ألم اللذة، وغرق فى البركة الدفيئة التى ترقرقت مياهها).

تستجيب الصور السابقة لهذا التأويل، دون أن تنحصر فيه، ودون أن يكون بالإمكان الجزم به، إما - مثل غيرها من الصور المجازية - بمثابة «تراكيب سلبية» (٤٢) تمنع التوكيد والحسم، وإن كان الأمر - هنا - على قدر مضاعف من التعقيد، لتقمص الإشارات الصريحة التى تقوم كقرائن تؤمن عملية التأويل

ومن خلال عدد آخر من الصور (فخدها العريضة على ساقه شراع منسوط تقيل النسيج بملأه هبوب رياح .... رياح البهجة، رفرفة جناحين شاسعين بملأن السماء ...، فرح الأحراس التى تتحلحل، تفجر البعث الجديد، نوتر متعته)، حيث تصير (فخد) «رامة» (شراعاً) منسوطاً، تفعل ما يملأه من بهجة غامرة رغم ثقله وعظمه، تلك (البهجة) التى صارت فى حركتها وانتشارها أشبه بـ (الرياح)، توضع فخد «رامة» على ساق «ميخائيل» غدا - عبر التشبيه - إبحاراً أو اندفاعاً مغامراً تحركه مشاعر الرغبة والبهجة. وهى مشاعر متدفقة فياضة، تأخذ بهما (أى بـ «رامة» و «ميخائيل») بعيداً، خارج أية حدود، كـ (جناحين شاسعين) يرفرفان عالياً انتهاجاً وسعادة. ويلتبس قليلاً مرموز (الجناحين) دون أن يفقد ارتباطه بمعانى الانطلاق والانتهاج (رفرفة شاسعين)، وهو ما يتسق مع دلالة الصورة المألوفة والواضحة (فرح الأحراس التى تتحلحل)، وهذه البهجة قرينة المتعة التى ينعم بها «ميخائيل»، وتهتاج بها أعضاؤه (توتر متعته) وهذه قد تكون المتعة توتراً وتهيجاً باعتبار ما تحدثه من أثر، وقد يكون توترها منسحباً على (العصو) دالة بدلالة السياق (ترتعش تحت توتر متعته)؛ من خلال كل هذه الصور يسبح الفعل الجنسى طلباً للحياة بكل معانيها وصورها، اندفاعاً نحو تحقيق حياة أفضل، وعداً ببعث جديد (بشارة تفجر البعث الجديد)، فمع بداية كل فعل جنسى تنبثق حياة جديدة، وتفيض كنبع الماء (تفجر)، وتسعى إلى تجاوز كل القيود والأغلال، فـ (السماء) التى تبدو كائناً (محدوساً) فى (إطار من نار) يرفرف (الجناحان الشاسعان) من أجل تحريره وإطلاقه (يملأن السماء المحدوسة فى إطار من نار خافتة

وضاءة)، وهكذا تتوازى (رفرفة جناحين شاسعين) مع الفعل الجنسى وما يرتبط به من مشاعر التحرر، وتتوازى (السماء المحسوسة) مع الرغبة الكامنة المكبوتة المقيدة بقيد منخفض وغير واضح أو محدد تماماً، ولكنه مؤثر وفعال، ومن ثم كان هذا القيد أو الإطار (من نار خافتة وضاءة)، مؤثر (ناره وضاءة)، وإن كان متخفياً (خافتة).

وبوصول الفعل الجنسى إلى غايته يسود الصمت والجفاف والموت (اهتز القارب الذى يحملهما معاً هزته النهائية بين الأحراش وترنح، غرق فى البركة الدفيئة التى ترقرقت مياهها وسكنت فوقها الريح بين سيقان النوص الرقيقة الجوانب محترقة جففتها الشمس)؛ فالأشياء التى تؤلف هذه الصور، والتى تخفى مرموزاتها قليلاً - تتجه صوب النهاية، الموت، الذبول، التوقف وانتفاء القدرة على الحركة والحياة، تتجاوب - هنا - حالات هذه الأشياء وأوصافها (هزته النهائية، ترنح غرق، سكنت، الرقيقة، محترقة، جففتها).

إن الفعل الجنسى - إذن - بما هو اتصال بالآخر - طلب للحياة، إقبال عليها، إذعان لها. وهو - فى المقابل - رفض للموت بما هو انقطاع عن الآخر، نفى له (أى للموت)، ومن هنا كان تساؤل الذات باستنكار عند تحقق الفعل الجنسى (أيها الموت أين طلعتك ؟).

بل إن الفعل الجنسى هو تحد للموت، لا مبالاة به، ففيه محو للشخصية الفردية المنفصلة، ذوبان لها بإندماجها مع الآخر "... انتهاك حرمتها الداخلية ... كى تذوب بتلذذ فى المجموعة..."(٤٣). ففى الفعل الجنسى موت للذات (الفردية)، ومن ثم فهى تندفع لمحوه تحدياً لموته، غير مكترثة به، نفى موتها إعلان عن «تواصلية» ما مع الآخرين الذين يبقيهم الواقع/ النظام الاجتماعى منفصلين متباعدين. وهنا يغدو الفعل الجنسى وعياً ذاتياً، وعياً اجتماعياً وسياسياً. إنه - فى الحقيقة - وعى بعلاقة الذات بالآخر (ذات أو جماعة أو نظام) - يتجلى عبر «صور سردية» لا تقصد إلى «التمثيل» - رغم اتكائها كثيراً على المحسيات الحسية - بقدر ما تسعى إلى «ترميز» وضعية الذات وحقيقة وجودها وهويتها وعلاقاتها من خلال تشكيل «لغوى - رمزى» يرفض التقيد بدلالة وحيدة بعينها، وبسياق أو موقف محدد بعينه، ويناشد المتعدد والغامض والملتبس والمتناقض ...، وهذا ما يؤلف أنساق القيم التى تبحث عنها الحكاية.

تواصل الصورة السردية - فيما سبق - سعيها نحو إقامة علاقة «تناظر» أو «ترميز» بين الذات والعالم، حتى فى حالة بنائها للمشهد السردى، مستفيدة من التداخل الحادث - داخل المشهد

- بين السردي والوصفي والمسبدي، ومعلورة علاقات الاقتران أو التماس «الكنائية» باتجاه مقاصد استعارية ورمزية، أي الاندفاع بالسياق المتجانس المترابط بعيداً عن حدود التمثيل «المحتمل» - جوهر السرد/ الحكاية، والارتقاء به باتجاه تشكيل رمزي، ينفتح على آفاق رحبة متعددة وهو ما تحتلو به النماذج التالية حطوات أبعد

ن١٦ « في هدأة عرفي المقفلة أومأت لي. وفي يدك زهرة شائكة، مطعنين لحم لينتي نعم أنت أنت التي هومت بي أطيافك، طيفاً بعد طيف، منذ فجر الصبا السحيق، فجر العمر المرهق الثقيل، ومنذ ذلك الحين - من الأول - كنت أعرف أنك لست لي. لماذا إذن طلللت تلاثين ليلي الطويل ؟ أنت لن تعرفي قط جوعي المهجور، ولا أحد يعرف، أو سيعرف أبداً وحتى إذا عرفت فماذا إذن ؟ من يعرف - حقاً - أي شئ عن أي أحد؟ ألم أطل أعيد وأريد هذا القيل المكرور؟ دون ملل، دون إجابة ؟ هل تعرفين - مثلاً - حدادات هذه الأحلام المهملة في تراب العمر القاحل؟ كنت قد سألت أحد أطيافك المراودة، من زمان أتشد في عمق عينيك صدى صاع مني؟ لم أكن أعرف عندئذ أنهما خضراوان - صفراوان لاقرار لهما، ولم أتيقن قط لونهما، مع أنني كم ضعت - و أضيع - في عمقهما. هل دفنت عيني - أنا - مفتوحتين تغمضان، في دفء نهديك؟ نعم، نعم، نعم. مازالت عيناي مفتوحتين، طامنتين، وحشة ساحتي هل تستطيعين أنت - بل حتى هل تريدين - أن تعمريها؟

هانذا الملم أنقاضاً من حيطان روحي، تجرح خشونتها كفي، كما فعلت دائماً وأدفنها- أو أحاول - في هذا الغسق الأخير ... ». {يقين العطش ص. ٢٥٠}

ن١٧ . « أما جسدك فبردية ناعمة قوية النسيج، حقل تونع فيه الرهور البيروعليفية، عطامي استراحت في ظلين جسمك الرخي يا إيزيس الأم العذرية وعانقت ساقاي دلتاك الحصيبة وسقطت على في نومي المسلة المضلعة المتفحرة بالدماء المحدوسة، احترقت تحت شمس عينيك وسمعت تغريد كنتان رمالك الناعمة وهي تحلم أطلال هيكلي، وتناثر ريش الصقور في الهواء يا أم الأولياء، مسحت بشفتي أحجار الهرم العتيق في جدران حوامعك، ودخلت منف طافراً وسقطت تحت أسوارها محسور الحول، هدتي التسوق إلى واديك الداكن العميق تموجت فيه أعواد الغاب الرشيق المترهة بالتراتيل والقوانين السماوية وحكمة الفلاسفة وعذابات الشهداء وأدعية أولياء الله الصالحين، عفرت حبيبتي تراب القبور تحت عمود

دقلديانوس أنصت إلى أنين المرحومين والمذبوحين والمحروقين الذى لا رحمة فيه. احتضنتك فأحطت ذراعي بأعمدة البرابى الغائرة النقوش يصعد من حولها بخور الفمامصة والقسس والرهبان والشمامسة تحت صوت التطريرك الأجش العميق الذى يع من الصوم والصمت الطويل. يا سيدة الرمل يا أخت أوزيريس، رميت نفسى فى نهر الشعر القوى الذى تدفقت حدائله بأمواجك الخضراء، وجاءت المياه الحمراء من عالمك السفلى تجرى آبار الدهر فى شرايينك وأنت ترتعدين تحقق الرغبة وتفور المياه فى كتاح عمالقة التوربينات تصفى الخضرة وتطفح بورد النيل العليظ الورق. قبلتك على حبينك وحلمت بقبلاتك ودعوت الموت وأنا أتقلب فى حشرجة قلبي الدبيح على رمالك الناعمة البيضاء وسمعت صوت الموت فى متعتى النهائية وتركت على عتبات العمود قطرات من دمى جافة سقطت مدورة كاملة التدوير على الرخام البارد العريض.» {رامة والتنين ص. ٢٥٩}

ن١٨ «... وظل يسائل نفسه طيلة ربع قرن بعد ذلك هل كانت الأرقام والعناوين خاطئة من عندها أم من عنده، هل عثر عليها بمحض الصدفة، بتدبير خفى، أم ببساطة لأنها كانت فى العنوان الصحيح، وهو ما قالت عندئذ، وما قالت بعد ذلك، وما لم يستطع أن يقتنع به قط، تمام الاقتناع، لا فى أثناء أيامهما الستة العتيدة، ولا طيلة السنوات، ولا بعد أن غمرته مياه حبها الساطعة الحارة المشتعلة بسخونة متقدة تارة، والباردة المثلجة المعتمة تارة تضربه أمواجها أو تهدهده أو تجمد حسه، مرة بعد مرة، لكنها لا تنجاب عنه. هذا البحر بملأ أفقه حتى حافة السماء، كأنما هذا الماء محتوم، لا يقبل الإنكار، بل لا يقبل التفكير، ها قد مشى على سطح الماء خطواته لا تكسر السفح الأملس المسد، ساقاه تنسابان فى موسيقى الجسد. قال بطرس لبسوع: يا سيد إن كنت أنت فمرنى أن آتى إليك على المياه. فقال له يسوع: تعال. ولكنه لما رأى شدة الريح خاف وبدأ يغرق. هل يلوح صباح كنت أنت ومازلت ظلمته الساطعة، وعيناى مفتوحتان فيه؟ هل تمسكين بيدى، رامة، أم تتركينى أغرق؟ نعم أنا قليل الإيمان، لكن يقينى بهذا الحب فوق الإيمان.

غارق هو الآن، عيناه مفتوحتان فى هذا الموج المترقرق.

تسيد التطهير والخلاص الذى لن يأتى أبداً رفرفة الروح القدس لا تحرك ولا تهب سمائم الرياح المسيح ولا رياح الحرية الكاسحة ألم تهب به الأعاصير تحرف سدود النفس وضمائر الصمت بل قد أطاحت به وحملته إلى غير مسار

عيناه مفتوحتان وهو غارق، هو والقمر معاً، إذ يغوص قرص الوجه المصرح بحمرة الغروب يهبط ببطء . يشق سطح هذا البحر الذى تضطرب/ به أحشاؤه وليس له ساحل مرئى ولو من بعيد ولو من وراء كل أفق وبعد كل نهاية. »

{يقين العطش ص ١٩٩، ٢٠٠}

ن ١٩ « وكانت الأعشاب الصحراوية النادرة قد نبتت بين عذائر شعرها الطويل المهتدل، عبر السنوات الطوال فى البرية، وكانت الأعشاب يانعة وغضة العود، وفيها رشور دقيقة التسبيح مخملية، صفراء وثيرة اللون، وحمراء شاهقة الحمرة فى تدويرها المنمنم الصغير، تختلط بجدائل الشعر العميقة السوداء فى خشونته لدونة أثيثة، ومهما لوحته شمس الوحدة الطويلة فقد كان يحس هذا الشوك المنسدل الغرير الوحى، ليس الملمس، ولا يمكن أن يمسه.

المصلوبة الحية تسير بجانبه، تنزل من على الصخور، حافية، ويحملها. هى، بكل ما يثقلها، فى داخله، وحطوه معها لا وقع له ولا ثقل. وبين ذراعيها ثلاثة أرغفة من الخبز هى كل زادها. ويوماً بعد / يوم، بعد إغفاءة أول الفجر، حين تجهدها الصلاة وينهكها التسبيح، كانت تفتح عينيها الساطعتين بخضرة الملكوت، فتجد على باب قلايتها المنقورة فى الصخر، ثلاثة أرغفة. كل يوم. من أين تأتيها الأرغفة فى يبس الصحراء الشاسعة الخاوية؟ وهل كانت ترى، كل يوم، ملائكة الله الثلاثة؟

ولما جاء آخر نور النهار، أحس بها تتركه، وتنزل، إلى ظل سور الصخر الحجرى المتغير الذى أخذت صبغته الحمراء النفسجية سائلة عليه من الغروب تدكن إلى قتامة تدريجية الإظلام. وعلى باب مغارتها، كانت اللبؤة ترقد على جنبها، جسيمة، وهادئة. تظلها يصعد ويهبط بأنفاسها المليئة. ونامت القديسة فى حضن اللبؤة، ورضعت من ثديها.

قال : دخلت مارية العذراء إلى الهيكل المقدس وهى بنت ثلاث سنوات. متى دخلت، أنت مارية الأخيرة، هيكل الجسد؟ مع رغيفك الثالث؟ الذى أحرقته الشمس الحانية القاسية؟

ماريا، ماريا، يا رؤوم، يا من سقيت لبن الأمجاد جميعاً، مرارة انهمار حتك المدرار مريئة وسائغة السلسال، هي المن والسلوى. أنت امرأة المرآتين، الساطعة والسوداء، كلتيهما. »

{الزمن الآخر ص. ٤٦١، ٤٦٢}

ن٢٠ : « نفيتني إلى الصحراء الغريبة

بخور الصندل والمر والمسك، المضطرب، الذي يصعد، ويظل لا يصل إلى حضنك. العيد لا يأتي بعد، على أنني أقيم صلاة البرمون التي تمجد الأفراح الخالدة القائمة التراتيم. الآن تقوم دوريات الحرس أمام البوابات العتيقة، والسيارات السوداء الضخمة مضلعة ومحاط عجلاتها الهائلة مسدود مغمض العينين، وحوش رديئة، والأبواب التي كانت تصد غارات البدو موصدة أمام الأحباء. كأس من خشب، مستوحش النبيذ، أنت. طلت نفسي فسفحتها لك. على العتبة الرخامية الممسوحة بأقدام جحافل القادمين أثار قطرات دم باهت ضئين. كشفت قلبي لك لكنك لم تنظري الشقين المتفطرين، مفتوحين، نبضهما لا يتوقف، مستميت. قبور الشهوة مفتوحة كما في اليوم الأخير، في نداء الأبواق الجليل وجلست على عرش ساقيك الذهبيتين الذي تحيط به النيران والشارويين، والتفت بي ذراعاك المورقتان المثقلتان بالتمر، وسقطت فلم يقمني أحد الشارويين./ انخذلوا جميعاً بأجنحتهم الهشة أمام سطوة الملاك الشرير. صليل الناقوس البهيج وهتاف الهوسانا .. هوسانا يتكتمه الحلق الجريح، وأخطأتني النار المحيية من الأموات، وأنا لن أريح حياتي إلا بالموت لا، حتى الموت لم تنكسر شوكته في رمل الصحراء العامرة بأجداث الشهداء القدامى، ليست لهم قيامة. ليس هناك ربح ولا خسران. صفير رياح كيهك يخترق ستار التسابيح، وآثارك تقطر دماً على الرمال. ليس الحب لذاته، بل الحب لك أنت التي لا تعرفينني. أما أنا فأعرف طعم كتفك المدورة الناعمة تحت شفتي، يداي الخاويتان لهما ذاكرتهما التي لا أحكمها، ذاكرة حية ومرتعدة ، بيضاضة لحم الإلهة الذبيحة الصاعدة أبداً من بين أنياب التنانين، متفجرة بالمن والسلوى.

أما هي فقد قالت له : أنا لا أتكلم. لا يهمني أن أتكلم.

وقالت له : أنت الذي أحببتك أعز ما أحببت في حياتي.

قال في حلحلة الطريق الليلي، تحت وداء الحشب، والمسامير الحادة المسننة الأنياب تعوض في عظم يديه المتسوحنين، وقدميه المشلولتين عن الرقص كيف ترضى طائعاً أن تمزق أوراق وردتك؟

أحتضن إلى صدري المفتوح وردة الرأس المحنى تحت عار الشوك، محصلة بطل الدم الذي يتصعد بدماء ولا يسقط أبداً على تراب الجلجثة

وقال أيضاً أمازونة القاهرة الغريبة، شقيقة المحارب في حصن طواحين الهواء، بدرعه القديمة التي لا تصد شيئاً، فروسية الإعطاء الجسدي بريئة وأولية، تعود وتعود طاهرة من كل لوثة ليست من هذه الأيام، تتجاوز كل الأيام. /

قال لها: أحبك لأنك أنت. أحبك الحب معاً.

من على سريرها كان يرى الجبل، الغير صخرياً في عشبة الفجر، وحشونة رماله، من وراء لوحة الزجاج الواحدة العريضة المبلولة من الخارج بالندى، وكان يراه، على الجبل، عن كثب جداً أساريره ناعمة تحت عينيه الغائرتين، يثب نازلاً من صخرة إلى صخرة، وناسه في يده ودخان قربانه المرفوض مازال يصعد من شقوق المغارات والخلوات، والدم على يديه. سرب الشاروبيم والصاروفيم يرفرف حواليه كأنه يطرده بحفيف حارس مصمم، وعيونهم لامعة كالخرز، وكانت حواليه بناته، لاعداد لهن، أجسامهن الملساء المدورة الحيات قوية، يتلوين من الشهوة تحت وطأة عشق الأجنحة. أبيحت تحت هجمة الأجنحة كل حرمات أجسادهن. صرخات الديسكو المحوحة تلتصق كالحيات بالأثداء المتدلية وسفوح البطون. والأجنحة العريضة القوية تلتف ببنات الناس فوق أذرع مفتولة، ومصات السين حمراء تنظر إلى عربدة الأطراف جاحظة العيون. عويل اختلاط الأجساد المتراكمة يصعد إلى السماء تحت النور ويسقط مرفوضاً على الجبل ...» {الرمن الآخر ص ٨٥، ٨٦، ٨٧}

ن١١ « زئير أجش تتقوض تحته قضبان الضلوع، زلزال تتخبط فيه، وتسقط، أحجار مكسورة وصلبة، مقطوعة بالظفر والمخلب، من حدة القلب. البدان بأصابعهما المنقضة تحفر الترك المتقطرة بالدم في جدران صلدة قاسية، وتكشط قلدة الصخر الذي ينبض بعناد وانتظام. /

يصرخ فى الصمت المطبق آآآآى ... آآآى .. يجأر، ويمسك بفمه المشقوق، فاغراً، بملء صونه، عن صرخته التى لا تنطفئ، وغير مسموعة تملأ كل فجوة كل حفرة، كل جرح، كل ثغرة فى الأرض والسماء.

قال لنفسه: لم أقتل التنين. أعيش معه. أسنانه مغروزة فى قلبى. متعانقين بلا فراق أبداً. حتى الموت.» {رامة والتنين ص. ٨٠، ٨١}

ن٢٢ : «كنت أزحف ببطء، منحنياً فى الحارة الضيقة المترية. كانت الفوانيس كلها قد انطفأت والحيطان مائلة علىّ، وعالية، ومسدودة. لا أحد فى / النوافذ المغلقة. لا أحد من وراء الحيطان. الوجوه قد استدارت واختفت، والعيون صمتت. لا نريد تورطاً، الصمت علىّ وكثيف. أزحف ببطء، وعلى كتفى طائر ما أحسه ملتصقاً بمؤخرة عنقى، خفيف الوزن ولكن ريشه خشن. محكم القرب من عنقى. وثيقاً، لا يتزحزح. شيئاً لا وجه له. أجد من وراء عنقى مس المخلب كأن فيه رائحة الحديد وصلابته وألم لمعانها المكتوم، تمسك بعظمة كتفى من الجانبين، مسكة لا فكاك منها. البجعة الرخ الصقر العنقاء طائر «براك» الأبيض فى سواد الكابوس المطبق جناحاه وحشيان ومنقاره رمح مشرع جارح، يتضخم على كتفى، ويزداد وزنه، باطراد، ولا تنفك وطأته. أنهض قليلاً، بصعوبة. فى العتمة الموحشة، والحارة مازالت خاوية طويلة، طويلة. ليس هناك أحد فى هذا الليل. لا نجدة. وأستند إلى الأرض بيدى بكل قوتى أحاول النهوض بالثقل الذى يحتضن كتفى بمخالبه، قبضته لن تنتزع إلى الأبد رائحته حريفة، خانقة للأنفاس، وجناحاه يتسعان، ويعمق غوص المخالب فى عظامى بلا ألم. هناك ثقلها فقط، كلابات غائرة تنزل فى العظم، لم يعد أمل فى أن أنفضه عنى، أن أخلص من هذا العبء الذى لا يطاق الذى يرزح بى. فلا أعود أستطيع النهوض، أزحف بإصرار اليائس وتقل سرعة زحفى على التراب، يداى تحتكان به، بخشونة، نقياً، غير ملوث وتحته حصى وأحجار دقيقة، من غير جرح ولا دماء، وتضعف المقاومة وأتجه إلى أسفل لا جدوى من أية مقاومة، وأتجه نحو السقوط على الأرض.

ابيبس ساقط ينقض من عل، على حقول الذرة المحروثة، مقلوب فى السماء، وديع وثابت ويطير محلقاً دون حركة، لا يذرع مسافة ولا يستغرق زمناً، معلقاً لا تهتز جناحاه.

سماء القلب الداخلية المعتمة تتفتح فجأة، وتشرق، وتستحيل وينتهي / السقيد لم يوجد قط. خفة لا يقارن بها شيء، وكل ثقل قد انزاح. الأعمدة الحجرية سامقة رشيقة في الكنيسة الصعيدية العتيقة، تنتهي إلى القبة المعبدة التي لا نور فيها. أزهار القلب الوحشية الفرح على الزجاج الملون، عبر السماء المحرقة، حمراء بنفسجية منقدة بالكبرياء. الشمس من وراء الزجاج المعشق المحرق، هادئة. حجر الكنيسة حار، بحصرنه القديمة. وهناك صمت جليل فيه سلام قد تغلب على كل توتر، مهابته عظيمة » {رامة والتنين ص. ٢٩٦ ، ٢٩٧ ، ٢٩٨}

تتجه هذه النماذج نحو التحرر من العلاقات الكنائية المنوطة بعملية التمثيل، وتتحول بمكوناتها السردية عن الوظيفة التمثيلية لعالم ممكن محتمل إلى بناء دلالي رمزي لهذا العالم فلم تعد «سردية» هذه النماذج محصورة ومقيدة تماماً بالشكل الكنائي (التمثيلي)، وإنما صارت تنصاع «رمزياً» في اللغة والعالم، ينتفي معه المحدد والمنطقي والمترابط والثابت والمغلق والنهائي على مستوى الواقع والخبرة والتاريخ والمعنى، ويتوارى المكون الحكائي (أو الروائي) المتمثل في الأحداث والوقائع. فيضاعف الانفصال عن القيم المرجعية والإخبارية والتمثيلية، مما يؤدي - بالتالي - إلى " ... نقص التواصل المنطقي أو الحكائي..."[٤٤]، من جانب القارئ، إذ تدفع به الصورة بانحيازها المفرط تجاه العلاقات الاستعارية والرمزية إلى مسارات كثيفة وغامضة، لا تتوافر كثيراً على روابط عقلية أو منطقية تؤمن فهم الصورة وتأويلها، لما تشهده بنية الصورة من تناقض طرفيها، أو اتساع متعاظم للمسافة المنطقية بينهما، مما يسمح بلقاء «مدهش» للعناصر، حر وغريب ومفاجئ أو صدفوي، يختلط فيه الواقعي والمتخيل والفانتازي والأسطوري والنفسي - وهو ما تجسده النماذج السابقة بتعددها. يجد القارئ نفسه أمام هذه النماذج / الصور مدفوعاً للقيام بعملية تأويلية مرهقة ومعقدة، تتعدد مقترحاته دون أن يمنحه الممدوح (والنص) - أو يفرض عليه - تفضيلاً «حاسماً» و «نهائياً» لأي منها، على أن الأمر لا يتعلق بقصدية المؤلف ونواياه. وإنما بقصدية النص، المتخفية وراء مراوغة الصور أو الرموز، وتعددية دلالاتها، والمفككة أو الموزعة على عناصره ومستوياته. إن هذه النماذج بمثابة "...إمكانات مفتوحة للدينة والتأويل، يسعى المتلقي إلى تحيينها بمنحها دلالات مناسبة للنص والسياق..."[٤٥]، ولكنها لن تكون أبداً الدلالات الوحيدة الممكنة و « القاطعة»، طالما أن ما

بها (أى النماذج) من صور - بطبيعتها الاستعارية والرمزية - "... تؤجل المنغلق. وتفتح احتمالات عديدة جداً لانحراف الإشارة..."(٤٦).

على هذا النحو تقوم هذه النماذج / الصور بصياغة شروط تلقيها، إذ هى تشكك في جماليات التمثيل، في المعنى المحدد، في معنى العالم والذات واللغة والحكاية.

يكشف نموذج (١٦) عن وعى «ميخائيل» بالعلاقة التى تربطه بـ «رامة».

وهذا الوعى يشكله إدراك بحاضر العلاقة ومستقبلها، كما تشكله خبرة قديمة ومستمرة. فى لحظة حواره (أو خطابه) الماشر مع «رامة» تتداعى إدراكاته، واسترجاعاته أو ذكرياته واستباقاته. تتزاوج لحظات الزمن الثلاثة: الحاضر والماضى والمستقبل (أومأت لى ... ، طوفت بى أطيافك ... ، منذ ذلك الحين - من الأول - كنت أعرف ... ، ظللت تملأين ليلى ... ، أنت لن تعرفي... ولا أحد يعرف - أو سيعرف أبداً ... ، ألم أطل أعيد ... ، هل تعرفين ..... كنت قد سألت... ، لم أكن أعرف ... مع أنني ضعت - و أضيع ... ، هل دفنت عينى ... ، مازالت عيناى .... هل تستطيعين أنت .... ، هانذا ألملم .... كما فعلت دائماً ... أدفنها ...) . وكما تختلط وتتزامن لحظات الزمن المختلفة داخل وعى « ميخائيل » ، والتى لا تخلو من كثير من الخيالات، لامتدادها إلى ماض بعيد (فجر الصبا السحيق. فجر العمر) ، أو إلى مستقبل لم يكن بعد (لن تعرفى ... ولا أحد يعرف - أو سيعرف أبداً) ، كذلك تختلط يقينيات « ميخائيل » ومن خلال الجمل الخبرية ، مثبتة ومنفية، بتساؤلاته واستراكاته التى تعني نقصاً أو تردداً وتنبذباً في معارفه (منذ ذلك الحين - من الأول - كنت ... ، لماذا إذن طللت تملأين ... ؟ ، لا أحد يعرف - أو سيعرف أبداً - وحتى لو عرفت فماذا إذن ؟ ، من يعرف حقاً - أى شئ ... ؟ ، ألم أطل أعيد...؟ هل تعرفين - مثلاً - جذاذات هذه الأحلام ... ؟ ، أأنشد فى عمق عينيك صدى ... ؟ ، كم ضعت - و أضيع - فى عمقهما ، هل دفنت عيني - أنا - مفتوحتين ... ؟ ، هل تستطيعين أنت - بل حتى هل تريدين - أن تعمريها ؟ ، أدفنها - أو أحاول - فى هذا الغسق) . وهكذا لا تصنع علاقة «ميخائيل» بـ«رامة» من وقائع حقيقية أو تجريبية بأكثر مما تشكلها وقائع الخيال والذاكرة والاستيهام ، وتأخذ - بالتالى - الأفعال والصور دلالاتها ضمن عالم الخبرة والذاكرة الداخلى، ولم يعد إدراك «ميخائيل» لواقع هذه العلاقة شيئاً سوى ذكراها ، ليس فقط بمعنى أن الذكرى جزء من تاريخ العلاقة، بل إن واقع العلاقة أو إدراكها (الآن / لحظة الحوار أو الخطاب) صار ذكرى. إنها «ذكرى الحاضر» - كما يقول «برجسون» - بما

"... أنها تمضى مع الإدراك الذى يبتعثها. إنها فى اللحظة الحاضرة ذكرى لهذه اللحظة. إنها من الماضى من حيث الشكل، وهى من الحاضر فيما خص المادة. إنها ذكرى الحاضر."(٤٧). وهنا فإن الصور التى تصور حال « ميخائيل » وحاضره (وحشة ساحتى، أللم أنقاضاً من حيطان روحى، تجرح خشونتها كفى ... و أدفنها ... فى هذا العسق الأحير) - تبعث صوراً لماض بعيد يمتد جزء منه إلى ما قبل العلاقة مع «رامة»، إلى مرحلة الصبا حيث لم يكن لـ «رامة» وجود فى حياته (هومت بى أطيافك، طيفاً بعد طيف، منذ فجر الصبا السحيق، فجر العمر المرهق الثقيل)، وفى ذلك ابتعاث لماض لم يكن قط، ذكرى (متوهمة) للحاضر، تعرف «خاطئ» يرافق الوعى، ويتسرب إليه لحظة تأمله لذاته وتوقفه مؤقتاً عن التطور والانتماء لمجرى الحياة، فتبدو معرفته بـ « رامة» ومراودة أطيافها له - مع يقينه أما ليست له (كنت أعرف أنك لست لى) - قدراً محتوماً فرض عليه قبل أن يلقاها.

يبعث الواقع صوراً لماض بعيد ومستمر، قد يمتد إلى الحاضر (أومأت لى وفى يدك زهرة شائكة تطعنين لحم لهفتى، فظللت تملأين ليلى الطويل، جوعى المهجور، جذاذات هذه الأحلام المهملة فى تراب العمر القاحل، كنت قد سألت ... أأنشد فى عمق عينيك صدى ضاع منى ؟ ، لم أكن أعرف عندئذ ... أنهما لا قرار لهما ضعت - و أضيع - فى عمقهما. هل دفنت عينى ... فى دفء نهديك ؟ مازالت عيناى ... ظامئتين).

وليس غريباً - فى هذا السياق - أن يصبح المستقبل (الذي لم يأت بعد) صورة للحاضر (أنت لن تعرفى قط جوعى المهجور ولا أحد يعرف أو سيعرف أبداً) ، وهو ما تحمله ضمناً بعض الصور (أأنشد فى عمق عينيك صدى ضاع منى ؟ ، ... - وأضيع - فى عمقهما ، مازالت عيناى ظامئتين وحشة ساحتى هل تستطيعين أنت - بل حتى هل تريدين - أن تعمريها؟) . فالمستقبل لا ينفى دواماً للضياع والظمأ، دواماً لنوع من التقابلية بين «ميخائيل» و «رامة» يظمأ «ميخائيل» (إذ تظمأ عيناه - على سبيل المجاز المرسل)، ولا يجد رياً لدى «رامة»، فى عينيها - على سبيل المجاز المرسل - اللتين كان يظن أنهما خضراوان بلون الخضرة (المروية)، ولكنه اكتشف فى خضرتهما صفرة الجدب (لم اكن أعرف عندئذ أنهما خضراوان - صفراوان)، لن يجد « ميخائيل »- إذن - فى عينى «رامة» (الخضراوين) ارتواء، حياة، هداية واستقراراً، وإنما ستمنحه صفرتهما إحساساً بالتيه والضياع فى غور عميق، فما يبحث عنه إن هو إلا وجوده الحقيقى، الآمن والمطمئن، الذى

يدرك عن ثقة افتقاده كما يفتقد المرء أشياءه - على سبيل الاستعارة- (صدى ضاع منى). لقد صارت العينان - وسيلة الإدراك الحسى- باستخدام المجاز المرسل - أداة للنفاذ إلى كنه حقيقة «ميخائيل» و «رامة»، وطبيعة العلاقة التقابلية/ التناقضية التى تجمعهما، والتي يتشكك « ميخائيل» - عبر الاستفهام (هل تستطيعين ... ؟) - فى إمكانية تغيير مستقبلها، يتشكك فى قدرة «رامة» - بل فى رغبتها وإرادتها - فى إزالة قلقه وضياعه ووحشته، فى منع حياته - على امتدادها - التى تشبه الساحة الواسعة الموحشة - على سبيل الاستعارة - وجوداً آمناً، مستقراً، خصباً (وحشة ساحتى ... تعمريها).

