

الفصل الثالث الصورة السردية

تمهيد

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

إنه ليس مجرد إعادة بناء للواقع في حدود ما هو قائم ومتعين بقدر ما هو خلق واقع جديد مغاير ومفارق، واقع له منطلقه الخاص في بناء علاقاته ودلالته، ينمحي فيه التمايز بين الواقعي / التجريبي والتخيل، وتتأسس جماليته ".... على عمق مختلف التمثيلات التي تخترق الفضاء الاجتماعي للوسط من خلال الرمزي والتخيل والتصويري....." (١)، تندمج فيه كل العلامات لتؤلف بنية نصية دالة تقترح وجوداً جديداً لعلاقة الذات بالعالم. وترتسم هذه العلاقة من خلال الفعل الذي تمارسه الذات في اللغة وباللغة، من خلال «الصورة» *image* بما هي تعامل خاص مع اللغة.

وعن طريق الصورة واشتغالها الدلالي والنثائي عبر مسارات السرد يكتسب العالم المتخيل وجوداً ممكنًا. إنها تسبغ الوجود على المحتمل، المفترض، غير المألوف، غير المدرك، لكنه ليس وجوداً مادياً عينياً مدركاً. إنه وجود متصور متخيل، يتحقق الوعي به كتمثيل مفارق لما هو حسي أو تجريبي، ولما هو تجريدي، نتاج تأليف غير مألوف للعلامات، ومن ثم لن تكون الصورة (السردية) " ... أبداً سوى مقارنة في حدود كون الواقع الذي تستدعيه يظل غائباً على الدوام، سرياً وغير قابل للحصر.... وشحها الوظيفة الرمزية لا تناهياً دلالياً، يسير باتجاه الواقع الذي ترومه...." (٢).

إن الصورة - إذن - ليست تعبيراً لغوياً عن مماثلة أو مشابهة ما للواقع، ليست مجرد انعكاس لحقيقة خارجية أو تصور ذهني. إنها - بالأحرى - صياغة أو خلق تماثل ما، لا إظهاره، طريقة خاصة في رؤية الواقع وإدراكه وعرضه، في استيعاب ما هو جوهري فيه، وما هو حقيقي؛ وهنا فهي ".... تعمل على خلق إدراك متميز للشيء، خلق رؤيته، وليس التعرف عليه...." (٣).

أي إن الصورة أداة رؤية وكشف ووعي؛ أداة خلق وتشكيل عالم متخيل، وبذلك فإن الصورة (السردية) تحقق وجوداً أو حضوراً لما هو غائب (غير موجود) بالقدر نفسه الذي تحقق وعباً جديداً

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

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

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

معنى هذا أنه لا يمكن أن تتحدد الصورة بما هي فعل تخيلي من غير العلاقة «المجازية» التخيلية بين عالمين. وهي علاقة لا يستفدها 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 حرمي)، يجعل منها مطابقة أو تماثلاً بين شيئين أو طرفين، أو استبدال أحدهما بالآخر، أو نقلاً، أو انزياحاً وانحرافاً. ويكون هذا المرجع منابة «معيان» أولى افتراضى تتحدد طلقاً له حقيقة الأشكال والصور البلاغية ووظيفتها؛ غير أن المحاز - في حقيقته - ينبغي أن يتجاوز معاهم النقل والاستبدال والانزياح، ليغدو فعلاً إسدياً تركيبياً يستند إلى العلاقات الخطابية والتركيبية التي تنظر إلى الملفوظ في سياقاته التفاعلية وأوضاعه التفاعلية، وترابطاته النصية الممتدة، أي يصح المجاز بناءة إجراء نصي يظطلع بوظائفه على كافة مستويات النص الدلالية والنيوية والتأويلية، مستنداً إلى ما يحدثه من علاقة حدلية تناظرية (انزياح دلالي) بين وحدات النص على مستوى الإنتاج والتلقي معاً معنى هذا أن المحاز تأليف خاص للأدلة اللغوية في الوقت الذي هو فيه بنينة خاصة لتصوراتنا ولتجارسنا (الواقعية والتخيلية)

أى إنه ".... ليس واقعة مكونة للغة محسد، وإنما يلعب دوراً أساسياً فى نفيئة الأتساق التصورية صفة عامة" (٧)؛ وبالتالي يصبح المجاز طريقة خاصة غير منتهية فى إدراك العالم وتنظيمه وبناءه من خلال إنتاج نبيات دلالية خاصة.

وهكذا تتحدى حقيقة الجارى فى سوء نظرية تستوعب مفاهيم المرجعى، التصورى، اللغوى الاحتمالى، وترتكز على العلائق التركيبية والدلالية، ليعدو فعلاً تخيلياً تركيبياً يغتنى بمقاماته وسباقاته المختلفة، ويتجاوز الوحدات الصغرى إلى الوحدات الكبرى (المتتاليات، الخطاب، النص) ويمارس وطائفه الجمالية فى إطار بنىة النص وهنا يمكن الحديث عن «مجازية» Tropeology النص، المؤسسة على تعددية الصيغة المجازية فى مستويات وصفها ودلالاتها ووظيفتها وتلقيها والنابعة من خصوصية النص النوعية.

وفى ضوء هذا تكون مجازية النص السردى مستمدة من طابعه الحكائى - التخيلى، أى يتم النظر إلى محاز النص السردى فى ضوء العلاقة بين آليات المجاز والمكونات الحكائية، وطرق تشكيل هذه العلاقة للنص سردياً ولغوياً ودلالياً، الأمر الذى يجعل من الوعى بمحاز النص السردى وعباً بأنماط بنيته وعمل مكوناته الحكائية - التخيلية، أى وعباً بالخصائص النوعية للسرد/الحكاية دون الخضوع لتقاليد جنس أدنى آخر - كالشعر - تصبح بمثابة معيار يتحكم فى مقارنة السرد مجازياً، مما يعنى أن " ... مجاز الحكاية لن يقوم إلا استناداً إلى شعرية النثر وبلاغته من خلال الوعى به كفعالية إبداعية وعمل تخيلى، ونص مجازى" (٨).

فكل عناصر السرد / الحكاية ومكوناته إشا تعمل من أجل صياغة «خبر» سردى، يتخلى عن الوظيفة المرجعية (للخبر)، ليصبح دالاً كئيفاً دى وظيفية حمالية، يستمد (أى الخبر السردى) حقيقته، ويتشكل به العالم السردى، من خلال انتسابه إلى ما هو متخيل، إلى ما هو خيالى ورمزى واستبهاى، عن طريق عمليات التشخيص والتمثيل والتجسيد والرميز، بفعل آليات المجاز والصوغ المجازى للخبر السردى.

فى ضوء ما سبق يصح لجاز النص السردى، أو للصورة السردية - بما أن الصورة لا يمكن أن تكون إلا مجازية، لا وجود لها بدون المجاز (٩)؛ يصنع لها خصوصيتها النوعية، وهن 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 الجمالى ...

