

القص ورمزية الاتصال بجسد العالم
من تجريد النظريات إلى تجسيد التفاصيل

obeikandi.com

في قصتي (كتيبة الإعدام) و(بوابة علي الأفق) يطرح " فليسار " همأ إنسانياً عالمياً مشتركاً، يتركز في تأكيد قيمة الحب بمعناه الإنساني التجسدي الواسع، الذي يساوي قيمة الحياة نفسها، ويرى الحقيقة في جسدية الحياة والمعنى والقيم، لا في تجريدية التعقل، وقمع الاختزالية، وتسلط مشاعر الاتصالات التكنولوجية على التواصل الحي المباشر للطبيعة والجسد، فينقى إيفالد على الحضارة العالمية المعاصرة أنها نقلت الكيان الإنساني برمته من مجاله الحيوي الطبيعي وهو عالم الجسد والطبيعة والروح والانسجام مع الجسد والكائنات والكون والمجال الحيوي الوجودي الطبيعي المباشر.

نقلت كل ذلك إلى عالم من الوهم، عالم من المجازات التكنولوجية التي ترى الحياة من وراء حجب المادة، ومن وراء مشاعر الاتصالات المادية التكنولوجية الواهمة، حيث ينحجب الإنسان عن الإنسان، والجسد عن الجسد والروح عن الروح، ويحدث هذا الانفصال الوجودي المدمر والاعتراب الجسدي المحطم لنا جميعاً، ففي قصة (بوابة علي الأفق) يرتحل الكاتب مع زوجته إلي (شمال غانا) عبر رحلة شاقة في السافانا، يظل يتكشف له في ارتحاله حقائق الوجود، ودخائل النفوس مقارنة بين التكوينات المتعددة الهائلة لشكل الصحاري وليلها وقمرها، ورعداها وبرقها، وبين التكوينات

الثرية اللا متناهية لصحاري النفوس البشرية، ومدخلها المعقدة، وحواريها
المكدسة بالأشواق، والحقيقة أن " فلبسار" يمكن أن أطلق عليه (فنان
الصحاري) أو (مبدع التبطن الخيالي للتلال والجبال) فهو يمثل قدرة
تصويرية بر ناسية مذهلة في استنباط أعماق الأمكنة والأشكال بكافة
صورها، متحركة وساكنة، كما ألمحت من قبل في قصته (مد وجزر)، لقد
أكسبه الترحال هذه الخبرات الجمالية والجغرافية والتاريخية المذهلة، فهو
قادر باستمرار علي اكتشاف جغرافيا الخيال الغائرة في أعماق الموجودات
والكائنات، والتي تشكل خفايانا الإنسانية وتتجادل مع أرواحنا وأشواقنا
اللاهتة، فهو يصور خواء المكان في رحلته إلي استراليا بما يكشف عن لهات
الروح- روح البطل للححلة نواصل: ((فإن الخواء المحيط في الليل النهيم
جعلنا نشعر كما لو أننا رواد فضاء في سفينة فضاء تتحرك بلا هدف محدد
في أرجاء الكون الوسع، وأقرب نقطة حياة تبعد عنها آلاف السنين
الضوئية) وهذا المشهد الخيالي الناهد في قصة (تلوبيا) يضع يدنا علي
مقدرة الكاتب في تصوير الطديعية وتحسيدها وتجسيمها في صور مبتكرة إن
الكاتب يختزن ينبوعاً هائلاً من تدكارات الترحال، وكان بويدي لو أنتبع
المكان وجمالياته عند هذا الكاتب فهو يحتاج إلي درس جمالي متأن ستكون
حصيلة الكثير والكثير في عالمه القصصي.

ولعل قصة (بوابة علي الأفق) تؤكد ذلك، حيث نلاحظ لدى الكاتب هذه المقدره الفريده علي توظيف المكان، واستكناهاه جمالياً ليكون مطورا لبنية الحدث القصصي الدال على عنف الانعزال والاستيحاش والحاجة إلى التواصل الإنساني الحميم مع الآخرين، ولنقرأ هذا المشهد القصصي في القصة: ((قررنا الخروج لرؤية البلده بعد بضعة خطوات داهمنا إحساس بأننا قد وقعنا في مصيده زمنية، نقلتنا إلى عالم آخر مواز، تعطليك" بولجاتانجا) الإحساس بأن سكانها الأصليين قد غادروها مسرعين وهم في رعب شديد، وأن الحياة العادية قد توقفت عند لحظة هروبهم تلك، كان بوسعنا أن نرى علامات الهروب المفاجئ في كل مكان، منازل غير مكتملة البناء، بلا نوافذ وأبواب تشبه هياكل عظمية ضخمة حمراء من آجر تركت لتحرق تحت الشمس الاستوائية، بوابات الحوانيت المترية التي تنطق في أطرافها المكسورة وكأنها تصرخ طالبة القوت) في هذه اللوحة المكانية الخاوية نحس أن العالم يستغيث من خلائه ووحدته وانكساره، بما بتوائم وشخصية البطل والبطلة (ايرين) هذه الفتاة الأوربية الوحيدة التي تعاني وحشة الدنيا، وخواء الروح عبر أمكنة مهجورة، وأزمنة فارغة من المعنى (كانت هناك شابة أوربية صغيرة تجلس على حقيبة ظهر متريه، كانت مستغرقة في حالة من الانكفاء على الذات، تعبت في عصية بخصلات

شعرها البني غير المغسول وغير المشط ولو كنا عبرناها دون أن نتفوه بشيء ما كنت لحس بوجودنا لكنها ما أن سمعت نقول (أهلاً) حتى انتفضت وكأنها رأّت شبها) السارد يصور الشخصيتين في حالة انعزال ويأخذ المكان هيئة من يعيشون فيه، وتصبح الحركة السردية للقصة بما إنها تخييل للزمان تكراراً مكروراً لا يتطور إلى فعل جديد، ويأخذ الكاتب في تعميق طبيعة شخصية (ايرين) بما يطور السرد القصصي، فتكون هي بطلة الأحداث، ويتوارى الكاتب وزوجته في خلفية الأحداث ليكونا عوامل إنشاء للبطلة والحدث، وليسمى الكاتب أزمة بطلته نراه يقدم الشخصية في لوحات تصويرية ممثلة في ممارسة هذا الرقص المتوحش الجائع للحظة احتفاء فتكون حركة الجسد اللاهت هنا موازياً جمالياً لاغتراب الذات الإنسانية فالجسد هنا أيقونة رمزية دلالية أكثر منه بدنأ صامتاً جامداً، إنه خطاب تعبري لجوهر الروح المتلبسة به يصف الكاتب ذلك بقوله في رقص (ايرين): (بدا ذراعها وكأنها طرفاً أخطبوط مجنون يتلويان حناً عن فريسة يقبضان عليها، وكأنها تحاول انتزاع ذاتها من ذاتها، ترك ذاتها على حلبة الرقص، ترك الجسد المرتخي بلا حياة، والتخليق بروحها عالياً فوق العالم، والتحديد فيه من عل وكأنه ماض أليم)