على هذا النحو تتوازى صور الحاضر والماضى والمستقبل، تتوازى الصور (فجر الصبا السحيق، فجر العمر المرهق الثقيل، ليلى الطويل، جوعى المهجور، جذاذات الأحلام المهملة فى تراب العمر القاحل، صدى ضاع منى، مازالت عيناى ظامئتين، وحشة ساحتى، ألملم أنقاضاً من حيطان روحى تجرح خشونتها كفى .... و أدفنها فى هذا الغسق الأخير). فى هذه الصور الاستعارية (استعارات وتشبيهات) تتجاوب عناصرها مع ما بينها من فواصل، مستفيدة من تجاورها داخل النموذج / المقطع السردى (السحيق - المهملة، الثقيل - الطويل، ليلى - الغسق، جوعى - ظامئتين المهجور - القاحل - وحشة، جذاذات - أنقاضاً - تراب - أنقاضاً من حيطان - أدفنها). وهكذا تجعل هذه الصور - بانسجامها - من حياة « ميخائيل» أو روحه أو وجوده «خواء» ليس به سوى الجدب القحط، الظمأ، الحرمان، الوحشة، الظلمة، الحطام، الموت، العناء، الجرح، التيه؛ كما تتوازى الصور (فى يدك زهرة شائكة تطعنين لحم لهفتى، تلألين ليلى، الأحلام المهملة، أأنشد فى عمق عينيك صدى ... ؟ ، لا قرار لهما (أى لعينيها)، أضيع فى عمقهما، هل دفنت عيني مفتوحتين تغمضان فى دفء نهديك ؟ ، وحشة ساحتى هل تستطيعين أن تعمريها) التى تجعل من «رامة» مناوئاً لرغبة «ميخائيل» ولهفته و أحلامه فى الأمن والسكينة والدفء. تجسدت (اللهفة) و (الأحلام) حيث يلقيان مصيراً مؤسفاً (الطعن، الإهمال)، وانتفى عن «رامة»، وعن عينيها ونهديها - من خلال الصور الكنائية : (تلألين ليلى، عمق عينيك لا قرار لهما، أضيع فى عمقهما، دفء نهديك، تعمريها (أى وحشة ساحته)) - أن تكون مصدراً لراحة «ميخائيل» وطمأنينته (بملاحظة معنى النفى أو الاستنكار فى الصور المصاغة فى شكل استفهام). فـ «رامة» - إذن - سبب معاناة « ميخائيل» (التى لا يملك التخلص منها)، وهو ما تؤكده الصور الغامضة التى

افتتحت النموذج (في يدك زهرة شائكة ....)، تحتفظ لنفسها برموزها (حيث تأخذ شكل الاستعارة التصريحية أو الرمز)، مكتفية بالدلالة الإيحائية للصفة (شائكة)، إذ كثيراً ما تمثل الصفات - في هذا النموذج - وفي غيره كما سبق توضيحه - بنية أساسية لتكوين الصورة، أو عنصراً إيحائياً، كاشفاً لها بدرجة ما - كما هو الحال هنا، أو نائباً عنها، لكنها (أي الصفات) ليست أبداً - كما ظهر سابقاً - ذات وظيفة تحديدية أو تعيينية، إذ إنها ترد في سياق / نص يتخلى عن «التمثيل»، بحيث " ... يغدو الدور التقليدي للصفة (النعت) محط ارتياب ... "(٤٨).

وهنا تملك الصورة (في يدك زهرة شائكة تطعنين لحم لهفتي) الكثير من الإيحاءات من غير مرجع ما تحيل إليه، تملك الكثير مما تستطيع أن تقوله، لكنها لا تقوله، لا تقول معنى محدداً وحيداً يمكن القبض عليه، وهذا حال صور هذا النموذج. إنها ليست صوراً لواقع (أو لوقائع) حقيقية أو متخيلة، ولكنها صور لوعي « ميخائيل » الذي يمتزج فيه الإدراك والذكرى، الواقع/الحاضر والاستيهام. يعايش القارئ هذه الصور، ويمنحها تأويلاً ما، دون أن يتطابق مع ما في وعي «ميخائيل» الذي يؤثر الارتداد إلى ذاته، مقصياً الواقع.

ارتد الوعي إلى ذاته - في النموذج السابق - بحثاً في وجود الذات. من خلال العلاقة مع «رامة»، بتاريخها العريق الممتد من ماض سحيق إلى مستقبل غير منقض، والذي يكتسب - بذلك - ملمحاً اسطورياً، يتحرر من شروط الزمان (والواقع والعالم) - كان الواقع مقصياً هناك - ليصبح بمثابة قدر، مطلق، مقدس.

وهكذا يكتسب الوجود الإنساني لـ « ميخائيل» طابعاً مقدساً غير إنساني، بعلاقته اللا - زمنية بـ «رامة» التي تصبح (أي «رامة») - بدورها ذات وجود إنساني - مقدس.

وتتجه الصورة في نموذج (١٧) إلى تعميق هذا الوجود الأسطوري المقدس، عندما تماهى بين جسد « رامة » وجسد الوطن (مصر)، وتجعل من علاقة « ميخائيل » بجسد «رامة»، من أفعاله وممارساته مع هذا الجسد - «طقوساً» يمارسها مع جسد مصر، وتصبح أجزاء جسم «رامة» مواقع في جسد مصر، وتاريخاً له. يرتبط « ميخائيل » بعلاقة جسدية - جنسية مع مصر / الأرض / «رامة»، فيما يشبه «الزواج المقدس الكوني »(٤٩). فمصر بكل ما فيها تتجسد في صورة كائن حي، تدب الحياة والدماء في جسمها اللين الخصب، تفيض عيناها صفاء وإشراقاً، ترنم بصوت عذب مغرد، ترسل جدائل شعرها القوي المنساب، تتدفق شرايينها عظيمة لا تغيض أبداً، تنتفض

أعضاؤها من اللذة، ويسيل منها ماء الشهوة عند كمالها، وتمنح محبيها قبلاتها، كما تستقر قبلاتهم على جبينها (طين جسمك الرخى- المسلة المضلعة المتفجرة بالدماء المحبوسة، شمس عينيك، تغريد كثبان رمالك، أعواد الغاب الرشيق المترنحة، نهر الشعر القوى الذى تدفقت جداوله. تجرى أبار الدهر فى شرايينك، ترتعدين بتحقق اللذة ونفور المياه، قبلتك على جبينك وحلمت بقبلاتك). تضفى هذه الصور الحياة على مصر ومعالمها، فتجعل من المسلة، كثبان الرمال، أعواد الغاب - باستخدام الاستعارة - أحياء تجرى بعروقها الدماء، وتصدح بالغناء والتراتيل. ولا تكتفى الصور بأن تمنح مصر جسداً، دماً، عينين، صوتاً، شعراً، شرايين، شهوة، جبيناً، فماً فحسب، ولكنها إضافة إلى ذلك تسترسل وتمتد - بهذه المعطيات - إلى سلسلة أخرى جديدة من الصور، وهو ما يقترب مما يسمى بـ «الصورة المسترسلة» (٥٠).

فالصورة المتحققة باستعارة الجسد/الجسم (وأعضائه) لمصر سرعان ما تمتد لتشكل تشبيها أو أكثر يجعل من الجسد (بردية) ناعمة متينة، (حقلاً) متنوع الزهور، (طيناً) ليناً طرياً: (جسدك بردية ... حقل ... طين جسمك الرخى)، كما يجعل من العينين (شمساً)، ومن الشعر (نهراً) يعج بأمواجه، ومن الشرايين (آباراً) : (شمس عينيك، نهر الشعر ... ، تجرى آبار الدهر فى شرايينك). وقد تشكل استعارات تجعل رغبتها (الجنسية) تجاه التوربينيات فى محاولة لإيقاف (أو إشباع) اندفاع التوربينات الشهواني، أى تجسدت التوربينات رجلاً شهوانياً فى سياق تجسيد مصر امرأة عاشقة راغبة (ترتعدين بتحقق الرغبة ونفور المياه فى كباح عمالقة التوربينات ...)؛ مثل هذه الصور المسترسلة تضاعف - بلا شك - من مجازية النموذج / النص، وتزيد - بالتالى - من صعوبة تلقيه وتأويله، حيث يقع المتلقى أسيراً داخل شبكة من المجازات الممتدة والمتداخلة، تنسيه مجازية الصورة التجسيدية الأولى (جسد مصر)، فيقوى - بذلك - التماهى بين مصر والمرأة، ويكاد لا يصبح أمراً «متخيلاً» لدى المتلقى، مما يوهم بـ «واقعية» العلاقة (الجسدية) بين «ميخائيل» ومصر/ الأرض، أى بارتباطه بها وجودياً (حسياً وروحياً معاً).

بما أن " ... كلمة جسد مأخوذة من معناها الأوسع. أى انغراس الإنسان فى الأرض، ومحاولة تجسيد معنى وجوده من بقعة ما أو مكان ما من هذا الكون الكبير..." (٥١).

وتساعد وفرة الصفات – فى هذا النموذج – على مضاعفة الوهم المرجعى (بردية / ناعمة / قوية النسيج/، الزهور / الهيروغليفية / ، جسمك / الرخى /، الأم / العذرية / ، دلتاك / الخصيبة /

المسلة / المضلعة / المتفجرة / ، الدماء / المحبوسة / ، كثبان رمالك / الناعمة /، أحجار الهرم / العتيق / ، واديك / الداكن / العميق / ، أعواد العاب / الرشيق / المترنحة / ، القرانيص / السماوية /، أولياء الله / الصالحين / ، أعمدة البرابى / الغائرة النقوش / ، صوت البطريرك / الأجش / العميق / الذى ... ، الصمت / الطويل /، نهر الشعر / القوى /، أمواجك / الخضراء / ، المياه / الحمراء /، عالمك / السفلى / ، ورد النيل / الغليظ الورق / قلبى / الذبيح / ، رمالك / الناعمة / البيضاء / منعنى / النهائية / ، قطرات من دمى / جافة / مدورة / كاملة التدوير / ، الرخام / البارد / العريض /.) .

ولا يلبث الوهم الواقعى أن يتوارى خلف تراكب الصور المجازية، كما يظهر بوضوح فى (تغريد كثبان رمالك الناعمة وهى تطمر أطلال هيكلى، وتناثر ريش الصقور فى الهواء)، فلم تتوقف الصورة عند تجسيد الكثبان طيراً مغرداً، ولكنها امتدت لتجعل تغريدها فعلاً ملازماً لاخفاء وابتلاع «ميخائيل» الذى نذر نفسه لهذه الأرض، فصارت بقاياه أشبه بأطلال هيكل متداع. إنه نوع من التلاقى البهيج، والسهل (بدلاله الصفة « الناعمة»)، والمشبع بمعانى التضحية (من جانب «ميخائيل»)، كما أن تغريدها يقترن بقدرتها وجرأتها على نثر ريش الصقر ويعثرتها فى الهواء الصقر بما هو رمز العلو المرتبط بالمتعالى والمقدس. ويزداد الأمر تداخلاً وتراكباً فى (جاءت المياه الحمراء من عالمك السفلى تجرى آبار الدهر فى شرايينك)، فالشرايين التى منحتها الصورة لمصر استعارياً لا يجرى بها دم، بل مياه حمراء تأتى من عالمها السفلى، وتكون آباراً تمنح الكون الوجود والحياة، بحيث لم يعد الكون (أو الدهر) شيئاً سوى هذه الآبار- على سبيل التشبيه - (آبار الدهر) فمن عالمها السفلى ينتقل الكون من مرحلة « العماء المائى » (٥٢). إلى التشكل والتخلق.

تضع هذه الصوره المتلقى على عتبات عالم «غريب»، لا يستطيع أن يتبين معالمه. ولسوف يمنح (يطمر أطلال هيكلى، المياه الحمراء من عالمك السفلى تجرى آبار الدهر) تأويلاً ما - كما سنق - دون أن يطمئن إليه تماماً، ولكن أيضاً دون أن يستبعده. فلا منطق صارم، محدد وواضح، يحكم علاقات هذا العالم الغريب، والذى يسلك فيه «ميخائيل» - بدوره - مسلكاً فانتازياً، حيث تأخذ علاقته بجسد مصر شكل طقوس أسطورية، إذ يظهر « ميخائيل » - من خلال الصور - كعاشق متعبد، يتمسح بأعضاء هذا الجسد، ويقدم نفسه للذبح فى محراب معشوقه. إنه يعانق، يحتضن يضم، يقبل، يلثم، يشتاق، يلقى بنفسه على جسدها وشعرها مسترخياً مستريحاً (عظامى استراحت

فى طين جسمك، عانقت سقاى دلتاك الخصيبة وسقطت على فى نومى المسلة. مسحت بشفتى أحجار الهرم، هدنى الشوق إلى واديك، احتضنتك فأحطت ذراعي بأعمدة البرابى، رميت نفسى فى نهر الشعر القوى، قبلتك على جبينك وحلمت بقبلاتك).

ويأخذ هذا الفعل الجنسى شكل العبادة والتقديس، ويتحول إلى مراسم للصلاة والإنشاد والتمسح بالأماكن المقدسة تبركاً (مسحت شفتى بأحجار الهرم العتيق فى جدران جوامعك، .. المترمة بالتراتيل والقوانين السماوية وحكمة الفلاسفة وعذابات الشهداء وأدعية أولياء الله الصالحين. عفرت جبينى بتراب القبور تحت عمود دقلديانوس احتضنتك فأحطت ذراعى بأعمدة البرابي الغائرة النقوش يصعد من حولها بخور القمامصة والقسس والرهبان والشمامسة تحت صوت البطريرك الأجش العميق الذى بح من الصوم والصمت الطويل). وتصبح التضحية بالنفس من طقوس هذا الفعل، يرضى «ميخائيل» بالتلاشى والفناء فى معبوده (احترقت تحت شمس عينيك كثبان رمالك تطمر أطلال هيكلى)، وتظهر طقوس الذبح والدم قرباناً (دعوت الموت وأنا أتقلب فى حشرجة قلبى الذبيح على رمالك الناعمة البيضاء وسمعت صوت الموت فى متعتى النهائية وتركت على عتبات العمود قطرات من دمى جافة سقطت مدورة كاملة التدوير على الرخام البارد العريض).

إنه فعل « تدمير » للذات. في المتعة (الجنسية) مع الآخر، والرغبة في الاتصال به، يكون الموت وسلب الحياة (سمعت صوت الموت فى متعتى النهائية) - وهو أيضاً ما تبرزه المفارقة (دخلت منف ظافراً # وسقطت تحت أسوارها محسور الحول)، ويكون الاقتراب من المعشوق المقدس . وبذلك تسبح عملية « تجسيد» مصر من جانب «ميخائيل»، وارتباطه الجسدى ما - طلباً للوجود بالمقدس، بالمطلق، بالرموز الأسطورية والدينية (إيزيس الأم العذرية. أم الأولياء، الشهداء، أولياء الله الصالحين، القمامصة والقسس والرهبان والشمامسة، البطريرك، أخت أوزوريس).

تقترح الصورة هنا - بأبعادها الدينية والأسطورية، وجوداً حقيقياً - كاملاً، مطلقاً ولا زمانياً، متجدداً، وجوداً يفتقده « ميخائيل » في واقعه، ويحلم بتحقيقه، فيتجه إلى عالم غريب أسطورى، لما تحمله الرموز الدينية والأسطورية من معنى إنسانى عام ولا زمنى. إنه يتطلع إلى وجود خارج التاريخ والزمن، خارج الواقع المعيش، ومن هنا فإن الرموز الأسطورية التى

يستخدمها ليست " ... مجرد حنين لعالم منسى، بل إنها تشكل - على حد تعبير ريكور - «كشفاً لعوالم غير مسبوقة، وانفتاحاً على عوالم أخرى ممكنة تسمو على حدود عالمنا الفعلى المستقر...»[٥٢]!

غير أن الأمر يصل هنا - في هذا النموذج - إلى حد «تغييب» الواقع بقضاياه وتعقيداته خلف متخيل فانتازى استيهامى، يكتفى بما يعنيه فعل التغييب من إدانة لهذا الواقع، ورفض له، ورغبة في تجاوزه ويقنع بما يحمله «التجسيد» - الذى ينبنى النموذج وفقاً له - من تأكيد الارتباط «الحسى» بالواقع/ العالم - حتى وان لم يترجم إلى «تمثيل» له، والذى كشف - فيما سبق - عن خبرة «حسية» دقيقة وعميقة ومستعصية، والذي تجلى - أيضاً - فى العناية الفائقة بأوصاف الجسد وحاجاته وعاداته، ومن هنا تحولت مشاهد: الجنس[٥٤]، وصف ملامح الجسد ومظهره وملبسه[٥٥]، تناول الطعام والشراب وإعدادهما[٥٦]، جلسة «رامة» على الصوفا[٥٧]، حلاقة «ميخائيل» ذقنه وأخذه حماماً[٥٨]، الحديث عن رمزية الجسد[٥٩]، كل هذا تحول إلى مشاهد «فعلية» متكررة، مما يكشف بالفعل عن جدلية الواقعى والمتخيل/ الأسطورى، وإن كان الواقعى - هنا - يشهد غياباً - وهو بالضبط ما يحققه التصور الاستعارى المهيمن على أشال هذا النموذج، ولكنه غياب لا يعدم الفاعلية والتأثير، يفرض بغيابه نوعاً ما من الوجود. ذلك "... أن الغياب ينطوى على نوع من الحضور. إنه ليس عدماً، أو نفياً للوجود، ولكنه نوع آخر من الوجود. إنه الوجود فى حالته الشعرية، لأنه وجود ملفع بالصمت"[٦٠]، أى وجود مجازى (متخيل)، تتكهن به الصورة (الاستعارية الأساس) التى تستند - بدورها - على جدلية الحضور والغياب.

كان لإقصاء الواقعى وتواريه في النموذجين السابقين أثره في تعقد الصورة والتباسها حيث ارتدت إلى عالم الشعور وعالم الرموز والأساطير. وعندما يخايل الواقعى / الذاتى القارئ في بداية نموذج (١٨)، سرعان ما يندمج ويتداخل مع الأسطورى والاستيهامى، فيزداد الأمر تشابكاً وتعقيداً. فمن منظور داخلى موسع تعرض الذات السادرة مونولوجاً مسروداً لـ «ميخائيل»، سوف يرافقه مدة ربع قرن، مشبعاً بروح التساؤل والحيرة (ظل يسائل نفسه ... هل كانت .... أم... ، هل عثر .... أم ....) . فهو يتسائل هل أعطته «رامة» أرقام وعناوين الأماكن الموجودة فيها بانتظاره - صحيحة، وأخطأها هو، أم تعمدت أن تعليها له مغلوطة، ودفعت به الصدفة إلى المكان الصحيح . ولن يحمل مرور السنوات جواباً، بل سيظل السؤال قائماً مطروحاً، وسيظل «ميخائيل» يبحث عن جواب دون جدوى، لا يقنع بقول «رامة» المتكرر - فى ذلك الوقت، وبعد ذلك - أنه هو الذى أخطأ، أى لا يحمله

قولها على الاقتناع به تماماً، إذ لم تشهد أطوار علاقتهما وتقلباتها ما ينهى حيرته وتردده ويذهب بطمأنينته وهواجسه. وتبدو الذات السادرة واثقة من هذا تماماً، تتحدث بصيغة النفي القاطع (ما لم يستطع أن يقتنع به قط تمام الاقتناع، لا في أثناء أيامهما الستة العتيدة، ولا طيلة السنوات ولا بعد أن غمرته مياه حبها). على أن حيرته الدائمة غير المنقضية لا تنال من تعلقه أو حبه الدائم لـ «رامة» الذي هو بمثابة قدر محتوم لا فرار منه. إن هذا الحب أشبه بـ (مياه البحر) من خلال الصورة التشبيهية (مياه حبها)، بل هو بالفعل لا شئ غير المياه، يتماهى الاثنان من خلال ما يعقب التشبيه من استعارات / صور عديدة، فيما يشبه الصورة المسترسلة بحيث يتناسى أن الأمر كان يتعلق في البداية بإقرار تطابق شبه تام بين طرفين (مياه . حب)، فغدا إعلاناً عن طرف واحد ممتد (المياه) يتوحد مع الطرف الآخر (الحب)، ويتفاعل معه. ومن هذا الجدل الذي يستثمر رمزية الماء الكثيفة والمتنوعة - يتولد السياق / النموذج، وينتج دلالاته المتعددة.

تبدو مياه البحر دائمة التقلب والتغير، ما بين مد وجزر، صخب وهدوء، ارتفاع وهبوط سخونة بحرارة الشمس وبرودة بصقيع الليل.

تبقى المياه (- الحب) على هذه الحال المتقلبة تتجاذب «ميخائيل» ، فتحقق له تارة إحساساً رائعاً بالراحة والطمأنينة والدفء، والإشراق (الساطعة الحارة المشتعلة بسخونة منقدة، تهدهده أمواجها)، أو تدفع به بقسوة إلى شعور بالبرودة والجمود والوحشة (الباردة المثلجة المعتمة، تضربه أمواجها، تجمد حسه) تارة أخرى. بهذا التجاذب يعيش البحر - أبداً - ويمتد إلى أقصى ما يدركه المرء، إلى حافة السماء، به يحيا «ميخائيل» (هذا البحر يملأ أفقه حتى حافة السماء).

وبرغم التقلب سيظل البحر موجوداً ملء الأفق، أفق البحر وأفق حياة «ميخائيل» يسوده ويستولي عليه، لا يزول عنه أبداً. إنه قدره الذي لا يقبل رضاً أو جدالاً أو شكاً (أمواجها لا تنجاب عنه، كأنما هذا الماء محتوم لا يقبل الإنكار بل لا يقبل التفكير).

على هذا النحو تشهد الصورة «تكافؤاً» مدهشاً بين طرفيها (مياه البحر. حب «ميخائيل» لا يلبث أن يزداد ثراء وعمقاً بالانفتاح على الأسطوري - الديني، يتناص معه، ويتجه به إلى أفق جديد مغاير. إذ يستدعي النموذج / السياق مشهد «المشي على الماء» الوارد في الكتاب المقدس (٦١). فـ «ميخائيل» يتوازى مع «بطرس»، كلاهما يمشي على سطح البحر بيقينه. فما ظنه «بطرس» في البداية أنه خيال يمشي على الماء - تحول إلى يقين بأنه هو «المسيح»، عندما دعا

(أى المسيح) «بطرس» ليأتيه على الماء بناء على طلب هذا الأخير. فيقين «بطرس» بـ «المسيح» منحه تلك القدرة فوق - الطبيعية، كما أن يقين «ميخائيل» بحبه جعله يمشى على المياه (= الحب) يخطو مغامراً فى ممارسة الحب، بكفاءة واقتدار ولطف (ها قد مشى على سطح الماء خطواته لا تكسر السفح الأملس الممسد، ساقاه تنسابان فى موسيقى الجسد). إن اليقين أو الثقة تجعل خطوات الجسد وحركاته منتظمة ومنسجمة أشبه بالموسيقى (موسيقى الجسد) تنساب بخفة ورقة ولين، لا تخدش تجانس هذا السطح الناعم المستوى. وتبدو هذه الصورة (هاقد مشى على سطح الماء ...) شركة بين «المسيح» و« ميخائيل»، تستخدم ضمير الغائب، وتحجب مرجعيته، فيتوزع أمر الصورة بينهما، أو على أقل تقدير فهى تصيب معنى من تجربة «ميخائيل» التى يستكملها التوازى مع «بطرس». إن مسيرة «ميخائيل» على البحر وفى الحب فعل ثقة ورغبة حميمة، ودونة وحريصة (لا تكسر. تنسابان).

يستمر التوازى بين «ميخائيل» و «بطرس» فى عدم إتمام تجربة المشى على الماء، وتعرضهما للغرق، يصرح «ميخائيل» عن نفسه قائلاً (نعم، أنا قليل الإيمان) متناصاً مع قول «المسيح» لـ «بطرس» عندما خاف من شدة الريح وبدأ يغرق «يا قليل الإيمان لماذا شككت». فاهتزاز الإيمان والثقة عرض الاثنين للغرق، ولكن «بطرس» أنقذه «المسيح»، أما «ميخائيل» فينتظر مساعدة «رامة» له على النجاة. هنا ينفصل التماثل بين «ميخائيل» و«بطرس»، بعد أن أدى بـ «ميخائيل» إلى لحظة فشل تجربة المشى على الماء (= الحب) وبداية الغرق، لما داخله من شك وحيرة، ليس فى الحب كقيمة - وهنا يتحقق الانفصال والتمايز فى تجربة «ميخائيل»، فيقينه بالحب غير محدود - رغم قلة إيمانه تماماً كما وصف المسيح «بطرس» - (لكن يقينى بهذا الحب فوق الإيمان). إنها - إذن - حيرة أو اضطراب بخصوص «رامة»، تماماً كما كان الاضطراب بخصوص حقيقة «المسيح» من قبل «بطرس». ولكن «بطرس» يصل إلى قناعة تامة، بإنقاذ «المسيح» له. بينما لم يصل «ميخائيل» قط إلى الاقتناع التام، كما صرح سابقاً (ما لم يستطع أن يقتنع به قط تمام الاقتناع)، فيواصل تساؤلاته وحيرته (هل يلوح صباح كنت أنت ومازلت ظلمته الساطعة، وعيناى مفتوحتان فيه؟ هل تمسكين بيدى رامة، أم تتركينى أغرق؟) حيث يبحث عن النجاة، يتطلع إلى صباح لا يتمكن فيه من أن يبصر بوضوح شيئاً غير «رامة» التى تحجب كل شئ عداها. إنها بمثابة (ظلمة) لا تكشف سوى عن نفسها، ومن هنا فهى ذات خاصية متناقضة (ظلمته # الساطعة) يجتمع فيها

النور والظلمة من غير تنافر، تماماً كالقمر الذى يتشابك ضوؤه مع الظلمة، وتكمن الظلمة بين أجزائه عبر أطواره المتعاقبة ومن هنا لم يكن قول «رامة» (« ... أنا عابدة للقمر. أنا من جنس عابدات القمر.»- رامة والتنين ص٨٢) - إشارة إلى ألوهة القمر وعبادته وأنوثته وارتباطه بالخصوبة (٦٢) وحسب، ولكنه قول يفسر ما يراه «ميخائيل» بها من طبيعة متناقضة، متغيرة، متقلبة، ملتبسة، هى سبب حيرته الدائمة. إنها بهذا تكشف كل شئ فى الوقت نفسه. لأنها جماع كل شئ. فعن الظلمة والعتم صدر الكون والمرئيات الواضحة والشمس (٦٣).

كان التوارى بين «ميخائيل» و «بطرس» غير مصرح به، خاصة مع استخدام ضمير الغياب منذ بداية النموذج / المقطع (... ها قد مشى على سطح الماء ....)، وعند استعمال ضمير الحضور - مخاطب ومتكلم - (كنت أنت ومازلت .. عيناى .... تمسكين بيدى .... تتركينى أغرق .... أنا .... يقينى ....) يكشف التوارى عن نفسه بوضوح، معلناً التشابهات والتباينات، وبالعودة إلى ضمير الغياب (غارق هو الآن، عيناه ...) يتوارى التوارى، ليصبح الأمر أوثق اتصالاً بـ «ميخائيل»، أى ليصبح «ميخائيل» هو الغريق، وليس «بطرس» الذى تحققت له النجاة بالفعل بيد «المسيح»، غير أن احتمال استدعاء «بطرس» مرة أخرى غير مستبعد، فـ «بطرس» (غارق هو) رغم نجاته إذ هو شك واضطرب. وهنا يكتسب الأسطورى تأويلاً مغايراً بتداخله مع الذاتى الذى يغتنى هو أيضاً بالأول. فمن شك («بطرس» أو «ميخائيل» أو غيرهما) يكون الغرق قدره، حتى لو نجا، حتى لو كانت عيناه مفتوحتين، فلن يشهد مصيراً آخر غير الغرق (غارق هو الآن. عيناه مفتوحتان فى هذا الموج المترقرق)، لن يتبدل أبداً هذا المصير، ولن يظفر المرء («ميخائيل» أو غيره) بخلاص، أو إنقاذ أو راحة، أو تحرر (تمسيد التطهير والخلاص الذى لن يأتى أبداً رفرفة الروح القدس لا تجئ ولا تهب نسائم البراح الفسيح ولا رياح الحرية الكاسحة).

ومن خلال هذه الصور تهيمن حالة من الفقد الشديد، المعبر عنها بالنفى المتكرر الملح (لن يأتى، لا تجئ، لا تهب ... ولا)، وبتجسيد : (التطهير والخلاص) كفعل تمسيد، و(الروح القدس) كطائر مرفرف، و(الحرية) كرياح قوية عاتية. تعينت كل هذه المعانى / الأشياء المفتقدة؛ لتعلن بغيابها قدراً أو مصيراً يحس بفجيعته وقسوته، وذلك عندما آل بـ «ميخائيل» إلى الغرق وعيناه مفتوحتان (عيناه مفتوحتان # وهو غارق)، ودفع معه بـ (القمر) ليغرق هو أيضاً، بلونه الشفقى المختلط بحمرة الغروب (هو والقمر معاً، إذ يغرق قرص الوجه المضرج بحمرة الغروب)، ويتعرض

القمر (و «ميخائيل» بالطبع) للغياب تحت سطح البحر، ذلك البحر الذى شهد - فيما قبل - خطوات (المسيح وبطرس وميخائيل) منسابة لم تخدش سطحه ولم تخترقه، ولكن حادث الغرق كان شقاً مزعجاً لسطح البحر الآمن الناعم اللين، اختراقاً ونفاذاً إلى فضاء غير منظور وغير محدود (يهبط ببطء يشق سطح هذا البحر الذى تضطرب به أحشاؤه وليس له ساحل مرئى ولو من بعيد ولو من وراء كل أفق وبعد كل نهاية).

إنه - إذن - فضاء الحب اللانهائى وغير المحدود، الملتبس وغير الواضح (كنت أنت ظلمته) (غارق هو والقمر معاً - إذ بغياب القمر يختفى ذلك النور الذى بمقدوره تبديد ظلمة الليل، بل يختفى مقدسه المرموز به إلى «رامة» داخل متاهة غير متناهية). (قد أطاحت به وحملته إلى غير مسار) وهو أيضاً أفق للتجاوز والانعتاق من كل قيد (تهب به الأعاصير تجرف سدود النفس وحواجز الصمت)، فالنفس والصمت اللذان تجسدا كموانع أو عوائق تحول دون رغبة الانطلاق والتقدم والتواصل - أطاح بهما اندفاع شديد فى قوة الأعاصير؛ هذا بعض ما تحقق مؤقتاً فيما قبل (عبر الاستفهام التوكيدى : ألم تهب...؟) ، وما لن يشهده المستقبل (لن يأتى أبداً ... ولا رياح الحرية الكاسحة)، وهنا تتوازى صورة (الرياح) مع صورة (الأعاصير..)، بل لن يتحقق القليل الهين من هذا (لا تهب نسائم البراح الفسيح)، ذلك أن استمرار الحيرة يعنى دوام الجدل بين المتخيل والواقعى، بين ما يظنه «ميخائيل» وما تؤكده «رامة»، بين يقين «ميخائيل» بلا تناهى الحب وكماله، وعدم اقتناعه بما تحققه له «رامة» من إشباع متناه متناقص وغير كامل، بين عدم تحقق المطلق واستحالته، وتحقق النسبى والعرضى وغير الكامل.

يتضاعف امحاء الواقعى/ الذاتى فى نموذج (١٩)، خاصة بانتفاء تلك الموغات التى توفر حداً من «المقبولية» لتقبل تلك الصور الغامضة الملتبسة، كما كان الحال فى النماذج السابقة (الانسحاب إلى عالم الذاكرة، رمزية الجسد، رمزية الماء والمشى على سطح البحر فى الموروث الدينى والميثولوجى).

هناك كان المتلقى يتلمس تبريراً (غير قاطع) لغرابة الصور، بالاستناد إلى منطق الشعور أو رمزية الجسد والماء فى الوعى الجمعى، أما هنا - فى هذا النموذج - فهو يواجه «رمزية خاصة» لا تعلن عن انتسابها المحدد والملتزم الى عالم الذاكرة والحلم والهذيان والوعى الجمعى .... بل على العكس قد تجعل من الميثولوجيا جزءاً من نسيجها.