(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 ودلالاتها ووظيفتها وفق اشتغالها النصي وتفعيلها الإمكانيات التخيلية 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، تحسباً لعلاقة خاصة بين الذات والعالم/ الموضوع. علاقة جدلية قوامها التوتر والتجاذب والتنازع والتصادم، والانشطار والتفاعل بين عالمين أو تصورين، وهو ما يستدعي بالضرورة صيغة لغوية خاصة ومتعددة تخضع في تشكيلها لمنطق الجدل والتفاعل بين مكوناتها؛ ومن ثم لا يمكن أن تختزل الصورة إلى مجرد علاقة لغوية، وليدة ماثلة أو استبدال أو انزياح يحدث بين طرفين (كلمتين / شيتين / عالمين / تصورين ...) .

بالفعل الصورة- في جوهرها- تشكيل لغوي، ولكنها تتجاوز كونها مجرد تأليف خاص وغير معناه للعلامات اللغوية لتغدو- بوجودها الفينومولوجي - «احتباراً حمالباً» على مستوى التعبير أو اللغة والرؤية، لا يبعد أن يكون طرْحاً لشكل جديد من الوجود (الإنساني واللغوي)، ذلك أن الصورة لا تكف عن أن تكون ".... وجوداً جديداً هي لغتي. تعبر عنى بتحويلى أنا إلى ما تعبر عنه. هنا يخلق التعبير الوجود."^(١١)؛ والأمر الذي يستند ربط الصورة بقلبيات 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 ترتبها - فى بنائها - ومن ثم فى دلالتها ووظيفتها - بالبنية النصية وما يحكمها من آليات التماسك والتلاحم والتفاعل والتناقض والتحول. ويمكن التعرف على طريقة تشكيل الصورة السردية، ودورها فى بناء العالم المتخيل لنصوص الثلاثية من خلال عدد من النتائج :

١ : «عندما فتح ميخائيل نافذته تشق رائحة الملح من الحيرة التى رانت عليها عشوة أول الليل ، وثبتت على صفحتها الساكنة طلععات نجوم حانة فضية مشعة السنان. كان فى الوشيش

الرنيب الذى تدوب به الأمواج الصغيرة على السطح الرملى، وفى الهواء المشمع بنفث راكد يعوج بشهة عفن قليل، حس بتهديد يس حواف قلنه برفق ولكن بالراح متكرر».

{رامة والتنين ص ٢٩٠}

ن ٢: « زمان، فى اسكندرية، كانت السماء يسبح فيها سحاب سابغ الألسنة، ديوله المنسابة تراب زعفران مشعشع مضرج، أحمر وأصفر، متوهجاً ناشعة / الغروب، وراء قلعة قايتباى العريقة، من ورائه شمس متقدة، قانية، قرصها كامل الدوران كامل اللهب، لا نزال. لا يمكن القبض عليها، وكان هو يعفوس، يندفن، كجمرة المغيب هده، فى مباح حنان عميق، عميق لا ينتهى أبداً إلى قرار».

{ يقين العطلش ص ٤٩ ، ٥٠ }

ن ٣: « كانت الأناجورة على الأرض، نورها يصعد إلى أغصان شجرة القشطة الوارفة، المشربية يتخللها آخر نور المغيب ويعيد إليها ترف دانتيل الخشب المخروط بتقريعاته الدقيقة المتواشجة متكررة بلا نهاية تحمل لا نهائية / المعنى؛ المتبس الذى لم يستطع قط أن يصل إليه مهما شارفه ... ».

{ يقين العطلش ص ٧٨ ، ٧٩ }

ن ٤: « وخيل إليه أنها، بحس ما تسلكه وتمتاز به، أدركت ما بنفسه، فوثقت من على السرير وقالت : هيا بنا نرح .. يجب أن أريك المدينة .. مازال فى النهار بقية ونزلاً معاً. لأول مرة السلام الضيقة. وقبل أن يخرجا ابتسمت الفتاة التى فى الردهة بوجها اللطيف، وحيثها وكانت الشوارع هادئة، وصامتة، وغريبة، وصدره يحمل بقية وتوفز، كل الأثقال التى تركتها أزمان الألم القديم التى لم تكد ترمجد .. ».

{رامة والتنين ص ٧٥}

ن ٥: « وعندما كان فى طريقه إليها، أخيراً، كان حس الكارثة لا يعارقه، لم يكن على يقين من أن العالم كله حفاً له أدنى معنى، كان يخنق بيدين وحشيتين عريضة العرج الشرس ويتردى على العور فى دمار الترقب لأسوا ما يمكن أن يحدث، لن يحدث شئ. كان القطار يدخل به عالماً صامتاً من الوحشة والغربة. بيوته منخفضة رمادية يسح عليها مطر ضبابى غير محسوس، وهزات الموتور الديزل الضخم تضرب قلنه ضربات متكررة رتيبة مكتومة الوقع. وفى حسه الكارثة، كارثة أنه لن يلتقى بها، لن يجدها لن يعرف أبداً إلا صدمة الرفض والسيان».

{رامة والتنين ص ٥٨}

ن ٦: «كان الشيح فى داخل الواحه الزجاجية كأنه غريب القت به تصاريف ظالمة، بيت العرائس التى ضد أيديها البلاستيكية فى حركة مشدودة الأصابع ثابته الابتسامه عن نخر دقيق كحب الرمان وشعر معقوص من خيوط صفراء، وفساتين دقيقة مزركشة وعبئين لا تترقان بين فتاحات العلب وزجاجات العطر الشرقى والأفلام الجافة المصنوعة على شكل مسلات فرعونية سيئة التشكيل والأكواب الملونة والعقود الكهرمان الكبيرة الحبات والأقراط النحاسية اليدوية المقلدة ومن ورائها حلايب كدراسة العاشة الأذوان والأباريق المشغولة بالترتر الأزرق والبرتقالى السقيم وألف صنف وصنف من نفايات مصانع الذكريات السياحية الحليفة الوزن والهادحة الدوق والتمن. نظر إليه الشيح بحررتين سوداوين لامعتين ووجهه القماش الرمادى المخسوف ولحية من فتائل قطن مغزول مشعشة، وثوبه البلى ينسدل عليه جامد الحلبات ويداه متدلّيتان إلى جانبيه فى أكامهما العصاضة وطريوشه مغربى قصير له زر أسود تدور حوله عمامة بيضاء ملفوفة رشيقة. /

قال لنفسه: ستفرح به كثيراً. شيح فد نادر المثال. جليل ووحيد ويانس فى وسط هذا المولد. قال: تضمه إلى موكب الدمى والأشباح الجسدة التافهة القوام المعككة المفاصل التى نوى 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 والنسب ص. ٢٦٢، ٢٦٣}

ن ٧: «كانت فى البنطلون البلوجينز، يجسمها ولكن لا يحددها، تنهج قليلاً متضرجة الوجه وكان حب الرمل الدقيق الأبيض على رموش عينيها المقوسة قليلاً، الواسعة، وكان الحظ الأسود العميق السواد على جفنها الأعلى عريضاً، يبرز خضرة ماء النثر العميقة فى عينيها يعود بالروح الضارية الوحشية من موطنها الغائر، وعيناها زهرتان شريستان شمس أخرى متعجزة، فى حبيا الفقدان والنشدان ولقيا الطلبة.» {الزمن الآخر ص. ١٥١}