إن طاقة التعبير الكامنة في الجسد هنا تمثل محوراً دلاليّاً أصيلاً في بنية الحدث والكشف عن جوهر الشخصية، والوصول بها إلى درجة الاستغاثة (كانت انتفاضات جسدها الرفيع الصبياني العنيفة تتحول شيئاً فشيئاً إلى استغاثة حسية تدعو بدأ متفهمة كي تنتشلها من الرمال الناعمة قبل أن تلتهمها وتبتلعها تماماً) إن ارتفاع حدة الاغتراب الروحي لدى البطلة قد جسدها حركات الجسد، وقد أوصلتها إلى درجة عالية من الدلالة، فكأن الجسد دال لغوي خاص يخلق مدلولاته القصصية عبر الحدث والشخصية ، إن جسدية الدال هنا تؤدي إلى وجدانية المدلول ، فالجسد هنا طاقة تعبيرية عن شوق الذات إلى الوجدان، وإذا كان الكاتب السارد لعب دور الشخصية الطلية الموازية للدافعة للشخصية البطلة (ايرين) نحو تنامي الحدث القصصي ، فقد استطاع بمهارة فائقة دفع الحدث حتى الذروة من خلال التفصيلات القصصية المتعددة في الزمان والمكان، ولكن يظل الهم الإنساني الرئيسي في هذه القصة كما ألمحت في البداية مقرأً إياها بقصة (كتيبة الإعدام) - هو البحث عن قيمة الحب بمعناها الإنساني الواسع حيث ترمز إليه هذه البوابة المفتوحة على الأفق اللامتناهي .أفق التواصل مع الآخر حيث تقول البطلة (لابد أن نكون هناك بوابة في أعلى لكنى لا أستطيع رؤيتها ، بعض الناس يستطيع من خلال هذه البوابة يمكننا أن

ندخل عالمًا مواز حيث كل شيء قد انقلب رأساً على عقب) لقد ارتحل الكاتب وزوجته كثيراً في غانا مقاسين اقفرار المكان وخواء الزمان. وما إن قابلا هذه الفتاة الأوربية الهاربة من وحشتها ووحدتها بعد فراق زوجها الصعلوك الفرنسي، حتى أحس كل منهما أنه قد بدأ عهداً جديداً في حياته. إن الشجن يبعث الشجن وكل غريب للغريب نسيب كما يقول الشاعر العربي القديم، ومهما ارتحلنا لنسوح في عالم الأشياء عبر الأزمنة والأمكنة فلن يشقينا سوى سياحتنا في داخل نوات الآخرين (فعلى الرغم من إننا نحب (الآخر) لذاته هو، لا لذواتنا نحن، إلا أننا نشعر في الوقت نفسه بأن حبنا للآخر هو الذي يخلع على وجودنا (معنى) وهو الذي يضيء على حياتنا (قيمة) والحب يتخذ في حياتنا طابع (الكشف الوجودي) إذ يشعر المرء بأنه يكتشف ذاته في عين اللحظة التي يخرج فيها من ذاته، لكي ينفذ إلى عالم آخر) (٢٢)

هنا يصير الآخر هو النعيم وليس الجحيم كما يقول سارنر، بل كما يقول الكاتب في سرده الوصفي لحالة البهالة: (فجأة اقتحم شخص ثالث رحلتنا التي كانت قد بدأت تفقد غرضها، وحياتنا التي كان اقفرار إفريقيا قد بدأ يصيبها بجروح مؤلمة، جلب هذا الشخص معه شيئاً جديداً بيد انه مألوف، شيء افتقدناه طويلاً، إنه الإحساس بأن مصدر طلاقة الحياة الوحيد

هو العلاقة بالآخرين، وأن أكبر مصدر للآلم هو أكبر مصدر للخلاص) إن الكاتب السارد يرى أن الآخرين هم الخلاص لنا، وأن جميع فجاج الأرض، وجميع أجواز الفضاء وكل ما في العالم عاجز عن أن يسع القلب البشري التائق إلى الحب، فكل الأشياء في هذا العالم تعاني من تناهيتها وزوالها غير القلب، لقاء القلب بالقلب، فهل كان ترحال الكاتب وقسوة الأمكنة والأزمنة وانتشار الفقر والمحل في كل شيء- كان كل ذلك له معنى عندما التقى هذه العلاقات الإنسانية الدافئة بينه وزوجته والفتاة الأوربية (إيرين) .

نعم كان هذا هو الحدث الأكبر في القصة ، والمتأمل في جدل الأمكنة والأزمنة على طوال السرد القصصي، وجدائها الأخر مع عنوان القصة (وهو دال مكاني رمزي (بوابة على الأفق) يرى هذه الجدلية قامت على التناقض بين المكان المغلق داخل بنية القصص ، والمكان المتفتح، إن الجدلية الرمزية بين المغلق والمتفتح عبر الأمكنة يضعنا في عمق الدلالة الرمزية للعنوان القصصي، حيث يصير الانفلات من الضيق(الجبال- التلال- القفار- الصحاري) إلى المتفتح (الأنق اللامتناهي) هو التحام بالكلى التحام بالحب الذي يمثل قوة فوق مادية(فلو قدر لنا أن نتمتع بقوة مطلقة نستطيع معها أن نسيطر على العناصر الطبيعية بأسرها، وأن نتحكم في الكون المادي كله دون أن

يكون إلى جوارنا شخص آخر فنستمتع بحضرته. وننعم بلذة مشاركته، لما وجدنا لحياتنا أي معنى . ولما كان للوجود- في نظرنا- أي مبرر(٣٤)

دائماً " فليسار" صاحب حساسية أدبية خاصة في التقاط الفجوات والخلل في النسيج الإنساني، ومحاولة رأب الصراع بما يعيد للمخلوقات انسجامها ووحدتها مع ذاتها، والكون المحيط بها. ((فلا فائدة في العمل الذي يبدأ ثم ينتهي ، ولا في اللقمة التي يجادلها الجوع باستمرار ، ولا في الصحة التي إلى زوال طالما نحن مجرد ضيوف في هذا العالم ، لا فائدة من كل ذلك ما لم ينتهي إلى نهايات غير مادية ، نهايات من معدن وجداني جمالي خالص ، نهايات لا تؤدي إلى نهايات هي الأخرى، بل تصير هي قيمة في ذاتها.)) (٣٥)

وينتقل " فليسار" حاملاً معه (هذا الزوم الروحي) لالتقاط اللحظات الغائبة عن الوجود، يلتقطها من جميع أشياء الواقع فكما التقطها مرة في القطار، وأخرى في السفينة، وثالثة في هذه الفتاة الشابة. نراه أخيراً يلتقطها فيما هو غير متوقع على الإطلاق - من عالم أصم أبكم لا ينطق ولا يبين في هذا الطفل الهندي (أوكي) في قصته الرائعة (كتيبة الإعدام) فعلى هذه القصة يبلغ فليسار بالرمز القصصي ذروته الإنسانية

الشجبية، وعلى عادة " فليسار" في براعته الفنية يتم ذلك عبر الشكل القصصي الدال، إن ترحال الكاتب- فيما أرى- قد اكسبه ذوقاً شكلياً عالياً في فنه. ذلك أن التأمل في الأمكنة والمخلوقات والموجودات والجمادات عبر الترحال لدى الكاتب قد نبهه إلى أن (الشكل حقيقة واقعية عتيبة كلية الوجود" *Omnipredent* " فالخلق نفسه شكل. والوجود ذاته هو بزوغ الشكل من العماء " *Chaes* " وخروج النظام من الفوضى)(٣٦)

والرمز شكل جمالي جامع بين الظاهر الحسي والباطن الجمالي، ولقد استطاع " فليسار" في هذه القصة فرض نظام شكلي صارم يصل إلى ((درجة التقشف الجمالي)) لوصح التعبير فلا زيادة ولا نقصان بين الدلالة النهائية للقصة، وشكلها الجمالي المتجسد فيها، فالشكل كما يقول الدكتور عادل مصطفى : (ليس في الألوان بل في التناسق، ليس في الأصوات بل في التوافق. ليس في الكتل بل في النسب، ليس في الأعضاء بل في حوار الأعضاء. ليس في الكلمات بل في السياق)(٣٧) .