فالصور - هنا - تفارق منطق الواقعى والمحتمل معاً، ليس لما لبعضها من مرجعية ميثولوجية (واضحة أو غامضة) - وإن لم يختف أثرها، وإنما لتجنبها اية احتمالية توصل ما تقدمه من عالم غير مألوف بالمعتاد والمألوف والممكن. ويتجاوب مع هذا ما يصنعه النموذج من تلاعب بمرجعية الضمير (غائباً أو مخاطباً)، حيث تتقاسمه كل من «رامة» و «مارية العذراء» فى الوقت نفسه، وما يبدو بينهما من تمايز سرعان ما يتحول إلى اختلاط وتماه.

يرسم السارد فى بداية النموذج صورة فانتازية لـ «رامة» حيث نبتت بين ضفائر شعرها الطويل المسترخى أعشاب صحراوية نادرة، على امتداد سنوات طويلة فى البرية نالت - بلا شك - منهما معاً (أى «رامة» و «الأعشاب»). (وكانت الأعشاب الصحراوية النادرة قد نبتت بين غدائر شعرها الطويل المهتدل، عبر السنوات الطوال فى البرية)، ويسترسل فى وصف هذه الأعشاب، فهى لدنة، طرية وناضرة رغم نبتها الجاف المقفر، وبينها توجد زهور رقيقة وكثيفة، ملتفة فى شكل دوائر صغيرة، مختلفة الألوان، ما بين صفراء بلون النار، وحمراء صارخة الحمرة (وكانت الأعشاب يانعة غضة العود، وفيها زهور رقيقة النسيج مخملية صفراء وثيرة اللون، وحمراء شاهقة الحمرة فى تدويرها المنمنم الصغير)؛ بهذه الصورة المسترسلة لا تصبح الأعشاب مجرد رمز بسيط مرتبط بالبرية والتوحش والجفاء، ويعكس صورة «رامة» لدى «ميخائيل». ولكنها صورة «عجائبية» يرسمها السارد (= «ميخائيل»)، ويتعامل معها «ميخائيل» كما هى وكأنها شئ طبيعى مألوف. فهذه الأعشاب بزهورها المتنوعة تختلط بضفائر شعرها السوداء المحكمة الكثيفة، وقد احتفظ هذا الشعر بليونة غزيرة رغم خشونته، ورغم ما خالطه من أعشاب برية.

ليست هذه الصورة - إذن - بحاجة إلى تأويل يختزل تفاصيلها الدقيقة الغنية، إذ بهذه التفاصيل / الأوصاف ذاتها تحمل تناقضاً أو تبايناً (الأعشاب الصحراوية # يانعة وغضة العود، صفراء وثيرة اللون # حمراء شاهقة الحمرة، خشونته # لدونة أثيثة)، وهذا التناقض / التباين يحس به «ميخائيل» ويعيه (كان يحس هذا الشوك .. # لين الملمس .. لين الملمس # لا يمكن أن يبسه).

ولا تحول لحظات الوحدة القاسية التى تشبه شمس الصحراء الوئيرة والقانية (شمس الوحدة) - دون إدراك ليونة هذا الشوك (الأعشاب / الشعر)، دون الوعى بتناقضية دائمة.

وتستمر الصور فى إبراز هذه التناقضية. كما فى: (المصلوبة الحية) التى تحدث صدمة هائلة بجمعها النقيضين معاً، فالأمر - إذن - يتعلق بأنثى «فوق - طبيعية» تجمع المتناقضات، لا

يعني صلبها نفى الحياة عنها، بل إن صلبها (الصليب الموضوعة عليه بخطيه المتقاطعين) يعلن امتداداً لا نهائياً للحضور أو البقاء [٦٤]؛ وإلى جانب هذه الصفة المتجاوزة حدود المنطق والطبيعة، فهى (أى هذه الأنثى) تمارس سلوكاً بشرياً طبيعياً، تتحرك بصحبة «ميخائيل»، تسير إلى جانبه، تنزل من على الصخور حافية، يحملها «ميخائيل»، تمسك بين ذراعيها زادها الذى هو عبارة عن ثلاثة أرغفة حملتها معها إلى صومعتها، وكل يوم تجد لدى بابها ثلاثة أرغفة عند استيقاظها مبكراً بعد إغفاءة الفجر التى تعقب صلاتها وتسبيحها بما فيهما من مجاهدة وإجهاد، وفى آخر النهار عند أشعة الغروب الشفقية تترك «ميخائيل»، وتستطل بسور الصخر الحجرى، وحتى فى حالتها الطبيعية المألوفة هذه لا يفارقها التناقض المصاحب لوجودها (يحملها هو بكل ما يثقلها بداخله # خطوه معها لا وقع له ولا ثقل تأتيها الأرغفة # فى يبس الصحراء الشاسعة الخاوية - لحظة الغروب بصفرته المحمرة البنفسجية، وبتوسطه بين ضوء النهار الأخير وبداية ظلمة الليل: «تنزل إلى ظل سور الصخر الحجرى المصفر الذى أخذت صبغته الحمراء البنفسجية ساقطة عليه من الغروب تدكن إلى قتامة تدريجية الإطلام»). وهنا يتضح أن الحديث لازال متمحوراً حول صاحبة الشعر الطويل ذى الأعشاب الصحراوية، أى عن «رامة»، ولكن الحديث ينصرف فى الوقت نفسه إلى أنثى «مقدسة» «أسطورية»، تبصر الملكوت بعينيها الساطعتين الخضراوين - لون عينى «رامة» - وقد انسحب اللون الأخضر على الملكوت، فصار كله خضرة دالة على الخير والخصب والسكينة (تفتح عينيها الساطعين بخضرة الملكوت).

إنها «ربانية»، قديسة تبصر الملكوت بنقاء وطهر (عينيها الساطعتين)، وتراه مخضراً. عند هذه اللحظة تستدعى حكاية القديسة «مريم المصرية» [٦٥]، بشعرها الطويل، وعزلتها وحيدة فى الصحراء كناسكة بعد سبعة عشر عاماً من حياة العهر والدنس، وأرغفتها الثلاثة التى حملتها معها إلى الصحراء. وهنا يتحقق التوازى بين «رامة» و «مريم المصرية» التى ظهرت بالاسكندرية، وتزداد صورة الشعر الطويل ذى الأعشاب الصحراوية السابقة وضوحاً وعمقاً. ولا يقف الأمر عند هذا الحد، ذلك أن هذه الأنثى تجد من يتكفل برزقها يومياً، ليس من البشر، فهذا أمر يستبعده السارد وينكره باستخدام الاستفهام التعجبى (من أين تأتيها الأرغفة ... ؟). وفى المقابل يلمح أنه من صنيع الملائكة مستخدماً الاستفهام التعجبى أيضاً (هل كانت ترى كل يوم ملائكة الله الثلاثة ؟) - فقد

كانت («مريم المصرية») تعيش منعزلة وحيدة؛ وهنا تتوازى الأرغفة الثلاثة مع ملائكة الله الثلاثة .

إنها أشبه بالسيدة «مريم العذراء» التى يروى فى خبرها : ((كلما دخل عليها زكريا المحراب وجد عندها رزقاً قال يا مريم أنى لك هذا قالت هو من عند الله إن الله يرزق من يشاء بغير حساب)) (٦٦) .

ويقوى الاعتقاد بتجاوز هذه الأنثى لمرتبة القديسة، وتحولها إلى «إلهة» من خلال الصورة: (على باب مغارتها كانت اللبؤة ترقد على جنبها ... ونامت القديسة فى حضن اللبؤة ورضعت من ثديها)، فهذه الصورة تستفيد مما روى فى حكاية «مريم المصرية» من أن أسداً قد عاون القديس «زوسيموس» فى دفنها عند وفاتها بالمساعدة فى حفر القبر. ولكنها (أى الصورة) أيضاً تدعى رعاية اللبؤة للقديسة وحراستها، بل تقوم كمرضعة لها، أى أن اللبؤة بماهى «الإلهة الأم العظيمة» (٦٧) - فى كثير من الثقافات - تسقى بلبنها القديسة «مريم المصرية» المقترنة هنا - بالسيدة «مريم العذراء» التى نظر إليها الكثيرون على أنها «أم إلهية كبرى» بكل معنى الكلمة، ونادوا بأمومتها الإلهية (٦٨) . ويواصل النموذج تأكيده لهذا التوازي بين «مريم العذراء» (دخلت مارية العذراء إلى الهيكل المقدس وهى بنت ثلاث سنوات)، و «مريم المصرية» التى يسميها «مارية الأخيرة»، وهى تسمية تصدق على «رامة» من خلال الصفة (الأخيرة)، وليست (الثانية) : (متى دخلت أنت مارية الأخيرة هيكل الجسد؟ مع رغيفك الثالث ؟ الذى أحرقته الشمس الحانية القاسية ؟) .

فقد تحول الجسد (جسد «مريم المصرية») الذى تقلب كثيراً فى الرذيلة إلى هيكل تقام فيه الصلوات والتسابيح (هيكل الجسد)، صار الجسد مبذولاً للعبادة، فهيكل الجسد بالنسبة لـ «مريم المصرية» يقف موازياً للهيكل المقدس بالنسبة لـ «مريم العذراء».

ويعاود التناقض حضوره وفعاليته في بنية الصورة، فمع احتراق الرغيف الثالث الذى حملته «مريم المصرية»، تبدأ مرحلة التنسك فى حياتها. هذا الاحتراق أحدثته الشمس التى تجمع بين نقيضين: القسوة والحنو، القسوة لشدة حرارتها فى الصحراء، والحنو لأنها بفعلها هذا (حرق الرغيف الثالث) تدفع بـ « مريم المصرية » إلى حياة جديدة نقية مقدسة .

إن «مريم» أو «ماريا» - هذه أو تلك - بأمومتها الرحيمة والمقدسة (ماريا، ماريا، يا رؤوم. يامن سقيت لبن الأمجاد جميعاً) - وهنا يتضح أن لبن اللبؤة الذى رضعته القديسة ليس سوى المجد

والتعالى؛ «مريم» هذه لا يفارقها التناقض (مرارة انهمار حبك المدرار # مريئة وسائغة السلسال هى المن والسلوى. أنت امرأة المرأتين، الساطعة # والسوداء كلتيهما). وهنا - فى نهاية النموذج - حيث يواصل السارد بعد انتهائه مما كان بدأه من وصف أحد مواقع الحفر الأثرى - تعاود «رامة» الدخول فى لعبة التوازيات السابقة. من خلال ضمير الخطاب (حبك، أنت)، والصورة (أنت امرأة المرأتين الساطعة والسوداء) التى تتوازى مع الصورة الموجودة فى النموذج السابق (كنت أنت ومازلت ظلمته الساطعة)، بل إن هذه التوازيات يخلقها أو يستدعيها وجود «رامة» مع «ميخائيل» فى أحد مواقع الحفر، وهو ما كانت الحكاية بصدد سرده قبل بداية النموذج/ المقطع المدروس هنا («كانت تسير معه، إلى جانبه، تصعد على الرمل الهين، لم تتكلم، ولكنه كان أنيساً بها .... » - الزمن الآخرص. ٤٦٠).

وهكذا يظهر هذا النموذج «رامة» بوصفها إحدى تجليات السيدة «مريم العذراء» أو القديسة «مريم المصرية»، أو الإلهة الكبرى، أى بوصفها تجسداً لوحدة الإلهى والإنسانى، وحدة النقيضين من غير تعارض أو انصهار، ذلك التجسد الذى تحقق بالمسيح مرة واحدة وإلى الأبد.

يقدم هذا النموذج - إذن - رؤية خاصة، ينصهر بها الميثولوجى، ويسبح جزءاً منها، لا مجرد مدلول مستدعى، بل بوصفه أحد دوال النموذج / المقطع / النص المنتجة لدلالاته، وبسبب من ذلك تمتلك الذات سلوكاً «عجيباً»، ترى الأشياء - أو تضعها - فى صورة غير مألوفة، منافية للواقع وللتصور، تتحدث بلغة فانتازية، سحرية، متعالية، بما هى " ... اتصال دائب بالعلو فى طابعه الإلهى وطابعه الإنسانى .... "(٦٩)، أى صياغة لوحدة الإنسانى والإلهى. إن الذات فى كل هذا تقوم بـ " ... بناء تمثيلات وتصورات رمزية لنوع من الحقيقة ... "(٧٠).

تكشف عن حضورها القوى والطاغى، إذ هى تصنع من هذه الرمزية الخاصة وجودها، حقيقتها، عالمها، وتعى ما تحمله (أى الرمزية) من دلالات متعددة ومتشابكة. إن الذات - بذلك - هى مصدر هذه الرمزية، ومدارها، والناسجة لها، والمحددة - بالتالى - لشروط تلقيها وتأويلها، وهو ما يمثل نوعاً من «المركزية» لذات تتعدد رموزها وتتنوع، تشتت المتلقى وتربكه، إذ هى تتحكم بمهارة فى أسرار اللعبة (الرمزية)، تظهر للواحد بعضاً منها إذ هى تحتفظ لديها بالكثير.

ويواصل نموذج (٢٠) الكشف عن السلوك الميثولوجى للذات، ورمزيتها «الخاصة» التى تصطنعها، لتجاوز «وضعها» الشخصى أو واقعها، والانفتاح على الكون والمقدس، ترى فيه الوجود

الحقيقى، اليقين، المعنى، ولكنها لا تراه مفارقاً لوجودها الإنسانى، ومن ثم فهى تعمد إلى تحيين المقدس أى جعله واقعاً معاشاً.

فـ «ميخائيل» - فى هذا النموذج - يرتفع بـ «رامة» إلى مصاف الآلهة، ويحوطها بطقوس التقديس والتمجيد والقربان. يفعل هذا فى اللحظة التى يتحدث فيها عن شعوره بالاغتراب والنفى فى الصحراء الغربية، هكذا داخل المقطع نفسه دونما فاصل، دونما تمييز بين الوقائع (حقيقية متخيلة أو استيهامية، حلم أو هذيان)، وهنا تحدث الحيرة والقلق والتردد بين ما هو واقعى / طبيعى / مألوف، وبين ما هو غير مألوف / فوق الطبيعى / لا عقلى. أى عندما يهمش غير المألوف ما هو طبيعى، وينحيه جانباً، ويحتل هو (أى غير المألوف) بالهيمنة والكثافة والمعنى، ويصبح هو الوجود الحقيقى، الجدير بالبحث والسعى والتأمل والمساءلة والسكنى أو الإقامة.

إن هذا النموذج - وأمثاله - صياغة « فانتاستيكية » Fantastic لا تكتفي بأن " ... تتماس مع « الفوق الطبيعى » ، تقتحم الطبيعى، وتغذيه بالغرابة. وبمستويات فانتاستيكية متراكبة متوهجة تساهم فى خلخلة سكونه، والشك فى بديهياته، بحيث إن «الدخول إلى عالم الفانتاستيك هو مفارقة عنيفة للحياة المألوفة.» (٧١)، أى لا تتوسل بتقنيات (كالحلم أو المونولوج...) تبرر هذه المفارقة أو هذا الاختلاف عما هو طبيعى، وتخفف من حيرة المتلقي وتردده، إذ تتيح له تفسيرات (عقلية) لما يواجهه من صور «غريبة» - كما سيتضح فى النموذجين التاليين، ولكنها - أيضاً - تتعامل مع العناصر فوق الطبيعية على أنها الوجود الحقيقى من غير ضرورة لتبريرها أو تسويغها، فتصبح الصور «العجيبة» أو «العجائبية» (٧٢) هى واقع الذات والعالم.

فى بداية النموذج يرتبط وجود «ميخائيل» فى الصحراء الغريبة بمشاعر الغربة والوحشة رغم مرافقة « رامة » له . بل لعلها السبب فى ذلك (نفيتنى إلى الصحراء الغريبة)، وتتجسد هذه المشاعر فى أوصاف وصور لا تنافي ما هو طبيعى مألوف ، فأداء (صلاة البرمون) التى تسبق العيد تصاحبه رائحة البخور المتصاعد، وتتجاوب حركة البخور - من خلال الكناية - مع شعور «ميخائيل» (بخور الصندل والمر والمسك المضطرب الذى يصعد ويظل لا يصل إلى حضنك)، فحركته (أى البخور) مضطربة عاجزة فى سعيها نحو دفء حضن «رامة»، وتتجاوب مع شعور «ميخائيل»، ترانيم الصلاة التى تشيد بأفراح مجيدة منقضية (صلاة البرمون التى تمجد الأفراح البائدة القائمة الترانيم) ، كما يتحقق التجاوب نفسه مع وصف المكان ومحتوياته ، فكل ما به

يبعث على الوحشة والفزع والتوجس. توحي بذلك الصفات المستخدمة (دوريات الحرس أمام البوابات / العتيقة / السيارات / السوداء / الضخمة/ مضلعة / . مطاط عجلاتها / الهائلة / مسدودة /. الأبواب التى كانت تصد غارات الدو /موصدة / أمام الأحماء . كأس / من خشب /) . كما تجسده الصور الاستعارية والتشبيهية (السيارات ... وحوش رديئة . مطاط عجلاتها ... مغمض العينين. أنت كأس ... مستوحش النبيذ) .

كان هذا هو المكان الذى دفعت «رامة» بـ «ميخائيل» إليه، حيث الغربة والنفى والوحشة، على أن هذا المكان بموجوداته المتخيلة لا يتصف بالغرابة وعدم المعقولية، ولكن في هذه اللحظة وعند هذا الموضع تتشكل رؤية فانتاستيكية عجائبية، وتبدأ الوقائع فوق الطبيعية في الظهور.

فـ «رامة» تغدو إلهة متعالية، تتوسد العرش، يضاء مجلسها بالنيران، ويحيط بها المقربون من الملائكة، تقام من أجلها الصلوات والتسابيح، يقدم لها المتعبدون القرابين والذبائح. يشترك «ميخائيل» فى هذه الطقوس بوصفه أوفى المتعبدين، أو «أوفى المؤمنين» بها - كما يقول فى موضع آخر: («لم يقل لها: هل تلقيت مثل هذه العبادة من غيرى؟ نعم. بلا شك. من كثيرين . هذا أعرفه ولكنى أوفى المؤمنين. فلعلك تحسبينها رقى وتعاويذ. تتملقك. تداجيك. أو تدغدغك على أقل تقدير لكنها على كل الأحوال لا تصل إليك. ربما. ولا يرتفع إليك البخور المشتعل بالوجد المكتوم. دخان شواء ذبيحة القلب لا يصل.» - الزمن الآخر ص ٢٢٩). فـ «ميخائيل» يقدم نفسه قرباناً لـ «رامة» يذبحها. ويمسح بدمه المسفوح عتبتها التى يقصدها الكثيرون، ويكشف لها قلبه وقد انشق نصفين، غير أن قربان «ميخائيل» لا يقبل، رغم أنه من بين متعبديها الذين لا عداد لهم، من قدم نفسه ذبيحة (طلبت نفسى فسفتحها لك على العتبة الرخامية الممسوحة بأقدام جحافل القادمين)، ورغم أن قلبه المتشقق دائم النبض، يجاهد باستماتة كى لا يتوقف عن الخفقان لها، ومن هنا كان ضنيناً بدمه المسفوح، فجاء قليلاً باهتاً (آثار قطرات دم باهت ضنين، كشفت قلبي لك لكنك لم تنظري الشقين المتفطرين مفتوحين، نبضهما لا يتوقف، مستميت)؛ ورغم أنه يندفع إليها برغبة لا حدود لها، يطلق ما لديه من شهوة حبيسة بطول الأمد، في جو شعائرى مهيب، يمنح فيه معبودته ما أودعته بقلبه من شهوة ورغبة. إنه يعيد إليها ماوهبته إياه من قدم الأزل (قبور الشهوة مفتوحة كما فى اليوم الأخير، فى نداء الأبواق الجليل). إن هذا لهو ما يحدث يوم الدينونة. يوم القيامة، هناك قيامة

الأموات. أما هنا فهى قيامة للشهوة، وليس غريباً أن يكون لقاء الشهوة موتاً، وأن يكون سرير الشهوة قبراً (قبور الشهوة). فالمتعة أو الحياة والموت نقيضان يجتمعان لدى آلهة الحب والجنس (ولدى «رامة» أيضاً)، ولكن فى الحالين (فهما متماثلان بفعل الاستعارة) إما القبول أو الرفض. ويكون الرفض هو مصير «ميخائيل» (كشفت قلبى لك لكنك لم تنظرى)، وهو ما يتوازى - فى هذا النموذج أو فى المقطع المستشهد به أعلاه - مع البخور أو الدخان الذى لا يصل «رامة» (بخور الصندل والمر والمسك المضطرب الذى يصعد ويحلل لا يصل إلى حضنك. لا يرتفع إليك البخور المشتعل بالوجد المكتوم. دخان شواء ذبيحة القلب لا يصل).

ويقف «ميخائيل» بين يدى «رامة»، أمام عرشها الذى تعتليه، فيجد منها فى البداية حفاوة وكرماً بالغين، تقربه منها، فيجلس عند ساقيها، وتمد له ذراعيها محملتين بالخير (وجلست على عرش ساقيك الذهبيتين الذى تحيط به النيران والشاروبيم، والتفت بى ذراعاك المورقتان المثقلتان بالتمر).

يحفل مجلسها هذا بمظاهر العظمة والسمو، تحيط به النيران والشاروبيم، وينتصب ساقاها عرشاً مرتفعاً - بفعل التشبيه - يقف الجميع دونه، عند أطرافه الدنيا، إضافة إلى أنهما ساقان من ذهب. ومن خلال الاستعارة يصير ذراعاها نبتاً مورقاً مثمراً، ولكن لم يلبث «ميخائيل» أن فقد رعاية «رامة» وحنوها، فسقط، دون أن يعينه أحد من «الشاروبيم» (وسقطت فلم يقمنى أحد الشاروبيم، انخذلوا جميعاً بأجنحتهم الهشة أمام سطوة الملاك الشرير)، فـ «الشاروبيم» أو «الكاروبيم» Cherubim الذين هم - على القول الأغلب - أرواح أو مخلوقات مجنحة، تكون فى خدمة الإله، وتقوم على حراسة شجرة الحياة بعد طرد الإنسان من جنة عدن[٧٣]؛ هؤلاء الشاروبيم تخور قواهم أمام قوة الملاك الشرير (= الشيطان) وسطوته، فقد تبدلت قدراتهم الفائقة فوق - الطبيعة ضعفاً وعجزاً، فلم تعد أجنحتهم كما كانت مصدر حماية وأمن، وأداة عون ومدد. إنها - إذن - أجنحة (هشة) لا تقوى على حمل «ميخائيل» ومساعدته، كما كانت «مطية» الإله من قبل ولا تمكنه من الوصول إلى شجرة الحياة (= شجرة الخلد) التى هى فى حراسة الشاروبيم، تلك الشجرة (أو الامتيازات المجيدة) التى تنتظر المفديين فى العالم الآخر[٧٤]. أمثال «ميخائيل» الذى يقدم نفسه - هنا - فدية؛ وهكذا يقوم الشيطان - دائماً - بدوره فى الحرمان من جنة الخلد، الأمر الذى جعل صوت الناقوس المبتهج بالعيد وتسابيح الهوسانا بالليل - تصدر متخافتة ضعيفة

من حلق مجروح، وهو ما يؤديه الفعل المضعف (يتكتمه)، والصفتين المتناقضتين (البهيج # الجريح) في: (صليل الناقوس البهيج، وهتاف الهوسانا. هوسانا يتكتمه الحلق الجريح).

يحاط «ميخائيل» بقوى خاملة معطلة، سواء الشاروبيم، أو النيران المرتحلة بوجودهم، أما تلك النار التي توقد، ليستيقظ الميت، وتشتعل روحه من جديد بالحياة - كما هو الحال في معابد «ايزيس» (٧٥) - فلا تصل «ميخائيل» (أخطأتني النار المحيية من الأموات). ويتفق هذا مع قناعته بأن في الموت راحة له من حياته (وأنا لن أريح حياتي إلا بالموت)، ولكنه سرعان ما يكتشف أن ذلك غير حقيقي، ليس لأن بعثه وإعادته للحياة لن يبلغه الخلد، فلا أحد يعينه على الوصول إلى شجرة الحياة، بل بالأحرى لأن الموت غير منقض، لن يعقبه بعث ولا قيامة ولا جزاء (لا، حتى الموت لم تنكسر شوكته في رمل الصحراء العامرة بأجداث الشهداء القدامى، ليست لهم قيامة، ليس هناك ربح ولا خسران)، فالموت أشبه بشوكة صلبة صلدة، تضرب بجذورها في رمل الصحراء التي شهدت كثيراً مما جرى للعديد من الشهداء. ينبت الموت في هذه الصحراء نبتاً دائماً غير منقطع شائكاً غير مثمر. وتخيم عليها (أي الصحراء) سكينة مهيبة مروعة، سكينة الموت ووحشته، وسكينة التسابيح التي تضرب سياجاً أو ستاراً حول الصحراء، أي إن التسابيح تصير - بفعل التشبيه - (ستاراً) لا يخترقه، ولا يذهب بهذه السكينة وهذا الهدوء - سوى صوت رياح «كيهك» الباردة القاسية (صفير رياح كيهك يخترق ستار التسابيح).

لا يجد «ميخائيل» - إذن - في هذه الصحراء سوى النفي والغربة والوحشة والموت والألم الدائم، رغم أنها (أي الصحراء) تفيض بحضور «رامة» الثري والغني، فآثارها على الرمال تغدو - استعارياً - دسماً يشبعها (آثارك تقطر دسماً على الرمال).

هذا ما يدركه «ميخائيل» جيداً. إنه متعلق بالحب من أجلها هي فقط، حتى وإن لم تعرف هذا منه (ليس الحب لذاته، بل الحب لك أنت التي لا تعرفينني)، أما هو فيعرف تمام المعرفة يعرف تفاصيل جسدها ومفاتنها بكل حواسه (أما أنا فأعرف طعم كتفك المدورة الناعمة تحت شعرك، ويداي ....)، تتحول شفتاه ويداه إلى أداة للمعرفة بامتياز، غير أنها معرفة لا يعاينها الآن فهو في هذه اللحظة يعاني فقداً وخواء، بل هي معرفة تنتسب إلى الماضي، إلى الذكرى، فيداه صارت - استعارياً - لهما ذاكرة حافظة واعية ونشطة دائماً، تمده بما لا يمكن أن يحيط به.

إنها ذاكرة غنية متفجرة (يداى الخاويتان لهما ذاكرتهما التى لا أحكمها، ذاكرة حية ومرتعدة). تعى نضارة جسمها وامتلاءه الذى يعده بكل خير ومتعة، غير أن الملاك الشرير أو الشيطان - الذى يأخذ - دائماً - صورة «التنين» أو الحية [٧٦] - يترصد أبداً هذه النضارة، هذا الجسد البض يترصد إلهة «ميخائيل» المقدسة، يقطع - بذلك - عليه أى تواصل مع معبودته. إنها تكتنز متعاً تفيض منها، إذ هى تبدو على الدوام خارجة من بين أنياب التنانين ذبيحة (ذاكرة حية ومرتعدة، بيضاضة لحم الإلهة الذبيحة الصاعدة أبداً من بين أنياب التنانين متفجرة بالمن والسلوى)، وبهذا تختلط المتعة بالفزع داخل ذاكرة يقظة دائماً، مما يجعل الأمر ثقيلاً، قاسياً ومروعاً (حية ومرتعدة).

وإزاء اتهام «ميخائيل» لـ«رامة» بعدم معرفته وتجاهله، يأتى قولها: (أنت الذى أحببتك أعز ما أحببت فى حياتى)، رغم أنها لا ترغب كثيراً فى الكلام، ولا يهمها هذا (أما هى فقد قالت له: أنا لا أتكلم، لا يهمنى أن أتكلم)؛ يأتى هذا القول بمثابة رد غير مباشر على هذا الاتهام.

لكن «ميخائيل» لا يقنع بهذا، يرى نفسه تجسيداً للمعاناة والنقص والفقدان، ومن ثم يلتفت إلى معاناة «المسيح»، بالإشارة إلى «الجلجثة»، أى الموضع الذى صلب فيه «المسيح» [٧٧] حيث ثبتت يداه وقدماه فى الخشب بمسامير حادة تنفذ بقسوة كذوات الأنياب من الوحوش - على سبيل الاستعارة - إلى عظامه (قال: فى جلجثة الطريق الليلى، تحت وطء الخشب والمسامير الحادة المسننة الأنياب تغوص فى عظم يديه المشبوحتين وقدميه المشلولتين عن الرقص)، وإلى جانب الاستعارة (المسامير المسننة الأنياب)، تأتى الأوصاف التالية لتعمق الإحساس المرير بالأزمة (الليلى، الحادة، تغوص، المشلولتين عن الرقص).

ولقد ضحى «المسيح»، وقدم نفسه للموت راضياً وهكذا فعل «ميخائيل»، قام «المسيح» بهذا من أجل خلاص البشرية، أما السبب وراء صنيع «ميخائيل»، فهو موضع تساؤل يوجهه إلى نفسه ملتفتاً - بذلك - وفى اللحظة ذاتها - من ضمير الغائب إلى ضمير المخاطب (.. يديه ... قدميه ... كيف ترضى طائعاً أن تمزق أوراق وردتك ؟)، سؤال قائم بلا جواب، ومن غير انتظار له، من غير رغبة منه في التخلى عن الحيرة والقلق، عن شكه في معبودته «رامة» التى تعد تجسيداً للسيدة «مريم العذراء» المرموز بها - فى التراث المسيحى - بالوردة [٧٨].

فـ «ميخائيل» - بذلك - إذ يبقى على حيرته إزاء «رامة»، فهو إنما يكون قد مزق «وردته»، أى «رامته» - التى هى الوردة (على سبيل الاستعارة التصريحية). غير أنه يبدو أن « ميخائيل »

يرحب بهذه التضحية والفداء، يقبل عليها كما لو كان الأمر تتويجاً لقائد أو ملك، أو على الأصح لشهيد، فهو يضم إلى صدره المفتوح - سدق أن كشف قلبه لـ «رامة» مفتوحاً شقين - رأسه التى تميل، محتضناً - بذلك - وردة لا رأس مصلوب. فالرأس صارت - عبر التشبيه - وردة (وردة الرأس)، وهو ما يتجاوب مع إكليل الشوك الذى يحيط به. ويزينه (الرأس المحنى تحت غار الشوك)، فشجر الغار الذى كان يتوج به القائد المظفر أو الشاعر العظيم رمزاً لمجده [٧٩] - صار من الشوك، كما حدث مع «المسيح» عند الصلب، تعذيباً له واستهزاء به، بإدعائه أنه ملك [٨٠]. والدم الذى يبلل الرأس لا يسيل إلا ببطء، ولا يسقط منه شئ على الجلجثة لطهره وقداسته (أحتجن إلى صدرى وردة الرأس المحنى تحت غار الشوك. مخضلة ببلل الدم الذى يتقصد ببطء ولا يسقط أبداً على تراب الجلجثة).

إن «ميخائيل» يتحمل المعاناة/الصلب حتى وإن لم تسفر عن فوز يراها فخراً له وتتويجاً أو قدراً محتوماً.

إنه لا يبتأس أن يكون شبيهاً بـ « دون كيشوت »، يضيع كفاحه سدى، حيث يحارب لا شئ، يحارب طواحين الهواء، بدرع قديمة لا تقيه أى سوء يراد به. غير أن «رامة» على النقيض من «ميخائيل». إنها تأخذ صورة «الأمازونات» Amazon، أى الإناث المحاربات المقاتلات [٨١]. ومن ثم فهى لا تقدر كثيراً تضحية «ميخائيل» وفديته، تراه «دون كيشوت» آخر يجاهد عبثاً (وقال أيضاً: أمازونة القاهرة الغريبة، شقيقة المحارب فى خضم طواحين الهواء، بدرعه القديمة التى لا تصد شيئاً).

ويؤكد «ميخائيل» أن تضحيته وبذله وعطاءه الجسدى ليس فعلاً جنونياً واهماً، غير متعقل ولكنه فعل فطرى، برئ، طاهر ونقى. إنه يفتدى هذه القيم فى زمن يخلو من الفروسية والفرسان (فروسية الإعطاء الجسدى بريئة وأولية، تعود طاهرة من كل لوثة، ليست من هذه الأيام، تتجاوز كل الأيام). بل إنه نوع من الفداء الدائم، غير المنقضى، وغير المشروط، وغير المحدود. وما ذلك إلا من أجل محبوبة دائمة، أبدية، مقدسة. (قال لها: أحبك لأنك أنت، أحبك الحبين معاً)، من أجل محبوبة موجودة وباقية من غير أحد، لا وجود لشىء غيرها، لا معنى للحب إلا لها، ولا محبوب غيرها، الحب لها وحدها، كل الحب، حب الهوى، والحب لها من حيث هى. فـ «ميخائيل» يحبها الحبين، كما كانت تتغنى «رابعة العدوية» (ت ٨٠١ م):

أحبك حبين حب الهوى وحباً لأنك أهل لذاكا
فأما الذى هو حب الهوى فكشفك لى الحجب حتى أراكا
وأما الذى أنت أهل له فلست أرى الكون حتى أراكا (٨٢)

ولا تمثل الخطابات المنقولة السابقة (أما هى فقد قالت له، وقالت له، قال، وقال أيضاً، قال لها:) - انقطاعاً فى الرؤية الفانتاستيكية، وإنما تواصل تقديمها من خلال التوازيات مع الرموز والأحداث الأسطورية والتراثية، ليس فقط باستدعائها بشكل سريع أو غير مباشر (الجلجثة أمازونة، طواحين الهواء، أحبك الحبين معاً)، ولكن باستعمالها فى تكوين «صور» تشكل وجوداً فانتاستيكياً للذات (أى «ميخائيل»)، وجوداً مائلاً لحياة ومصير تلك الشخصيات الأسطورية والدينية، كما هو الحال فى صور: الصلب، محاربة طواحين الهواء، التى يتقاسمها «ميخائيل» مع «المسيح» و «دون كيشوت».