ن ٨: «دخلت المرأة بانبعاجاتها المقتحمة، صدرها المهول، تحت البلوزة الحريرية، برمعه سوتيان لايد قوى جداً، وعجيزتها ترفع الجيبة الباريسية الغالية التى تندو مع ذلك كأنها من شغل خياطة بلدى، وهى تتنسم ابتسامه ثابتة كأنها ملصوقة بوجهها. وظهر وراءها قدرى عند الفتح وكيل الوزارة، بجرمه الضخم، ينهج قلباً، وفى يده علبة ورقية بيضاء مربوطة بخيط مفضض

مذهب مضمفون ومعقوص، وعليها اسم حلوانى (لايشن). وانحنى الوكيل يقبل مضيافته فظهر التماع الصلح بالعرق الحفيف، تحت شعره الطفيف المرجل بعناية لكى يخفيه، وقيل خدها قبلة رمزية بخده المتهدل وهى يصدر أصواتاً غامضة يقصد بها التعبير عن فرط السعادة لأنه جاء، فتخرج الأصوات كأنها غمغمة بلهاء، وجلس على الصوفا بثقل، بطنه الكبير يندلق على نفسه، أمامه، ولكنه كان حسن الاحتمال لهذا الثقل ...» {الزمن الآخر ص. ٤٠٦}

٩: « كانت قد صنعت فى البيت المملوكى عملاً مدهشاً. ركبت باساً زجاجياً، بضلفتين، بين الفسحة الصغيرة التى ينتهى إليها المر، وفيها القرص المدور وصناديق الورق المقوى الكبير ومائدة المكوى مسنودة كلها إلى الحائط، وبين المطبخ الذى كان فى القديم مدخلاً أو رواقاً، أوسع قليلاً من الردهة الضيقة، ومكماً لها، مازال نصف حائطه الأيمن. وأنت داخل - مكسواً بالقيشانى القديم اللامع، له خلفية صفراء قديمة عليه غضة زرقاء بالتفريعات الدائرية الهندسة بحساب دقيق، كل دائرة منها تحتضن فى داخلها مئمن أضلاع بالأبيض، يمس قطرها بلا انفصال، وفى داخله حنوا الأفتان الرقيقة اللقوية ينتهى كل منها بزهرة تجريدية صغيرة جداً ثلاثية الأوراق. أما نصف الحائط فوق القيشانى، فعليه تجريفات منقورة فى الحجر، قاعدة كل تجويف منها مبطنة بالرخام الأبيض الذى 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 العذوية .» {الزمن الآخر ص. ٢٢}

١٠: « كان الطبق المفلطح الواسع - صينى به نقوش زرقاء، على حافته شطوف قديمة وكسور رقيقة تتلمت بفعل القدم وبهت لونها، ماركة قديمة. سيعر يمكن، من مخلفات عز قديم، من أيام الاستراحة عندما كان مقتش الآثار إنجليزية، ربما - به ست بيضات مقلية مشرقة شموس صفراء بيضاء صغيرة عاثمة فى بحيرة من السمن الشفاف، وطبق أصفر من نفس الماركة. سليم يكاد يكون جديداً، به غسل نحل تتربع فى قلبه قلعلة شهد شمعية يسيل منها الرحيق متماسك القوام، شهباً، والعصيدة فى سلطانية فخار سوداء عميقة، تتصاعد أنفاسها الحارة. مغرية. وصعت الصينية النحاسية الكبيرة على المائدة المدورة غير ثابتة السيقان، جنب السرير.»

{يقين العطش ص. ٦٢}

ن ١١ : « كيف أستطيع أن أنسى الكريمات المعطرة والمعاجين الغالية وسوائل التحلية ناعمة القوام التي تدلّلن بها هذا الجسد، وتدلكين جسماً بها، أيضاً، تأثيره بحركات تسيّدك الطبيعة المتعهلة المستمتعة بما تحفره وتؤرّه من هيجان جديد بعد استئمامة الشمع. كيف أنسى انصياعك لأوامر هذا الجسد ومتطلباته، وراحته بعد غمرة الرضا الدهيخ، وعريه كما لو كان هو حالته الطبيعية - وحش كامل البراءة في أدغال المدينة وتراكب أشياؤها وحامدها - كيف أنسى أذنيه الجريح.

وكأما هذا الجسد هو الذي يتعلّب طلعته القاتلة.

أو كيف أنسى هذا المجد المتجدد في الماء، في البانيو، حيث الأمواج الرقيقة تحمل ثديك على هيئة، وتغمر بطنقة شفافة رقيقة سطوح التدويرات النضرة والانساطات والانحناءات الناعمة، أو تحت انهمار الدوش وأنت تسيدين هذه الامتلاءات وهذه الوهدات، تقوسات الفخذين العظيمتين، والواهي الصغير المعشوشب تحت قبة البطن الخضراة المكينة عليها الخط الخفيف المتعرج الذي تخلف بعد ولادة بنتك ولم يمض بعد كأنما ليؤكد الاستنارة والطرأوة والتعاسك وصقال السمرة الناهرة معاً، كيف أتجاهل ما لم أره قط، خوضها أمزاج البحر في ميامي أو العمورة، أو الساحل الشمالي، أو في بيسين نادى الجزيرة، في المايوه المصبوك على جسد يفيض من حبكته على النهدين والردفين، وهي تسبح، تولفين يحبا في وسطه الطلبيعي المائي، كأنما ولدت وعاشت طول عمرها في الماء، أو في بيسين الكاتاراكت ومعها مهندس الترميم الشاب، الشيوعي القديم،/ النوبي الذي يصطنع العناء بلغته النوبية - هي تعرف منها طراطيش كلمات - يتهدج صوته بها ويثير تائرة الغريين - بنات وصبياناً - بفعمومة رجولته، مثل خوليو على بحر ما. جسمه المحروق الناحل العظمى مازال يحمل آثار التعذيب في معتقلات عبد الناصر. »

{ يقين العطر ص. ١٤٢، ١٤٤ }

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

إنه عالم محدد بمشاهدته الطبيعية وزمنه (نموذج ١، ٢، ٣)، بإمكانته (نموذج ٤، ٥، ٦، ٧، ٨، ٩، ١٠، ١١)، بشخصه (نموذج ١١، ١٠، ٩، ٨، ٦، ٥، ٢، ١١)، وما يتناولونه من

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

تلاحق النماذج/ الأوصاف تلميذات العالم التخيل وجزئياته، مطلقة من خبرة «حسية» واسعة ودقيقة وعميقة، فهي تنتسب إلى الواقع المادي المحسوس، لكنها تتجه إلى الانفصال عن هذا الواقع، أي تبعد عن وسفه والتماثل معه بطريقة أو بأخرى، وتضعف 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 ستحاول النماذج التخلي - كثيراً - عن قواعد الإحالة «الكنائية» المرتبطة بالواقع والأطر المرجعية التي تصدر عنها وتتشد 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 مظهرًا من مظاهر الاستعارة»^(١٤).

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

الأمر الذي يجعل من الوصف فضاء مادناً للغاية لتخلق الصورة واشتغالها .