وقبل أن أعالج الشكل الجمالي ودلالته القصصية في قصة (كتيبة الإعدام) أود أن أشير أن ثمة قرابة في الشكل والبناء بينها وبين قصة (فن) هذه القصة الرائعة فكلا القصتين يطل من أفق جمالي ودلالي متقارب.

ولكن يبقى لكل منهم رؤيته الجمالية الدلالية الخاصة ، والمنطلقة من هم
التواصل الإنساني عبر أفق عالمي أو بتعبير آخر، هل من الممكن ((عولة
العلاقات الإنسانية))؟ مع احتفاظ كل وجدان إنساني بأفقه الخاص ؟ إن
هم التواصل الإنساني وراء القصتين ، وربما أكسب الترحال الكاتب شعوراً
إنسانياً كونياً أراد به أن يستدطن به عالماً قصصياً جديداً ، وقديماً كان
الشوق الإنساني النبيل في خلق لغة عالمية قادرة على جمع التفاهم بين
البشر على اختلاف ثقافتهم ، ومداركهم ، وعاداتهم ، وتقاليدهم ، ولكن هذا أمل
بعيد دونه خرق القتاد ، فما الذي يجمع بين الكاتب وزوجته الأوربية أبناء
الحضارة الأوربية المترفة الاستهلاك وهذا الطفل الهندي (أوكي) الأصم
الأبكم ابن الحضارة البدائية الفقيرة؟؟ . وما الذي يجمع بين (حنيعر
وجون) الإنجليزيين المحافظين و(تيا ولبا) الهنديتين أصحاب النقافة
الحارة وبين الكاتب وزوجته ، ما الذي يجمع بين هذا الشتات المعتز؟ هل
يجمع بينه ما تقوله الفتاة الهندية (ليا) التي (تومض بعينها في كل مكان ،
وكأننا نقول إنها تعتبر العالم كله ملكاً خاصاً لها ، كل شيء من البحر ، إلى
الشاطئ ، إلى النخيل ، إلى المنازل ، ما تحت النخيل ، إلى القرية كلها ، إلى
(جوا) كلها ، إلى الهند بأكملها ، إلى العالم بأسره) هل للوجدان الإنساني
أن (يتعولم) وإذا كان هذا ممكناً على سبيل الفرض فما الشروط

الاجتماعية والنفسية والمادية اللازمة لإنجاز ذلك؟ ربما تحتاج قصة (فن) إلى معالجة جمالية خاصة، ولكنى الآن سأقتصر على معالجة قصة (كتيبة الإعدام) لتكون خاتمة هذا البحث.

فى كتيبة الإعدام يبلغ الشجن الإنساني ذروة عالية، وتبلغ الرغبة الحميمة في التواصل إلى أقصى مداها، بين طفل هندي فقير أبكم أصم أسمه (أوكى) والكاتب القاص وزوجته التي رافقته في رحلته الطويلة إلى الهند. ارتحل الكاتب إلى الهند بحثاً عن السحر والبراءة والاختلاف، فكيف وجد الكاتب هذا السحر وهذا الاختلاف؟ هل وجده في (باتان) التي كانت تلقب قديماً بمدينة الجمال. لم يحدث ذلك فقد طوى الغنار مدينة (باتان) فدفن جمالها القديم، ووقف الكاتب ليترك دراجته المستأجرة وينطلق هو وزوجته لزيارة المدينة، وإذا به يفاجأ بطفل صغير حافي القدمين يعرض عليه مساعدته في الحفاظ على دراجته، ويصف الكاتب هذا الطفل بقوله (كان متردداً وهو يقترب أكثر، كانت أنفه الجارية تحتاج إلى منديل ، وكانت فلتسوته المهترئة الباهتة مائلة على جانب وجهه ، وكأنه متشرد أصيل) هذا الطفل ذو الهيئة المزرية البائسة سيكون بطل هذه القصة . كيف تم هذا ربما في نتنعنا للذة السرد الجمالي تقبين ولادة هذه البطولة ونموها وبلوغها الذروة ثم انحدارها إلى عالم النهاية ليصير كتيبة من الإعدام!! والسؤال الذي يلح علينا

هو: كيف جعل الكاتب من هذا الطفل البائس الأصم الأبكم الفاقد لأي لغة للتواصل- جعله بطلاً رائعاً قادراً على خلع قلوبنا من صدورنا، تعاطفاً معه، وإجلالاً لروحه الإنسانية الطفولية الممتلئة بالحنان والرقّة والنبيل. هذا هو سر هذه القصة البالغة التأثير والروعة (او كى) طفل هندي فقد جميع أهل بيته في حريق، وهو الآن ينتمى للشارع أكثر من انتمائه إلى أي موئل عاطفي آخر. وقد صمم هذا الطفل أن يقوم بدور المرشد السياحي للكاتب وزوجته، فكيف يكون الصمم والبكم قادراً على الإرشاد؟ وكيف يكون الصمت قدرة خلاقية في التواصل؟ وكيف يتحول الجسد ليكون طاقة تعبيرية روحية هائلة قادرة على أسر القلوب وامتلاك النفوس ؟ !!

هذا ما حدث في هذه القصة، ولا أريد أن أسبق الأحداث ، كما أنني لا أستطيع أن أشرح القصة فدائماً في الفن إذا شرحت قتلت ،بحب في هذه القصة خاصة أن نوردها كاملة لتحقيق نشوتها الجمالية ومغزاها البعيد . ولكن ماذا في طوق الناقد أن يفعله لتقريب هذا الجمال الحاشد الأسر إلى عقول وقلوب القراء؟! والناقد لا يملك مهما أوتى من براعة - لا يملك إلا أن يشرح فراشات الربيع الغنية بسكينة النصل!!على تعبيرمحمد مندور

إن قصة " فليسار " كتيبة الإعدام " تذبذبي في تشكيلها الجمالي مثل مد الأمواج المتتالية المتعاقبة، التي تكون في النهاية بحراً لجياً من الإثارات والإيحاءات والدلالات القريبة والبعيدة. والكاتب يطور سرده القصصي عبر تقنيتي السرد والوصف، الحركة في الزمان، والثبات الوصفي في المكان، دائماً يتراوح الكاتب بينهما بدقة محسوبة في تطوير الحدث وبناء الشخصية، وإنشاء الحالة القصصية، ونظراً لأن القصة قائمة على الترحال والتجوال السياحي فقد غلب حس المكان على القصة، ولكن الكاتب كما ألمحنا آنفاً عبر مجموعته القصصية، يسيطر على أعماق المكان سيطرة مدهشة، فيحوّله من مجرد علامات جغرافية وأبعاد ومساحات جامدة، إلى علاقات إنسانية متحوّلة، وحركة شعورية قادرة على الإيغال في أعماق من يتحركون فيها، يقول الكاتب في بداية تعرفه إلي الطفل: (حركت شفتي ببطء شديد وكررت السؤال: ما اسمك؟ اغرورقت عيناه بالدموع . لم يعد قادراً علي إسعادي وبدا كما لو أنه ارتعب من هذه الفكرة.... فجأة قررت فتاة صغيرة ما هرة ماذا قصد فصرخت " أوكي " وأشارت إلي صديقنا الصغير ذي الأنف المخبط " إذن الطفل الصغير لا يمتلك حتى القدرة علي إرشاد غيره علي اسمه ((أي تعريف نفسه)) ، ولكن الكاتب علي لسان السارد بضمير الغائب الموهوم بحقيقة ما حدث - نراه يبتكر لغة أخرى للصبي

الأبكم هي لغة الجسد، وسوف تتنامى هذه اللغة المبتكرة علي طوال السرد القصصي حتى تلغ شأواً رهيفاً في التواصل. وستتجلى هذه اللغة في أكثر من حقل دلالي جسدي لدى الطفل، وسيمتلك الكاتب قدرة فائقة علي تصوير ذلك بما يختفي معه فارق الخبرات الحضارية والعمرية. وفوارق العادات والتقاليد والثقافة بين السارد وهذا الطفل الصغير، بما يجعل البناء الفني لهذه القصة مبتكراً وأشبه باقتناص المستحيل.