هذا الوجود الميثولوجى الفانتاستيكى للذات - كما سبق القول - لا يرتبط بحلم أو توهم أو هلوسة، ولكنه يصاحب «ميخائيل» فى يقظته، فمن على سرير «رامة»، ومن وراء الزجاج العريض المبلل بالندى - كان « ميخائيل » يرى غمار الجبل الصخرى ورماله الخشنة فى ظلمة آخر الليل، ومن على هذا الجبل الذى يدرك « ميخائيل » أوصافه الدقيقة رغم الندى الموجود على الزجاج ورغم بقايا ظلمة الليل وقت الفجر (من على سريرها، كان يرى الجبل أغبر صخرياً فى غبشة الفجر وخشونة رماله، من وراء لوحة الزجاج الواحدة العريضة المبلولة من الخارج بالندى)؛ على هذا الجبل كان يجرى مشهد فانتاستيكى، تشارك فيه شخصيات ميثولوجية (صاحب القربان المرفوض الشاروبيم والصاروفيم)، مع مظاهر حديثة للحياة (الديسكو، الثيون)، فـ « ميخائيل » يبصر عن قرب شديد جداً شخصاً بوجه ناعم الملمس تغور به عيناه، يقفز نازلاً من صخرة إلى أخرى، يحمل فأساً، وعلى يديه آثار دم، ومن شقوق المغارات لا يزال يصعد منها دخان قربانه المرفوض، وتتبعه جماعة « الشاروبيم » - خدمة الإله وحراس شجرة الحياة، و«الصاروفيم» (٨٣) Serophim - الحارسين لعرش الإله بعيونهم اللامعة مثل الخرز تطرده بعيداً بأجنحتها التى ترفرف بسرعة وخفة لكن بتصميم وحدة قاسية فى الوقت نفسه، مما يحول دون تقدمه حاملاً قربانه (وكان يراه على الجبل عن كثب جداً، أساريره ناعمة تحت عينيه الغائرتين، يثب نازلاً من صخرة إلى صخرة، وفأسه

فى يده، ودخان قربانه المرفوض مازال يصعد من شقوق المغارات والخلوات، والدم على يديه. سرب الشاروبيم والصاروفيم يرفرف حواليه كأنه يطرده بخفيف جارح مصمم) . إن هذا الشخص أقرب إلى أن يكون «قابيل» المزارع الذى قتل أخاه «هابيل» - الراعى، بعدما رفض قربانه (أى «قابيل») بينما قبل من أخيه القربان(٨٤).

ويظهر «ميخائيل» متوازياً مع هذا الشخص / «قابيل»، قدم نفسه قرباناً لـ «رامة» لم تقنع به، ولم تقدر له هذا. تصاعد دخان ذبيحته (أى نفسه أو قلبه) وتصاعد البخور، دون أن يصل «رامة» كما لم يصل دخان القربان المرفوض المتصاعد من المغارات والخلوات، لم يجد «ميخائيل» عوناً من «الشاروبيم» ليصل إلى معبودته وعرشها، أو إلى شجرة الحياة، كما كان، «الشاروبيم» و«الصاروفيم» سداً بين صاحب القربان المرفوض والإله، أى إن «الشاروبيم» و«الصاروفيم» التى تشكل مكوناً فانتاستيكياً لهذا المشهد بوصفها مخلوقات روحانية غريبة - إنما تعمل فى الحالين ضد «التواصل» مع المعبود، بما يصاحب حالة الانقطاع هذه من مشاعر سلبية من نفى وغربة وعجز وخيبة، فليس فى الأمر اقتراب من طبيعة «رامة» المتناقضة - كما استنتج البعض(٨٥).

أراد «ميخائيل» بذبح نفسه وسفك دمه قرباناً لـ «رامة» - كمال الاتصال بـ «رامة» والتوحد معها، مطلق الشهوة واللذة، كما كان ذبح أو قتل «قابيل» لأخيه، ورفض قربانه، وفراره بعد طرد الرب له - سبباً فى استيطان أرض أخرى، وبناء مدينة، وتوالد النسل الذى تمتد إليه أصول المدنية، أى بداية مرحلة مستقرة من الحياة - حيث كان «قابيل» يعمل مزارعاً يقوم على حراثة الأرض - مغايرة للحياة البدوية الرعوية التى تقلصت بقتل « هابيل » الراعى، ومن هنا كان القتل - من بعض الوجوه - «طقساً» تحققت به مظاهر الحياة، من استقرار وخصب ومتعة(٨٦).

وهو ما يتجسد - فى النموذج - فى العديد من الصور (الكنائية المنزع بشكل عام، لكن الاستعارية والرمزية فى تفاصيلها الكثيرة) التى ترسم جواً صارخاً من البهجة واللذة والهوس بالمتعة، يدمج بين ما يسميه النموذج (بنات صاحب القربان المرفوض)، وبين (بنات الناس) و(صرخات الديسكو) و (الأجنحة). فبنات صاحب القربان اللاتى لا عداد لهن يحيطن به أجسامهن تمتلئ قوة وحياة وشهوة (وكانت حوالية بناته، لا عداد لهن، أجسامهن الملساء المدورة الحنيات قوية، يتلوين من الشهوة تحت وطأة عشق الأجنحة، أبيحت تحت هجمة الأجنحة كل حرمات أجسادهن)، وهنا يظهر أن المخلوقات المجنحة (أى «الشاروبيم» و «الصاروفيم») التى

صدت صاحب القربان المرفوض / «ميخائيل» - كانت تريد له الحياة والوجود، لا الفناء والذوبان في الآخر / المعبود. كان التخاذل والصد والانتهاك عشقاً منها، أرادت له وجوداً مقدساً مطلقاً غير مفارق، يبذل فيه الجسد متعة، لا يرصد للذبح. هنا تتزاحم الأنداء والبطون والأذرع والأطراف والعيون في جو صاخب معربد (صرخات الديسكو الممحوحة تلتصق كالحيات بالأنداء المبذولة وسفوح البطون، والأجنحة العريضة القوية تلتف ببنات الناس فوق أذرع مفتولة، ومضات النيون حمراء تنظر إلى عريدة الأطراف حاحطة العيون)؛ فلا انفصال هنا بين أصوات الناس وموسيقى الديسكو كما يظهره المجاز المرسل (صرخات الديسكو الممحوحة)، ولا بين أجسامهم وهذه الموسيقى التي أحالتها - عبر التشبيه - حيات (تلتصق كالحيات)، ولا قيد ولا شرط للمتعة، كما يتجسد في المجاز المرسل (الأنداء المبذولة، عريدة الأطراف)؛ يدعم هذا إيحاءات الأوصاف (الأجنحة / العريضة / القوية /، أذرع / مفتولة /، ومضات النيون / حمراء /)، وإيحاء الاستعارة (ومضات النيون تنظر جاحظة العيون). غير أن هذا الفعل الذي تختلط فيه الأجساد وتتراكب تحت النور محدثة صوتاً مسموعاً - كناية عن شدة الالتحام وقوته وعنف الرغبة؛ هذا الفعل يظل قرباناً مرفوضاً (عويل اختلاط الأجساد المتراكبة يصعد إلى السماء تحت النور ويسقط مرفوضاً على الجبل).

وهكذا يتأسس الوجود الإنساني على «القربان المرفوض» دائماً، أي على أبدية الفشل أو السقوط الذي " ... يتحقق في المشاركة في بناء عالم في نطاق الوجود، مع المرغبة في أن يكون ذلك العالم منتظماً وذا بقاء ودوام. ولكن مع جسارة الوعي بمخاطرة السقوط الأكيد ... "(٨٧).

ولا يبقى سوى السعي والحلم والتطلع إلى «قبول غير متحقق»، لا سبيل غيره.

يمنح نموذج (٢١) مابه من صور «غريبة» تبريراً، إذ يكشف عن أنماط خيالات واستيهامات تتراءى لـ « ميخائيل » أثناء حواره الداخلي مع نفسه (قال لنفسه) . في «ميخائيل» يشهد تقويضاً أو انهياراً مروعاً، يصاحبه ألم عظيم لا حدود له، يخرج صوته من شدة الألم والوجع صرخة عالية ممدودة (يصرخ في الصمت المطبق آآآآي ... آآآآي ...يجأر)، يمسك فمه المفتوح على آخره فيما يشبه الشق؛ ليسع صرخته الهائلة التي يطلقها بكل ما يملك من صوت. إنها صرخة ممتدة وطويلة بوجعها كالشعلة الموقدة التي لا تنطفئ (يمسك بفمه المشقوق، فاغراً بملء صوته، عن صرخته التي لا تنطفئ). ورغم دلالة الكلمات والصور (يصرخ، آآآآي، يجأر، ملء صوته، لا تنطفئ) على شدة الصرخة ودويها المرتفع الذي لاشك سيزداد وضوحاً وقوة في حالة الصمت (المطبق)، أي الكثيف

والدائم - إلا أنها مع ذلك جاءت صرخة «غير مسموعة». إنها تملأ الكون كله، كل مكان فيه، حتى ما كان منه غائراً غير واضح عمقه (وغير مسموعة تملأ كل فجوة، كل حفرة، كل جرح، كل ثغرة في الأرض والسماء)، ومع ذلك فهي غير مسموعة.

يتوفر لها - إذن - التمزيق، تحمل صوت الأنين والوجع عالياً مدوياً، فإذا خرجت. وعمت الكون، صارت مكتومة تحتبس لديها الآلام العميقة.

فالأمر يجسد صراعاً عميقاً داخل النفس غير منقض. فنفس «ميخائيل» لا ينالها الفناء والتبدد، وليست مأساتها حدثاً منتهياً، وإنما تقف هي شاهدة على مولدها الدائم المستمر، تنظر بنفسها حطامها وأنقاضها، ومن ثم لا يصبح موتها «المعلن» مصيراً نهائياً وحقيقياً، كما لم تكن الصرخة المدوية في أسماع الجميع إفضاء نهائياً للأوجاع، يظل غير المعلن وغير المسموع هو الألم الحقيقي والدائم.

هذا هو ما يجسده عدد من الصور التي تعرض الانهيار أو التحطم الداخلي للنفس فـ (الضلوع) تنهار وتتصادم في تداعيها كما تسقط (القضبان) الصلبة، بفعل قوة الصوت الغليظ الذي يشبه زئير الأسد (زئير أجش تتقوض تحته قضبان الضلوع). إن ما يحدث هو زلزال عنيف مدمر، يطيح بأركان القلب ويحطمها، يبعثر أشلاءه التي تشبه (أحجاراً) صلبة، مكسورة، اقتطعها بقسوة (ظفر) وحش أو سبع ضار. إن قلب «ميخائيل» الذي يبلغ من الصغر حجم (الحبة) يتحول إلى هذه الأنقاض الهائلة كالتي تخرج من بناية ضخمة (زلزال تتخبط فيه، وتسقط، أحجار مكسورة وصلبة، مقطوعة بالظفر والمخلب، من حبة القلب). وكما كان التناقض صارخاً ومدهشاً، ومؤسياً في الوقت نفسه (أحجار# حبة)، فإنه يستمر عندما تتجمع أصابع اليدين، لتحفر (بركاً) يسيل منها الدم قطرات في جدران شديدة الصلابة، تريد أن تنزع عن الحجر صلابته وقسوته، تحرره من طبيعته التي يحافظ عليها دائماً بتصميم وإباء (اليدان بأصابعهما المتقبضة تحفر البرك المتقطرة بالدم في جدران صلدة قاسية، وتكشط فلذة الحجر الذي ينبض بعناد وانتظام).

تشكل (الضلوع، القلب، اليدان، الفم، الصرخة) صوراً غريبة، متناقضة، منافية للعقل في مشهد يسوده التصدع والانهيار والتداعي، يتناثر فيه الحطام والأنقاض، تحمل علاماته العديدة دلالات الصلابة والعناء والقسوة والمعاناة الدائمة.

وهنا يظهر « ميخائيل » واعياً بآلامه، واعياً بدوامها ولا فنائيتها، يعيش ما من غير انفصال، من غير قدرة على محوها. إنها قدره المحتوم الذى يشهده ويعيشه، تماماً كما يعيش مع «التنين» - ذلك الحيوان الخرافى الذى يظهر فى كثير من أساطير العالم (٨٨)، يظهران معاً فى عناق دائم أبدى لا انفصام فيه، يتلازم وجودهما معاً، لا قدرة لـ «ميخائيل» على الفرار أو الخلاص، لا قدرة له على ذبح أو قتل التنين - كما حدث له فى كثير من الأساطير - حتى ولو توهم أحياناً أنه فعل ذلك، ولكن تظل أسنان التنين مغروزة دائماً فى قلب «ميخائيل»، شاهدة على وجوده المؤلم بدوامة وتجدده اللانهائى (قال لنفسه: لم أقتل التنين، أعيش معه، أسنانه مغروزة فى قلبى، متعانقين بلا فراق أبداً حتى الموت).

وكما تشيع أسطورة التنين وتتنوع أحداثها باختلاف الثقافات والميثولوجيات، " ... الأمر الذى يجعل ربطها برمز معين على قدر كبير من الصعوبة، دون الوقوع فى ورطة التعميم وأحادية النظرة ... " (٨٩)، كذلك تتعدد دلالة التنين - عند «إدوار الخراط» - وتبلغ درجة عالية من الغموض والالتباس والمراوغة، بتعدد مواضعه وسياقاته (٩٠)، وكان ذلك وراء الاختلاف الواضح بين دارسى نصوص «الخراط» حول رمزية التنين، وعدم جزمهم بها، ومن ثم فإن القول بأن التنين معبر عن «رامة» أو «ميخائيل» أو ثنائيته، أو المرأة بوجه عام، أوالحب، أو المعرفى، أو الآخر المعرفى أو المطلق، أو طبيعة الإنسان المزدوجة التى تجمع الشر والخير، أو الموت والاستحالة (٩١)؛ إن كل هذه التأويلات لا تستجيب فقط لتعددية رمز التنين فى الأساطير، وإنما أيضاً لما يمنحه «الخراط» للتنين من وجود متعدد، حر، غامض، محاط بصور مجازية تفقده مرجعياته، وتعيق كثيراً محاولات تفسيره وتأويل دلالته، ومن ثم سيصبح أى فهم للتنين بمثابة نوع من « التورط » مع النص، لا غنى عنه، ولا مفر منه، يلازم فعل القراءة أو التفسير. وفى ضوء هذا يمكن مضاعفة المقترحات المقدمة بالقول بأن التنين يقترب - فى هذا النموذج وفى غيره من سياقات - من أن يكون تعبيراً عن : النقص الدائم الأصيل الذى يعترض أبداً كمال التحقق أو كمال الوجود أو المطلق، ومنا يصبح عدم قتل التنين عجزاً عن تجاوز النقص وما يرتبط به من ألم ومعاناة وعذاب ....، وعجزاً عن الوصول إلى الوجود الحق، الأبدى، المطلق، للذات، ومن ثم فإن وجود «آخر» مغاير ومفارق للذات، سواء كان بداخل الذات (انقسامها أو ثنائيتها)، أو خارجها فيما يتعلق بالحب، المعرفة المجتمع، الزمن - سيكون مشاراً إليه بالتنين غير المقتول؛ لأن هذا الآخر يهدد وحدة الذات ووجودها

المطلق غير النسبي وغير المشروط، وفي اللحظات التي يتوهم فيها «ميخائيل» أنه وصل إلى كمال التحقق، خاصة في الحب والجنس، أو في الطفولة - يدعى تصالحاً مع التنين، أو أنه قتل التنين. لكن لا يلبث أن يتبين أنه لم يفعل هذا في الحقيقة، وأن التنين لازال : («... وقد قتلنا التنين معاً .... سأعرف أن أسنان التنين المنزوعة سوف تنبثق من جديد بألف تنين ... » - الزمن الآخر ص. ٩٤).

يقدم الحلم تفسيراً لما يتضمنه نموذج (٢٢) من صور غريبة، لا تخضع لقوانين المنطق والعقل والواقع، حيث إن الحلم له منطقه الخاص، بما أنه يقدم خبرة ذهنية حال انقطاع كل اتصال بالعالم الخارجي أثناء النوم، ومن ثم فهو ينفتح على خبرات، ذكريات، أوهام، رغبات، أحداث تجهل مقولات الزمان والمكان والمنطق، فـ " ... خلال النوم يتراجع ملكوت الضرورة، ويخلي مكانه للكوت الحرية، وتغدو كينونة الـ « أنا » مرجعية الأفكار والمشاعر الوحيدة. من هنا كان النشاط الذهني يخضع خلال النوم لمنطق مختلف تماماً عن منطق اليقظة .... " (٩٢).

وهذا من شأنه أن يجعل من الأحلام بنية معقدة غامضة طالما أنها نتاج التجربة الداخلية للفرد، نوع معين من النشاط الذهني، إضاءة إلى الذات بما هو حميمي وخاص، يبتدع الفرد رموزها وحبكتها أي ترابطاتها، خاصة عندما تظهر داخل نص أدبي.

فـ «ميخائيل» يرى نفسه منحنياً، يأخذ وضع الزاحف على الأرض، يتحرك ببطء في جو ملفع بالصمت والوحشة والظلمة، وهو ما تبرزه أوصاف: الحارة، الفوانيس، الحيطان، النوافذ الوجوه. فالحارة ضيقة مترية، والفوانيس كلها مطفأة، والحيطان عالية مسدودة تميل عليه، والنوافذ مغلقة لا يطل منها أحد، فلا أثر لحياة خلف الجدران والنوافذ، والوجوه توارت واختفت عن عينيه. كما يجسد هذا الوضع عدد من الصور، فالمجاز المرسل (العيون صمتت، لا تريد تورطاً) يجعل من مجرد نظرة العين مشاركة من صاحبها يحاسب عليها، فهي نظرة محايدة لشخص صامت يريد النجاة، ومن ثم لن يجدى «ميخائيل» وجود آخرين بجواره يتأملونه، فلن يكترثوا به، وسرعان ما يديرون وجوههم عنه دونما مبالاة.

والاستعارة (الصمت ملئ كثيف) تحيل الصمت شيئاً مرئياً يشغل فضاء الحارة بوطأته وثقله وكثافته، فيزداد الإحساس بالسكينة الموحشة. وهنا يظهر مخلوق غريب، طائر لا وجه له، على كتف «ميخائيل» وهو يزحف ببطء، يحس به ملتصقاً بشدة بمؤخرة عنقه دون أن يتحرك أو يتزحزح، رغم أنه خفيف الوزن. وكان «ميخائيل» يحس خشونة ريشه وبملمس ظفره القوي. إن

هذا الطائر - لاشك - نوع من السباع الجارحة، يظهر هذا فى التعبير عن الظفر بلفظ (المخلب)، وفى الصورة الموسعة (أجد من وراء عنقى مس المخلب كأن فيه رائحة الحديد وصلابته وألم لمعانها المكتوم، تمسك بعظمة كتفى من الجانبين مسكة لا فكاك منها) فالمخلب يكاد يكون - لقوته وقبضته بكتف «ميخائيل» - حديداً، له رائحة الحديد وصلابته، وهى صلابة تكشف عن نفسها بما عليها من لمعان وبريق، لم يبلها الصدأ، فتغدو رخوة لينة، غير أن اللمعان يتصف بصفة ليست له هى (الكتمان)، تتجاوب مع جو الصمت والسكينة، ولتصدع قبضة المخلب مع قوتها - وربما بسبب قوتها - لا يصاحبها صوت أو أثر مسموع.

ويظن «ميخائيل» أن هذا الطائر الملتصق بكتفه إنما هو طائر خرافى أو شبه أسطورى لا يمكنه التعرف عليه، ليس لما يسود جلده المزغب من طلمة كثيفة دائمة (سواد الكابوس المطبق)، ولكن بالأحرى لجهله بحقيقة هذا الطائر، أو بما يشبهه فى الواقع. !

نه يقترب من: البجعة، الرخ، الصقر، العقاء، البراك الأبيض، دون أن يكون أياً منها بالتحديد، وهكذا يرى «ميخائيل» نفسه هدفاً لكائن خرافي، أو شبه أسطورى (كالصقر والبراك)، يترصده دون أن يدرك كنهه إنه وحش كاسر، يتهدد « ميخائيل » بجناحيه ومنقاره فجناحاه ينذران بفعل وحشى قاس (جناحاه وحشيان)، ومنقاره الموجه مباشرة باتجاه «ميخائيل» يشبه رمحاً نافذاً مسدداً (منقاره رمح مشرع جارح)، وهنا يتبين «ميخائيل» مقصد هذا الطائر، فيزداد الأخير وطأة وثقلاً على كتف «ميخائيل»، ويأخذ وزنه يتضاعف باستمرار بعد ما كان الوصف من قبل بانه (خفيف الوزن)، وتصبح - بالتالى - محاولة «ميخائيل» فى النهوض والاعتدال أمراً صعباً للغاية، خاصة أن الحارة لازالت مظلمة، موحشة، خاوية، طويلة. يحاول «ميخائيل» بكل قوته أن يسند يديه إلى الأرض، ليتمكن من القيام وهو يحمل ذلك الثقل المتزايد. إن محاولة «ميخائيل» أو أمله أو أقصى ما يطمح إليه هو الاستواء قائماً بهذا الثقل، أما أن يتخلص منه - ليستطيع القيام - فيبدو أن «ميخائيل» يستبعده ويدرك استحالته تماماً، فلا خلاص له منه أبداً وهو ما يتاكد بالنفى القاطع (قبضته لن تنتزع إلى الأبد. لم يعد أمل فى أن انفضه عنى، أن أخلص من هذا العبء الذى لا يطاق الذى يرزح بى).

فالمخالب تحكم القبضة على كتف «ميخائيل» فيما يشبه فعل الاحتضان (يحتضن كتفى بمخالبه)، بل تتغلغل عميقاً فى عظامه، دونما ألم، وهو ما يتجاوب مع وصف المخلب باللمعان

(المكنوم)، وتشبه هذه المخالب أشواكاً تغوص بداخل العظم (كلابات غائرة تنزل فى العظم)، مما يزيد «ميخائيل» إحساساً بثقلها يضاعفه رائحتها اللاذعة الخانقة، واتساع الجناحين، الأمر الذى يفقده القدرة على النهوض، فيحاول يائساً الزحف على الأرض، تحتك يداه بالتراب، فيحس به خشناً، نقياً، غير مختلط بآثار دم، رغم ما يشتمل عليه التراب من حصى وحجارة صغيرة للغاية. إنها لا تحدث له جرحاً، وإن ساهمت فى إضعاف مقاومته أثناء زحفه، إذ يدرك عدم جدوى المقاومة، فيبدأ في السقوط على الأرض.

يمثل هذا الكائن الخرافي عبئاً ثقيلاً لا يفارق أبداً «ميخائيل» الذى يقاومه من غير جدوى - فيصبح تحمله أمراً لا مفر منه، برغبة منه أو دونما رغبة. إنه قدر «ميخائيل»، يدرك حتميته حتى ولو لم يتبينه، تماماً كما كان الحال سابقاً مع «التنين». وفي هذا السياق تحقق الكائنات الأسطورية ما يسعى إليه النص من تجسيد معنى قائم دائماً ولا زمنى، غامض، ملتبس، يراه «ميخائيل» جوهر وجوده الإنسانى.

ويحدث أن ينتقل النموذج إلى الحديث عن الثور المقدس «أبيس» Apis (٩٣) فى مقطع مستقل، يظهره بصورة ملتبسة بما تحمله من تناقض، فهو يندفع من أعلى من السماء، ساقطاً على حقول الذرة المحروثة يحمل لها الخصب، لكنه فى انقضاضه وسقوطه يبدو وديعاً هادئاً ثابتاً، ويتخذ وضعاً مقلوباً؛ ومع ثباته فهو يطير محلقاً، غير أنه فى طيرانه وتحليقه لا يحرك جناحيه، بل لا يتحرك على الإطلاق، لا يسير شاغلاً حيزاً، أو مستغرقاً مدى.

إنه موجود خارج أية حدود لا حدود للمنطق والعقل (اجتماع النقيضين : ساقط. ينقض من عل # ثابت # يطير محلقاً # دون حركة، لا يذرع مسافة ولا يستغرق زمناً، معلقاً لا تهتز جناحاه)، ولا حدود للمكان والزمان (لا يذرع مسافة، ولا يستغرق زمناً).

كان السقوط المحتوم لـ «ميخائيل» نتيجة للثقل المقدر عليه حمله - «طقساً مقدساً» لا ينفصل عن الرمزية الدينية للكائنات الأسطورية: البجعة، الرخ، الصقر، البراك، أبيس، التى تضفى - بلا زمنيتها - على الوجود البشرى وجوداً مقدساً.

ومن هنا كان انتقال النموذج إلى أجواء الكنيسة الصعيدية العتيقة التى بها يضاء القلب فى مقابل ظلمة الحارة وسواد الكابوس. فالقلب بمكنوناته العميقة الخفية صار سماء مشرقة بعد عتمتها (سماء القلب الداخلية المعتمة تتفتح فجأة، وتشرق، وتستضئ). وما كان من سقوط وثقل

قد اختفى وزال، بل لم يكن ثم سقوط، وكأن الثقل تحول إلى خفة لا مقدار لها، ولا يقارن بها شئ. كما أن الصمت الموحش المقبض صار صمتاً به مهابة وحلال وأمن وسلام، انتفى معه كل توتر وقلق وأفضى إلى راحة لا حدود لها؛ هذا الصمت الجليل أو المهيب ينطق به كل ما فى الكنيسة، من أعمدة عالية رشيقة ودقيقة، تنتهى إلى قبة بعيدة لا نور فيها، ومن زجاج ملون، مقطع متداخل الأجزاء عليه أزهار متخذة شكل القلب، تجهر بفرحة فاضحة، تظهرها الصورة الكنائية (أزهار القلب الوحشية الفرح على الزجاج الملون)، فالفرحة بغمرتها وقوة ظهورها اتصفت بالوحشية وعدم اللياقة فى التعبير عن نفسها، كما أن هذه الأزهار تكشف عن عظمة، كما يتجلى فى الصورة الاستعارية (- عبر السماء المحرقة، حمراء بنفسجية متقدة بالكبرياء)، فهى تتصف بالحمرة المختلطة، لا من لون السماء وراءها، أو الشمس الهادئة، بل لما تحمله من عظمة أو كبرياء تنفجر به وتشتعل. ومن حجر الكنيسة الدافئ بحرارته وبخضرته القديمة.

يتوارى الواقعى ليحتل موقعاً هامشياً داخل المتخيل السردى فى النماذج السابقة التى تتجه إلى تشكيل عالم فانتازى، غريب وعجيب، أسطورى، مقدس، رمزى، باستخدام لغة مجازية - رمزية، لا تتوخى تمثيل عالم قائم أو متخيل، بقدر ما تسعى إلى إبراز كفاءة ذات حرة قادرة على التوغل فى الأعماق البعيدة الخفية فى الواقع، المخيلة، اللاوعى (الفردى والجمعى)؛ كما تسعى إلى منح القارئ حرية مماثلة فى بناء معنى النص من خلال قراءة خلاقة.

وهكذا ترى الذات في الأساطير والرموز، الأحلام، الاستيهامات، عمل المخيلة والذاكرة - أحداثاً ووقائع جديرة بأن تكون موضوعاً للسرد، لأنها - بلا شك - تشكل جزءاً أصيلاً وجوهرياً من واقع الذات ووجودها. الأمر الذى يكشف امتزازاً، انقطاعاً، امياراً ما في علاقة الذات بالواقع ولكن من خلال هذا ذاته- ومن خلال ترسب بقايا الواقع في نماذج أخرى سابقة - يتحمل نص الثلاثية بدلالته الاجتماعية، وبرؤيته الأيديولوجية.

فـ" ... كل تمثيل (لأشياء أو ظواهر ...) له دلالة، اجتماعياً وثقافياً، ولم يعد من الممكن القول إن صورة ما لها طابع استطيقى صرف إذا كان يقصد بذلك أنها مجردة من معنى محدد، ومن مضمون رمزى ..."(٩٤). فلا انفصال - داخل أى نص - بين القيمة الجمالية والدلالة الاجتماعية

فكلاهما " ... وجهان لعملة النص ومستويات قراءته ... "[٩٥]، بل إن القيمة الجمالية - فى جانب منها - حدث اجتماعى. ومن ثم فإن القول بـ " أن طغيان اللغة الشعرية على العمل الروائى هو وصف مجانى لواقع موهوم أو عجز عن وصف الواقع الذى تدعى الرواية رسمه ... "[٩٦] - ينبغى ألا يؤخذ على إطلاقه؛ لأن هذا الاتجاه لا يخلو من أيديولوجية ما إزاء علاقات الواقع وحركيته. وهو ما لا يمكن الزعم بأن الشعر أو اللغة الشعرية تفتقده؛ كما أن الأمر إنما يتعلق بتقديم كتابة سردية مغايرة، فى بنيتها، ولغتها، ورؤيتها، بتأكيد على شعرية الخطاب السردى، والدور الحاسم والجوهرى للمجاز والمكون الدلاغى فى تشكيله وبنينته وتفعيل مكوناته التخييلية.

أ -الصورة وبنية النص السردى

يتمتع وجود الصور وانتشارها على امتداد النص (السردي) بوضعية معقدة متشابكة حيث تتنوع علاقاتها وتتداخل فى مختلف السياقات، تندمج وتتفاعل وتتصادم فى حركة دينامية فعالة تدفع بالنص نحو التخلق والنمو والتطور، وتقود مساره السردى، وتشكل منه فضاء منفتحاً، متعدد الدلالات، يظل رهن التأمل والتركيب والمساءلة، رهن محاولات القارئ الدائمة فى تتبع مساقات الصور، للتعرف على مصادرها، وفهم طبيعتها، وطريقة تكوينها، وتأويل دلالاتها ووظائفها وما يحدث لها من تحولات وتشابكات مستمرة. وتبرز فى هذا المقام بشكل خاص أهمية الصور المهيمنة أو المسيطرة التى لا يفتأ الكاتب أن يرددها ويعاود تكرارها؛ إلحاحاً منه على تيمات أو قيم ما جوهرية بالنسبة له. ويمكن للصور المتحلقة " ... حول هذه التيمات المركزية أن تتحول إلى رموز كبرى ... "[٩٧] تجسد رؤية هذا الكاتب ومقصده الجمالى، وتعمل كأدوات لبناء عالمه المتخيل وتشكيله. إن بنية النص السردى - إذن - تتشكل وفق مجاميع الصور: بنياتها وعلاقاتها ودلالاتها.

تعتمد بنية الصورة - داخل الثلاثية - على المدركات الحسية، كما تعتمد على معطيات الوعى والأسطورة والحلم والرمز والفانتازيا. والصورة باتكائها على المعطيات الحسية - تبتعد عن وصف الواقع المادى وتمثيله، كما تتخطى حدود تمثيل عالم متخيل، ذلك أن الذات لا تلتفت إلى الأشياء الحسية سعياً وراء إشاراتها المرجعية، بل من أجل تأكيد الحضور الطاغى المكثف للأشياء ذاتها، تأكيد، وجودها الذاتى ودلالاتها الحسية، والمتعة الحسية المرتبطة بها، ومن أجل

الكشف عن رغبة الذات وميلها إلى المتعة (الحسية) والتلذذ، وعن قدرتها الفائقة فى الإدراك والتأمل والوصف والتعبير. إن فى ذلك تعويلاً على تجربة الذات أو خبرتها الحسية، على إدراكها الحسي للعالم، فعبر الحس / الجسد تتصل الذات بالعالم، وتتعرف على حقيقته، وعلى حقيقة نفسها.

لا معنى - إذن - للوصف سوى وجوده الحسى الداتى إنه لا يعين واقع الذات ولا يحدده. هنا ينقطع التصوير المرجعى، ويختفى الواقع الممثل وراء تعداد وصفى ورصد هائل للتفاصيل الحسية. ولا ينتج - فى هذه الحالة - سوى عالم يوهم القارئ بواقعيته، ويحاصره بكثير من التفاصيل المادية دون أن يتمكن من الإمساك به أو القبض عليه، عالم غير قابل للمعاينة، لا يحمل معنى سوى وجوده الذاتى، عالم يتسم - رغم تفاصيله - بل بتفاصيله العديدة - بالخواء، وبالفراغ من المعنى، من تمثيل واقع ما، فلا يحفل بمدلولات الأشياء، بل بالأشياء ذاتها، بما تخضع له من عمليات وصف وتصوير، أى بما يحدث للدال (اللغوى) من تشكيل وصياغة.