في نموذج (٢٠١) يقدم الوصف تصويراً مشهيداً للطبيعة، ينقله السارد، يوماً مؤشرات أو علامات افتتاحية - وحتامية أيضاً - تعلن بداية الوصف (ونهايته) - وهو ما يحدث بالنسبة لناقي النماذج/ الأوصاف بشكل عام، حيث ينساب الوصف من خلال الفعل (كان) - الأناة الأثيرة للسرد- (النماذج كلها باستثناء نموذج ٨، ١١)، وليس من خلال فعل (رأى) أو (نظر)، وما في معنيهما. ويأتى ظهر (النافذة) في نموذج (١) مؤشراً استثنائياً على بدء الوصف، ومع ذلك فإن هذه النافذة تتجاوز كونها موقفاً للواصف ومجالاً لرؤيته؛ لتعدى جزءاً ملتصقاً بالمشهد الطبيعي، بفعل الاستعارة (عندما فتح ميخائيل نافذته تشق رائحة الملح ...) . فالشاهد لم يعد مرصوباً 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، رانت، ثقت، تدوب، بمس - نموذج ١، يسدح، لا نعال، لا يهكن، يعوض، يندفن. لا ينتهي - نموذج ٢) - وهى وفرة تتجلى فى سائر النماذج - يتخلى الوصف عن مادته المرتبطة بالوقته ومحو الزمنية، ليمسح فعلاً سردياً، ترميناً للحديث السردى وخلقاً لمشهيدية تتكون الصورة، ويرتسم المشهد، من خلال عناصر حسية تنتمى أغلبها إلى الطبيعة وبخاصة مظاهرها الكونية (الملح، البحيرة، طعنات، نجوم، السنان، الأمواج - نموذج ١، السماء سحاب، الألسنة ذبول، تراب، شمس، جمر، المغيب، مياه - نموذج ٢).

تتألف هذه العناصر/ الكلمات بتشكيل عدد من المجازات والأشكال البلاغية التى تحقق بتأزرها للصورة / للمشهد انسجاماً واضحاً. فالاستعارات (نافذته تشق رائحة الملح، البحيرة رانت عليها عشوة أول الليل، نجوم حادة مشعة السنان، تدوب به الأمواج، نفت ركد).

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

انعكست عليها جلسة عشاء على شعلها في أول الليل - لم تعد تحفظ لذكرى هذه الجلسة شيئاً فقد تحولت النخيرة إلى سطح ساكن راكد (هاقد للحياة أو حتى لذكرائها)، غطتها تماماً رائحة الملح فلا سبيل إليها سوى باختراق (سحق) - 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 في حداثها ولعان أطرافها.

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

وقد وصل الإحساس بالفاجعة إلى الأمواج الصغيرة التي أخذت تتلاشى وتذوب في صمت خافت رتيب، فلم يكن لها في متابعتها واندثارها سوى صوت خفيض. مختلط وغير مفهوم، من وقع المساء. وهي - بلا شك - جنابة غير هينة على وشك أن تفتضح، إذ سرعان ما ستصدر عنها رائحة عفن، لا تلبث أن تملأ الهواء وتشمله رغم ركوبه الذي هو - في 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 تتلحق حول صفحة البحيرة الساكنة كل استعارات المشهد وتشبيهاته وما به من تعبيرات غير مجازية.

كما أن الاستعارات (السماء يسبح فيها سحب ... متوهج)، والتشبيه (ديول السحاب تراب زعفران)، والعبارات التشخيصية التي فقدت طابعها المجازي أو الاستعاري بالاستخدام (ألسنة السحاب وذبوله)، وإحياء الصفات والتعبيرات غير المجازية (سابع، المنسابة، مشعشع متقده، قانية، لا تنال، لا يمكن القبض عليها)؛ كل هذا يجسد ما في نموذج (٢) من تيه واختلاط فالسحاب بامتداده وانسيابه (سابع الألسنة، ذبوله المنسابه) يتحرك في فضاء شاسع مترامي الأطراف غير المنظورة (السماء)، يحتويه، ويجعل من حركته فيه نوعاً من السباحة أو الغوص في لا تناهيه (السماء يسبح فيه سحب).

وهذا السحاب تداخلت ذبوله مع أشعة الغروب وخالطتها ما بها من حمرة متزجة بصفرة الشمس حتى صارت أشبه بتراب صبغ بالزعفران ونخلته - بالتالي - ألوان متعددة مختلطة (ذبوله المنسابة تراب زعفران مشعشع مصرح. أحمر وأصفر، متوهجاً بأشعة الغروب). وتبرز الشمس من وراء السحاب سبباً في هذا التداخل (أو الاشتباك) اللوني، والذي لا يطلو من دلالات مثيرة للانفعال والتوتر وعدم الارتياح (مصرح متوهج، متقده، قانية، قرصها أحمر، كامل الذهب). 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 وبمكان خاص أيضاً (زمان في اسكندرية)، وتتأبى على احتوائها والظفر بها (لا تنال، لا يمكن القبض عليها). ليس بعدها، وإنما - بالأحرى - لالتباسها الذي يضاعفه اكتمالها (قرصها كامل الدوران، كامل اللهب) حيث ينتهى معه (مع الاكتمال / الدورة) البداية والنهاية كحديدين. وعلى هذا النحو تصبح لحظة المغيب أساساً لإنتاج كل الأشكال البلاغية.

عند هذا الحد يبدو أن كلا النموذجين (٢٠١) يتحقق له انسجام سياقي، تترابط عباراته وأشكاله البلاغية، وكأنه بذلك يطرح، «تَمْثِلاً» (كناثياً) لمشهد يعينه (صفحة البحيرة الساكنة لحظة المغيب) - حيث تنهض الكناية على العلاقات الاقترانية، علاقات التتالي والتجاور، وتتم على المحور السياقي^(١٦). نرى كأن كل نموذج يحاول - فى النهاية - أن يحقق تماثلاً مع الواقع. رغم انحصاره الجوهرى (أى النموذج) إلى الأساس الاستعارى (استعارات ونشبيات) المسند إلى علاقات التماثل (الجزئى) والتماثل بموجب عمليات اختيار وانتقاء واستبدال على مستوى التعبير، لا شأن له بالتماثل المرجعي مع الواقع^(١٧).

غير أن محاولة النموذج المنبني استعارياً الاستعانة بالكناية بنضائل مردودها باستكمال المشهد/ النموذج، حيث يتقلص الوهم المرجعي عند ظهور الصورتين (كان فى الوشيش

وفى الهواء ... حس بنهديد يمس حواف قلنه يرفق ولكن بإلحاح متكرر- نموذج ١. وكان هو يغوص، يندفن، كجمرة المغيب هذه، فى مياه حنان عميق، عميق. لا ينتهى أبداً إلى قرار- نموذج ٢).
فصار كل نموذج - بالتالى بصد إنتاج علاقة بين المشهد الطبيعى والذات، غير أنها ليست من قبيل الإسقاط أو التوائن أو التماثل من الطبيعة للذات (ربما يكون العكس هو الصحيح!)، ولكنها علاقة تناظرية استعارية. فالطبيعة تحمل معنى ما للذات، لا تعكس نفسها أو حقيقتها، بل إما رأى الطبيعة بما هى خارج إنما تعد جزءاً من وعيها، تتشكل بما هويتها ومصيرها. لم تعد علاقة الخارج / الطبيعة بالذات علاقة مشاركة وتعاطف كما هو الحال فى التقليد الرومانسى، ولكنها غدت علاقة جدل وتفاعل بين طرفين (وهى ذاتها أساس التصور الاستعارى).