في بداية الرحلة يسعد الصبي لمعرفة الكاتب لاسمه، ويبدأ في أولى تعبيرات الجسد: (أحس الصبي براحه شديدة فضحك في سعادة بالغة أضاف مؤمناً علي ما قالته (جررر جرررر برراكت) وقبض علي يدي وأخذ يشدني عبر الميدان، لقد قرر أن يفرجنا علي البلدة وما تحويه من آثار، وليجعلنا نفهم أخذ يرسم بإصبعه في الهواء رسومات لما بدا أنه تماثل ونقوش وممان، أشار الصبي إلي المعابد شارحاً لنا ما نراه وهو يحس بالأهمية: (جررر جررررر) تلك بلدته وهذه المعابد معابده وهو يمتلك كل هذا المجال).

(بين الفينة والأخرى يلقي بنظرة خاطفة علي وحوهنا ، كان يخاف من أن نحس بالملل، وكلما لاحظ أننا قد بدأنا بفقد الاهتمام كان يخبط

رأسه بكفه وكأنه يقول: آه نسيت هناك تحفة أثرية) المتأمل في بناء شخصية البطل هنا، يلحظ أنها مكونة من بناء الإشارات الجسدية الدالة من مثل: (قفز في الهواء، أحد بمعن النظر قبنا وكأنه في انتظار علامات الاستحسان . قبض علي يديّ ألقى بنظرة خاطفة علي وجوهنا خبط رأسه بكفه) التواصل هنا بين الطفل والسارد يتم عبر لغة الجسد : (والجسد corps التواصل هنا بين الطفل والسارد يتم مننع الحياة والفعل والوعي وهو مكتسب قلبي سابق علي كل روح، وباعتباره معيارنا الأول في الوجود فهو يشكل مركز الكون فالإنسان أصلاً حضور جسدي في العالم ومن ثمة فإن الجسد يسرح دائماً تعبيريته تلك عبر صور متعددة. فهناك الجسد الصامت، كالمظهر الجسدي، وتعبير الوجه، وهناك الجسدي الحركي) (٢٨)

إذن العلاقة هنا بين الجسد والوعي والروح ليست برانية، فالجسد والروح كلاهما يتجلى عبر الآخر، وعلاقة الذات بالعالم تتم عبر الجسد، فالجسد هو مجمع وجودنا الشخصي، كما أنه مكمّن علاقتنا بجسد العالم كله (فالجسد والحياة والروح، ليست تشكل ثلاثة أنظمة من الوجود المستقل . ومن الواقع وإنما ثلاثة مستويات من الدلالة أو ثلاثة أشكال من الوحدة) .

إن " فليسار " في اعتماده الكلي علي بناء شخصية البطل منذ بداية القصة وحتى نهايتها علي دوال جمالية جسدية. يعمق ظننا بأن الكاتب يطرح هنا قضايا إنسانية غاية في الأهمية والخطورة. قضايا لها علاقة بالمجتمع والحضارة. وحقيقة التطور البشري. ومسألة التواصل اللغوي الرمزي الزائف، الذي يخفي أكثر مما يظهر، ويحجز أكثر مما يطلق، ومسألة العنف الرمزي الفكري الذي ابتكرته الحضارة المعاصرة لتوقع الإنسان في شباكه. مساعدة بينه وبين تواصله الحي الخلاق بذاته وجوهر العالم من حوله. فهذا الطفل فاقد لكل إمكانات التواصل مع الكاتب علي مستوى العجز اللساني والسمعي وعلي المستوى الاجتماعي المادي، والمستوى العمري. وعلي الرغم من كل ذلك استطاعت لغة الجسد وحدها بناء الحدث القصصي. وبناء الدلالة القصصية، وهنا ربما أراد الكاتب عبر هذا المعنى الفني التوصل إلى جسارة التواصل الحي الأول أيام كان الإنسان الأول أكثر انسجاماً مع ذاته والعالم من حوله. وأصدق اتصالاً بروح العالم ودوات الأحرين. قبل أن (يتأسس) الجسد ويتطور الرمز اللغوي الذي يحترل حسية الأشياء، وراثتها المعقد، إلي قوالب لغوية تجريدية تشوه انسجام الإنسان مع دانه والعالم من حوله!!!

ألم أقل من قبل إن "فليسار" لديه حساسية فريدة في تلمس الفجوات في هذا الوجود، سواءً كانت خللاً يعوق انسجام الوجدان الإنساني، أو انفصلاً يعوق تلاحم الذات مع العالم، أو حاجزاً يعوق اندفاق الذات الإنسانية في رحاب ذوات الآخرين. ويواصل فليسار بناء شخصية بطله وإفاء الحدث القصصي بما يدخلنا إلي أعماق دلالية جديدة تخص الفرد والمجتمع والحضارة، تمن خلال السرد القصصي نفسه، والقارئ يتوقع أن أقصى ما يصو إليه هذا الطفل الفقير الأبيكم هو الحصول علي المال، وربما يوجهنا الكاتب إلي ذلك ويصرح به قائل على عادته في مراوغته الفنية المركبة. (وسرعان ما أدركنا أن لهفة (أوكي) علي القيام بدوره لم تكن خاصة فقد كان يتوقع أن يكسب روبية أو اثنتين عند نهاية الجولة) هل هذه هي نهاية هذا الطفل فعلاً؟؟ سد الرمق المادي، أم كانت هناك أرقام أخرى كانت أولى فيما يرى الكاتب هي أن تحظى بالشيء؟؟ فلتتابع مع السارد المراوغ الذي يوهننا بالحقيقة المألوفة ليصدمنا أخيراً بالحقيقة غير المتوقعة علي الإطلاق، ولتتابع رحلات الصبي مع السارد أو رحلات السارد مع البطل .

فبعد جولة في الحمامات الملكية يقرر السارد وزوجته، أن يرتاحا ويشتريا موزاً لأوكي ويبين الطفل علي لسان السارد عن نفسية فقيرة نعجز

عن التصرف، عندما يتحقق لها ما تريد، فحتى الموزة يضعها الطفل في سرواله ليحتفظ بهالاً ليأكلها، وتعطيه الزوجة موزة أخرى، وتقشرها له، ويقضمها الطفل، في نشوة واستمتاع، ويضع الأخرى في سرواله، تحسباً للمستقبل، ثم تسقط منه، ويضحك السارد وزوجته ويشاركهما الطفل الضحكات دون حجل، لقد توثقت الصلة وتعمق خط التواصل، ثم يصور الكاتب أدق الخلجات الداخلية لهذا الصبي المنعزل المحتاج، فهو بين شقي الرحي، يحتاج إلي المال، ويحتاج إلي الحنو والتواصل / هل سيأخذ حقه كمرشد سياحي، وتنتهي القصة عند هذا الحد؟؟ كما ألمح الكاتب إلي ذلك من قبل وقال بأن هذا هو الحقيقة الوحيدة التي تربط (أوكي) بهما- ولكن يعمق الكاتب من الحقيقة المضادة من خلال تعميق الحقيقة المألوفة، أقصد بأن السارد أعطي الصبي ورقة من فئة الروبيات العشرة وهذا شيء مذل جعله غير مصدق فقد (أنتفض جسده، وشحب لونه) (وأمسك بالعملة ومررها أمام عينيه متسائلاً أهي له حقاً) هذا منتهى الطلب له، وحتى يؤكد السارد للصبي أن الورقة المالية له، أعطاه ورقة تساويها مما يريد أن يوصله إلينا السارد هو: (هل العطاء المالي السخي الذي تكرر مرتين أكد فعلاً نهاية علاقة (أوكي) بالكاتب عند الحدود المادية أم تعميق وتأكيد هذه الحقيقة المألوفة، دفع بالسرد القصصي إلي تأكيد الحقيقة المضادة حيث وطفها