فمن خلال حركة الوصف ذاتها، أو حركة الدوال اللغوية، ينبنى العالم المتخيل / السردى. ويأتى بناء هذا العالم وفقاً لحركة الوصف / الدوال هذه التى تتحرر من وظيفتها التمثيلية / المحاكاتية، ومن أن يكون لها معنى أو وظيفة بالنسبة للحكاية/ السرد سوى وجودها الذاتى. وفى ذلك رفض للمعنى والفهم والتأويل والإسقاط، انفصال عن الثابت والمكتمل والمنطقى والقائم ومناشدة للبراءة والمجانبة والتعدد والحرية والانفتاح هذه هى بنية العالم / النص التى تعمل الذات على تشييدها من خلال الوصف الذى هو - بدوره - فعل سردي يرصد الذات فى إدراكاتها المباشرة. فهو لا يعد إيقافاً للسرد وتعطيلاً له، بل إن له وظيفته السردية التى لا تعنى برسم مسار خطى للذات، بالقدر الذى يبتعد عن أن يكون محواً لزمنية الذات. إنه متابعة لحركة السرد التى ترصد مساراً للذات، متعدداً وغير خطى، مساراً له زمنيته الخاصة، التى لا تكثرت بالتتابع الزمنى أو الترابط المنطقى، والتى يتداخل فيها السكونى والدينامى (الوصفى والسردى)، ويختلطان.

أما تلك الصور التى تستند إلى معطيات الوعى والأسطورة والحلم والفانتازيا - فيتم فيها تجاهل الوهم المرجعى الذى تظاهرت به الصور ذات الطابع الحسى، حيث يتوارى الواقعى، ليحتل موقعاً هامشياً داخل التخيل السردى، ويختلط بالنفسى والأسطورى والحلمى والفانتازى والتخيلى الذى ترى فيه الذات وقائع جديرة بأن تكون موضوعاً للسرد، إذ تشكل جزءاً أصيلاً وجوهرياً من واقع الذات ووجودها، بل هو واقعها الحقيقى المنفتح على الكون والمقدس والمتعدد والملتبس والغامض

والذى تجعل منه واقعاً معاشاً. بديلاً عن واقع لا تسعى هى إلى تمثيله أو الإيهام به، مما يعنى أن هناك اهتزازاً أو ارتباكاً فى علاقة الذات بالواقع المادى الخارجى، وفى هذه الحالة لا تعمل الصور وفق جماليات التمثيل السردى، بل تكتسب سرديتها من بنائها الرمزى والدلالى لوعى الذات وأحلامها وذكرياتها وهواجسها. إنها تعمل على ترميز وضعية الذات، وحقيقة وجودها، وعلاقاتها، من خلال تشكيل لغوى - رمزى يرفض التقيد بدلالة وحيدة بعينها، وبسياق أو موقف محدد بعينه، ويتحمل بدلالات متعددة، برمزية منفتحة غير محددة تصطنعها الذات، لتتجاوز وضعها الشخصى والواقعى وتنفتح على المتعدد واللانهائى.

وهكذا ترسم الصور السردية وجوداً للذات / العالم / النص يقوم على جدلية دائمة مستمرة جدلية الواقعى والمتخيل، بتجلياتها المختلفة والمتعددة. ففى الوقت الذى تظهر فيه اتكاء عظيماً على معطيات الواقع الحسى، من غير نيه فى التمثيل، أو الارتباط بقيم مرجعية إخبارية، فهى تعمد إلى تغييب الواقع بتعقيداته الكثيرة خلف متخيل فانتازى، استيهامى، حلمى، ذاتى. إنه تطلع إلى وجود حقيقى، متجسد ومتخيل، متحقق ومحتمل (أو حتى مستحيل)، معاً وفى الوقت نفسه. هذه الجدلية أو هذا التناقض تطرحه الصور السردية باندفاعها الواضح نحو علاقات التناظر أو التشابه أو الاستبدال، أى العلاقات الاستعارية التى تتحرر كثيراً من الروابط العقلية أو المنطقية وتجمع أطرافاً متناقضة متباعدة؛ هذه الصور - فى المقابل - تتخفف من علاقات الاقتران أو التقارب الكنائية، وتعمل على الاستفادة منها وتطويرها باتجاه مقاصد استعارية، فتندفع بالسياق المتجانس المترابط بعيداً عن حدود التمثيل، وترتقى به ناحية التشكيل الرمزى. إن فى هذا الأمر إضعافاً لتوجه الحكاية / السرد التمثيلى، إنقاصاً لحجم المكون أو الخبر السردى، أو تعطيلاً للتواصل السردى؛ وهو ما يؤكد انصراف الحكاية إلى ذاتها، إنصاتها إلى خطابها الخاص - كما ظهر من قبل فى مواضع مختلفة، بخاصة عند مناقشة إيقاع السرد. إنه اتجاه بالحكاية إلى مسار سردى مغاير لمقتضيات السرد الواقعى، حيث التشكك فى جماليات التمثيل، وفى المعنى المحدد، معنى الحكاية والذات والعالم واللغة، نفى لأشكال المعنى. وفى المقابل اتجاه نحو إقامة تناظر أو ترميز فى علاقة الذات بالعالم تفتقد الوضوح والحسم، وتتسم بالالتباس والتداخل، لاستيعابها المتناقضات والمتعارضات فى جدلية مستمرة، جدلية أصيلة تستمد وجودها من وجود العالم نفسه، وهو ما يتجلى فى الصور الحسية التى تهيمن على عالم الثلاثية: (الشمس، الليل، الغروب / المغيب،

الجسد، الفجر، البحر العين، الحجر، السماء، الشحر / الزهر)؛ فكل هذه الصور تزاوج داخل الثلاثية - كما أوضحت النماذج بين دلالتين متعارضتين. تقوم بنية النص السردى - إذن - على التناظر، لا على الترابط أو التسلسل المنطقى والخطى. فالحكاية أو السرد يتبنى ويتواصل ويتابع تقدمه عبر إبدالات، وتشابهات أو تماثلات أو تكرارات، وتوازيات، وتداعيات. فهو محكوم - أبداً - بجدلية التواصل والانقطاع الحضور والغياب. ومن شأن هذا التوجه الاستعارى (التناظرى والاستبدالى، وليس السياقى كما هو الحال فى الكناية) أن يقترب بالسرد من الشعر، وتسبح السور والأوصاف - بالتالى - «فعلية» تسجل - فى سياقاتها المختلفة - وضعية دائمة لذات لاتشهد خضوعاً لمنطق التغير والتطور والتتابع، ذات تبحث عن حقيقتها التى يتعذر عليها بلوغها، رغم الشروح الدائمة واللانهائية.

هوامش الفصل الثالث

١- عبدالحميد عقار، «فلا ديمير كريزنسكي من أجل سيميائية تعاقبية للرواية»، ص. ٢٠٧.

٢- العربي الذهبي، **شعريات المتخيل - اقتراب ظاهراتي** (شركة النشر والتوزيع - المدارس، الدار البيضاء، ط ١؛ ٢٠٠٠م)، ص. ٢٧٩.

٣- موريس إيخنباوم، «نظرية المنهج الشكلي،» ضمن كتاب : نظرية المنهج الشكلي - نصوص الشكلانيين الروس ص.٤٢. كما يؤكد «جابر عصفور» أن الصورة وسيلة حتمية لإدراك نوع متميز من الحقائق، تعجز اللغة العادية عن إدراكه أو توصيله، وتصبح المتعة التي تمنحها الصورة قرينة الكشف.

- جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب** (دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط ٢؛ ١٩٨٣م)، ص. ٣٨٣.

٤- أحمد اليبوري، **في الرواية العربية - التكون والاشتغال** (شركة النشر والتوزيع - المدارس، الدار البيضاء، ط ١؛ ٢٠٠٠م)، ص. ٣٢. وترتبط خاصية الصورة في الربط بين عوالم مختلفة متعارضة بنيتها التكوينية التي تتحدد باستخدام وحدة معجمية (مكسيم) غريبة عن تجانس السياق المباشر.

- ميشال لوغورن، **الاستعارة والمجاز المرسل** ترجمة: حلاج. صلديا (منشورات عويدات، بيروت - باريس، ط١ ؛ ١٩٨٨م)، ص. ١٠٨.

٥- جوليا كريستيفا، علم النص ص ٤٨. حيث تلح على أن النص المحتمل هو النص المتعلم بلاغياً. فنحن نتحدث عن المحتمل لدى « روسيل » - مثلاً - باعتباره يبني نصوصه انطلاقاً من النموذج البلاغي. إن المحتمل - فيما ترى «كريستيفا» - هو المستوى البلاغي للمعنى، والمعنى يتمثل في البنية البلاغية كتكوين للمحتمل.

٦- العربي الذهبي، شعريات المتخيل ص. ٢٧٦.

٧- محمد غاليم، **التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم** (دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٨٧م)، ص. ٥٣. ومن الجدير بالذكر أن هناك اتجاهاً يؤكد أن التصورات المجازية (الاستعارية والكنائية) لا تهم اللغة فقط، ولكنها تعتبر أدوات لبنينة النسق التصوري والنشاطات اليومية التي ننجزها. والتغيرات التي يدخلها إبداع جديد من هذه

التصورات في النسق التصوري تغير ما هو واقعي بالنسبة إليها، وتؤثر في الكيفية التي ندرك بها العالم. ومن هنا كان إلحاح «ج . لايكوف» و «م. جونسن» على أن النسق التصوري البشري مبنين ومحدد استعارياً / مجازياً؛ ومن ثم فإن كيفية تفكيرنا وتعاملنا وسلوكنا في كل وقت مرتبط بشكل دقيق بالاستعارة (أي بالتصور الاستعاري أو المجازي)، أو بمعنى أكثر دقة إن جزءاً هاماً من تحارينا استعاري من حيث طبيعته. الأمر الذي دفع البعض إلى اعتبار العلاقات المجازية مكوناً أساسياً للبنيات الدلالية في اللغات الطبيعية، وليس فقط في اللغة الفنية.

راجع في ذلك :

- محمد غاليم، التوليد الدلالي ص. ٥٣، ١٠٢.

- جورج لايكوف ومارك جونسن، الاستعارات التي نحيا بها ترجمة: عبد المجيد جحفة (دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط ١؛ ١٩٩٦م)، ص. ١٢، 21، 23، 150، 151.

٨- رشيد على أوترحوت، «الحكاية .. من الخبر إلى المجاز: مدخل إلى مجاز النص السردي- اقتراح نظري في توصيف الحداثة الروائية» ضمن كتاب:الرواية المغربية- أسئلة الحداثة ص. ٢١٥ . ومن المؤكد أن الطابع التخييلي للسرد / الحكاية هو مصدر مجازيته والمنتج لها، ومن هنا اندفع «رشيد على»إلى القول بأن الحكاية مجاز تخييلي في وضعها الإبداعي، وسننها اللغوي، وأنظمتها الاستقبالية وأنساق تلقيها. وسبق لـ«تودوروف» أن أعلن أن كل أنواع السرود مجازية، وأية فقرة مهما كانت محايدة إنما تحتوي على صورة ما.

انظر:

- رشيد على أوترحوت، «الحكاية .. من الخبر إلى المجاز.. .» ص. ٢١٧.

- تزفيتان تودوروف، الأدب والدلالة ص. ٦٨.

٩- على حين يرى «سي. دي. لويس» أن كل صورة (شعرية) هي - إلى حد ما - مجازية يؤكد «مدحت الجيار» بحسم أن الصورة (الشعرية) مجازية أو رمزية، وأما التعبير الحرفي فليس بصورة، ويمكن للمبدع أن يتوسل ببعض التعبيرات الحرفية؛ لتساعده في تشكيل تجربته وموقفه. والصورة - بالتالي - لا يمكن أن تكون حرفية، لأن الحرفية تنافي جوهرها الفني.

راجع في ذلك :

- سي. دي لويس، الصورة الشعرية ترجمة أحمد نصيف الجنابي وزميليه (منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٢م). ص. ٢١.

- مدحت الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي (الدار العربية للكتاب طرابلس - تونس، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٤م)، ص. ٧، ٨.

- ----------، مسرح شوقي الشعري - دراسة في توظيف الصورة الشعرية وبنية النص (دار المعارف، القاهرة، ط١ ؛ ١٩٩٢م)، ص. ٢١، ٢٢.

١٠- محمد مشبال، «مقولة النوع وموقع الرواية في النظرية الأدبية الحديثة،» مجلة فصول (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج١١، ع٤، شتاء ١٩٩٣م)، ص. ٣٣. وانظر أيضاً ص ٢٨، ٣٢. حيث يرى «محمد مشبال» أن المكونات البلاغية وبخاصة الصورة والإيقاع، تبدو سجينة نوع أدبي واحد هو الشعر، فلا تتم معاينتها نقدياً في الرواية، وإن حدث فبدون مراعاة السمات الفنية النوعية للرواية، أي دونما التحرر من الإرث الشعري الذي تحمله هذه المكونات الجمالية، وهذا ما صرح به أيضاً «محمد أنقار» من أن مبحث الصورة الروائية - مثلاً - بقي مرادفاً في توجهه النقدي للصورة الشعرية المؤسسة على معيار المشابهة بين طرفين، منحازاً إلى أصول بلاغة الشعر، ومتجاهلاً ماهية النوع الروائي وتقاليده الخاصة؛ ومن ثم تمت قراءة الرواية باسم الشعر، وانحصرت بلاغة السرد في إطار طرفي المشابهة الضيقة. إن تجاهل الخصائص النوعية للرواية / السرد عند دراسة الصورة، واختزالها (أي الصورة) إلى مجرد علاقة لغوية بين مفردتين قوامها التماثل أو المماثلة الضيقة. إلى مجرد محسن بلاغي لا يتجاوز حدود المفردة أو التركيب المحدود؛ إن هذا التجاهل لسردية النص كان أهم المآخذ والاعتراضات على الدراسات التي تناولت الصورة الروائية أو السردية، حتى عند رائد هذا المجال «ستيفن أولمان» الذي حدد الصورة بالتعبير اللغوي عن تماثل ما، واهتم بأساليبها البلاغية، ورصد لها عدداً من الوظائف، مستشهداً بنماذج روائية مختلفة، ولكنه في كل هذا لم يعول كثيراً على خصوصية البنية السردية أو الروائية.

انظر فيما سبق :

- محمد أنقار، «الصورة الروائية بين النقد والإبداع.» مجلة فصول (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج ١١، ع ٤، شتاء ١٩٩٣م)، ص. ٣٩، ٤١، ٤٢، ٤٥، ٥٣.

- ---------- ، «الصورة الروائية والمتلقي.» مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية (منشورات دراسات سال، فاس، ع ٦، خريف / شتاء ١٩٩٢م)، ص ١٢٥.

- ستيفن أولمان، «الصورة الأدبية - بعض الأسئلة المنهجية.» ترجمة: محمد أنقار ومحمد مشبال مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية (منشورات دراسات سال، فاس، ع٤ ، شتاء ١٩٩٠م)، ص. ٩٩.

١١- غاستون باشلار، جماليات المكان ترجمة: غالب هلسا (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط٣ ؛ ١٩٨٧م)، ص. ٢٢.

١٢- يرى «رولان بارت» أن التفاصيل المحسوسة التي تبدو تافهة من الناحية الوظيفية بالنسبة لبنية السرد / الحكاية - تخلق ما يمكن تسميته بـ «الوهم المرجعي». إنها تحدث وهماً او أثراً للواقع، في حين أنها إشارة يغدو معناها لا شئ أكثر من مرجعها، يختفي فيها المدلول المنسحب على واقع متمثل.

- رولان بارت، «أثر الواقع.» ضمن كتاب : هسهسة اللغة ص. ٢١٧، ٢١٨.

١٣- جوناثان كلر، الشعرية البنيوية ص. ٢٣٤.

١٤- محمد مفتاح، مجهول البيان (دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٩٠م)، ص. ٦٠. فعلى حين أن الاستعارة تنهض على نوع خاص من التماثل أو المماثلة بين طرفين، مماثلة جزئية مبنية على مستوى التعبير، وليست معطاة في الواقع، مماثلة خاصة بالسيميم (أي الأثر المعنوي). لا يتماثل محسوس، فالعلاقة بالمرجع - في حالة الاستعارة - غير مباشرة، لا تحيل إلى العالم ونظرتنا له إلا بشكل غير مباشر. إن الاستعارة - بذلك - لا تصف الواقع العيني، ولكنها تبنيه، تخلق واقعاً بديلاً يستوعب ملامح الواقع وسماته، ويمنحها وجوداً مغايراً غير مشروط بمرجعيات قبلية، أي إنها تنتج عالماً مختلفاً منفصلاً عن الواقع ومفارقاً له؛ وعلى حين أن الاستعارة تحقق انفصالاً عن الواقع، تبدو الكناية غير قادرة على الانفصال عنه. فهي ترتبط بعملية التمثيل، ليس فقط للمحسوسات، بل للمجردات

والعلاقات أيضاً، إذ عبر الكناية يحقق النص تماثلاً مع الواقع، من غير أن يكون قادراً على تأسيس استقلاله الذى يمكنه من الفاعلية فى هذا الواقع.

- امبرتو إيكو، «حول تأويل الاستعارة،» ترجمة: سعيد بنكراد ضمن كتاب: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية (المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء - بيروت - ط١؛ ٢٠٠٠م)، ص. ١٤٩، ١٥٠.

-صبرى حافظ، «جماليات الحساسية والتغير الثقافى،» ص. ٨٦.

١٥- حسن نجمى، شعرية الفضاء السردى (المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء - بيروت ط١؛ ٢٠٠٠م)، ص. ٧١. وهو أيضاً ما يؤكده «جواد بنيس» من أن الوصف هو الموضع النموذجى المناسب الذى تتكتل فيه عناصر أسلوبية وجمالية اعتماداً على المحسنات والصور البلاغية.

انظر :

- جواد بنيس، «الوصف واللغة الوصفية فى رواية زينب لمحمد حسين هيكل - دراسة أسلوبية، مجلة فصول (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج١١، ع٢، صيف ١٩٩٢م)، ص. ٢٣٧.

١٦- يرى «رومان ياكوبسون» أن تطور الخطاب قد يتم على مسارين معنويين (سيمانتيين) مختلفين، فموضوع ما يؤدى إلى آخر، إما عن طريق التماثل / التشابه، أو عن طريق الترابط والتجاور. والأسلوب الاستعارى هو الاسلوب المتسق مع المسار الاول، أما الأسلوب الكنائى فهو أسلوب المسار الثانى. ومن هنا فإن الكناية وتطويرها المجازى- المجاز المرسل - يتمان على المحور السياقى الذى ينهض على العلاقات الاقترانية، وهى علاقات تعتمد على اقتران وحدات مختلفة بعضها بالبعض الآخر، وفق منطق من التتالى والتجاور، هو أقرب ما يكون إلى طبيعة المنطق السببى، ولذلك فإنهما يتسمان بقدر كبير من التجسيد لا التجريد؛ أما الاستعارة التى تتشكل على المحور الترادفى فإنها تعتمد على العلاقات الاستبدالية التى تقوم على التماثل والتناظر، وإمكان إحلال لفظة مكان أخرى، لتحوير عملية الفهم ذاتها، أو لتوسيع أفقها وفق منطق مغاير للمنطق السببى، وأقرب ما يكون لطبيعة المنطق الجدلى؛ ومن هنا كان تحفظ البعض فى فهم الاستعارة على أنها

«استبدال» بالمعنى الدقيق. فهي إنما تتعلق بتفاعل أو جدل بين طرفيها داخل التعبير وغياب أحد الطرفين (وهو الإطار المرجعي للعلاقة الاستعارية) لا يبقي وجوده وفاعليته. إنه بغيابه يفك ارتباط الصورة الاستعارية بالمرجع وتعيينها له ويؤكد استقلالها وانفصالها عنه في الوقت الذي يدخلها معه في حوار أو جدل فعال وهذا الأمر من شأنه أن يمنح الطرف الغائب وجوداً ما، أكثر حضوراً وفعالية من تواجده العيني، وهو ما يعني رؤية جدلية متغيرة للعالم، وليست رؤية «محاكاتية» أو «تمثيلية»، كما هو الحال مع الكناية.

ومن الجدير بالذكر أن البلاغيين العرب قد أدركوا استناد الكناية إلى العلاقة الاقترانية وبخاصة «عبد القاهر الجرجاني» (ت ٤٧١هـ) في قوله:

" والمراد بالكناية ها هنا أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجئ إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه .. ". وكذلك في قول «السكاكي» (ت٦٢٦هـ):

" الكناية هي ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه ". العبارات (تاليه وردفه في الوجود ما يلزمه) لا يخفى دلالتها على الاقتران والترابط. كما أدرك البلاغيون العرب ارتباط الاستعارة بالمحور الاستبدالي، كما يظهر في قول «الجرجاني»:

" ...إن الاستعارة إنما هي ادعاء معنى الاسم للشيء، لا نقل الاسم عن الشيء، وإذا ثبت أنها ادعاء معنى الاسم للشيء علمت أن الذي قالوه من: «أنها تعليق للعبارة على غير ما وضعت له في اللغة، ونقل لها عما وضعت له» كلام قد تسامحوا فيه؛ لأنه إذا كانت الاستعارة ادعاء معنى الاسم، لم يكن الاسم مزالاً عما وضع له، بل مقراً عليه. "؛ وفي هذا تأكيد على عملية الادعاء أو النقل (أي الاستبدال)، ولكنها تحدث لمعنى الاسم دون الاسم نفسه، مما يعني تفاعلاً مستمراً بين طرفيها حتى بغياب أحدهما.

راجع فيما سبق:

- صبري حافظ، «جماليات الحساسية والتغير الثقافي،» ص. ٧٩، ٨٧ وما بعدها.

- رومان ياكوبسون، «ظاهرتان لغويتان وحالتان من الحبسة.» ترجمة: فاطمة الطبال بركة ضمن كتاب: النظرية الألسنية عند رومان ياكوبسون - دراسة ونصوص

(المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١؛ ١٩٩٣م) ص. ١٥٣ - ١٧٥، وبخاصة ص. ١٧٠ وما بعدها.

- تزفيتان تودوروف، «المجاز المرسل» ترجمة: عثماني الميلود مجلة العرب والفكر العالمي (مركز الإنماء القومي، بيروت، ع ١١، صيف ١٩٩٠م)، ص.٢١.

- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز تحقيق: محمود محمد شاكر (مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢؛ ١٩٨٩م)، ص. ٦٦، ٤٢٧.

- السكاكي، مفتاح العلوم ضبطه وشرحه: نعيم زرزو (دار الكتب العلمية، بيروت ط١؛ ١٩٨٣م)، ص. ٤٠٢.

١٧- انظر هامش ١٤، ١٦.

١٨- الزمن الآخر ص. ٢٣.

١٩- رامة والتنين ص. ٥٧، يقين العطش ص. ١٩٨.

٢٠- رامة والتنين ص. ٧٧.

٢١- غاستون باشلار، جماليات المكان ص. ٢٠٢.

٢٢- حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي ص. ٤٥. وفي الوقت الذي يدرك فيه كثيرون اختلاف مصطلحي «المكان» Place و«الفضاء» (أو الفراغ) Space، وأن الثاني أوسع مفهوماً من الأول، فإنهم يختلفون حول حقيقة الفرق بينهما. فالفصل بين المكان والفضاء أمر قائم وضروري. هناك من يرى المكان شرطاً أساسياً للفضاء والفضاء حاجة على الدوام للمكان، وأنه هو مجموع الأمكنة المتعددة المتفرقة المتعينة والمتخيلة. وهناك من يرى أن الأمكنة لا تلعب سوى دور ثانوي في بنية الفضاء الذي هو بمثابة نوع من الوسط غير المحدد. ويعد الرأي الأخير أقرب إلى التعامل مع نصوص «إدوار الخراط» التي لا تكترث بالتحديدات المكانية. وفي هذا السياق يصبح كتاب «خالد حسين حسين» بحثاً في شعرية الفضاء عند «الخراط» (ولا في شعرية المكان - كما أسماه. خاصة أنه اضطر إلى توسيع مفهوم المكان وأدخل فيه قضايا أوثق ارتباطاً بمفهوم الفضاء (الفصل الثاني: فضاءات العشق المستحيل)، ويرجع هذا إلى مبالغته في الاعتداد بالإشارات المكانية، والاتجاه بها تارة إلى الوظيفية الإرجاعية - كما يسميها، وإلى الوظيفة الشعرية الجمالية

تارة أخرى. انظر حول التمييز بين الفضاء والمكان :

- حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي ص. ٤١ - ٤٥.

- حميد لحمداني، بنية النص السردي (المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط ٢؛ ١٩٩٣م)، ص. ٦٢ - ٦٧.

- خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة بخاصة ص. ١٤٧ - ٢٣٤، ٣٨٥ - ٣٩٣، ٤٢٤، ٤٢٥.

٢٣- يرى « يوري لوتمان» ان البنية المكانية المستندة إلى مفهوم « مغلق - مفتوح » يكتسب فيها «الحد» - بوصفه عنصراً مكانياً - أهمية كبيرة. وهو يتميز بخاصية أساسية هي استحالة اختراقه. إذ لابد للحد الذي يفصل بين شقي المكان أن يكون حصيناً.

- يوري لوتمان، «مشكلة المكان الفني،» تقديم وترجمة. سيزا قاسم ألف - مجلة البلاغة المقارنة(الجامعة الامريكية بالقاهرة، ع٦، ١٩٨٦م)، ص ٧٩ - ١٠٦. وبخاصة ص ١٠١، ١٠٢.

٢٤ - فولفجانج إيسر، فعل القراءة ص. ١٤٥.

٢٥- ثريانتس، دون كيخوته ترجمة: عبد الرحمن بدوي (دار المدى للثقافة والنشر والمجمع الثقافي، سوريا / بيروت - أبوظبي، ط١ ؛ ١٩٩٨م)، ج ١، ص. ٢١. (من تصدير المترجم: ص. ٥ - ٢٢).

٢٦- راجع تماهيات (الكون، المعبد، البيت، الجسد) في وجود فتحة علوية، أي عين/ من خلالها يتم الوصول إلى عالم آخر علوي متجاوز غير منشروط.

- مرسيا إلياد، المقدس والدنيوي، ترجمة: نهاد خياطة (العربي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط١ ؛ ١٩٨٧)، ص ١٦٢ وما بعدها، وبخاصة ص. ١٦٥.

٢٧- - Seymour Chatman, Story and Discourse P.126 .

حيث يبرهن على تصور للشخصية كمجموعة من السمات،وهو يعني بالسمة تلك الخاصية أو الصفة الشخصية الثابتة أو الدائمة نسبياً، بخلاف تلك التي تختفي وتستبدل بأخرى، أي تلك الخواص المتغيرة. وقريب من هذا أطروحة «بول ريكور» حول « الهوية السردية»، والتي يقصد بها تلك الخواص الدائمة للشخصية التي يؤلفها السرد من خلال الحبكة.

انظر:

- بول ريكور، «الهوية السردية،» ضمن كتاب: الوجود والزمان والسرد - فلسفة بول ريكور ص ٢٦٠.

٢٨- سيزا قاسم، «المفارقة في القص العربي المعاصر،» مجلة فصول (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج٢، ع٢، مارس ١٩٨٢ م)، ص. ١٤٣.

٢٩- جان كوهن، «الهزلي والشعري،» ضمن كتاب: نظرية الأدب في القرن العشرين تقديم وترجمة: محمد العمري (أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩٦ م)، ص. ١١٣.

٣٠- جان كوهن، «الهزلي والشعري،» ص. ١٠٣. وقد أخذ كتاب الرواية الجديدة بهذا التصور الذي يرى أن الأشياء أو الواقع كما يظهر لنا في التجربة الإدراكية ليس له سوى دلالة أنطولوجية، فالموجود بوجوده لا بقيمته. ومن هنا يكون وصف الأشياء في الحقيقة- فيما يرى «آلان روب جرييه» - هو الوقوف عن قصد خارج الأشياء وأمامها. فالمسألة ليست تملك شئ، أو إسقاط الأفكار والأحاسيس عليه. إن الأشياء مغايرة ومستقلة عن الإنسان، وتظل دائماً في مأمن. والاكتفاء بوصفها هو بوضوح رفض كل طرق الفهم والاقتراب منها، وبذلك فهي لا ترجعنا إلا إلى نفسها.

انظر:

- آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى (دار المعارف، القاهرة، د. ت)، ص٥٦ – ٧٥، وبخاصة ص. ٧٠، ٧٤.

٣١- فانسان جوف، رولان بارت والأدب ترجمة: محمد سويرتي (أفريقيا الشرق الدار البيضاء، ط١ ؛١٩٩٤م)، ص. ١١٤.

٣٢- رولان بورنوف وريال أوئيليه، عالم الرواية ترجمة: نهاد التكرلي (دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ط١ ؛١٩٩١م) ص. ١٠٥.

٣٣- دافيد لوبروتون، أنثروبولوجيا الجسد والحداثة ترجمة: محمد عرب صاصيلا (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١ ؛ ١٩٩٣م)، ص. ٢٢١.

٣٤- سعيد توفيق، الخبرة الجمالية – دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ط١ ؛ ١٩٩٢م)، ص. ٢٠٣.

٣٥- جاك لينهارت، «قراءة سياسية للرواية الغيرة،» ترجمة وعرض . إبراهيم الحطيب ضمن كتاب: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي (مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ط٢ ؛ ١٩٨٦م)، ص. ١٤٧

٣٦- هانز ميرهوف، الزمن في الأدب ص. ٤٥.

٣٧- سعيد بنكراد، النص السردي ص. ١٣٥.

٣٨- جورج باتاي، «التحليل الفينومينولوجي للرغبة الجنسية،» ترجمة غادة الحلواني مجلة إبداع (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع ٩، سبتمبر ١٩٩٧م)، ص ١١٨ ١١٩.

٣٩- عدنان حب الله، التحليل النفسي من فرويد إلى لا كان (مركز الإنماء القومي بيروت، د.ت)، ص ٦٨. وقد اعتمدت الدراسة بشكل أساسي في عرض رؤية التحليل النفسي لمبدأ اللذة على الجزء المعنون بـ « بنيوية الذات في التحليل النفسي» من هذا الكتاب (ص٥٦ - ٧٤).

٤٠- انظر في المغزى الديني للحجارة، بما هي تجل المقدس، لديمومتها وثباتها : - مرسيا إلياد، المقدس والدنيوي ص. ١٤٦، ١٤٧.

٤١- كان إنسان المجتمعات القديمة يرى أن المستويات الكونية الثلاثة (الأرض، السماء الأقاليم الدنيا) متصلة بعضها ببعض، ويعبر عن اتصالها بصورة عمود أو محور وحوله ينتشر العالم المسكون برمته، وفي الوسط أو المركز يقوم العالم الحقيقي حيث اتصال المستويات، وحيث انقطاع تجانسها في الوقت نفسه.

انظر في ذلك :

- مرسيا إلياد، المقدس والدنيوي ص. ٣٧ - ٤٧.

٤٢- يستخدم «إيسر» مصطلح «التراكيب السلبية»، مستمداً إياه من «هوسرل» الذي يميزه عن التراكيب التي تنتج عن التوكيدات والأحكام، أما التراكيب السلبية فهي إشارات تقع تحت عتبة الوعي، وتتكون بصورة مستقلة تماماً عن المشاهدة الواعية ومن ثم فهي تمنع عمليتي التقويم والتوكيد. وتعد «الصورة» هي العنصر الأساسي للتركيبة السلبية.

- فولفجانج إيسر، فعل القراءة ص. ١٤٣ ما بعدها.

٤٣- روجيه باستيد، **السوسيولوجيا والتحليل النفسي** ترجمة: وجيه البعيني (دار الحداثة، بيروت، ط١ ؛ ١٩٨٨م)، ص. ٢٦٣.

٤٤- دافيد لودج، «لغة الرواية الحداثية - الاستعارة والكناية،» ترجمة صبحي حديدي **مجلة الكرمل** (مؤسسة بيسان للصحافة والنشر والتوزيع، بيروت، ع ٢٣، ١٩٨٧م)، ص. ٣٣

٤٥- ميلود حبيبي «النص الأدبي بين التلقي وإعادة الإنتاج - من أجل بيداغوجيا تفاعلية للقراءة والكتابة،» ضمن كتاب: **نظرية التلقي - إشكالات وتطبيقات** (منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ١٩٩٣م)، ص. ١٧٣.

٤٦- وليم راي، **المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية** ترجمة يوئيل يوسف عزيز (دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط١ ؛ ١٩٨٧م)، ص. ٢١٧.

٤٧- هنري برجسون، **الطاقة الروحية** ترجمة: على مقلد (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١ ؛ ١٩٩١م)، ص. ١٢٧.

٤٨- ريتشارد شيدارد، «أزمة اللغة،» ضمن كتاب: **حركة الحداثة** (١٨٩٠ - ١٩٣٠)، تحرير: مالكولم برادبري وجيمس مكفارلين ترجمة: عيسى سمعان (منشورات وزارة الثقافة؛ دمشق، ١٩٩٨م)، ج٢ ص. ٢٦ .

٤٩- يوضح «مرسيا إلياد» أن المرأة تتوحد صوفياً مع الأرض، وجميع الخبرات التي لها صلة بالخصوبة والولادة ذات بنية كونية، فللخصوبة الأنثوية نموذج كوني هو نموذج «الأرض - الأم»، «الأم الكونية». قداسة المرأة - إذن - متوقفة على قداسة الأرض؛ وفي هذا السياق يعد الزواج بين البشر محاكاة للزواج المقدس الكوني بين إله السماء والأرض - الأم، فكان الخلق الكوني أو على الأقل إتمامه.