فرتاة حركة الأمواج الصغيرة وخفوتها على صفحة النخيرة الساكنة التي حملت آثار
طعنات، وركود الهواء المحمل برائحة عفن. كل هذا أحست فيه الذات بتهديد غامض خفى
(جاء منكرأً حس بتهديد ...).

وهذه الذات (الساد = الشخصية) التي ليست على يقين من حقيقة ما ينهددها وأسناه
حتى ولو كان يلزمها بشكل قدرى؛ هذه الذات لن تقصد إلى تعاطف الطبيعة، فقطع تعدد إلى تلك
المشاهد الطبيعية التي تحمل لها معنى لوجودها وحقيقتها، فالتوجس والقلق شعور أصيل يلازم
الذات (بالحاح متكرر) - وهو ما يتوازى مع رتاة حركة الأمواج وتكررها، يتسلل خفية إلى قلبها
دون أن ترغب فى دفعه، إذ يخادعها برهقه ولين تسربه إلى داخلها (يس حواف قلبه برفق) - وهو
ما يتوازى مع سكون صفحة النخيرة وركود الهواء. وبصورة أكثر وضوحاً تبرز علاقة التناظر
أو التوازى هذه فى نموذج (٢) بفعل الصورة التشبيهية (كان هو بغوص، يندفن، كجمرة المغيب
هه ...). فشمس الغروب باكتمال استدارتها وانقادها، ويلوبها الشفقى المتزح بصفرة، والذي
جعل منها - أو من مغيبها - أشبه بالجمرة الملتهبة المتوهجة (جمرة المغيب)؛ هذه الشمس تتراءى
من وراء سحب منتشر وعريض الاتساع، يمتزح معها، ويندفع بها هى مجرى ممتد لا حدود له
(السماء يسبح فيها سحب ...)، يحتويهما، فلا انفصام لهنه الرابطة (حيث ترتبط الشمس
والسحاب مع السماء بعلاقة تلازمية)؛ هذا المشهد يتناظر مع وضع الذات، فهى - كالأشمس
والسحاب - مدفوعة إلى غير سحيق (عميق، عميق) وهو ما يتوازى مع عراقة قلعة قايتباى - بإرادة
منها (بغوص)، ويدون 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 منقضى 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 نحوه «بغوصاً» فى
اعماقه اللانهائية، وهو فعل لا يخلو - دائماً - من السر فحسب، بل من الألم والعناء أيضاً، ومن هنا
كان تشبيهه ب (جمرة المغيب) واستخدام الفعل (دفن) بصيغة «انفعل»، وتكرار كلمة (عميق).

وهكذا يتوارى الفعل الكنائى (التشلى)، - دون أن ينسى - بمرور الفعل الاستعارى
(التناظرى) الذى يحقق للنموذج / المشهد كله تماسكاً يظل هو بحاجة إليه لو اقتصر على الترابط

الكائن (باعتزان عناصره)، كما يتولى التاظر الاستعاري الكشف عن الجوهرى والدائم بالنسبة للذات.

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

ويحمل نموذج (٤،٢) 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 تقاسيله) من حيث تضمنه معنى ما للذات، معنى يبدو مبهماً ومراوغاً لغياب التحديدات المكانية الكافية .

ففى الوقت الذى تكاد ننعدم 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 (٢)، ففضاء البيت يحتوى على: أباجورة موضوعة على الأرض، شجرة قشلة عظيمة بأعصان 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 تحديدهات وتفرعاته. هذا الاشتباه أو التيه وسط لا نهائية التشابكات المتكررة بلا انقطاع، لحظة الغروب المتكرر باختلاطه اللونى (مرة أخرى) وتداخل وقتى النهار والليل - يتناظر مع سعى الذات الدائم واللامنى وراء معنى (هدف أو قيمة) مثبته ملتبس، معنى لا يفتأ يراودها على الدوام، ويستحيل عليها تبينه وإدراكه. مهما حاولت وقاربت - فى لحظات ما - الوصول إليه (.... بتفرعاته الدقيقة المتواشجة متكررة بلا نهاية تحمل لا نهائية المعنى الملتبس الذى لم يستطع قط أن يصل إليه مهما شارفه).

وهذا المعنى النى هو المستحيل ذاته تشبهي الذات، تشتبهى غموضه والتناسه، وتنعم به وهو ما تحمله الصورة التشبيهية (ترف دانتيل الخشب)، فالتداخل اللبس لتفرعات الخشب غير منفصل عن دلالات الرقة والشفافية والدعة والاسترخاء، فالخشب أشبه بقطعة من نسج الدانتيل الشفاف والمتمائل التشكيلات، بحيث صار دانتيل الخشب نوعاً من الترف - المرتبط بالكفاية، وهو ما يتوازى مع توحى به الصفة (الوافة).

تكشف - إذن - وضعية الذات من خلال أحداث تناظر بينها وبين بعض تفاصيل المكان المحسوسة مع قلتها. وهو ما ظهر في نموذج (٢)، وبدرجة أقل وضوحاً في (صفحة البحيرة الساكنة - نموذج ١، قلعة قاينساي العريقة - نموذج ٢)، وهو ما يظهر أيضاً في نموذج (٤) (السلام الضيقة الشوارع هادئة وصامتة ...).

ففي الوقت الذي لا يغيب فيه عن الذات الشعور بالألم الدائم غير المنقضى، والذي تراكم عبر الزمن، فصار عبئاً ثقيلاً، قاسياً ومرهقاً، يتحمله من غير أن يفارقه، أو يخف حدته. بل ربما يرضى وتقبل (بقوة وتوفز)، رغم وطائته الشديدة التي تنجلي في وصفه بـ (القديم، لم تكد - أي أثقال الألم - صر بعد). ما يتطلسه من قوة لتحمله (وصدره يحمل بقوة)، الصورة المركبة (الأثقال التي تركتها أزمان الألم)، فلم يعد للزمن مفهوم خارج إطار الألم. حتى لو تعددت الأزمنة يظل تلايقهما (النسي) - باستخدام التشبيه. أزمان الألم - قائماً وواضحاً، بل فعلاً، تتبدى آثاره القاسية على الذات فيما يشبه الأحمال الثقيلة المجهدة؛ ففي الوقت الذي يلزم الألم فيه الذات، فإنها لا ترصد من الفندق سوى (السلام الضيقة)، ولا ترى في الشوارع سوى الهدوء والصمت اللذين يوحيان بالغرابة والوحشة، لا أن يكونا مبعث طمانينة وارتياح للقاء «ميخائيل» بـ «رامه» 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 مالوف» له، رغم أنه بصحبة محبوبته «رامه»، حيث تلازمه آلامه؛ كذلك لم تكن الغرفة التي جمعت بـ «رامه» بالمكان «الأليف» الذي ينسبه متاعبه وهو واجسه (... أدركت ما بنفسه. فوثبت من على السرير وقالت: هيا بنا نخرج).