الكاتب بقوله : والكل يصرخ ويضحك يشرحون لكل من ينصت لهم كيف كسب (أو كى) كل هذا المال وكانت تبتسم وتربت على رأس الولد المحظوظ ، في هدوء ركبنا دراجتينا وانطلقنا....وفى منتصف تبة كنا نتسلقها فقدنا كل ما تبقى لنا من طاقة ، ونزلنا من على الدرجات، وبعد عشرة دقائق وعلى قمة التل التفتنا خلفنا كي نلقى نظرة أخيرة على "باتان" ورأينا خلفنا على مسافة بضعة أمتار الصبي الصغير الأصم الأبكم).

هل رأيت معي الحقيقة الصادمة المضادة، التي فجأنا بها الكاتب، لقد تطور الحدث بهذه الحقيقة ليدخل فى أعماق إنسانية أعمق من ذي قبل، لقد تطورت الأحداث الصغيرة العديدة ليدخل الحدث الكبير إلى نواكب وأعمق من ذي قبل. لقد تعلق الصبي بما هو أقرب إلى روحه ، تعلق بالصدقة والحنو أكثر من المال بدليل وصف الكاتب لهيئته الخارجية (كان محتقن الوجه من الإعياء والإحساس بالذنب والخجل، وظل ينقل ناظره بيننا منتظراً رد فعلنا، وإلى أى شئ ستتحوّل دهشتنا: الفرح؟ أم الغضب؟ ثم وفى محاولة منه لمساعدتنا أطلق ضحكة رعناء خجلى) (ويبطء تتحوّل النظرة المتسائلة فى عينيه إلى نظرة حزينة. حاولنا أن نقنعه بالعودة إلى باتان باستخدام كل الإشارات التي نعرفها . فجأة لمعت عيناه وهرع نحوي وحلح قبعته واستخدمها لميسح حدائى. قلنا للأسف لا بد أن نرجع

وانطلقنا ولكن صوت القدمين الصغيرين تعدوان على الحصى المدبب رقق
من قلوبنا وانتظرنا حتى لحق بنا النفث إلى وكانت عيناه ممتلئتين
بالراحة والعرفان للجميل، ولكن كان ثمة شيء آخر فيها. شيء صدمني وأذهلني
وكأنه الحب الخالص).

هذا التصوير القصصي البالغ الشجن يدخلنا إلى عالم قصصي
جميل، عالم الحنو والحب لقد انتصر الشوق على المال، الخفة والرهافة على
الغلظة والابتذال، أحس الطفل بان ثمة متعاً أعلى من متع المادة، والكاتب
يعمق من هذا الشعور يرسمه عبر مخيلته السينمائية الخصبية ملامح أخرى
للجسد المتفاهم والمتأمل في الجمل السردي التي وضعت تحتها خطأ يجد
معلمها من حقول دلالية جسدية، أو حقول فوق لغوية، ومعظم هذه الدلالات
الجسدية تبعد عن الإشارات الجسمية الاصطلاحية، والإشارات الدلالية،
وإشارات الأوضاع الجسمية، وجميعها ينحصر في: (الجانب الفطري أو
الغريزي الذي يتميز بالعالية، لأنها تكون مفهومة للمتكلمين بلغات مختلفة
من مواقف أو حالات مشتركة مثل الاستعهام والطلب والموافقة والرفض
والتعجب وغير ذلك) (٣٩).

والكاتب على وعى عميق بهذا التشكيل الجمالي الجسدي، لأنه يحمل مغزى كونيًا وحضاريًا، سيتضح على طول السرد القصصي أكثر وأكثر، والكاتب حريص على أن يزرع هذه العبارات الجسدية الخاصة به وسط الإشارات الجسدية العديدة التي تبني على البطل (الصبي) وهى عبارة (استخدمنا كل الإشارات التي نعرفها ليرجع إلى باتان) فإذا أضفنا إلى قصدية هذا التعبير. قصدية الكاتب في وصف الطفل في كل تطور في شخصيته أو في الحدث بأنه (أصم أبكم) تأكد لنا المغزى العميق للكاتب في إحلال لغة الجسد لدى البطل (الطفل) محل لغة الإشارات التي يعرفها الكاتب، وهى اللغة الرمزية المتعارف عليها، فعل الكاتب هذا ليعمق من حميمة التواصل الإنساني من خلال إرجاعه إلى لغة جسدية حسية ثرية بالوجود، يكون الجسد في القصص موازيها الجمالي.

ومن المعروف أن العلماء قد تنبهوا إلى أن الإنسان الأول كان يشير قبل أن يتكلم، فالإشارة الجسدية أعرف فى التواصل، وأصل فى الالتحام بجوهر الروح، يقول اللغوي الفرنسي (فندريس) بخصوص دور الإشارة الجسمية فى التواصل: (إنها تساعد الفكر على الانطلاق، فاليد ستد وتتكلمش، كما لو كانت تغوص فى أعماق الضمير لتجلب الفكرة الوحيدة تعجزها وتفصلها بإعطائها الشكل المناسب) (٤٠)

بل إننا نجد الجسم كاملاً يشترك في هذا العمل ويطهر في هيئات مختلفة) " . ويؤكد أيضاً علماء الاجتماع بأن استعمال الإشارات يصاحب اللغة المحكية فيتممها أو يحل محلها أو ينوي عنها" ((أو تعبر بصورة أدق عن ظلال المعاني (*Shader of Meanuogre*) وهو ما يقصده الجاحظ في تفسيره للإشارات بأنها تعبر عن خاص الخاص (((٤١)

ومن واقع هذه التصورات نرى أن كلما اقتربنا من لغة الإشارات الجسدية كلما زادت نسبة الصدق وقدرته التعبيرية على الأصالة، وكلما ابتعدنا عنها، واقتربنا من اللغة الرمزية المنفوق عليها، كلما انفصلنا درجات عن الصدق، لأن لغة الجسد مباشرة نافذة، ولغة الرموز قائمة على التمثيل وليس التجسيد. وعندما يوتلف " فليسار" لغة الجسد لدى الطفل الأصم الأبكم ويقيم هذا العالم الكامل للبطل القائم على المحبة والتواصل الحميم، فهو يشير إلى قضية الحرية في مسألة التواصل والتي بدونها لن يكون هناك حب أصيل، ولن يستطيع الناس أن يحب بعضهم بعضاً إلا إذا أراحوا ما تعارفت عليه المؤسسات المألوفة في تخميط الرموز اللغوية، لتدل على ما أراد العرف العام من زيف وسطحية وعمومية، فأن نعيش بحسبك وبإشاراته مباشرة فإن هذا يعني . أنك في الحالة الطبيعية فالإنسان هنا يعيش بجسده، وليس هناك ما يخفيه، وثقافته ظاهرة وعلنية في سلوكه الخارجي، وهو يعيش في

مجال مفتوح لا ضمن مؤسسات، وعبر أنظمة تأديبية تخفى وتموه أشياء وعلاقات.