- مرسيا إلياد، المقدس والدنيوي ص. ١٣٦ - ١٣٩.

٥٠- يتحدث «فرانسوا مورو» عما يسميه «الصورة المترسلة»، كأن يأتي تشبيهاً معيناً وبعده بعض الاستعارات المترابطة معه، والتي تتطوق بالصورة أو بالفكرة المعبر عنها في شكل صورة. أو أن يأتي العكس.

- فرانسوا مورو، البلاغة ص. ٣٤، ٣٥.

٥١- أنطون مقدسي، «الحداثة والجسد،» ضمن كتاب. دفاتر فلسفية - نصوص مختارة. الحداثة إعداد وترجمة محمد سبيلا وعبدالسلام بنعبد العالي (دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١ ؛١٩٩٦م). ص. ٧٤.

٥٢- في الميثولوجيا القديمة يقف العالم السفلي موازياً لحالة «العماء المائي»، أي وضعية المادة الكونية قبل التشكل، عالم الموت، كل ما يسبق الحياة، وفوق العالم السفلي ينهض الكون، ويتم الانتقال إلى الحياة والخلق.

- مرسيا إلياد - المقدس والدنيوي ص. ٣٧ - ٤٢.

٥٣- ريتشارد كيرني، «بين التراث واليوتوبيا: مشكلة التأويل النقدي للأسطورة،» ضمن كتاب : الوجود والزمان والسرد ص. ١٠٧.

٥٤- رامة والتنين ص. ١٠٩، ١٣٦، ١٤٥، ٢١٥. الزمن الآخر ص. ١٩٢. يقين العطش ص. ٨٠، ١٦٣.

٥٥- رامة والتنين ص. ١٣٥. الزمن الآخر ص. ٨٣، ١٦٣، ٢٣٣. يقين العطش ص. ١٤٣.

٥٦- الزمن الآخر ص. ١١٩ ، ١٩٣، ٣٨٤. يقين العطش ص. ٦٢.

٥٧- الزمن الآخر ص. ١٩٢، ٣٢٠.

٥٨- رامة والتنين ص. ٤٩، ١٥٨. الزمن الآخر ص. ١٥٧، ٢٧٣. يقين العطش ص. ٢٢٢، ٢٢٣.

٥٩- الزمن الآخر ص. ١٦٦، ٣٠٠. يقين العطش ص. ٨٣، ٩٤، ١٩٢.

٦٠- صبري حافظ، «جماليات الحساسية والتغير الثقافي،» ص. ٨٨.

٦١- جاء في الكتاب المقدس : " وفي الهزيع الرابع من الليل مضى إليهم يسوع ماشياً على البحر. فلما أبصره التلاميذ ماشياً على البحر اضطربوا قائلين أنه خيال، ومن الخوف صرخوا. فللوقت كلمهم يسوع قائلاً تشجعوا، أنا هو. لا تخافوا، فأجابه بطرس وقال يا سيد إن كنت أنت هو فمرني أن آتي إليك على الماء. فقال تعال فنزل بطرس من السفينة ومشى على الماء ليأتي إلى يسوع. ولكن لما رأى الريح شديدة خاف وإذ ابتدأ يغرق صرخ قائلاً يارب نجني. ففي الحال مد يسوع يده وأمسك به وقال له يا قليل الإيمان لماذا شككت. ولما دخلا السفينة سكنت الريح".

- الكتاب المقدس (دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط) متى ١٤ : ٢٥ - ٣٢.

٦٢- ساد الحضارات القديمة الاعتقاد بأنوثة القمر وتمثيله للأم الكبرى. وتتخذ :

« عشتار» . «إيريس» ، « مريم العذراء » ألقاباً متشابهة تشير إلى علاقتها بالقمر. عادرة السموات، سيدة النور، الساطعة المنيرة، نور السموات، قمر الروح، قمر الكنيسة وتجمع الأساطير على أن الأم القمرية الكبرى هى خالقة الكون وسيدته. وقد كان لأولوية الليل على النهار - كما سيظهر فى الهامش التالى - نتيجته فى استدعاء أولوية القمر وأسبقية الديانات القمرية، وهو ما استتبع ربط القمر بالخصوبة والحلق. وكان لاقتران المرأة بالقمر - عند الإنسان القديم - ما يبرره، فكلاهما ينتمى إلى المبدأ السالب فى الطبيعة والكون. فى مقابل المبدأ الموجب الذى ينتمى إليه كل من الشمس والذكر. ومن تفاعل هاتين القوتين المتكافئتين تستمر حركة العالم ومكوناته وهذا الاقتران بين المرأة والقمر أوجد اعتقاداً بأن حياة المرأة الفيزيولوجية والسيكولوجية ذات طبيعة قمرية وإيقاع قمرى، استناداً إلى أطوار القمر وتبدل مواقعه، ولهذا كانت الأنثى منقلبة المزاج، غريبة الأطوار

- فراس السواح، لغز عشتار ص ٦١ - ١٠٣.

٦٣- كان الليل - بالنسبة للإنسان القديم - هو الأصل، هو الأزلى. عن عتمة الليل القديمة أخذ الكون بالتمايز، وعن العماء الأول ظهرت الموجودات وترتبت، كما تظهر نجوم السماء فى كل يوم من جوف الليل لما يأتى. وعن الظلمة الخافية ظهرت المرئيات الواضحة. فالخلق يصدر عن الليل والظلمة، لا عن النهار والنور. والعتم هو الرحم البدئى الذى حمل بالكون وأنجبه.

- فراس السواح، لغز عشتار ص. ٧٨.

٦٤- يظهر رمز «الصليب» مرتبطاً فى كثير من الميثولوجيا الدينية بالأم الكبرى المقدسة فخطا الصليب المتقاطعان ربما يرمزان إلى الامتداد اللانهائى للحضور الإلهى، وإلى شمولية الأم الكبرى.

- فراس السواح، لغز عشتار ص. ٩٠.

٦٥- القديسة « مريم المصرية » عاهرة في القرن الرابع أصبحت قديسة ، ويحتفل بعيدها فى ٢ أبريل، بعد تقلبها في الرذيلة سبعة عشر عاماً آمنت أن عليها إصلاح أسلوب حياتها. فراحت تصلى وتتبرأ من حياتها السابقة، وحملت ثلاثة أرغفة من الخبز واعتزلت وحيدة

فى صحراء سوريا كناسكة حتى اكتشفها القديس «زوسيموس» بعد ٤٧ سنة، فشاركها فى التناول المقدس، وعندما عاد إليها في العالم التالى وجد أنها قد ماتت. وقام بدفنها بمساعدة أسد ساعده فى حفر القبر وكثيراً ما تصور فى الآثار الفنية كامرأة ضائعة متجردة من ثيابها، شعرها الطويل يغطي جسدها ويجوارها ثلاثة أرغفة من الخبز

- إمام عبدالفتاح إمام، معجم أديان وأساطير العالم مج ٢، ص. ٣٩٢.

٦٦- القرآن الكريم سورة آل عمران، آية: ٣٧.

٦٧- فى ديانات الشرق القديم ارتبطت اللبؤة (أو الأسد) بمظاهر مختلفة للأم الإلهة العظيمة

- إمام عبدالفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم مج٢ ص. ٣٢٤.

٦٨- في مرحلة متأخرة نسبياً من تاريخ المسيحية، تمت الموافقة من قبل كثير من المذاهب المسيحية على عقيدة «أمومة مريم الإلهية»، ومنذ هذه اللحظة اندفع الوجدان الشعبى نحو اعتبار السيدة «مريم» أماً كبرى بكل معنى الكلمة. على أن أمومة «مريم» الإلهية ليست أمومة للطبيعة الإلهية، ولا مدداً لكيان الابن القديم؛ لأن الكلمة الذى كان عند الله بلا بداية، بل هى أمومة للإله الكلمة المتأنس يسوع. وقد كان للقب « أم الله » نتيجته فى وضع السيدة «مريم» فى مصاف الأم الكبرى التى تدعى لدى كل الثقافات بـ «أم الآلهة»

فراس السواح، لغز عشتار ص. ٤١١،٥٩ وما بعدها.

٦٩- عاطف جوده نصر، **الرمز الشعرى عند الصوفية** (دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط٣؛ ١٩٨٣م)، ص. ١٢٠.

٧٠- جورج ديفيرو، «الخيال والرمز: بعدان للحقيقة» ضمن كتاب: **سحر الرمز مختارات في الرمزية والأسطورة** مقارنه وترجمة: عبدالهادى عبدالرحمن (دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط١ ١٩٩٤م)، ص. ٢٣٨.

٧١- شعيب حليفى. **شعرية الرواية الفانتاستيكية** (المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٩٧م)، ص٢٨. ويأتى تحديد «تودوروف» للفانتاستيك وتأكيده على التردد بين الطبيعى والفوق الطبيعى - متميزاً فى هذا الشأن. حيث يرى أن الفانتاستيك هو التردد الذى يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما يواجه حدثاً فوق طبيعي حسب الظاهر.

- تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبى ص.٤٤.

٧٢- سبق في الفصل الثاني توضيح كيف أن «تودوروف» يرى أن الأحداث فوق - الطبيعية ظاهرياً، المعروضة في الأدب - يمكنها أن تقبل تفسيراً عقلانياً، عندئذ سوف الفانتاستيك إلى الغريب، في حين أنه في العجيب تقبل هذه الأحداث على ما هي عليه. بمعنى آخر، إنه عندما يكون هناك تفسير فوق طبيعي (حلم، مخدرات جنون، هلوسة) نكون في الغرائبي، وعلى العكس عندما نلزم قبول ما هو فوق طبيعي، نكون في العجائبي.

انظر في ذلك :

- تزفيتان تودوروف . مدخل إلى الأدب العجائبي ص. ٦٩.

- شعيب حليفي، شعرية الرؤية الفانتاستيكية ص. ٥٠ وما بعدها.

٧٣- يحدد مؤلفو «قاموس الكتاب المقدس» مواضع ورود «الشاروبيم» - و «الصاروفيم» أيضاً - في العهدين القديم والجديد، ويقولون باحتمال أن يكونوا فرقة من الملائكة بينما يرى مؤلف «معجم ديانات وأساطير العالم» أن «الكاروبيم» أو «الشاروبيم» نظام من الموجودات أو الملائكة في التراث اليهودي - المسيحي، مشتق من مخلوقات تشبه الجرفين Griffin (حيوان خرافي، نصفه نسر ونصفه أسد) في أساطير الشرق الأوسط. ففي العهد القديم «الكاروبيم» : هم أرواح في خدمة « يهوه » إله اليهود لكنهم ليسوا ملائكة بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة. وفي سفر التكوين يقومون بحراسة طريق شجرة الحياة بعد طرد الإنسان من جنة عدن، كما أنهم يحرسون تابوت العهد ويكونون باسطين أجنحتهم، ويخدمون كحملة ليهوه. ويرتبط وجودهم بالنيران. ويرى آخرون أن الكاروبيم ممثلون لما أشار إليه «بولس» بقوله: «قدرته السرمدية و لاهوته»، وربما كانت وجوهها تمثل جلاله وقوته وحكمته وسموه، أما عيونها التي تفوق الحصر فقد تعني حراسته الدائمة ورؤيته التي تغطي كل أطراف الكون.

انظر في ذلك:

- بطرس عبدالملك (وآخرون)، قاموس الكتاب المقدس ص. ٩٢١.

- إمام عبدالفتاح إمام، معجم أديان وأساطير العالم مج١، ص. ٢٥٨.

- مايكل ولكوك ، سفر الرؤيا ترجمة: القس جاد المنفلوطى (دار النشر الأسقفية - القاهرة، ١٩٩٨م) ، ص. ٧٠.

٧٤- انظر المقصود بـ «شجرة الحياة» فى الكتاب المقدس، ومواضع ورودها فيه، وكيف أنها شجرة وسط الجنة، ثمرها يمنح الإنسان حياة خالدة، وكيف ينطلق بها إشارة إلى مصادر البركة فى حياة الإنسان، أو إلى الامتيازات المجيدة العظيمة التى تنتظر المفديين فى العالم الآخر؛ انظر فى ذلك:

- بطرس عبدالملك (وآخرون)، قاموس الكتاب المقدس ص. ٥٠٧.

٧٥- كانت طقوس النار تقام فى معابد «إيزيس» لإيقاظ الإله الميت «أوزوريس»، حيث يحمل الكهنة مشاعل الأم الكبرى، ويطوفون بها حول تابوت الإله، لتشتعل روحه من جديد بالحياة، مستمدة قبسها من شعلة الإلهة القمرية واهبة الحياة.

- فراس السواح، لغز عشتار ص. ١٣١.

٧٦- يمثل الشيطان قوة الشر أو الروح الشرير فى العالم، ويتجسد - هو أو الآلهة التى ترمز إليه - فى صورة الحية أو التنين، فهو فى اليهودية من أغوى «حواء» بالأكل من الشجرة المحرمة، متخذاً صورة الحية، وهو فى الديانة المصرية القديمة الإله «ست» إله الظلام الذى كان يرسم فى صورة حية ملتوية، وفى الديانة البابلية فإن «تعامة» أو « تيمات » Timat تخرج من جوفها الحيات لتوطيد سلطانها، ويعنى بالتنين فى العهد الجديد «الحية القديمة المدعوة الشيطان»

- إمام عبدالفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم مج١ ص. ٢٩٥ - ٢٩٧.

- بطرس عبدالملك (وآخرون) ، قاموس الكتاب المقدس ص. ٢٢٤.

٧٧- الجلجثة أو الجمجمة هو موضع صلب « المسيح »، والجلجثة هى الكلمة الآرامية لكلمة جمجمة، وهناك عدة تفسيرات لهذه التسمية، واختلافات حول تحديده (أى الموضع)، ينظر فى ذلك :

- بطرس عبدالملك (وآخرون)، قاموس الكتاب المقدس ص. ٢٦٧ ، ٢٦٨.

٧٨- ترتبط الورود فى الرمز المسيحى بـ«مريم العذراء»، وترد الوردة كثيراً فى الأساطير وترتبط بصفة خاصة بالموت والقيامة والبعث، وكان الرومان القدماء يضعون الورود أحياناً على

القمر، ولازال تقليداً يتبع في بعض الأماكن

- إمام عبدالفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم مج٢ ، ص ١٩٨

٧٩- الغار شجر ينبت برياً في سواحل الشام والغور والجبال الساحلية، دائم الخضرة يصلح للتزيين. وكان الرومان يتخذون منه إكليلاً يتوجون به القائد المظفر أو الشاعر المفلق رمزاً لمجده.

- إبراهيم مدكور (وآخرون)، المعجم الوسيط (مجمع اللغة العربية بالقاهرة، ط٣ ؛ ١٩٨٥م)، جـ٢، ص ٦٩٠.

٨٠- جاء في الكتاب المقدس "فأخذ عسكر الوالي يسوع إلى دار الولاية وجمعوا عليه كل الكتيبة فعروه وألبسوه رداء قرمزياً. وضفروا إكليلاً من شوك ووضعوه على رأسه وقصبة في يمينه. وكانوا يجثون قدامه ويستهزئون به قائلين السلام يا ملك اليهود وبصقوا عليه وأخذوا القصبة وضربوه على رأسه. وبعدما استهزئوا به نزعوا عنه الرداء وألبسوه ثيابه ومضوا به للصلب.(متى، ٢٧ : ٢٧ - ٣١)، وانظر قاموس الكتاب المقدس ص. ٥٢٩ ، ٥٣٠.

٨١- «الأمازونات» - وفق الأسطورة الإغريقية - كن قبيلة من النساء المحاربات، أتين من شواطئ البحر الأسود، وسكن عند تخوم بلاد الإغريق . فأسسن عدداً من المدن تحكمها ملكة، وتتعبد للإلهة « ارتميس »، وبسبب عداوتهن للرجال كان مجتمع الأمازونات وقفاً على النساء وحدهن. اللواتي إذا أردن الإنجاب أتين بلاداً مجاورة فضاجعن رجالهن، وعدن من حيث أتين، حتى إذا وضعن مواليدهن، قتلن الذكور في المهد، وأبقين الإناث اللواتي تتم تربيتهن منذ الصغر على فنون الحرب وكره الرجال. ويقال إنهن كن يقطعن الثدي الأيمن، ليستطعن استعمال القوس بسهولة ويدعى أكثر من محلل أسطورى إغريقي قتالهن منفرداً والقضاء على ملكتهن، أمثال «هرقل» و «ثيسيوس» انظر في ذلك:

- فراس السواح، لغز عشتار ص. ٣٦ ، ٣٧.

٨٢- أبوطالب المكي (ت ٣٨٦ هـ)، قوت القلوب (دار صادر، بيروت، د.ت)، جـ١، ص. ٥٧.

٨٣- «الصاروفيم» : مجموعة من الملائكة في الكتاب المقدس (العهد القديم)، فهم ملائكة الطبقة الأولى، الحارسين لعرش الرب. وكل واحد منهم ذو ستة أجنحة.

- إمام عبدالفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم مج٢ ، ص. ٢٣٥.

٨٤- انظر فى قصة «قابيل» و «هابيل»، وسبب النزاع بينهما، وحادث القربان المرفوض من «قابيل»، وكيف قتل أخاه «هابيل»، وكيف لعنه الرب وطرده عندما أنكر جريمته :

- بطرس عبدالملك (وآخرون)، قاموس الكتاب المقدس ص. ٩٩٣.

- إمام عبدالفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم مج١، ص. ٢٨.

٨٥- رغم توصل «شاكر عبدالحميد» إلى أن أسراب «الشاروبيم» و «الصاروفيم» تأتى فى الرواية مرتحلة - فى أغلب الأحيان - بالإحباط والرفض والفشل والسقوط والخذلان، وهو ما تتفق معه الدراسة بدرجة ما؛ رغم هذا فهو يستنتج أن تصور «الشاروبيم» - استناداً إلى عرض واف لتفسيرات هذه الكائنات عند الباحثين - الذي يضم فى جسد واحد الإنسان والحيوان البرى المتوحش (اللبوءة والأسد)، والحيوان البيتى المستأنس (البقرة)، والحيوان الذى كان متوحشاً وصار مستأنساً (القطة) ثم الطائر المحلق (النسر - رفيق الشمس - الصقر - حورس) يبدو أكثر اقتراباً من طبيعة «رامة» فى الرواية التى تجمع النقيضين، ورغم أن هذا الأمر صحيح فيما يتعلق بطبيعة «رامة»، إلا أنه لا علاقة لهذا برمزية «الشاروبيم» ووظيفتها فى الرواية كما أشارت الدراسة. انظر فى ذلك :

- شاكر عبدالحميد، «الزمن الآخر - الحلم وانصهار الأساطير» ص. ٢٣٣، ٢٣٤.

٨٦- يرى «هووك» أن أسطورة «قابيل» و «هابيل» تعكس التناحر القديم بين الصحراء والأرض المبذورة، بين حارث الأرض المستقر والبدوى الرعوى، وهو ما يستدعى الإيحاء بأن الذبح كان قتلاً طقسياً جمعياً يراد فيه إخصاب الأرض عند غمرها بدم الضحية. انظر فى ذلك:

- صموئيل هنرى هووك، منعطف المخيلة البشرية - بحث في الأساطير ترجمة : صبحى الحديدى (دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط٢ ؛ ١٩٩٥م)، ص. ١٠٢ وما بعدها.

٨٧- إ. م. بوشنسكى، الفلسفة المعاصرة في أوربا ترجمة: عزت قرنى (المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ع١٦٥، ١٩٩٢ م)، ص. ٢١٧.

٨٨- التنين Dragon : حيوان خرافى يظهر فى أساطير العالم، إما بصورة خيرة أو شريرة وهو أكثر ارتباطاً بالشر. إنه الثعبان «أبوفيس» عدو الإله «رع» / الشمس، يهزم باستمرار، ويولد باستمرار، وهو غير قابل للفناء. وهو الإله «ست» عند المصريين القدماء. وهو

«تعامت» - تنين البحر أو الأنثى المتوحشة أو تنين العماء الذى دحره «مردوخ»، وبدأ بعد ذلك يضع نظاماً للكون - فى الأساطير البابلية. وهو الأفعى «لوياثان» - فى الميثولوجيا العبرانية - الذى يقوم «يهوه» بالقضاء عليها. وبعد ذلك يمضى لخلق الليل والنهار والأجرام السماوية ونظام الفصول. وترتبط التنانين - فى العهد القديم - بخروجها من البحر أو المياة. والتنين فى الرموز المسيحية هو الشيطان وهو الشرير، وأشهر من واجهه فى الأساطير المسيحية هو القديس «جورج». انظر:

- إمام عبدالفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم مج١ ، ص. ٣١٣.

- صموئيل هنرى هووك، منعطف المخيلة البشرية ص ٦٠ وما بعدها ، ٨٩ وما بعدها.

- جورج رنزنر (وآخرون)، معجم الحضارة المصرية القديمة ص. ٢.

٨٩- فراس السواح، **مغامرة العقل الأولى : دراسة فى الأسطورة - سوريا وبابل الرافدين** (دار علاء الدين ، دمشق ، ط١١ ؛ ١٩٩٦م)، ص. ٢١٣. وانظر مزيداً من التفاصيل حول أسطورة التنين فى الفصل الذى خصصه لـ «سفر التنين» ص. ٢١١ - ٢٣٤.

٩٠- رامة والتنين ص. ١٤١ ، ٢٢٣ ، ٢٢٤ ، ٢٤٤. الزمن الآخر ص. ١٥، ١٦، ٩٤، ٢١٤، ٢٣٣، ٢٩٥، ٤٥١، ٤٥٣.

٩١- انظر حول التفسيرات المختلفة لدلالة التنين فى نصوص «إدوار الخراط» :

- بدر الديب، «دعوة لقراءة : رامة والتنين» ص. ١١١ وما بعدها.

- شاكر عبد الحميد، «الزمن الآخر - الحلم وانصهار الأساطير» ص ٢٣٤، ٢٣٥ .

- فريال جبورى غزول، «مساهمة الرواية العربية فى أساليب القص العالمية» ص. ١٧٣.

- أحمد خريس، ثنائيات إدوار الخراط النصية ص. ١٤٠ وما بعدها

- سامى خشبه، «رامة والتنين - مأساة مصرية» مجلة فصول (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج١، ع٢، يناير ١٩٨١م)، ص. ٢٦٥.

٩٢- إريك فروم، **اللغة المنسية - مدخل إلى فهم الأحلام والحكايات والأساطير** ترجمة حسن قبيسى (المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء - بيروت، ط١ ؛ ١٩٩٥م) ص. ٢١.

٩٣- عجل «أبيس» هو الثور المقدس في الأساطير المصرية القديمة، وقد اتخذ رمز الإخصاب، إضافة إلى مظاهر أخرى ارتبط بها مع مرور الزمن. وقد اعتقد المصريون في تحويل قدرة أبيس على الخصوبة إلى المتوفى، لتأمين عودة ميلاده في الحياة الأخرى. عبد أبيس في «منف» حيث كان إله هذه المدينة هو «بتاح»، وسرعان ما اقترن أبيس بهذا الإله، وصار رمزه وروحه المباركة. ثم استعار ذلك الثور قرص الشمس «رع»، وحمله بين قرنيه. وبعد ذلك اندمج أبيس في « أوزوريس» - الإله الرئيسي للموت. ومنذ ذلك الوقت اتخذ موت العجل أبيس أهمية بالغة، فيدفن بجنازة رسمية. وبمجرد أن يموت، يعود فيولد من جديد، فيبحث الكهنة في الحقول ويفحصون القطعان للعثور على ذلك الإله الذي يمكن التعرف عليه بعلامات خاصة. وعندما يعثرون عليه، يحل الفرح محل الحزن، ويتوج العجل الإلهي في الحظيرة المقدسة بمنف. راجع فيما سبق:

- جورج بورنر (وآخرون)، معجم الحضارة المصرية القديمة ص. ٢.

- إمام عبدالفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم مج١، ص. ١٠٠، ١٠١.

٩٤- أحمد اليبوري، في الرواية العربية ص. ٥.

٩٥- مدحت الجبار، السرد النوبي المعاصر في مصر (دار النديم للصحافة والنشر القاهرة، ط١؛ ١٩٩٤م)، ص. ١٠٠.

٩٦- فيصل دراج، دلالات العلاقة الروائية (دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط١؛ ١٩٩٣م) ص. ٢٥٨.

٩٧- Stephen Ullmann (1960), The Image in the Modern French Novel (Cambridge University Press, Combridge , 1960) , p . viii .

ويؤكد كثيرون أن مجاميع الصور المسيطرة أو المهيمنة - وهي ما تسمى بـ «عناقيد الصور» من شأنها الكشف عن اهتمامات الكاتب، ميوله، معارفه، مقاصده الجمالية، رؤيته لعالمه. وفي هذا المقام تبرز أهمية السياق في توليد دلالات الصور، ومن ثم ضرورة مراعاته لتأويل الصور وفهم وظيفتها على امتداد النص

انظر فيما سبق

- ديرمان فريدمان، «الصورة الفنية»، ترجمة جابر عصفور مجلة الأديب المعاصر (بغداد، س٤، ع١٦، آذار ١٩٧٦م)، ص. ٤٨.
- ميشال لوغرن، الاستعارة والمجاز المرسل ص. ١٧٧
- ستيفن أولمان «الصورة الأدبية- بعض الأسئلة المنهجية»، ص. ١٠٢ - ١٠٤، ١٠٩- ١١٣.
- مدحت الجيار، مسرح شوقي الشعري ص. ١٩.

خاتمة الدراسة

سعت هذه الدراسة إلى محاولة الكشف عن حقيقة العلاقة بين أعمال «إدوار الخراط» السردية وبلاغة (أو شعرية) النوع السردى. وبمعنى أوسع: بينها وبين كل ما يمثل «مرجعاً» يملى عليها التزاماً أو قيداً. ويكون لها بمثابة نظام أو سلطة، وتصبح هى - بالتالى - تحققاً أو إقراراً مباشراً وانعكاسياً للمؤسسة بقيمها السائدة والرغمة بما تشمل من ضغوط الواقع، والقيم الأكسيولوجية والأيديولوجية، والتاريخ، والآخر، واللغة، والنوع الأدبى. وجاءت محاولة الدراسة انطلاقاً من وعى بجدلية هذه العلاقة وتغيرها وانفتاحها. فلا يمكن أن يكون العمل الفنى (والروائى أو السردى دو الشكل المتطور أبداً وغير المكتمل) تحققاً لمرجعيات أو قواعد أو ماهيات ثابتة.

وقد أظهرت أعمال «الخراط» قطيعة واضحة مع القيم السائدة على كافة مستوياتها وأعلنت رفضها لكل أشكال الهيمنة والسلطة والحضور والتعالى. فمن خلال ما اصطنعته من تقنيات وإجراءات نصية تمارس هذه الأعمال النقض، والهدم، واللعب، والاختلاف، إزاء ما استقر من قيم اجتماعية وأيديولوجية ومعرفية وتاريخية ولغوية وأدبية وجمالية. إنها - بذلك - تعارض تصوراً مطلقاً ومكتملاً وثابتاً ونهائياً للواقع والتاريخ والتراث والذات واللغة والنص/ الحكاية، وتستبعد أن يكون لكل هذا مفهوم نسقى محدد ومنجز.

فالحكاية تبتعد عن مفهوم المحاكاة أو التمثيل، وتنقطع صلتها بالشكل الحكائى فهى ليست صياغة لنموذج ما، واقعى، أو متخيل، أو أدبى، وإنما هى مجموعة من الخطابات أو الملفوظات والنصوص العديدة والمتنوعة الصوت والمنطوق، مجموعة تأليفات مختلفة وغير متجانسة، تفتقد فيما بينها العلاقات والروابط المنطقية والخطية، فلا تؤول إلى وحدة، أو تخضع لها وإنما تعمل على خلخلتها وتقويضها، أى إن هذه التأليفات أو الوحدات تقاوم كل المحاولات لدمجها فى بنية واحدة موحدة، وتجعل من الحكاية - فى المقابل - بنية غير متجانسة تعلن نمطاً خاصاً من التواصل (الأدبى) يتأسس على تفتت الحكاية وتشذرها وانقطاعها وانفصالها، ويتجلى ذلك على كل مستويات الحكاية وعناصرها. فالزمن منقطع غير متواصل وغير خطى، تتعرض لحظاته للعبث حيث تتكرر وتتداخل وتختلط. المقاطع الوصفية ومقاطع الإصاتة والنصوص المتخللة كثيراً ما تأتى معلقة دون أن تحمل تبريراً واضحاً ومباشراً لموقعها داخل سياق الحكاية. الواقعى - وكذلك التاريخى - لا يمثل مرجعاً للحكاية بأحداثها وشخصياتها وأماكنها، رغم حرصها البالغ والمفرط على التفاصيل

الحسية الدقيقة، بل يمتزج الواقعي والتاريخي بوقائع المخيلة والحلم والذاكرة والميثولوجيا والفانتازيا التي ترى فيها الحكاية واقعاً حقيقياً معاشاً يختلط بالواقع المادي، ويغدو مكوناً أساسياً لبنية الواقع. المستويات السردية والحركات السردية تشهد انتقالات مفاجئة سريعة وتراوحاً مستمراً. الخطاب يأتي متنوعاً في الصيغة والمنظور، ويحمل تعدداً لسانياً (الحوار، التهجين، الإضاءة المتبادلة ذات الصيغة الحوارية الداخلية، الأسلبة، لغات النصوص أو الأجناس التعبيرية المتخللة).

ومن شأن انفتاح الذات على وعي الآخر وملفوظه أن يؤدي إلى انزياح الحكاية عن الذات المتلفظة بوعيها المونولوجي وكلمتها الوحيدة الصوت، وهو ما يضفي عليها لوناً من الحوارية أو التعددية، ويجعل من الحكاية بنية تخاطبية منفتحة. الشخصية تتفكك، وتختزل إلى مجموعة من الأوصاف والأقوال المتناثرة والمتكررة، تخلل المعرفة بهويتها وبتاريخها محزأة ومحدودة، وتظهر الشخصية الرئيسية غير متمتعة بوجود محدد وواضح، إذ تشهد- على الدوام - فقداناً أو ضياعاً لوحدتها وانسجامها واستقرارها، لا تفتأ تنفصل عن نفسها، تتجه إليها كـ «آخر» غير مطابق لها، أي تقوم الذات/ الشخصية بدور السارد، وتتوزع بين ذات التلفظ وذات الملفوظ. هذا الآخر الذي يسكن وعي الذات وخطابها يجعل منها ذاتاً إشكالية تعاني انقساماً، ومن ثم حيرة دائمة، تحيا توتراً وقلقاً دائمين، كما تشكو نقصاً في وجودها ومعرفتها ويقينها، لا سبيل إلى إكماله، ولذلك فهي تظل تنشد كمالاً غير متحقق، تماماً كما تنشد الحكاية اكتمالها غير المتحقق أو المرجأ، لأجزائها المشذرة غير المترابطة، الأمر الذي يستدعي من القارئ بحثاً متواصلاً عن العلاقات المحتملة للحكاية، بحثاً عن معنى الحكاية، عن معنى الذات والعالم والوجود والتراث والتاريخ (الشخصي والعام والأدبي)، في ظل النفي المتواصل للعلاقات والروابط، في ظل رفض كل أشكال المؤسسة والسلطة. غير أن القارئ لم يعد متطلعاً إلى معنى تام نهائي، إلى نسق محدد، إلى وحدة خفية أو كامنة تعود إليها كل المكونات والعلاقات. إنه - في الحقيقة - مدفوع إلى تلقي الحكاية من خلال إنتاجها عبر تحولات مستمرة لتوقعاته أو اقتراحاته المتعددة والمتغيرة والمفتوحة للحكاية.

وبإهمال هذه البنية المنفتحة وغير المتجانسة، وما تمارسه الحكاية من هدم وتفكيك ونقض ونفي - تجرد الحكاية من بلاغتها الخاصة القائمة على علاقة جدلية مع المؤسسة ورافضة لها.

تعارض أعمال «إدوار الخراط» مفهوم الانسجام القائم على وحدة (شاملة) تختزل التعدد والتعارض والاختلاف إلى مبدأ أو أصل أو مركز ترتد إليه، وتخضع له. فهي ترفض - في

نظرتها للذات والواقع والوجود والتاريخ واللغة والحكاية - أى نوع من المركزية أو السلطة التى تدعى حضوراً مطلقاً، ومتعالياً، وملزماً. تحيا هذه الأعمال بالاختلافات والتناقضات والتعدد والمغايرة والتحرر، بما تمارسه من تفكيك ولعب بكل أشكال الحضور والهيمنة فى ظل غياب المركز.

يعد التفكيك واللعب والتعدد استراتيجيات نصية يتأسس عليها بناء أعمال «الخراط» ونلقبها. ولكن هذه الاستراتيجيات ما هى - فى الحقيقة - إلا حيل وألاعيب وأقنعة تخفى - في العمق - تأهيداً محموماً لـ «مركزية الذات» وإقرار لها.