يتضح مما سبق أن الأمكنة بأوصافها التي تقدمها النماذج السابقة - والقليل من تلك الأوصاف مادي محسوس - إنما تكشف عن وضعية الذات وقيمتها الجوهرية الأصلية. فلم تعد هذه الأمكنة مجرد «حيز» تشغله الذات، أو إطار محدد لإقامتها وحركتها وممارسة أفعالها، أي لم تعد «حداً» لتعريفها، بقدر ما صارت أفقاً واسعاً لوجودها، فليست الغرفة والبيت والمدينة ... بأماكن تواجد لحظي للذات فحسب. ولكنها - أيضاً - وفي الوقت نفسه - «فضاء» لكي توثقها، يكشف في تاريخ الذات ووعياها ومصيرها، يتجلى الجوهرى والدائم في ارتباطه بالآن/اللحظي، من خلال علاقة خاصة وذاتية، ولكنها غير مباشرة (وليدة التناظر وليس الإسقاط والتواطؤ)، من هنا كان

وصف «ميخائيل» لبيت «رامه» - («... البيت الذي عرفا فيه، من زمان أمجاد الصب غير الموصوفة، واحتناقات العشق القابضة. البيت الذي كأنما هو مبنى وموجود بلا انقضاء، على داخله...» - الزمن الآخر ص ٢٢). فالبيت ليس فقط «مكاناً» يصم «ميخائيل» و«رامه» ويشهد ممارساتهما الحب في لحظات ما بعينها، ولكنه أيضاً فضاء ممتد أبدي يسكنه «ميخائيل» دون أن يحده، ودون أن يفصل عنه؛ لأنه (أي البيت) هو الآخر يدوره يقطن «داخل» ميخائيل دائماً.

وهو المعنى المشار إليه بعبارات «بيتنا»^(١٨). «مدينتنا»^(١٩). «مدينتهما»^(٢٠). وهذا حال الأماكن التي تصير... في داخلنا، فلا نعود نراها، ولا نعود نحددنا لأنها في العمق الأقصى (لوجودها)...^(٢١). مما يفسر - ويؤكد - ما سبق إيصاحه من قلة التحديدات المكابية، وأن الأمر إما يتعلق بفضاء هو - في حقيقته - ... نوع من الوسط غير المحدد، حيث تتسكع الأمكنة... لا يوطرها لا يخصص لها وضعاً غير قابل للتغير.^(٢٢)

ف (الدينة) التي صارت ملكاً لـ «ميخائيل» - و «رامه» - (مدينتنا)، بدت له شوارعها - في وقت ما - (غريبة) (شودح ٤) و (البيت) - أو (الغرفة) - بحميمته ولفنه وسكبنته المعتادة يتسرب إليه الخوف والتهديد والانتباس واليابس (شودح ٢١، ٢٠). وقوله: «... كان البيت كله، حوالبه،/ تهب فيه رائحة الخوف، خوف غير عاتل، غير مدرك لا يمكن أن يمسك به. أنفاس شئ غريب متريص، يهدده تهديداً غير واضح ولكنه مؤكد. مائل باق. كان خائفاً، النوافذ المفتوحة على حر الليل مصمتة مقللة مسدودة على هذه الأنفاس المخيفة التي معه»... - رامه والتنين ص ٢٢، ٢٣).

إنه - إذن - فضاء حر، لا يركن إلى تمايزات راسخة بين: ضيق - واسع، مقلق - مفتوح داخل - خارج. يصبح فيه الحد الناسل بينهما قابلاً للاختراق - بعكس ما وضعه «يوري لوتمان»^(٢٣) - فينحى وجوده، أو ينفذ طبيعته ووظيفته.

ف (النوافذ) - في الاقتباس الأخير - «مفتوحة» و«مقللة» في الآن ذاته، لم يساعد فتحها على خروج (الأنفاس المخيفة)، فهي مقللة فقط أمام هذه الأنفاس. من غير أن يحول فعلها دون دخول (حر الليل)، فهي مفتوحة أمامه وحده. إنها «نوافذ مفتوحة - مقللة»، «حد» فقد معناه كعامل تحديد وفصل وتبوير، وأفقد - بالتالي - (الفتح والقفل) دلالتها التائنة المتعارف عليها - ليصبح هذا الحد عامل اختلاط والتناس، 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، فتتعد الأشياء - بالتالي - عن أن تكون إشارات إلى العالم، إذ يستين الوصف - في المقال - بالصورة المجازية، متجهاً إلى صياغة عذقة «رمزية» بين الذات والأشياء.

فليس هناك من معالم للقطار - في نموذج (٥) - سوى (الموتور الدبزل الضخم)، غير أن له أبعاداً غير حسية شديدة الوقع على الذات، لا تنفصل عن تداعيات الوصف بـ (الضخم) من رهبة وفض، ولكنها أكثر منها عمقاً وبراءً. فالقطار يدفع بالذات إلى أجواء موحشة غريبة، يضيغ عليها سكون مريب، يتخلى فيه كل فعل عن حركته وضججه دون أثره وفعاليتته. 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 التشبيبية (عالمًا من الوحشة والغربة) منهما (أى: العالم من ناحية، والوحشة والغربة من ناحية أخرى) شيئاً يكاد يكون واحداً. فلا يضم هذا العالم سوى كل ما هو موحش وغريب - وهو ما نوحى به الصفة في (عالمًا صامتاً)، وما تحمله الكناية في (بيوته منخفضة رمادية يسبح عليها مطر ضبابي غير محسوس)، حيث تزيد العالم كآبة (منخفضة، رمادية)، وعتامة (ضبابي)، وقلقاً مما يمكن أن ينتظره، رغم أن ما يحدث يتم بهدوء (يسبح)، وفي خفاء (غير محسوس).

إن الأمر لا يعدو أن يكون تصويراً لهواجس الذات وبلنونها 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 عالها/ هواجسها المفزعة - التي هي بمثابة «كارثة» - وغير المرئية في الوقت نفسه - إنما يفعل هذا بمصاحبة حركات موتوره الرتيبة المتكررة غير المسموعة، ولكن القوية القاترة على الذات في الوقت نفسه، إذ تتوافق نبضات القلب وضربات مع حركات الموتور. وهذا التوافق إنما هو وليد استجابة وخضوع من القلب لإيقاع حركات الموتور وهزاته. وهو إيقاع رتيب (كما كان وشيش الأمواج رتيباً - نموذج ١)، متكرر (كما كان التهديد يمس حواف القلب بإلحاح متكرر - نموذج ١، ونفريعات الخشب المتواشجة متكررة بلا نهاية - نموذج ٢)، متخافت (مكتومة الوقع) - وهو ما

ينسجم مع عبارات (عالمًا صامتًا، يسبح، غير محسوس) - كما كانت صفحة الحيرة ساكنة والنفت راكداً، التهديد يمس برفق - نموذج ١. آخر نور الغيب - نموذج ٢. الشوارع هادئة وصامته - نموذج ٤). هذا الإيقاع برتابه وتكرارته وخفوته - وهي ملامح لا تقارق إحراك الذات ورؤيتها كما ظهر - يحدث لها (أى الذات) أثراً موجعاً شديد الوقوع (رغم خفوته)، تتجلى فسوته فى الصورة الاستعارية (- تضرب قلنه)، وهو ما يتوازى مع الدلالات المفجعة فى الصور (حس الكارثة، يتربى 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 فهي لا تستسلم لما يراودها من أمل يخيب هواجسها وتوقعها، ويحمل لها فرحاً وطمأنينة. بل إنها تهض الأمل بوحشية وبلا شفقة على نفسها، فيقينها بالفشل أعظم من أى شئٍ آخر، وهو ما تطهره الصورة (كان يخنق يديين وحشيتين عريضة الفرج الشرس)، فالفرح لا ترى فيه الذات سوى شخص شرير شرس يجلب الضرر والسوء، فلا جزاء له - من الذات - سوى الموت خنقاً وباستخدام يديين متصفتين بالوحشية والقسوة؛ تأكيداً لرفض لا حد له.