الجسد هنا هو نفسه ثقافة مرثية، لغة لا تعرف التمويه والخداع. هذا ما يود أن يجسده الكاتب في شخصية الطفل الأصم الأبكم والذي هو أعمق فصاحة وأدق سمعاً من الكاتب السميع المتكلم، لغة المزالغوى المتعارف عليه أو حتى منا نحن قراء القصة (الذين ننتمي لمجتمعات تنوعت ثقافتها، وتعددت مؤسساتها، وتعقد العمل فيها صفات وخصائص الأجساد فيها تغطي بأنثواب وملابس مختلفة في مقاييسها وتفصيلاتها، وهي تعبر عن مجتمعات تحب أشياء وأموراً وتظهر آخر وتموه ثالثة) (٤٢) "

وإذا أردنا فهم هذه المعاني العميقة التي تنطوي عليها هذه القصة البديعة، فلنتناهى مع السرد القصصي ذاته، ولنلاحظ بدقة الحالة النفسية والروحية والفكرية لهذا الطفل البدائي الجميل (رمز السحر والبراءة والاختلاف) الصفات التي بدأ بها الكاتب قصته - نلاحظ التطور السردي للشخصية بعد أن دفع بها الكاتب إلى حضارة أخرى لها ملامحها المادية الجديدة، وعاداتها وتقاليدها المؤسسية وكيف تعامل هذا الطفل معها وما ردود فعله تجاهها يقول الكاتب - السارد مصوراً شخصية بطله (أوكي):

الحميمة الطازجة، والإنسان مجزءاً مفتتاً محجوراً مخدولاً ، ألم أقل مراراً
بأن "فليسار" معنى باكتشاف هذه الفجوات المأسوية في نسيج الإنسان
أو نسيج الحضارة التي تكتنفه بين ظهرائيها، إنه يقدم لنا هنا رؤيته
القصصية العميقة الناقدة عبر تجربة فنية جديدة.

استيقظ الصبي أخيراً فقد كان مجهداً من جراء تغيرات حاسمة
جوهريّة طرأت على روحه وفكره بل كيانه كله (حملناه للفندق ونزعنا عنه
ملابسه، وغسلنا يديه ووجهه ، ووضعناه في الفراش، فنام مثل قطعة
الخشب).

إن تصوير الكاتب لجو الشخصية هنا غاية في الدقة والابتكار، وذلك
في تشبيهه بطله بالخشبة النائمة، حقاً لقد فقد الروح وتحولت الشجرة
الحية المورقة إلى خشبه ناشفة متيبسة، فلم يكن يعرف أين هو، بعد أن فقد
هويته ودانه ولكن به بقية من حياة يلمسها الكاتب في محاولة الطفل
إلصاق حسده بجسد الكاتب - السارد في أثناء النوم (وبدأت أصابعه
الصغيرة تستكشف الجو المحيط بها، وعندما وجدت ذراعي توقفتا للحظة، ثم
استمرنا نوجدنا رسغي وأناملي وإبهامي، وبعد تردد دلف أصابعه حول
إبهامي بشدة، واقترب وجهه حتى صرت قادراً على الإحساس بنفسه

الداقي) الكاتب ما زال يخرق في عالم الجسد الحي ليعدق من مأساة بطله، فالطفل يعاني من شروخ عميقة في لا وعيه اللاهت للحظة لتواصل الحقيقة، ويكون فعل الجسد في أثناء النوم وحركاته معبراً رمزياً عن شوق دفين لاسترجاع حالة أصيلة ماضية، بينما الكاتب يدفع بأحداث القصة، وبتطورات الشخصية إلى أبعاد أعمق حيث يأخذ الكاتب إلى المدينة في الصباح ليشاهد القصر الملكي والفيلة والقردة التي خاف منها وفي النهاية كان الطفل سعيداً عندما رجع الكاتب وزوجته إلى الدرجات ليواصل عودتهما إلى (باتان) بلدة الطفل الصغير، لكن الطفل قد فقد حماسه في الحياة يقول الكاتب (لم يبداً "أوكي" أية علامة على انه قد تعرف على الطريق ولا أنه عائد معنا إلى "باتان" بدأ يدرك العلامات المألوفة فقط عندما دخلنا في أزقة حانديه ضيقة، بدأ مندهشاً وفرحاً، فما زال العالم القديم هناك) .

وعند هذه الجملة الأخيرة أقف طويلاً لأنها جملة مفصلية في البناء الفني، فقد تحول الطفل من الفرح الدائري السابق، إلى الاندهاش، ترى على أي شيء يرمز الاندهاش هنا؟ وبدأت الصورة القصصية الدالة على الجسد أو الذابغة منه تختفي رويداً رويداً، كل ما في الأمر الآن أن الطفل أصبح في تمزق عذيف، تتضح دلالة ذلك تفرقة عبر وعيه الجديد بين العالم

القديم الذي كان فيه والعالم الحديث الذي صار إليه، وبدأ الطفل يحكي لأصدقائه كل ما رآه في هذا العالم (: الأفيال، القردة، القصور، كل شئ) وفي أثناء ذلك حاول الكاتب وزوجته أن يستلما طريقهما تاركين (أوكى) بين أصدقائه القدامى، ولكن ما أن لحظ الطفل صدق رغبتهم فى الرحيل حتى كانت منه المحاولات المستميتة فى الصراخ تارة، والإمساك بشدة بعمود الدراجة تارة أخرى، أو الارتقاء بجسده على الدراجة فى المرة الأخيرة، وفى أثناء ذلك كان السارد وزوجته يبعدان بكل السبل حتى خارت قواه وخضع (كما لو كان بالوناً قد خرج منه الهواء)، ولتلاحظ معنى صراع الجسدين، الجسد البدائى الفقير وتزاميه للحظة التواصل، والجسد الحضارى النافر وتلافيه لهذا التواصل؟! يقول الكاتب مصوراً هذه اللحظة الحاسمة (مشيت نحوه وانحنيت عليه، ووضعت فى يده ورقة من ذات المائة روبية، نظرت إليها بلا مبالاة، وظلت يده جامدة بلا حياة، فوقعت الورقة النقدية على الأرض داعبت نقنه كنت أريد أن أراه يضحك . رفض أن ينظر إلى قبل أن تغادر الميدان استدرت ونظرت إليه، كان مستنداً إلى الجدار، وكأنه سحين أطلقت كتبة الإعدام عليه الرصاص) إن النظر بلا مبالاة ، واليد الجامدة بلا حياة ، وجمود النظر واستدارت الجسد إلى الجدار كلها علامات جسدية فوق لغوية، طورت الحدث إلى السجن النفسى والجسدى، فالموت أخيراً،

لماذا جفت حيوية الجسد وانتقلت من الأصرار على الحياة في بهجة الإرشاد السباحي للكاتب وزوجته إلى قوة التواصل الإنساني بمرمزه الحسية بين الشخصيات الثلاثة إلى إحداث تغيرات جذرية علمية بإدخاله في جسد حضارة قشرية مادية معلبة، حتى تم الجفاف الأخير فالموت ، لقد جف ربيع الحياة البدائية الأولى، حيث كان السارد يتمنى في بداية القصة أن يدخل إلى عالم (السحر والبراءة والاختلاف) ودخل الوجود الإنساني المعاصر بعد أن (نأسس) الجسد وتنكرت اللغة لأصلها الحي - داخلي إلى خريف الاستهلاك الحضاري، ونسلط المادة . ((فان يكون الجسد هو حرته الخاصة هذا يعنى أنه يكسر قواقع الهويات التي بفتعله تحت هذا القالب أو ذلك، منطلقاً في سراع الهزي وحده . أى فى كل ما يتبع للجسدي أن يمارس ذاتي انتمائه، عبر توغلانه في فجائيات العالم من حوله . فالخلفي (بضم الخاء) يرتد إلى الخلفي (بفتح الخاء) كل صلة حرّة بالجسد تعيده إلى هويته الأصل كخلق أولاً، سابق على كل تخليق . وهي صلة ليست طوبانية لا تجىء بالواسطة، بارتكاز القيم والعادات، والايضاع إلى الإستراتيجيات العمومية . إنها اتصال تراجيدي يضعني في ينوع الفعل وليس على ضفافه، وذلك أن الجسد إنما هو شاهد خلفي البدني . كل أماراته