فالحكاية - فى كل الأعمال - ليست بناء للواقع/ العالم، ولكنها بناء وتشكيل للذات، كتابة وجود للذات تصنعه بنفسها. إنها ذات معنية بذاتها، دائمة الارتداد إليها، والالتفات حولها، تعيش مع ذاتها ما يشبه «العلاقة الشهوية» (بعاطفتى اللذة والألم)، تجعل منها موضوع السرد ومداره تنصب منها سارداً، كما تتحول إلى مسرود له، بانقسامها على نفسها، فتصغى - بدلك - إلى صوتها الداخلى، تقيم معها عدداً من العلاقات، وتقترب منها حوارياً، متظاهرة بأنها تحطم التصور السادج المغلق حول كمال النفس أو الذات ووحدتها (سواء فى نظر الذات أو فى نظر الآخرين)، ولكنها- فى الحقيقة- تحافظ على طابعها المونولوجى، فصوتها الآخر ليس بغريب عنها، وكلمات الآخرين عنها- بل وجود الآخرين نفسه- إنما تمر من خلال الذات التى تنفرد بالوظيفة السردية (حيث تتماهى الشخصية والسارد).

فما يظهر من حوارية أو تعددية صوتية إنما هى من صنع الذات أو الضامنة لها (ذات واحدة هى الشخصية والسارد معاً)، فهى حوارية تخفى وراءها ذاتاً مسيطرة ومتحكمة تتظاهر بالانفصال عن الحكاية/ العالم المتخيل، باعتبارها ساردا خارجياً، بينما هى متورطة فيها بوصفها الشخصية الرئيسية، هذه الذات/ الشخصية/ السارد هى التى تمنح الوجود لكل الشخصيات واللفوظات فاللفوظ السردى كله ينقل بواسطتها، بطريقة أو بأخرى، بما يحمله هذا الملفوظ من تعدد أو تنوع فى اللغات والرؤى. إن الذات تدعى امتلاكها وعياً متعدداً، حوارياً، غير منغلق، يسكنه الآخر بصوته ووعيه، بينما هذا التعدد او هذه الحوارية - فى الحقيقة - ليست نتاجاً لتعدد لسانى - اجتماعى يحمل وجهات نظر سوسيو- لسانية، ومن ثم لم تكن لغة الشخصيات فى حوارها - خاصة فيما يتعلق باستخدام العامية مثلاً - دالة على فروق اجتماعية، وبالتالى لم تحمل ما يمكن أن يعد وعياً اجتماعياً - إيديولوجيا للعالم. إن إنصات الذات إلى ذاتها، فى محاولة للوعى بكينونتها، وفهمها،

وتأويلها - إنما يقتضى فعلا يرى «موريس بلانشو» [1] الخروج من الذات، والعثور على الخارج / الآخر الذى يحمل وعياً حقيقياً بالذات، أى تتعرف الذات على ذاتها من خلال وعى الآخر بها، لا من خلال معرفتها هى بالآخر - كما هو الحال فى أعمال «الحراط»، إذ يحدث أن تدخت الذات إلى ذاتها فى غيبة وجود حقيقى للآخر، مما يعنى أنها " . روح - معنى، حقيقة، خاصية مثالية . " [2]. فهى - بالتالى - مكتفية بوجودها، مالكة وحدها الحقيقة أو المعرفة، ينازعها فيها آخر غير منفصل عنها، ولا يسفر الحوار معها (من جانب صوتها الآخر أو من جانب الآخرين) عن تعديل معرفتها وقناعتها بذاتها. وهى أيضاً المالكة وحدها أسرار اللعبة السردية وجمالياتها، على كافة المستويات، الإيقاع، التواصل الصورة، بينما يقف القارئ متحيراً أمام تلاعبها ومراوغتها والتباساتها وغموضها.

فالذات هى مرجعية الإيقاع الذى يشهد انتقالات متباعدة سريعة، وانقطاعات، وثغرات وعودات، وتكرارات، وتدخلات. وهى أيضاً مرجعية التواصل الذى يتجه بعناصره وصيغه وبنياته صوب اللا تواصل، حيث تعمل مظاهر السرد المختلفة على إضعافه، إذ تغيب الحدود والروابط ويسود الاختلاط والامتزاج والالتباس، بين السارد والشخصية وبين صوتيهما أو خطابيهما، بين السارد والمسرود له، بين المستويات السردية، بين السرد والنصوص المتخللة، بين لغاتهما، بين العامية والفصحى؛ كما تضعف العلاقات التخاطبية بين الشخصيات، إذ يتسم حوارها بطبيعة حدالية مستمرة، دون أن يفضى إلى نوع من التواصل، وبالتالى لا تصبح الحقيقة نتيجة حوار متبادل مع الآخر، بقدر ما هى رهن حوار منقطع من قبل الذات وحدها، وبقدر ما هى تصور ذاتى خالص يتعلق بمبدأ أو قيمة (هى المطلق) ينتفى معها الواقعى واليومى والتاريخى، باحتزاله إلى أقوال للشخصيات، ونصوص متخللة تأخذ شكل مقتطفات صحفية ووثائق ورسائل، وباختلاطه بالأسطورى والفانتازى والحلمى ومحتويات الوعى والمخيلة، هذا المدأ الذى لا تقبل الذات حواراً بخصوصه، رغم يقينها باستحالته، ورغم رفض جميع الشخصيات له. كذلك فإن الذات هى مرجعية الصور، فالعالم الذى ترسمه الصور السردية عالم خاص، تمتلك الذات وحدها مفاتيحه.

فالحكاية تتشكك فى جماليات التمثيل / المحاكاة، ويضعف توجهها التمثيلى أو المحاكاتى وذلك بتخفف الصور من علاقات الاقتران الكنائية، والاندفاع الواضح نحو العلاقات الاستعارية (أى علاقات التشابه والاستبدال والتناظر). وهو ما يعنى انقطاع التصوير المرجعى واختفاء الواقع الممثل، إما وراء تعداد وصفى ورصد هائل للتفاصيل الحسية الدقيقة، تأكيداً للحضور المكثف للأشياء

ووجودها الذاتى الحسى، واستعراضاً لخبرة الذات الحسية، وبلاغتها فى الوصف، وليس تعبيناً لواقع ما وتمثيلاً له، أو وراء تشكيل لغوى - رمزى لوعى الذات وأحلامها وذكرياتها وهواجسها، يعتمد على معطيات الأسطورة والحلم والوعى والفانتازيا والمخيلة التى ترى فيها الذات وقائع حديرة بان تكون موضوعاً للسرد، ترى فيها وقعاً حقيقياً، بانفتاحه على الكونى والمقدس والمتعدد والملتبس والغامض واقعاً معاشاً بديلاً عن واقع لا تسعى هى إلى تمثيله أو الإيهام به.

لم تكن الذات مرجعاً للإيقاع والتواصل والصورة فى أعمال «الخراط» من حيث هى الذات المشيدة للحكاية، والمتحكمة فى الملفوظ السردى كله، من حيث هى المؤلف (الضمنى والواقعى) ولكن من حيث هى - قبل ذلك - الذات المشخصة أو الممثلة داخل الحكاية، التى تنطق بالقيم ذاتها المؤسسة للحكاية الانقطاع، الانفصال، التكرار، الالتباس، نفى الواقع..... (...«. أنا بسيط وسادح أعيش بالتضاد والتوازى، بكل حدة الانشقاق وصرامة الانفصال، فى حلم التوحد.» - الزمن الآخر ص. ١٦٧. «أما أنا فأؤمن، كأنما رغماً عنى، بالبعث والتكرار الأبدى»- الزمن الآخر ص. ٢٥٧. «

قال لنفسه: لا اسلم بالواقع... ولا أسلم له.../...لا أريد، مع ذلك، أى لبس. كل شئ ملتبس فى هذا الحب، صحيح، كما هو ملتبس فى كل شئ... الالتباس خيانة لا مفر من اقترافها.» - الزمن الآخر ص. ٣٠٩، ٣١٠ - «قال: يبدو أن هناك دائماً قوة لا واعية هى التى تفكر، وتقرر، لى، فى غيبة التفكير الواضح المنطقى متصل الحلقات، يبدو أن هذا القابع جواى، تحت يملى علىّ أنواعاً من التأجيل، والحيرة...» - يقين العطش ص. ٢١٨. «قال لنفسه:.../...أما أنت فتنشد وحدانية مفقودة مفتتة مقسمة» - رامة والتنين ص. ٢٠٠، ٢٠١)؛ معنى هذا أن مركزية الذات تتجاوز الدور الوظيفى الذى يمنح مظاهر الحكاية المختلفة انسجامها، لتغدو وجوداً قائماً، وحقيقة مطلقة، ومن هنا كان إيمان الذات بالمطلق، مطلق (إنسانى) غير مفارق لها. إنها تريد كل شئ مطلقاً تاماً كاملاً دائماً وترفض النسبى والناقص والمتغير، رغم يقينها بأن العالم يعيش على النسبى، ويستحيل فيه المطلق ومن ثم فإن الفشل أو السقوط هو قدر العالم الممكن القائم، فلا يبقى للذات - بالتالى - سوى التطلع إلى غير المتحقق، إلى ما لا يتحقق، تتطلع إلى المستحيل والمجهول والغامض واللامرئى، ترغب فى الانفتاح على إمكانيات لانهائية للوجود (الإنسانى)، تجاوزاً للممكن والمتاح والمرئى والعرضى تجاوزاً للواقعى، باختزاله أو مزجه أو نفيه خلف متخيل فانتازى، استيهامى، حلمى، ذاتى.

ومن هنا تبدو الذات متخلية عن شروط الواقع (على مستويات الإيقاع والتواصل والصورة)، وغير قادرة على استيعاب تعقيداته وبعيدة عن مواجهة حقيقية وملائمة معه، رغم وعيها الشديد بتأزمه. وهو ما يضعف - في النهاية - من فعالية الحكاية وقصدها الجمالي تجاه الواقعي.

إن المطلق أو المتعالي الإنساني يستدعي دخولاً أعمق إلى الذات. وهو ما يتمثل بها- في أعمال «الحراط»- إلى كائن مطابق لذاته، يرى فيها مركزاً أو وحدة تستوعب ما بها من انقسام وتعدد وتشتت والتباس وتداخل. تماماً كالمطلق الذي هو سنانة واحد متعدد، أو واحد ممتد في وحدته. وكما أن اليقين بالمطلق غير المتحقق والتعلق به لا مفر منه - فيما نرى الذات، كذلك فإن مركزية الذات المتخفية لا شك فيها، رغم ما يتهدد الذات من تعدد ونهجين وتشتت وانقطاع.

وهكذا تسعى الذات - من خلال الحكاية - إلى تشييد علاقة مع ذاتها، ومع العالم، علاقة مع ذاتها قوامها الاستمتاع والاستئناس بها، الرغبة في تأكيد وجودها، وترسيخ قيمها، بما هي ذات مهيمنة ومالكة للحقيقة، وبمنأى عن التغير، إبراز قدرتها على الكتابة واستعراض بلاغتها. وعلاقة مع العالم قوامها الرفض، رفض ما هو قائم وواقعي، وتجاوزه إلى ما وراء الواقع (المتخيل، الأسطوري الفانتازي، الحلمي...)، تطلعاً إلى وجود جديد للذات، تحظى فيه بالحرية، والاستلاء، والتميز وجود غير متحدد وغير محكوم بشروط الواقعي.

إن الحكاية في أعمال «الحراط» هي - في النهاية - بنية سردية مفتحة ومتعددة ومتشظية لكنها- في العمق - ذات مظهر مونولوجي أحادي، تحيل إلى ذات الملفوظ - الملفوظ وقيمه، وهي ذات المؤلف وقيمه.

هوامش الخاتمة

١- انظر حديث «بول دى مان» عن سؤال الذات، واللاشخصية فى نقد «موريس بلانشو».

- بول دى مان، العمى والبصيرة - مقالات في بلاغة النقد المعاصر ترجمة: سعيد الغانمى (المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠م)، ص٩٩- ١١٣، وبخاصة ص١١٢، ١١٣.

٢- سارة كوفمان و روجى لابورت، مدخل إلى فلسفة جاك دريدا - تفكيك الميتافيزيقا واستحضار الأثر ترجمة: إدريس كثير وعز الدين الخطابى (افريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٩١م)، ص١٦.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

إدوار الخ-راط (١٩٥٩م). حيطان عالية - مجموعة قصص. دار الآداب، بيروت، ط٢؛ ١٩٩٠م.

.....(١٩٧٢م). ساعات الكبرياء - مجموعة قصص. دار الآداب بيروت، ط٢؛ ١٩٩٠م.

.....(١٩٧٩م). رامة والتنين - رواية. دار الآداب، بيروت، ط٢؛ ١٩٩٠م.

.....(١٩٨٣م). اختناقات العشق والصباح - قصص. دار الآداب، بيروت، ط٢؛ ١٩٩٢م.

.....(١٩٨٥م). الزمن الآخر - رواية. دار الآداب، بيروت، ط٢؛ ١٩٩٢م.

.....(١٩٨٥م). محطة السكة الحديد - رواية. دار الآداب، بيروت، ط٢؛ ١٩٩٠م.

.....(١٩٨٦م). تراما زعفران - نصوص اسكندرانية. دار الآداب، بيروت، ط٢؛ ١٩٩١م.

.....(١٩٨٧م). أضلاع الصحراء - رواية. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١؛ ١٩٨٧م.

.....(١٩٩٠م). يابنات إسكندرية - رواية. دار الآداب، بيروت، ط١؛ ١٩٩٠م.

.....(١٩٩٠م). مخلوقات الأشواق الطائرة - رواية. دار الآداب، بيروت، ط١؛ ١٩٩٠.

.....(١٩٩١م). أمواج الليالي - متتالية قصصية. دار الآداب، بيروت، ط٢؛ ١٩٩٢م.

.....(١٩٩٢م). حجارة بوبيللو - رواية. دار الآداب، بيروت، ط٢؛ ١٩٩٢م.

.....(١٩٩٣م). اختراقات الهوى والتهلكة - نزوات روائية. دار الآداب بيروت، ط١؛ ١٩٩٣م.

.....(١٩٩٣م). أبنية متطايرة - رواية. دار الآداب، بيروت، ١٩٩٧م.

.....(١٩٩٤م). رقرقة الأحلام الملحية - رواية. دار الآداب، بيروت، ط١؛ ١٩٩٤م.

.....(١٩٩٤م). حريق الأخيلة - رواية. دار ومطابع المستقبل، الفجالة - الاسكندرية ط١؛ ١٩٩٤م.

.....(١٩٩٤م). إسكندريتي - كولاج روائي. دار ومطابع المستقبل، الفجالة، الاسكندرية ط١؛ ١٩٩٤م.

إدوار الخ-راط (١٩٩٦م). يقين الحلش- رواية. دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١؛ ١٩٩٦م.

.....(١٩٩٨م). تباريح الوقائع والجنون - تنويعات روائية. مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط١؛ ١٩٩٨م.

.....(٢٠٠١م). صخور السماء - رواية. مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط١؛ ٢٠٠١م.

ثانياً: كتابات تناولت أعمال إدوار الخراط السردية*

أ- دراسات في كتب

أحمد المديني. «حفريات في سرد الدد - رواية حريق الأخيلة لإدوار الخراط.» لقاء الرواية المصرية المغربية - قراءات. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨م.

أمجد ريان(إعداد). صوت صارخ في الشوارع - قراءة في أعمال إدوار الخراط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.

جابر عصفور وعبد المنعم تليمة(وآخرون). إدوار الخراط: مغامر حتى النهاية - نصوص احتفالية العام السبعين. مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط١؛ ٢٠٠٠م.

حسني حسن. يقين الكتابة - إدوار الخراط ومراياه المتكسرة. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٦م.

خالد حسين حسين. شعرية المكان في الرواية الجديدة - الخطاب الروائي لإدوار الخراط نموذجاً. مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، كتاب الرياض، ع٨٣، ٢٠٠٠م.

السيد فاروق. جماليات التشظي - دراسات نقدية في أدب إدوار الخراط وبدر السيب، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١؛ ١٩٩٧م.

صلاح فضل. «فتنة الكتابة عند إدوار الخراط.» عين النقد على الرواية الجديدة. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨م.

---

* اقتصرت الدراسة من بين ما اطلعت عليه من كتابات تناولت أعمال «إدوار الخراط» السردية على ذكر أهم هذه الكتابات، وأوثقها ارتباطاً بموضوعه وتوجهه النقدي، وتوجد ببليوجرافيا مستفيضة بكل أعمال «إدوار الخراط» الإبداعية والنقدية، وبما قام به من ترجمات، بل حتى بما بعده للنشر وبكثير مما كتب عنه من دراسات ومقالات؟ توجد هذه البيليوجرافيا في كتاب «أمجد ريان»: «صوت صارخ في الشوارع - قراءة في أعمال إدوار الخراط» (المذكور أعلاه)، وفي كتاب «شوقي بدر يوسف»: «ببليوجرافيا الرواية في إقليم شرق ووسط الدلتا» (الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، يناير ١٩٩٤م).

فريال جبوري غزول. «مساهمة الرواية العربية في أساليب القص العالمية،» الأدب المقارن: تعبيره عن الوحدة والتنوع - بحوث تمهيدية. مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١؛ مارس ١٩٨٧م.

فيصل دراج. «إدوار الخراط: المتناهي واللامتناهي ورواية المطلق،» نظرية الرواية والرواية العربية. المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٩٩م.

محمد بدوي. «النص الإشكالي وتدمير العلاقة المرجع في ثنائية إدوار الخراط،» الرواية الحديثة في مصر - دراسة في التشكيل والإيديولوجيا. الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، ١٩٩٣م.

محمد عبد المطلب. «تعدد الخطابات في نص يقين العطش لإدوار الخراط،» بلاغة السرد. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، كتابات نقدية، ع١١٤، سبتمبر ٢٠٠١م.

ب- دراسات في الدوريات

أبو إسماعيل أعبو. «أفق تحاور "العشاء السفلي" مع "رامة والتنين" أو: رواية مغربية تحاور رواية مصرية،» مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. مج١٧، ع١، صيف ١٩٩٨م.

بدر الديب. «الزمن الآخر والوعي الفيزيقي للوجود - قراءة في بطء وصمت،» مجلة إبداع. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، س٣، ع٨، أغسطس ١٩٨٥م.

.....«دعوة لقراءة: رامة والتنين،» مجلة إبداع. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، س٩ ع٥، مايو ١٩٩١م.

سامي خشبة. «رامة والتنين - مأساة مصرية،» مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، مج١، ع٢، يناير ١٩٨١م.

سيزا قاسم. «حول بويطيقا العمل المفتوح - قراءة في اختناقات العشق والصباح لإدوار الخراط،» مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج٤، ع٢، مارس ١٩٨٤م.

شاكر عبدالحميد. «الزمن الآخر - الحلم وانصهار الأساطير» مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج٥، ع٤، سبتمبر ١٩٨٥م.

صبرى حافظ. «حول محطة السكة الحديد لإدوار الخراط - الحساسية الجديدة واستخدامات المكان الأدبية»، مجلة الاقلام. دار الشئون الثقافية العامة، بغداد. س٢١، ع١١، ١٢ نوفمبر / ديسمبر١٩٨٦م.

عبد العزيز موافى. «الزمن الآخر بين التاريخ واللغة»، مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، مج١٢، ع٢، صيف١٩٩٣م.

فريال جبورى غزول. «الرواية الشعرية العربية - نموذجاً لأصالة الحداثة»، قضايا وشهادات. مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، نيقوسيا، ع٢، صيف١٩٩٠م.

.....«العطش يقيناً: صورة الفنان فى شبخوخته المشبوبة»، ضمن ملف عن إدوار الخراط. مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة، مج١٥، ع٢، صيف ١٩٩٦م.

محمد أخبو. «بعض ملامح الأنا الراوية والمروية فى الخطاب الروائى المعاصر - إدوار الخراط نموذجاً»، مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة، مج١٦، ع٤، ربيع ١٩٩٨م.

منى ميخائيل. «الرجل والبحر - جوانب من التناص فى رواية إدوار الخراط: ترابها زعفران»، ترجمة: محمد يحيى. مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة، مج١٥، ع٤ شتاء١٩٩٧م.

نبيلة إبراهيم. «قص الحداثة» مجلة فصول. الهيئة المصرية للكتاب. القاهرة. مج٦ ع٤، سبتمبر ١٩٨٦م.

يوسف شكير. «شعرية السرد الروائى عند إدوار الخراط: ترابها زعفران، يابنات إسكندرية حريق الأخيلة - نموذجاً»، مجلة عالم الفكر. المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب الكويت، مج٣٠، ع١، ديسمبر٢٠٠١م.

ج- رسائل جامعية

١-باللغة العربية

أحمد خريس. ثنائيات إدوار الخراط النصية - دراسة في السردية وتحولات المعنى. مخطوط بكلية الآداب، جامعة اليرموك، إربد١٩٩٦م.

بوشعيب شداق. الخطاب الروائي في «رامة والتنين» و«الزمن الآخر» لإدوار الخراط. مخطوط بكلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، ١٩٩٢م - ١٩٩٣م.

٢-باللغات الأجنبية

Al-Hawary, Naglaa Roshdy. The Stream of Consciousness Technique in the Modern Novel- A Comparative Study of James Joyce's Ulysses and Edwar Al-Kharrat's the Other Time. Faculty of Arts, Cairo university. 1992.

Awadalla, Maggie H. Temporality and the Ontological Experience in the work of Virginia Wolf, «To the Lighthouse» and Edwar Al-Karrat's «Suffron City» American University of Cairo, May 1989.

El-Koussy, Ghada. Alexandria and Forms of Chronotope: A Study of Justine, Miramar and City of Suffron. Faculty of Arts, Ain – Shams University, Cairo, 1997.

Farhi, Cathrine. «Rama wa-t-Tinnin» D'Edouare El-Kharrat/ou: du Mythe a la Mystique. Université de Provence, Janvier 1989.

ثالثاً: مراجع عربية

- ابن الرومي (ت٢٨٣هـ). الديوان. تحقيق: حسين نصار. دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٧٧م.
- أبو طالب المكي (ت٣٨٦هـ). قوت القلوب. دار صادر، بيروت، د.ت.
- أحمد الزعبي. في الإيقاع الروائي - نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية. دار المناهل بيروت، ط١؛ ١٩٩٥م.
- أحمد المتوكل. دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفي. دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦م.
- .....الجملة المركبة في اللغة العربية. منشورات عكاظ الرباط، ط١؛ ١٩٨٨م.
- أحمد اليبوري. في الرواية العربية - التكون والاشتغال. شركة النشر والتوزيع - المدارس الدار البيضاء، ط١؛ ٢٠٠٠م.
- أدونيس. الصوفية والسريالية. دار الساقي، بيروت، ط٢؛ ١٩٩٥م.
- إدوار الخراط. الحساسية الجديدة - مقالات في الظاهرة القصصية. دار الآداب، بيروت ط١؛ ١٩٩٣م.
- .....الكتابة عبر النوعية - مقالات في ظاهرة: القصة - القصيدة، ونصوص أخرى. دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١؛ ١٩٩٤م.
- .....مراودة المستحيل - حوار مع الذات والآخرين. دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ط١؛ ١٩٩٧م.
- أنطون مقدسي. «الحداثة والجسد.» دفاتر فلسفية - نصوص مختارة: ٦- الحداثة. إعداد وترجمة: محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٩٦م.
- تمام حسان. اللغة العربية: معناها ومبناها. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٢؛ ١٩٧٩م.
- جمال حمدان. شخصية مصر - دراسة في عبقرية المكان. دار الهلال، القاهرة، ١٩٩٣م.

- جابر عصفور. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط٢؛ ١٩٨٣م.
- حسن نجمي. شعرية الفضاء السردي. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء - بيروت، ط١؛ ٢٠٠٠م.
- حميد لحمداني. بنية النص السردي. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، ط٢؛ ١٩٩٣م.
- زكريا إبراهيم. هيجل أو المثالية المطلقة. مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٠م.
- سعيد بنكراد. شخصيات النص السردي - البناء الثقافي. جامعة المولى إسماعيل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، ١٩٩٤م.
- .....النص السردي - نحو سيميائيات الإيديولوجيا. دار الأمان، الرباط ط١؛ ١٩٩٦م.
- سعيد توفيق. الخبرة الجمالية - دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١؛ ١٩٩٢م.
- سعيد يقطين. انفتاح النص الروائي: النص - السياق. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، ط١؛ ١٩٨٩م.
- .....تحليل الخطاب الروائي: الزمن - السرد - التبئير. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، ط٢؛ ١٩٩٣م.
- .....قال الراوي - البنيات الحكائية في السيرة الشعبية. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، ط١؛ ١٩٩٧م.
- .....الكلام والخبر - مقدمة للسرد العربي. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، ط١؛ ١٩٩٧م.
- السكاكي (ت٦٢٦هـ). مفتاح العلوم. ضبطه وشرحه: نعيم زرزور. دار الكتب العلمية بيروت، ط١؛ ١٩٨٣م.
- سيزا قاسم. بناء الرواية - دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤م.

- الشريف الرضي (ت٤٠٦هـ). الديوان. دار صادر، بيروت.د.ت.
- شعيب حليفي. شعرية الرواية الفانتاستيكية. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧م.
- صدوق نور الدين. البداية في النص الروائي. دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط١؛ ١٩٩٤م.
- صلاح فضل. بلاغة الخطاب وعلم النص. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ع١٦٤، أغسطس١٩٩٢م.
- عاطف جودة نصر. الرمز الشعري عند الصوفية. دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع بيروت، ط٣؛ ١٩٨٣م.
- عبد الحميد عقار. الرواية المغاربية - تحولات اللغة والخطاب. شركة النشر والتوزيع - المدارس، الدار البيضاء، ط١؛ ٢٠٠٠م.
- عبد السلام بنعبد العالي. ميتولوجيا الواقع. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٩٩م.
- عبد السلام المسدي. الأسلوبية والأسلوب. الدار العربية للكتاب، طرابلس - تونس، ط٣؛ د.ت.
- عبد الصمد بن المعذل العبدي(ت٢٤٠هـ). الديوان. تحقيق: زهير غازي زاهد. دار صادر بيروت، ١٩٩٨م.
- عبد العزيز حمودة. المرايا المحدبة - من البنيوية إلى التفكيك. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ع٢٣٢، أبريل ١٩٩٨م.
- عبد العالي بو طيب. مستويات دراسة النص الروائي - مقاربة نظرية. مطبعة الأمنية الرباط، ط١؛ ١٩٩٩م.
- عبد الفتاح كيليطو. الأدب والغرابة - دراسات بنيوية في الأدب العربي. دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط٣؛ ١٩٩٧م.
- عبد القادر الشاوي. الكتابة والوجود - السيرة الذاتية في المغرب. دار أفريقيا الشرق الدار البيضاء - بيروت، ٢٠٠٠م.

- عبد القادر الفاسي الفهري. اللسانيات واللغة العربية - نماذج تركيبية ودلالية. دار توبقال للنشر ومنشورات عريدات. الدار البيضاء وبيروت - باريس. ط١؛ ١٩٨٦م.
- عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ). دلائل الإعجاز. تحقيق: محمود محمد شاكر. مكتبة الخانجي، القاهرة. ط٢؛ ١٩٨٩م.
- عبد الكريم القشيري (ت٤٦٥هـ). الرسالة القشيرية. تحقيق: عبد الحليم محمود ومحمود بن شريف. دار الكتب الحديثة، القاهرة. ط١؛ ١٩٦٦م.
- عبد المجيد نوسي. «التحليل السيميوطيقي للخطاب الروائي - دراسة في رواية: أطياف الخليجرة لدهوش ياسين»» الرواية المغربية - أسئلة الحداثة. دار الثقافة للنشر والتوزيع الدار البيضاء. ط١؛ ١٩٩٦م.
- عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية - بحث في تقنيات السرد. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت، ع٢٤٠، ديسمبر١٩٩٨م.
- عبد المنعم تليمة. مداخل إلى علم الجمال الأدبي. دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٨م.
- عبد الوهاب الرقيق. في السرد - دراسات تطبيقية. دار محمد علي الحامي، صفاقس ط١؛ ١٩٩٨م.
- عدنان حب الله. التحليل النفسي من فرويد إلى لاكان. مركز الإنماء القومي، بيروت د.ت.
- العربي الذهبي. شعريات المتخيل - اقتراب ظاهراتي. شركة النشر والتوزيع - المدارس الدار البيضاء، ط١؛ ٢٠٠٠م.
- فراس السواح. لغز عشتار - الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة. دار علاء الدين دمشق، ط٥؛ ١٩٩٣م.
- .....مغامرة العقل الأولى: دراسة في الأسطورة - سوريا وبلاد الرافدين. دار علاء الدين، دمشق، ط١١؛ ١٩٩٦م.
- فيصل دراج. دلالات العلاقة الروائية. دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط١؛ ١٩٩٣م.

- كمال محمد بشر. علم اللغة العام - القسم الثاني: الأصوات. دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠م.
- محمد بن عبد الجبار النفري(ت٣٥٤هـ). المواقف والمخاطبات. تحقيق: أرثر أربري. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥م.
- محمد غاليم. التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٨٧م.
- محمد مفتاح. دينامية النص - تنظير وإنجاز. المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء ط١؛ ١٩٨٧م.
- .....مجهول البيان. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٩٠م.
- .....التشابه والاختلاف - نحو منهاجية شمولية. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، ط١؛ ١٩٩٦م.
- .....المفاهيم معالم - نحو تأويل واقعي. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، ط١؛ ١٩٩٩م.
- محمد الماكري. الشكل والخطاب - مدخل لتحليل ظاهراتي. المركز الثقافي العربي بيروت - الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٩١م.
- محمد نجيب العمامي. الراوي في السرد العربي المعاصر - رواية الثمانينات بتونس. دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، صفاقس، وكلية الآداب والعلوم الإنسانية، سوسة، ط١؛ ٢٠٠١م.
- محمد الناصر العجيمي. في الخطاب السردي - نظرية جريماس. الدار العربية للكتاب تونس، ١٩٩٣م.
- محمود المسعدي. الإيقاع في السجع العربي - محاولة تحليل وتحديد. مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ١٩٩٦م.
- مدحت الجيار. الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي. الدار العربية للكتاب، طرابلس – تونس، والمؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٤م.

- مدحت الجيار. مسرح شوقي الشعري - دراسة في توظيف الصورة الشعرية وبنية النص. دار المعارف، القاهرة، ط١؛ ١٩٩٢م.
- .....السرد النوبي المعاصر في مصر. دار النديم للصحافة والنشر القاهرة ط١؛ ١٩٩٤م.
- .....الشاعر والتراث - دراسة في علاقة الشاعر العربي بالتراث دار النديم للصحافة والنشر القاهرة، ط١؛ ١٩٩٥م.
- مالك يوسف المطلبي. الزمن واللغة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦م.
- ميلود حبيبي. ((النص الأدبي بين التلقي وإعادة الإنتاج - من أجل بيداغوجيا تفاعلية للقراءة والكتابة)) نظرية التلقي - إشكالات وتطبيقات. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ١٩٩٣م.
- نصر حامد أبو زيد. فلسفة التأويل - دراسة في تأويل القرآن عند محي الدين بن عربي. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، ط٣؛ ١٩٩٦م.
- ياسين النصير. الاستهلال - فن البدايات في النص الأدبي. الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة، سلسلة كتابات نقدية، ع٧٥، يونيو ١٩٩٨م.

رابعاً: مراجع مترجمة

- استوانوفا(إسفتكا). ((الموسيقى بوصفها اختلافاً)) ترجمة: عبد العزيز بن عرفة. الدال والاستبدال. دار الحوار، اللاذقية، ط١؛ ١٩٩٣م.
- أليرس(ر.م). تاريخ الرواية الحديثة. ترجمة: جورج سالم. منشورات عويدات، بيروت - باريس، ط٢؛ ١٩٨٢م.
- إلياد(مرسيا). المقدس والدنيوي. ترجمة: نهاد خياطة. العربي للطباعة والنشر والتوزيع دمشق، ط١؛ ١٩٨٧م.
- .....ملامح من الأسطورة. ترجمة: حاسيب كاسوحة. منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٥م.
- أوسبنسكي(بوريس). شعرية التأليف - بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي. ترجمة: سعيد الغانمي وناصر حلاوي. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩م.