وهكذا يتضح أن الأشياء داخل العالم المتخيل تتخلى عن كثير من ملامحها الحسية - دون أن تفقد وجودها الحسى، ولكن أيضاً دون أن تقف عند حدوده، تتقل بوجودها المادى إلى غير الملموس والاد مرئى، إلى عالم التجربة غير الحسية. إما - بذلك - ليست مجرد أشياء «واقعية» أو وسفاً لما هو واقعى، ولكنها «سورة» ... طريقة يفتح ما الوعى أمام الشئ، ويتصوره من أعماقه كدالة لمعرفة الضنية...» (٢٤).

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

وهو ما نحقق فى نموذج (٦) مع دمية «دون كيشوت» التى رآها «ميخائيل» معروضة فى الواجهة الزجاجية لإحدى المحلات. فقد بدت الدمية على هيئة شيخ، وجهه رمادى بلون القماش الذى أصابه الفغير، عيناه عبارة عن خرزتين سوداوين لامعتين، لحيته بيضاء مصنوعة من خيوط القطن الخفيفة المنفرقة. ويرتدى هذا الشيخ ثوباً بلدياً، مريحاً عليه، لكن ثابتة ثنباته، أكامه

واسعة. تتدلى منها يدها إلى جانبيه، وعلى رأسه طربوش مغربي قصير له زر أسود. تلتف به عمامة بيضاء. ورغم هيئة الدمية / «دون كبشوت» الجليلة المهيبة (المعبر عنها بعبارات تسبح، لحية من فتائل قطن، ثوبه جامد الطليات، طربوش، عمامة بيضاء)، إلا أنها تقف داخل الواجحة الرجائية منفردة غريبة وسط معروضات عديدة ومتباينة. وتتحدى غربة الشيخ / الدمية ووحده من خلال الصورة (كأنه غريب ألفت به تصاريف ظالمة)، التي شخصته هو والتصاريف في مواجهة غير متكافئة، قامت فيها التصاريف بدور الطالع العاشم الذي فرص على الشيخ النعي والعربة ومن خلال تزاخم المعروضات فيما يشه (المولد)، والتيه داخل تفاصيلها المعرطة، المتناحرة من غير فواصل كتابية (أي علامات ترقيم)، والمتلاحمة بالنال ما لا يسمح بدخول أى شئ غريب عنها (كالشيخ الدمية) داخل هذه التشكيلة الواحدة في تعددها (بيت العرائس التي ثابتة الابتسامة عن ثغر وشعر وفساتين وعيين لا تطرفان بين فتاحات العلب وزجاجات ... والأقلام والأكواب والعقود والأقراط ومن ورائها جلايب والأباريق وألف صنف وصنف من ...).

وتتضاعف غربة (الشيخ الدمية) ووحده بما تحفقه الصفات المستخدمة من «ضجيج لوني»، محدثة لونا 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 الواجحة الزجاجية من مظاهر الحياة والحيوية (مشدودة الأصابع. ثابتة الابتسامة. عينين لا تطرفان، الجافة- سيئة التشكيل، - المقلدة، - السقيم). وهو ما يتوازى مع التشبيه (الجامد والمقوب) الذي لا يلتفت سوى إلى العلاقة الشكلية السطحية (ثغردقيق كحب الرمان)، كما يتوازى مع المفارقة (الفائدة الحيوية والثراء) في: (الطفيفة الوزن والعاذحة الدوق والثلث). وتعدو الواجحة الزجاجية غير محتملة في الصورة التي تصدم الذات بلا مواراة أو خجل (الفاحشة الألوان). فقد تخلقت الألوان بخلق سيئ قبيح لا يراعى أية مشاعر وقيم. ويصل الأمر إلى حد السخرية والتهمك 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 بالنوع

الناقص التدفق، بل عدت أشبه بمصانع لا تفترق سوى تذكارات عابرة، وقتية، نافعة، لا عمق فيها، كالنغايات عديمة النفع والقيمة

كل ما يحيط د (الشيخ الدمية) - إذن - يدفع به الى الوحدة والغربة، بل إلى الاعتراب، ومن ثم اليأس من وضع ازدهم بالتأفف، والسب، والقيح، والمزيف، والخامل، والعليل ...
وقد حسدت (الواجهة الزجاجية) هذا الوضع من خلال صورة « كئاشية»، حيث تحاورت العروضات (الموضوعات)، وتطور الوصف وترابط بواسطة علاقات « المحاورة » هذه، المستندة فقط إلى حروف العطف كترابط شكلى 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 الكئاشية ببعض الاستعارات (والتشبيهات) - كما سبق - غير أن هذا السياق الكئاشي يتم اللجوء إليه تحميتاً لعلاقة « استعارية » بين الدمية و« دون كيشوت » - بطل « ثريانتس »، و« ميخائيل » - بطل « الخراط » .

ف « دون كيشوت » هو ذلك الشيخ الغريب البالغ الخمسين من عمره، الفخيل الحسم، الفقير المعدم، الكثير القراءة فى كتب العروسية، والذي عزم على أن يكون فارساً مبارزاً، واتخذ هينته وعدته وكان عقله يخيل له طواحين الهواء مرده، والقسيسين قرصاناً، والمجرمين سادة، وكان يحاول رد الظالمين وإعانة المظلومين، فلا يكافئ إلا بالإهانة والضرب.

إنه " ... رمز النبالة الساعية فى خير الإنسانية، ولكن وسائلها العاجرة لا تستطيع تحقيق أمانيتها، رمز للمثل الأعلى الإنسانى، الذى دائماً يحسبهم بالواقع الكالج. فينتهى بالإخفاق... " (٢٥)، يظل دائماً يحتمل العجز والفشل والإخفاق، ولا يتخلى أبداً عن سعيه، عن حلمه المجهض غير المتحقق الذى بدأ بسببه مجنوناً، حلريداً، تمريباً؛ وهكذا اتجه التمويج إلى تحقيق تفاظر بين وضعية الدمية، وسيرة «دون كيشوت»، وحال « ميخائيل »، الذى صرح [« هل احارب أنا أيضاً طواحين الهواء... » - رامة والتنبى ص . ١٢٣]

حيث التعلق بحلم، بمستحيل، واحتمال اليقين باستحالة.