. كل أفعاله هي كذلك مخلوقات وليس من خلق إلا وهو فعل تراجمي

يتنازعه مع الوجود والعدم المتأنيان) (٤٣)

إن الحضارة المعاصرة قد جارت على الروح والوجدان والخيال والجسد بعد أن (عقلنت) الجزء البدائي الخلاق فينا، ورمزتنا في أبنية ثقافية وسياسية واجتماعية قهرية تقف بديلا عن وجودنا الإنساني الحي المباشر، فهل كان " فليسار " يرمز إلى ذلك في هذا الطفل (البطل) المتساوي لقصته، إن الكاتب يحاول أن ينقل هوية الكائن الحي إلى الهوية الحضارة العولمية الجديدة، أي أراد أن يجسد (عولمة الوجدان) - أو حاول أن يصور (مكننة) براءة وطفولة العالم، فماذا حدث، لقد تم القتل لا الحياة، فأين مباح الحضارة التكنولوجية التي أرادت تحقيق سعادة الإنسان فوق الأرض، فهل من الممكن مكننة الروح والخيال والجسد واللغة والوجود في البيوسبا التكنولوجية الوهمية لتكون بديلا عن الحياة الحية في ذاته ولذاته؟؟ هل نحن نعيش - حياة من ورق، أو حياة من مجاز تكنولوجي افتراضي بعيد كل البعد عن حيوية اجسادنا كما خلقها الله في الطبيعة؟ هل قصة فليسار تجسيد قصصى بارع يقدم رؤية فنية للعولمة من خلال عين الخيال في الفن، ربما كان حدسي النقدي صحيحاً وربما قصد " فليسار " غير ذلك أو أعمق من ذلك فدائماً الفن حمال أوجه.

obeikandi.com

المصادر والمراجع

١. إيفالد فليسار، حكايات التجوال، ترجمة، د. أسامة القفاش، دار الكلمة، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٤، ١، ص١٣٨.
٢. من حوار أجراه الباحث مع الكاتب، فى ندوة خاصة بلقاء الكاتب فى (الجلس الأعلى للثقافة) بتاريخ ٢٩/٩/٢٠٠٤، وقد قام بالترجمة الدكتور أسامة القفاش، وبحضور كل من : إبراهيم عبد المجيد، وخيرى شلبى، وسلوى بكر، ومنتصر القفاش.
٣. تشارلز تشادويك، الرمزية، ترجمة، نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٢، ١٩٩٢، ١، ص١٣.
٤. د. محمود السمرة، مقالات فى النقد الأدبى، دار الثقافة، بيروت، ص٥٨.
٥. تشارلز تشادويك، مرجع سابق، ص١٩.
٦. آيان ريد، القصة القصيرة، ترجمة، د. منى مؤنس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٠، ١، ص٢٢.
٧. د. عادل مصطفى، دلالة الشكل، (قراءة فى الاستطيقا الشكلية)، وقراءة فى كتاب الفن، دار النهضة العربية، بيروت، ط١، ٢٠٠١، ص١٥.

٨. د. يوسف سامى اليوسف، الخيال والحرية، مساهمة فى نظرية

الأدب، دار كنعان، سوريا، ط١، ٢٠٠١، ص٧٧

٩. المرجع السابق، ص٧١

١٠. هيلد زالوشر، القطار فى الأدب الروسى، وسيلة لإثارة الانفعال

النفسى، مجلة الكاتب المصرى، ع١٢، ١٥، مج٤، ط١٩٤٦، ص٤٧٦

١١. حكايات التجوال، مرجع سابق، ص١٣

١٢. ميشيل بوتور، بحوث فى الرواية الجديدة، ترجمة، فريد أنطونىوس،

ط عويدات، بيروت، ط١٩٨٦، ٢، ص٤٣

١٣. حكايات التجوال، مرجع سابق، ص١٣

١٤. يبدو أن كلمة (ينافح) هنا لاتتسق والسياق التعبيرى للقصة، ولعل

المرحم كان يقصد (يكافح) فأخطئه التوفيق، لأن دلالة المنافحة

تختلف عن دلالة المكافحة، الباحث.

١٥. ياسين النصير، الاستهلال، فن البدايات فى النص الأدبى، الهيئة

العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٨، ص٢٣٠

١٦. د. زكريا ابراهيم، تأملات وجودية. دار الآداب، بيروت، ١٩٦٢.

ص ٥٢، ٥٣

١٧. هيلد زالوشر، القطار فى الأدب الروسى، مرجع سابق، ص ٤٧٦

١٨. د. محمد زكى العثمانوى، قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث،

بيروت، دار النهضة العربية، ١٩٨٤، ص ٩٩، نقلا عن ترجمة الدتور عبد

الحكيم حسان، سيرة ذاتية. الخيال عند كولردج، (النظرية

الرومانتيكية فى الشعر)، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٠، ص ٢٤٠

١٩. حكايات التجوال، ص ١٤

٢٠. ميشيل بوتور، مرجع سابق، ص ٤٢

٢١. حميد لحمدانى، بنية النص السردي، ص ٧٠

٢٢. حكايات التحوال، ص ١٦

٢٣. جاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة

الجامعية للدراسات، بيروت، ط ١٩٧٨، ص ٢، ٧٩

٢٤. حكايات التحوال، ص ١٧

٢٥. د. عادل مصطفى، دلالة الشكل، دراسة في الاستطيقا الشكلية، مرجع

سابق، ص ٢٦، ٢٧

26. w. y tindll, the literary

symbol, columbia, university, newyork, 1955, p17

٢٧. د. على جعفر العلاق، الشاعر العربي الحديث، رموزه وأساطيره

الشخصية، مجلة الآداب، ١٩٨٩، ص ٢

٢٨. د. عادل مصطفى، دلالة الشكل، مرجع سابق، ص ٩٢، ٩٣

٢٩. د. حسن حماد، الاغتراب عند إريك فروم، المؤسسة الجامعية

للدراستات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٩٥، ص ٦٨، ٧٠

٣٠. يوسف اليوسف، الخيال والحرية، مرجع سابق، ص ٧٥، ٧٤

٣١. د. زكريا إبراهيم، مشكلة الحياة، دار مصر للطباعة، القاهرة، د.ت،

ص ١٢١

٣٢. المرجع السابق، ص ١٢٣، ١٢٢

٣٣. د. عادل مصطفى، دلالة الشكل، مرجع سابق، ص

٣٤. السابق، ص ٦٣

٣٥. السابق، ص ٤٧

٣٦. فريد الزاهى، الجسد والصورة والمقدس فى الإسلام، ط أفريقيا الشرق، المغرب، ١٩٩٩، ص ٢٧

٣٧. د. كريم زكى حسام الدين، الإشارات الجسمية، دراسة لغوية لظاهرة استعمال أعضاء الجسم فى التواصل، دار غريب، القاهرة، ط ٢، ٢٠٠١، ص ١٢٢

38. *ven dryes :languag oral et language per Gestes, p 13 .*

نقلا عن د. كريم زكى، المرجع السابق

٣٩. المرجع السابق، ص ١٢٤.