- أومينكو(فرانسواز). **المقاربة التداولية**. ترجمة: سعيد علوش. مركز الإنماء القومي بيروت، د.ت.
- أونج(والتر.ج). **الشفاهية والكتابية**. ترجمة: حسن البنا عز الدين. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ع١٨٢، فبراير ١٩٩٤م.
- إيسر(فولفجانج). **فعل القراءة - نظرية في الاستجابة الجمالية**. ترجمة: عبد الوهاب علوب. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠م.
- إيفلن (برنارد). **ميثولوجيا الأبطال والآلهة والوحوش**. ترجمة: حنا عبود. منشورات وزارة الثقافة - المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، ١٩٩٧م.
- إيكو (امبرتو). **القارئ في الحكاية - التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية**. ترجمة: أنطوان أبو زيد. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، ط١؛ ١٩٩٦م.
- ..... «حول تأويل الاستعارة». ترجمة: سعيد بنكراد. **التأويل بين السيميائيات والتفكيكية**. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، ط١؛ ٢٠٠٠م.
- برجسون (هنري). **الطاقة الروحية**. ترجمة: علي مقلد. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١؛ ١٩٩١م.
- بليث(هنريش). **البلاغة والأسلوبية - نحو نموذج سيميائي لتحليل النص**. ترجمة: محمد العمري. منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٨٩م.
- بنفينست (إميل). «اللغة والذات». ترجمة: محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي. **دفاتر فلسفية - نصوص مختارة: ٥- اللغة**. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٩٤م.
- باختين (ميخائيل). **شعرية دوستويفسكي**. ترجمة: جميل نصيف التكريتي. دار توبقال للنشر ودار الشئون الثقافية العامة، الدار البيضاء - بغداد ،ط١؛ ١٩٨٦م.
- .....**الخطاب الروائي**. ترجمة: محمد برادة. دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، - باريس، ط١؛ ١٩٨٧م.
- بارت (رولان). «الأدب بلاغة». ترجمة: سعيد الغانمي. **اللغة والخطاب الأدبي**. المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٩٣م.

- بارت (رولان). **مبهجة اللغة**. ترجمة: منذر عياشي. مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١؛ ١٩٩٩م.
- .....(وآخرون). **طرائق تحليل السرد الأدبي - دراسات**. إعداد وترجمة: عبد الحميد عقار(وآخرين). منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط١؛ ١٩٩٢م.
- باستيد (روجيه). **السوسيولوجيا والتحليل النفسي**. ترجمة: وجيه البعيني. دار الحداثة، بيروت، ط١؛ ١٩٨٨م.
- باشلار (غاستون). **جماليات المكان**. ترجمة: غالب هلسا. المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، ط٣؛ ١٩٨٧م.
- .....**جدلية الزمن**. ترجمة: خليل أحمد خليل. المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت - الجزائر، ط٢؛ ١٩٨٨م.
- بوتور (ميشال). **بحوث في الرواية الجديدة**. ترجمة: فريد أنطونيوس. منشورات عويدات بيروت - باريس، ط٢؛ ١٩٨٢م.
- بوث (وين). **بلاغة الفن القصصي**. ترجمة: أحمد خليل عردات وعلي بن أحمد الغامدي. جامعة الملك سعود، الرياض، ١٩٩٤م.
- بوثويلو (خوسيه، ماريا إيفانكوس). **نظرية اللغة الأدبية**. ترجمة:حامد أبو أحمد. مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٩٢م.
- بورنوف (رولان) أونيليه (ريال). **عالم الرواية**. ترجمة:نهاد التكرلي. دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ط١؛ ١٩٩١م.
- بوشنسكي (إ.م). **الفلسفة المعاصرة في أوربا**. ترجمة: عزت قرني. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة، عالم المعرفة، الكويت، ع١٦٥، سبتمبر ١٩٩٢م.
- ترتسمانز (ب). «الشعرية». ترجمة: وائل بركات. **مفهومات في بنية النص**. دار معد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط١؛ ١٩٩٦م.
- تشيتشرين (أ. ف). **الأفكار والأسلوب - دراسة في الفن الروائي ولغته**. ترجمة: حياة شرارة. دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، د.ت.

- تاديه (جان، إيف). **النقد الأدبي في القرن العشرين**. ترجمة: قاسم المقداد. منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٣م.
- تودوروف (تزفيتان). **الشعرية**. ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢؛ ١٩٩٠م.
- .....**مدخل إلى الأدب العجائبي**. ترجمة: الصديق بو علام. دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١؛ ١٩٩٤م.
- .....**الأدب والدلالة**. ترجمة: محمد نديم خشفة. مركز الإنماء الحضاري حلب، ط١؛ ١٩٩٦م.
- .....**باختين - المبدأ الحواري**. ترجمة: فخري صالح. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط١؛ ١٩٩٦م.
- توما شفسكي. «نظرية الأغراض». ترجمة: إبراهيم الخطيب. **نظرية المنهج الشكلي - نصوص الشكلانيين الروس**. الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ومؤسسة الأبحاث العربية، الرباط - بيروت، ط١؛ ١٩٨٢م.
- ثربانتس. **دون كيخوته**. ترجمة: عبد الرحمن بدوي. دار المدى للثقافة والنشر، والمجمع الثقافي، سوريا/بيروت - أبوظبي، ط١؛ ١٩٩٨م.
- جرانت (جون). **فكرة الزمان عبر التاريخ**. ترجمة: فؤاد كامل. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ع ١٥٩، مارس ١٩٩٢م.
- جرييه (آلان، روب). **نحو رواية جديدة**. ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى. دار المعارف، القاهرة، د.ت.
- جفرسون (آن) وروبي (ديفيد). **النظرية الأدبية الحديثة - تقدم مقارن**. ترجمة: سمير مسعود. منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٢م.
- جوفرفانسان). **رولان بارت والأدب**. ترجمة: محمد سويرتي. أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٩٤م.
- جولدمان (لوسيان). **مقدمات في سوسيولوجيا الرواية**. ترجمة: بدر الدين عرودكي دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط١؛ ١٩٩٣م.

- جيرو(بيير). **الأسلوب والأسلوبية**. ترجمة: منذر عياشي. مركز الإنماء القومي، بيروت، د.ت.
- .....**علم الدلالة**. ترجمة: أنطوان أبوزيد. منشورات عويدات، بيروت - باريس، ط١؛ ١٩٨٦م.
- جينيت (جيرار). **مدخل لجامع النص**. ترجمة: عبد الرحمن أيوب. دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ط٢؛ ١٩٨٦م.
- .....**خطاب الحكاية - بحث في المنهج**. ترجمة: محمد معتصم وزميليه. مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٩٦م.
- .....**عودة إلى خطاب الحكاية**. ترجمة: محمد معتصم. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، ط١، ٢٠٠٠م.
- دريدا (جاك). **مواقع - حوارات مع جاك دريدا**. ترجمة: فريد الزاهي. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٩٢م.
- داستور(فرانسواز). **هيدجر والسؤال عن الزمان**. ترجمة: . سامي أدهم. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١؛ ١٩٩٣م.
- دولوز (جيل). **الصورة - الزمن**. ترجمة: حسن عودة. منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ١٩٩٩م.
- دي سوسير(فرديناند). **دروس في الألسنية العامة**. تعريب: صالح القرمادي وزميليه. الدار العربية للكتاب، طرابلس - تونس، ١٩٨٥م.
- ديفيز (ب، س). **المفهوم الحديث للمكان والزمان**. ترجمة: السيد عطا. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦م.
- ديفيرو(جورج). «الخيال والرمز - بعدان للحقيقة،» ترجمة: عبد الهادي عبد الرحمن. **سحر الرمز - مختارات في الرمزية والأسطورة**. دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط١؛ ١٩٩٤م.
- دي لويس (سي). **الصورة الشعرية**. ترجمة: أحمد نصيف الجنابي وزميليه. منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٢م.

- دى مان (بول). العمى والبصيرة - مقالات في بلاغة النقد المعاصر. ترجمة: سعيد الغانمى. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠م.
- راى (وليم). المعنى الأدبى - من الظاهراتية إلى التفكيكية. ترجمة: يوئيل يوسف عزيز. دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط١؛ ١٩٨٧م.
- ريد (والتر) وكوهين (والف)، وآخرون. القصة، الرواية، المؤلف - دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة. ترجمة: خيرى دومة. دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١؛ ١٩٩٧م.
- زيما (بيير). النقد الاجتماعى - نحو علم اجتماع للنص الأدبى. ترجمة: عايدة لطفى. دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط١؛ ١٩٩١م.
- زيولكوفسكى (تيودور). أبعاد الرواية الحديثة - نصوص ألمانية وقرائن أوربية. ترجمة: إحسان عباس وبكر عباس. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١؛ ١٩٩٤م.
- ستولنيتز (جيروم). النقد الفنى - دراسة جمالية وفلسفية. ترجمة: فؤاد زكريا. الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ط٢؛ ١٩٨١م.
- ستيفنسون (رالف) ودوبرى (جان). السينما فنا. ترجمة: خالد حداد. منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ١٩٩٣م.
- سلمان حسن العانى. التشكيل الصوتى في اللغة العربية - فونولوجيا العربية. ترجمة: ياسر الملاح. النادى الأدبى الثقافى، جدة، ط١؛ ١٩٨٣م.
- سيرفونى (جان). الملفوظية. ترجمة: قاسم المقداد. منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، ١٩٩٨م.
- شارتية (بيير). مدخل إلى نظريات الرواية. ترجمة: عبد الكبير الشرقاوى. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١؛ ٢٠٠١م.
- شورون (جاك). الموت في الفكر الغربى. ترجمة: كامل يوسف حسين. المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ع٧٦، أبريل ١٩٨٤م.

- شـيارد (ريتـشـارد). «أزمـة اللغـة». حركـة الحداثـة: ١٨٩٠ - ١٩٣٠. تحريـر: مـالكولم برادبـري وجـيمس مكفـارلين. ترجمـة: عيسـى سمعـان. منشـورات وزارة الثقافـة، دمشـق ١٩٩٨م.
- غاتشـف (غيـورغي). الـوعي والفـن - دراسـات في تـاريخ الصـورة الفنيـة. ترجمـة: نوفل نيـوف. المجلـس الـوطني للثقافـة والفنـون والآداب، الكويـت، سلسـلة عـالم المعرفـة، ع١٤٦ فبراير ١٩٩٠م.
- فـراي (نـورثروب). تشـريح النقـد. ترجمـة: محيى الـدين صبحي. الـدار العربيـة للكتـاب طرابلس - تونس، ١٩٩١م.
- فروم (إريك). اللغة المنسـية - مدخل إلى فهم الأحلام والحكايات والأسـاطير. ترجمـة: حسن قبيسي. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، ط١، ١٩٩٥م.
- فاليط (برنـار). الـنص الروائـي - تقنيـات ومناهج. ترجمـة: رشيد بنحدو. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩م.
- فـاولر (روجـر). اللسـانيات والروايـة. ترجمـة: لحسن أحمامـة. دار الثقافـة، الـدار البيضاء، ط١؛ ١٩٩٧م.
- فورسـتر (إ. م). أركـان القصـة. ترجمـة كمـال عيـاد جـاد. دار الكرنـك للنشـر والطبـع القاهرة، ١٩٦٠م.
- فوكـو (ميشـيل). حفريـات المعرفة. ترجمـة: سالم يفـوت. المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط٢؛ ١٩٨٧م.
- .....دروس (١٩٧٠-١٩٨٢). ترجمـة: محمـد سـيلاد. دار توبقـال للنشـر، الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٩٤م.
- كريزويـل (إديـث). عصـر البنيويـة. ترجمـة: جابر عصفور. الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة، ط٣؛ ١٩٩٦م.
- كريسـتيفا (جوليـا). علـم الـنص. ترجمـة: فريد الزاهي. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ط١؛ ١٩٩١م.

- كلر (جوناثان). **الشعرية البنيوية**. ترجمة: السيد إمام. دار شرقيات للنشر والتوزيع القاهرة، ط١؛ ٢٠٠٠م.
- كنعان (شلوميت،ريمون). **التخييل القصصي - الشعرية المعاصرة**. ترجمة: لحسن أحمامة. دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٩٥م.
- كوفمان (سارة) ولا بورت (روجي). **مدخل إلى فلسفة جاك دريدا - تفكيك الميتافيزيقا واستحضار الأثر**. ترجمة: إدريس كثير وعز الدين الخطابي. أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٩١م.
- كوملان (ب). **الأساطير الإغريقية والرومانية**. ترجمة: أحمد رضا محمد رضا. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م.
- كونتراتوف (أ. م). «نظرية المعلومات والبويطيقا(علم الشعر) - انتروبيا إيقاع الكلام الروسي،» ترجمة: أمينة رشيد وسيد البحراوي. **مداخل الشعر - باختين، لوتمان، كونتراتوف**. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة،١٩٩٦م.
- كوهين (جان) . **بنية اللغة الشعرية**. ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٨٦م.
- ..... «الهزلي والشعري،» ترجمة: محمد العمري. **نظرية الأدب في القرن العشرين**. أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩٦م.
- لايكوف(جورج). **اللسانيات ومنطق اللغة الطبيعي**. ترجمة: عبد القادر قنيني. دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩١م.
- .....وجونسون (مارك). **الاستعارات التي نحيا بها**. ترجمة: عبد المجيد جحفة. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٩٦م.
- لوبروتون (دافيد). **انتروبولوجيا الجسد والحداثة**. ترجمة: محمد عرب صاصيلا. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١؛ ١٩٩٣م.
- لوجون (فيليب). **السيرة الذاتية - الميثاق والتاريخ الأدبي**. ترجمة: عمر حلي. المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٩٤م.

- لوغورن (ميشال). **الاستعارة والمجاز المرسل**. ترجمة: حلاج صليبا. منشورات عويدات بيروت – باريس، ط١؛ ١٩٨٨م.
- لينهارت (جان). «قراءة سياسة للرواية: الغيرة.» ترجمة وعرض. إبراهيم الخطيب. **البنيوية التكوينية والنقد الأدبي**. مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط٢؛ ١٩٨٦م.
- مندلاو (أ. أ). **الزمن والرواية**. ترجمة: بكر عباس. دار صادر، بيروت، ط١؛ ١٩٩٧م.
- مارتن (والاس). **نظريات السرد الحديثة**. ترجمة: حياة جاسم محمد. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨م.
- ماسينيون (لوى). «دراسة عن المنحنى الشخصي لحياة الحلاج - شهيد الصوفية في الإسلام.» ترجمة: عبد الرحمن بدوى. **شخصيات قلقة في الإسلام**. وكالة المطبوعات الكويت، ط٣؛ ١٩٧٨م.
- مورو(فرانسوا). **البلاغة - المدخل لدراسة الصور البيانية**. ترجمة الوالى محمد وجرير عائشة. منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٨٩م.
- ميرهوف (هانز). **الزمن في الأدب**. ترجمة: أسعد رزوق. مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة – نيويورك، ١٩٧٢م.
- همفرى (روبرت). **تيار الوعى في الرواية الحديثة**. ترجمة: محمود الربيعى. دار الهانى للطباعة، القاهرة، ١٩٧٣م.
- هامون (فيليب). «خطاب مقيد.» ترجمة: عبد الجليل الأزدى ومحمد معتصم. **الأدب والواقع**. تينمل للطباعة والنشر، مراكش، ط١؛ ١٩٩٢م.
- هووك (صموئيل، هنرى). **منطلق المخيلة البشرية – بحث في الأساطير**. ترجمة: صبحى الحديدى. دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط٢؛ ١٩٩٥م.
- هيدجر (مارتن). **الكينونة - الحقيقة - الوجود**. ترجمة: عبد الهادى مفتاح. المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء - بيروت، ط١؛ ١٩٩٥م.
- ولكوك (مايكل). **سفر الرؤيا**. ترجمة: القس جاد المنفلوطى. دار النشر الأسقفية القاهرة، ١٩٩٨م.

- وايت (هيدن). «ميشيل فوكو» البنيوية وما بعدها - من ليفي شتراوس إلى دريدا. تحرير: جون ستروك. ترجمة: محمد عصفور. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ع٢٠٦، فبراير ١٩٩٦م.
- وورد (ديفيد). الوجود والزمان والسرد - فلسفة بول ريكور. ترجمة: سعيد الغانمي. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، ط١؛ ١٩٩٩م.
- ويليك (رينيه) وارين (أوستن). نظرية الأدب. ترجمة محيي الدين صبحي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢؛ ١٩٨٧م.
- ياكبسون (رومان). قضايا الشعرية. ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون. دار توبقال للنشر الدار البيضاء،ط١؛ ١٩٨٨م.
- ..... «ظاهرتان لغويتان وحالتان من الحسة»، ترجمة: فاطمة الطبال بركة. النظرية الألسنية عند رومان ياكبسون - دراسة ونصوص. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١؛ ١٩٩٣م.
- ..... ست محاضرات في الصوت والمعنى. ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح. المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٩٤م.

خامساً: مراجع أجنبية

Chatman, Seymour(1978). Story and Discourse – Narrative Structure in Fiction and Film. Cornell University Press, Ithaca – London, 6th, 1993.

Cohn, Dorrit(1966). «Narrated Monologue – Definition of a Fictional Style,» Comparative Literature. U.S.A, 18 : 2, Spring 1966.

Ducrot, Oswald and Todorov, Tzvetan (1979). Encyclopedia Dictionary of the Sciences of Language. Trans. Catherine Porter. Johns Hopkins University Press, Baltimore – London,1994.

Foucault, Michel (1979). «What is an author,» trans. Joseph V. Harari. In Modern Criticism and Theory. ed David Lodge(1988). Longman, London – New York, 7th, 1992.

Genette, Gerard (1980). Narrative Discourse – An Essay in Method.Trans. Jane E. Lewin. Cornell University Press Ithaca – New York, 6th, 1990.

……(1982). «Structuralism and Literary Criticism,» trans. Alan Sheridan. in Modern Criticism and Theory. Ed. David Lodge(1988). Longman, London – New York, 7th, 1992.

……(1993). Fiction and Diction. Trans. Catherine Porter. Cornell University Press, Ithaca – London.1st, 1993.

Leech, Geoffrey N. and short, Michael H. (1981). Style in Fiction – A Linguistic introduction to English Fictional Prose. Longman, London – New York, 1st., 1981.

Lodge, David(1992). The Art of Fiction. Penguin Books, U.S.A., 1994.

Miller, J. Hillis(1982). Fiction and Repetition – Seven English Novels. Harvard University Press, Cambridge – Massachusette. 1982.

Phelan, James(1996). Narrative as Rhetoric – Technique, Audiences, Ethics, Ideology. Ohio State University Press, Columbus, 1996.

Preminger, Alex and Brogan, T.V.F. (1993). The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics Princeton University Press, Princeton – New Jersey. 1993.

Prince, Gerald(1987). A Dictionary of Narratology. University of Nebraska Press, Lincoln – London, 1987.

Scholes, R. and Kellogg, R. (1966). The Nature of Narrative. Oxford University Press, London, 1st, 1966.

---

* مع وجود ترجمة عربية للكتاب «جينيت» : «خطاب الحكاية» (مذكورة فى قائمة مراجع هذه الدراسة)، فقد كان الرجوع إلى الترجمة الإنجليزية/ الأمريكية مفيدا، خاصة فيما يتعلق بالمصطلحات التى يشهد الواحد منها ترجمات عربية عديدة فى استخدامات النقاد.

Stanzel, F.k.(1979). A Theory of Narrative. Trans. Charlotte Geodsche. Cambridge University Press. Cambridge 2nd, 1982.

Tadie, Jean Yves(1978). Le Récit Poétique. PUF Ecritures, 1978.

Talbot, Mary M.(1995). Fiction at Work – Language and Social Practice in Fiction. Longmon, London – New York, 1st, 1995.

Todorv, Tzvetan (1977). The Poetics of Prose. Trans. Richard Howard. Cornell University Press, Ithaca – New York, 6th, 1995.

Toolan, Michael J. (1988). Narrative – A Critical Linguistic Introduction. Routledge, London – New York, 1997.

Ullmann, Stephen (1960). The Image in the Modern French Novel. Cambridge University Press, Cambridge, 1960.

Wright, Terence(1985).«Rhythm in the Novel,» Modern Language Review. Vol. 80, Part1, January 1985.

سادساً: كتب مقدسة

القرآن الكريم.

- الكتاب المقدس. أى كتب العهد القديم والعهد الجديد. دار الكتاب المقدس فى الشرق الأوسط.

سابعاً: معاجم عربية ومترجمة

- إبراهيم مدكور (وآخرون). المعجم الفلسفى. مجمع اللغة العربية، القاهرة، ١٩٨٣م.
- .....المعجم الوسيط. مجمع اللغة العربية، القاهرة، ط٣؛ ١٩٨٥م.
- أحمد بيومى. القاموس الموسيقى. الهيئة العامة للمركز الثقافى القومى - دار الأوبرا المصرية، القاهرة، ط١؛ ١٩٩٢م.
- إمام عبد الفتاح إمام. معجم ديانات وأساطير العالم. مكتبة مدبولى، القاهرة، مج١، ٢، د.ت.

- انـوود(ميخائيـل). معجـم مصـطلحات هيجـل. ترجمة: إمـام عبد الفتـاح إمـام. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠م.
- بطـرس عبـد الملـك (وآخـرون). قـاموس الكتـاب المقـدس. دار الثقافـة، القـاهرة، ط١١؛ ١٩٩٧م.
- بوزنر (جورج) وآخـرون. معجـم الحضـارة المصـرية القديمـة. ترجمـة: أمين سـلامة. الهيئـة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢م.
- سميـث (شـارلوت سـيمور). موسـوعة علـم الإنسـان - المفـاهيم والمصـطلحات الأنثروبولوجيـة. ترجمـة: محمد الجوهرى(وآخرين). المجلس الأعلى للثقافة، القـاهرة ١٩٩٨م.
- شـابيرو(مـاكس، إس) وهنـدريكس(رودا، أ). معجـم الأسـاطير. ترجمـة حنـا عبـود. دار الكندى، بيروت، ط١؛ ١٩٨٩م.
- مجدى وهبه. معجم مصطلحات الأدب. مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٤م.
- محمـد عنـانى. المصـطلحات الأدبيـة الحديثـة: دراسـة ومعجـم إنجليـزى - عـربى. الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، القاهرة، ط١؛ ١٩٩٦م.

ثامناً: الدوريات

إبـش (الـرود). «التلقـى الأدبى،» ترجمـة: محمـد بـرادة. مجلـة دراسـات سـيميائية أدبيـة لسـانية. منشورات دراسات سال، فاس، ع٦، خريف/شتاء ١٩٩٢م.

أنطوان خورى. «معنى المعنى في قصيدة هو سرل،» مجلة الفكر العربى المعاصر. مركز الإنماء القومى بيروت، ع١٨/١٩، شباط/آذار ١٩٨٢م.

أولمان (ستيفن). «الصورة الأدبية - بعض الأسئلة المنهجية،» ترجمة: محمد أنقار ومحمد مشبال. مجلـة دراسـات سـيميائية أدبيـة لسـانية. منشورات دراسات سال، فاس، ع٤، شتاء ١٩٩٠م.

أونج (والتر، ج). «جدل المعادل السمعى والمعادل الموضوعى فى النقد الأدبى،» ترجمة: حسن البنا عـز الـدين. مجلـة فصـول. الهيئـة المصـرية العامـة للكتـاب، القـاهرة، مـج١٠، ع١/٢، يوليو/أغسطس ١٩٩١م.

برنس (جيرالد). «مقدمة لدراسة المروى عليه،» ترجمة: على عفيفى. مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج١٢، ع٢، صيف ١٩٩٣م.

براندز (فرنسيس، واى). «اللعب والكلام،» ترجمة: الحسين سبحان. مجلة فكر ونقد. دار النشر المغربية، الدار البيضاء، س٢، ع١٥، يناير١٩٩٩م.

بلاتشو (موريس). «التجربة - الحد،» ترجمة: جورج أبى صالح. مجلة العرب والفكر العالمى. مركز الإنماء القومى، بيروت، ع١٠، ربيع ١٩٩٠م.

..... «السؤال والجواب،» ترجمة: عبد السلام بنعبد العالى مجلة فكر ونقد دار النشر المغربية، الدار البيضاء، س٢، ع١١، سبتمبر ١٩٩٨م.

باتاى (جورج). «التحليل الفينومينولوجى للرغبة الجنسية،» ترجمة: غادة الحلوانى. مجلة إبداع. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع٩، سبتمبر ١٩٩٧م.

بينيت (جيمز، آر). «التكرار فى الحبكة: الموضوع وتنوع الأحداث الطويلة،» ترجمة: سعد قاسم الأسدى. مجلة الثقافة الأجنبية. دائرة الشئون الثقافية والنشر، بغداد، س٩، ع٤، ١٩٨٩م.

تودوروف (تزفيتان). «المجاز المرسل،» ترجمة: عثمانى الميلود. مجلة العرب والفكر العالمى. مركز الإنماء القومى، بيروت، ع١١، صيف ١٩٩٠م.

جميل قاسم. «المتعالى والمقدس - لوك فيرى: جدلية الإنسان - الله أم ثنائيته،» مجلة الفكر العربى المعاصر. مركز الإنماء القومى، بيروت، باريس، ع١٠٦/١٠٧، ١٩٩٨م.

جاييجو (كانديدو، بيريث). «الفضاء، الزمن - اقتراب سوسيولوجى،» ترجمة: محمد أبو العطا. مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج١٢، ع٢، صيف ١٩٩٣م.

جواد بنيس. «الوصف واللغة الوصفية فى رواية زينب لمحمد حسين هيكل - دراسة أسلوبية،» مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج١١، ع٢، صيف ١٩٩٢م.

حسن البنا. «عن اللغة والتكنيك فى القصة والرواية - نموذج تحليلى من يوسف إدريس،» مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة مج٥، ع١، ديسمبر ١٩٨٤م.

حسن طلب. «ولكم فى القصص حياة - قراءة فى تجليات المقدس والجميل من خلال رمزية الحروف ورمزية السرد،» مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج١٢ ع٣، خريف ١٩٩٣م.

دريدا (جاك). «المنية، اللعب، العلامة - في خطاب العلوم الإنسانية،» ترجمة: جابر عصفور. مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة، مج١١، ع٤، شتاء ١٩٩٣م.

ديجك (تون، أ، فان). «النص: بناه ووظائفه - مقدمة أولية لعلم النص،» ترجمة: جورج أبي صالح. مجلة العرب والفكر العالمي. مركز الإنماء القومي، بيروت، ع٥، شتاء ١٩٨٩م.

ريكور (بول). «البلاغة والشعرية والهيرمينوطيقا،» ترجمة: مصطفى النحال. مجلة فكر ونقد. دار النشر المغربية، الدار البيضاء، س ح، ع١٦، فبراير ١٩٩٩م.

ستيرل (كارلهاينز). «قراءة النصوص القصصية،» ترجمة: نشوى ماهر. مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج١٢، ع٢، صيف ١٩٩٣م.

سعيد يقطين. «الأنماط السردية عند جاب لينفلت،» مجلة علامات في النقد النادي الأدبي الثقافي، جدة، مج١، ج٢، ديسمبر ١٩٩١م.

سيزا قاسم. «آية: جيم،» ألف - مجلة البلاغة المقارنة. الجامعة الأمريكية، القاهرة، ع١١، ١٩٩١م.

..... «المفارقة في القص العربي المعاصر،» مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، مج٢، ع٢، مارس ١٩٨٢م.

شعيب حليفي. «النص الموازي للرواية - استراتيجية العنوان،» مجلة الكرمل. مؤسسة بيسان للصحافة والنشر والتوزيع، بيروت، ع٤٦، ١٩٩٢م.

شكلوفسكي (ف). «عن الشعر واللغة غير العقلانية،» ترجمة: مكارم الغمري. مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج١٠، ع٤/٣، يناير ١٩٩٢م.

صبري حافظ. «البدايات ووظيفتها في النص القصصي،» مجلة الكرمل. مؤسسة بيسان للصحافة والنشر والتوزيع، بيروت، ع٢١/٢٢، ١٩٨٦م.

..... «جماليات الحساسية والتغير الثقافي،» مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج٦، ع٤، سبتمبر ١٩٨٦م.

..... «تحولات الشعر والواقع في الستينات،» ألف - مجلة البلاغة المقارنة. الجامعة الأمريكية. القاهرة، ع١١، ١٩٩١م.

..... «فجر المغامرة التجريبية،» مجلة الكرمل. مؤسسة بيسان للصحافة والنشر والتوزيع، بيروت، ع٤٦، ١٩٩٢م.

عبد الفتاح الحجمري. «السرديات في نماذج من النقد المغربي - التصور والإنجاز»» مجلة فكر ونقد. دار النشر المغربية، الدار البيضاء، س١، ع٦، فبراير ١٩٩٨م.

عدنان حب الله. «الجدلية العقلانية عند لاكان»» مجلة الفكر العربي المعاصر. مركز الإنماء القومي بيروت، ع١٦، تشرين الثاني ١٩٨١م.

عز الدين الخطابي وادريس كثير. «بلاغة السؤال وسؤال البلاغة»» مجلة علامات في النقد. النادي الأدبي الثقافي، جدة، مج٧، ج٢٨، يونيو١٩٩٨م.

علي الحبيب الفريوي. «الرؤية النقدية في الحداثة: الانتصار للحقيقة الجسدية - ميرلوبونتي وفيمياء الجسد الخاص»» مجلة الفكر العربي المعاصر. مركز الإنماء القومي، بيروت - باريس، ع١٠٨/١٠٩، شتاء ١٩٩٩م.

..... «ميرلوبونتي وفيمياء الجسد الخاص - أنطولوجيا الجسد: سجال في مفهوم الطبيعة والإنسان»» مجلة الفكر العربي المعاصر. مركز الإنماء القومي، بيروت - باريس ع١١٠/١١١، ربيع/صيف ١٩٩٩م.

فتوح أحمد «لغة الحوار الروائي»» مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج٢، ع٢ مارس ١٩٨٢م.

فريدمان (نورمان). «الصورة الفنية»» ترجمة: جابر عصفور. مجلة الأديب المعاصر. اتحاد الأدباء بغداد، س٤، ع١٦، آذار ١٩٧٦م.

فوكو (ميشيل). «البنيوية والتحليل الأدبي»» ترجمة: محمد الخماسي. مجلة العرب والفكر العالمي. مركز الإنماء القومي، بيروت، ع١، شتاء ١٩٨٨م.

كلوفر (داكلاس). «الرواية كقصيدة شعرية»» ترجمة: الجيلالي الكدية. مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية. منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، ع٥، خريف/شتاء ١٩٩١م.

كلينكينبرغ (جان، ماري). «من الأسلوبية إلى الشعرية»» ترجمة: فريدة الكتاني. مجلة فكر ونقد دار النشر المغربية، الدار البيضاء، س٢، ع١٥، يناير ١٩٩٩م.

لوتمان (يوري). «مشكلة المكان الفني»» ترجمة: سيزا قاسم. ألف - مجلة البلاغة المقارنة. الجامعة الأمريكية، القاهرة، ع٦، ١٩٨٦م.

لوتمان (يورى). «بنية النص السردى،» ترجمة: عبد النبى اصطيف. مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. مج١١، ع٤، شتاء ١٩٩٢م.

لوث(جيكوب). «التكرار وأسلوب السرد الروائى – هاردى، كونراد، فوكنر،» ترجمة: عنبد ثنوان رستم. مجلة الثقافة الأجنبية. وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، س٧، ع٣، ١٩٨٧م.

لودج (دافيد). «لغة الرواية الحداثية – الاستعارة والكناية،» ترجمة: صبحى حديدى. مجلة الكرمل. مؤسسة بيسان للصحافة والنشر والتوزيع، بيروت. ع٢٣، ١٩٨٧م.

مجدى عبد الحافظ. «الجسد الإنسانى بين مدارس الفلسفة وفينومنولوجية ميرلوبونتى،» مجلة إبداع. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة، ع٩، سبتمبر ١٩٩٧م.

محمد الأمين ولد إبراهيم. «السرديات البوبتيقية ومشغل الدلالة – قراءة لتجربة النقد البويتيقى السردى العربى،» مجلة علامات في النقد النادى الأدبى الثقافى، جدة، مج٩، ع٣٣ سبتمبر ١٩٩٩م.

محمد أنقار. «الصورة الروائية والمتلقى،» مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية. منشورات دراسات سال، فاس، ع٦، خريف/شتاء ١٩٩٢م.

..... «الصورة الروائية بين النقد والإبداع،» مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، مج١١، ع٤، شتاء ١٩٩٣م.

محمد العمرى. «البلاغة العامة والبلاغات المعممة،» مجلة فكر ونقد. دار النشر المغربية، الدار البيضاء س٣،ع٢٥، يناير٢٠٠٠م.

محمد مشبال. «مقولة النوع وموقع الرواية فى النظرية الأدبية الحديثة،» مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة،مج١١، ع٤، شتاء ١٩٩٣م.

نادف (ساندرا). «الزمن السحرى وجماليات التكرار،» ترجمة: محمد يحيى. مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. مج١٣، ع١، ربيع ١٩٩٤م.

هيدجر (مارتن). «مفهوم الزمن(١٩٢٤)،» ترجمة: فريق الترجمة والمراجعة فى مركز الإنماء القومى. مجلة العرب والفكر العالمى. مركز الإنماء القومى، بيروت، ع٤، خريف ١٩٨٨م.

الـولي محمـد «مـن بلاغـة الجـاحـظ إلى بلاغـة المحسـنات» مجلـة فكـر ونقـد دار النشـر المغربيـة، الدار البيضاء، س١، ع٨، أبريل ١٩٩٨م.

واتـسـن (جورج). «الحوار في الرواية» ترجمة: عباس العوبني. مجلة الأقلام. وزارة الثقافة والإعلام بغداد، س١٩، ع٩، أيلول١٩٨٤م.

يمنى طريف الخـولي. «إشكالية الزمـان في الفلسفة والعلم» ألف - مجلة البلاغة المقارنة. الجامعة الأمريكية، القاهرة، ع٩، ١٩٨٩م.