٤٠. إبراهيم محمود، تدوين التاريخ جسديا، الجسد الفردى، والجسد الجماعى، كتابات معاصرة، لبنان، ٧٤، مع ٢٦، ١٩٩٦، آذار، ص ٢٣، وانظر للكاتب نفسه: جماليات الصمت: فى أصل المخفى والمكبوت، الفصل الخاص - (تصميت الجسد فى المجتمع العربى الإسلامى ص ١١٩، وانظر أيضا كتاب: الجسد المخلوع، دار رياض الريس، ٢٠٠٨.

٤١. مطاع صفدى، أفكار الجسد أفكار العالم، حول نظرية الجسد العاشق وتاويلاته، مجلة الفكر العربى المعاصر، لبنان، بيروت، صيف ٢٠٠١، ص ١٦، وانظر بخصوص ذلك أيضا: د. أحمد أبو زيد.

الجسد والمجتمع. استكشافات في النظرية الاجتماعية. مجلة إبداع -
القاهرة، ع ٩، سبتمبر، ١٩٩٧، ص ٩. وانظر: الدكتور معجب الزهراني،
الوعي بالجسد ودوره في تكوين الهوية الحديثة، مجلة نزوى، عمان،
العدد، العام ، و دافيد لوبروتون، أنتربولوجيا الجسد والحدأة، ترجمة
محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت،
ط١، ١٩٩٣، ص ٦

تعريف بالمؤلف

- الأستاذ الدكتور/ أيمن تعليب. أستاذ النقد الأدبي بكلية الآداب / جامعة قناة السويس.
- الجنسية: مصرى مواليد محافظة الشرقية.
- حصل على الماجستير عن: الاتجاهات التأملية فى شعر ((جماعة أبولو)) فى مصر كلية الآداب جامعة الزقازيق/ ١٩٩٠ والدكتوراه عن: الاغتراب فى الشعر العربي الحديث/ المدرسة الواقعية كلية الآداب جامعة الزقازيق/ ١٩٩٦. حصل على العديد من شهادات التقدير.
- شهادة تقدير من جامعة لانسانا كونتى بغرب أفريقيا/ جمهورية غينيا/ قسم اللغة العربية والحضارة، ٢٠٠٨. شهادة تقدير من كلية الآداب جامعة القاهرة// فرع بنى سويف. عام ٢٠٠٥ م.
- شهادة تقدير من كلية الآداب// جامعة عين شمس، عام ٢٠٠٧.
- شهادة تقدير من كلية الآداب/ قسم اللغة العربية، جامعة قناة السويس/ بالإسماعيلية ٢٠٠٨
- شهادة تقدير من جامعة القاهرة، مركز الدراسات الأفريقية، ٢٠٠٩.
- شهادة تقدير من كلية الإلهيات بمدينة بورصة بالجمهورية التركية، ٢٠١٠.
- شهادة تقدير من جامعة الأزهر الشريف، كلية اللغة العربية بالزقازيق، ٢٠١١.
- شهادة تقدير من كلية الآداب بالإسماعيلية . مركز التراث والحضارة . ٢٠١٤.

التسلسل الوظيفي:

- أستاذ الأدب والنقد المساعد بكلية الآداب والتربية، بجامعة عمر المختار بلينيا من عام ١٩٩٧. ١٩٩٩. وعضو هيئة تعريب العلوم بالجامعة.
- مدرس الأدب والنقد وعلوم الاتصال بجامعة الإمارات العربية المتحدة من ١٩٩٩. ٢٠٠٣.
- أستاذا للأدب والنقد بجامعة جمال عبد الناصر بجمهورية غينيا غرب أفريقيا من ٢٠٠٣. ٢٠٠٨.
- رئيس قسم اللغة العربية بكلية الآداب وعلوم الحضارة بجامعة لانسانا كوتى بجمهورية غينيا. ٢٠٠٧.
- أستاذ اللغويات والنقد والأدب الحديث، جامعة أولوداع، بورصة، الجمهورية التركية.
- رئيس تحرير سلسلة (كتابات نقدية)، هيئة قصور الثقافة، القاهرة. ٢٠١٢- وحتى الآن.
- أستاذ النقد الأدبي بكلية الآداب، جامعة قناة السويس. ٢٠١٢.
- وكيل كلية الآداب للدراسات العليا والبحث العلمي ٢٠١٤.

العضويات الأدبية:

- عضو اتحاد كتاب مصر
- عضو جمعية النقد الأدبي المصرية
- عضو الجمعية المصرية للأدب المقارن
- عضو الجمعية المصرية للسرديات.

- عضو إيتيليه القاهرة
 - عضو نادى القصة بالقاهرة
 - عضو أمانة أدباء مصر، ٢٠٠٧
 - عضو مجلس إدارة اتحاد كتاب مصر ٢٠١١.
 - رئيس لجنة الحريات باتحاد كتاب مصر ٢٠١١
 - رئيس الشعبة الأدبية باتحاد كتاب مصر ٢٠١٤
- له من الكتب المطبوعة.

- القوس العذراء فى الخطاب النقدى المعاصر: دراسة فى أدب محمود محمد شاكر، دار الآداب، القاهرة، ٢٠٠٦.
- الشعرية القديمة والعقل النقدى المعاصر، نحو تأسيس منهجى تجريبى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٩
- خطاب النظرية وخطاب التجريب، تفكيك العقل النقدى العربى، سلسلة كتابات نقدية، العدد ١٩٤، القاهرة، ٢٠١٠.
- أشكال السرد عند الكاتب السولوفينى المعاصر إيفالد فليسار: قراءة فى آليات بناء القصة القصيرة، دار أرابيسك، القاهرة، الطبعة الأولى ، ٢٠١٠ .
- من تناص النصوص إلى تناص الحضارات، الطبعة الأولى، دار نهر النيل للنشر، مؤسسة بجلاء محرم، القاهرة، ٢٠١٠.
- محمد آدم وشعرية التخيل الشدى التشعبى، سلسلة أعلام الشعر العربى المعاصر، ط دار المعرفة، دمشق، سورية، ٢٠١٠.

- قصيدة الثورة فى الخطاب الشعرى المعاصر: جدل الشعر والسلطة، دار العلم والإيمان، القاهرة، ط١٠ ٢٠١٠.
- أسطورة النسر فى الخطاب الشعرى المعاصر، من نص الأسطورة إلى أسطورة النص، دار العلم والإيمان، القاهرة، ط١٠ ٢٠١٠.
- شعرية الطل ومقاومة النسق الثقافى، مقاربات معرفية وتخييلية لقصيدة النثر العربية، دار العلم والإيمان، القاهرة، ط١٠ ٢٠١٠.
- منطلق التجريد فى الخطاب السردى المعاصر، دار العلم والإيمان، القاهرة، ط١٠.
- الثورة والوجود. أسئلة الثورات العربية: هيئة قصور الثقافة، سلسلة إصدارات خاصة، القاهرة، ديسمبر، ٢٠١١.
- عنقرية الحب، كتاب دار الهلال، عدد ديسمبر، ٢٠١١.
- فى شعرية الثورة، نحو تأسيس معرفى تخيلى للثورات العربية، سلسلة كتابات خاصة، وزارة الثقافة، هيئة قصور الثقافة، ٢٠١٠.
- له قرابة التسعين بحثاً منشورة فى المجلات المحلية والعربية والدولية