ويتضمن نموذج (٨٠٧) أوصافاً لبعض الشخصيات (« رامة »، « سنية منصور » - إحدى صديقات « رامة »، و « قدرى 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 فى سمدح (٧)، حيث تظهر «رامه»، وقد ارتدت بنظولنا « بلو حينز » بحسما من غير تفاصيل أو أعداد واضحة، وكسا وجهها حصرة من أثر ما تنذله من جهد وحركة أثناء العمل فى الحفر، وعلى رموش عينيها المقوسة والواسعة استقرت حبات الرمل الأبيض الدقيق هذه الأوصاف التى لا تكشف بدرجة كافية عن هيئة «رامه»، والتى هى 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 (الوصفى - السردى)، تأخذ من بعض حواصهما الحسية ما تفتتح به على عالم الشخصية (الرئيسية) وحقيقتها، وكأن العين - بذلك - فتحة للعبور إلى الوجود الحقيقى للشخصية، تماماً كما هى العين فى أى مسكن (معدن، بيت، حسد الكون) عبارة عن فتحة للوصول إلى الوجود الحقيقى المتجاوز غير المشروط - فى الميتولوجيا القديمة (٢٦).

فالخط الأسود العريض الذى يرسمه الكحل على الجفن الأعلى لم يعد مجرد « دال » بسيط ومباشر يشف عن جمال العينين، ولكنه غداً دالاً كثيفاً، معقداً، عميقاً (كان الخط الأسود العميق السواد ...)، وهى كتابة تحيل إلى دلالة اللون وإيحائه أكثر ما تشير إلى درجته إن عمق السواد يكشف عن الهوية العميقة للشخصية (النثر العميقة، موطنها الغائر) يتجاوز ما هو سطحى ومرئى وعرضى. إلى ما هو متجذر فى طبيعتها، كامن فى أعماقها البعيدة يشكل كينونتها. إنه عمق مدهش ومحير، يضم تناقضاً من غير تعارض، فالعينان اللتان صارتا أشبه بماء بئر عميقة (خضرة ماء البئر العميقة فى عينيها)؛ هاتان العينان وما بهما من خضرة ترتبعان بدلالات الحياة والخصب والاستقرار هما ذاتهما موطن روح جامحة شرسة تسبب الما وجرحاً وقلقاً وتوتراً. وهى متناوبة وحش يعد بالفنك والموت. إن عمق الشعور بالراحة والطمأنينة - من خلال التشبيه (ماء البئر العميقة فى عينيها) - يمتزج - بل يتمثل - بعمق الشعور بالعناء والقسوة - من خلال الاستعارة (الروح الصارية الوحشية من موطنها الغائر).

ويتحقق هذا التلاقى بين دلالات الحياة والموت مرة أخرى فى الصورة المركبة (عيناها زهرتان / شرسطان)، يجتمع جمال الزهرة وقسوتها، ويتوحدان، ليتعجرا غنى وعطاء على الدوام ليحملا للذات معنى متعدداً ومتجدداً، لقد صارت العينان / الزهرتان متناوبة (شمس) متجددة

بالخوء واللمب (عيناها رهران شرستان شمس أخرى متفجرة)، تحمل بداؤها النقيص، ولكنها ليست الشمس المعروفة للحميع

إنها شمس خاصة (أخرى)، ملازمة لكل الأوقات، لا تعرف زوالاً أو غياباً، ولا تشهد نقصاً أو غيراً، فهي دائماً (متفجرة)، فى لحظات اللقاء والطلب والعقد (فى حميا العقدان والنشدان ولقبا 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 العقد والطلب واللقاء، صار الغياب والحضور فعلاً متشابهاً، بل واحداً، يتسم بشدة الرعة 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 النصرى نقطة بدء فى تشكيل وعى الذات - رائية أو مرئية. ف «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 " ... خاصة شخصية ثابتة أو دائمة نسبياً .. » (٢٧).

بمنحها السرد إيائها.

ومن هنا لم يكن لجوء النموذج فى بنائه إلى علاقات المجاورة - الكناية والمجاز المرسل - الانتقال ما بين اللبس، 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 متطورة، 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، يوضع محدد داخل الحكاية، غير أن الذات لا تتجه إلى تمثيل هذا الوضع ولا تستند إلى ارتباط «كئانى» بين الوصف وممات الشخصية، فهى لا تتعد سوى معارضة هذا الوضع بالسخرية منه، كما فى نموذج (٨) الذى يقدم وصفاً لهيئة «سنية منصر» و«قدري

عبدالفتاح» عند زيارتهما لـ «راما» . فد«سنية» تندو بدينة الجسم، صدرها عظيم الحجم، يرفعه «سوتيان» قوى يظهر من تحت بلوزتها الحريرية، عجيزتها ضخمة ترفع حينتها الباريسية العالية. ووجهها تلازمه دائماً ابتسامة ثابتة لا تتغير كما أن «قدرى عبدالفتاح» يبدو ضخم الجسم، تتتابع أنفاسه ثقله، بطنه كبير، حده مسترخ غير متماسك، شعره خفيف سواء بعناية ليخفي صلعاً برأسه. غير أن الوصف لا يقوم بنقل سرى ومحاييد، وإما يتم من وجهة نظر نهكمية ساحرة، مستعينة ببعض الصور البلاغية المثيرة للضحك، حيث تلحا إلى «المبالغه» Hyperbole باستخدام عبارات بالغة الدلالة على بدانة الجسم وضخامته (انبعاثاتها المقتحمة، صدرها الهول عجيزتها ترفع الجيبة، حرمة الضخم، ينهج قلباً، خده المتهدل. جلس مثقل، بطنه الكبير، يندلق على نفسه أمامه)، فقد صار الجسم حملاً ثقيلًا (المهول، الضخم، ثقل، الكثير) أرهق صاحبه (ينهج جلس بثقل)، وأفسد مظهره (انبعاثاتها، عجيزتها ترفع الجيبة، خده المتهدل، بطنه يندلق)؛ كما تلجا إلى «المفارقة» Paradox عند وصف جيبة «سنية» (الجيبة الباريسية العالية التي تبدو مع ذلك كأنها من شغل خياطة بلدى)، فقد ذهبت عجيزتها العظيمة بكل ما للجيبة من قيمة وأظهرتها بصورة أقل دوقاً ومثلاً، بل مناقضة تماماً (الباريسية الغالية # 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 التي 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 تعتمد وجهه النظر هذه إلى «التعريض» Innuendo فى (سوتيان لابد قوى جداً، ابتسامة ثابتة كأنها ملصوقة بوجهها. طهر التماع الصلح بالعرن الخفيف تحت شعره اللطيف المرجل بعناية لكى يخفيه، يصدر أصواتاً 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)، نكلف 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؛ اقتناده اللباقة والفطنة، فتعبيره عن

سعادته بزيارة «رامه» يأتي كلاماً، بل أصواتاً غير واضحة ولا معنى لها (عممة لهاء)، وهو مالا يتناسب مع مكانته ومنصبه كوكيل وراة. وتأتي - أحياناً - الصورة الاستعارية (بطنه الكبير يندلق على نفسه أمامه).

تصوير النحن الكبير المتدلي شيئاً سائلاً يندفع إلى أسفل منزلقاً ومغارقاً مكانه مما يثير - حتى - الضحك، ويستكمل تلك الصورة «الكاريكاتيرية» الساخرة التي يغيب عنها التعاطف والانفعال، وتتظاهر بالحياد والتناعد (لا بد أنه ... كأنها من شعل ... ، كأنها غمغمة ..) والتي يرسها منتهك " ... لا يأخذ العالم مأخذ الجد ... فلا يبقى له - إذن - غير معرف واحد، هو قبول نثر العالم (أو تعاهته) ، أي أن يلائم حياته معه ، ولكنه يحتفظ حالئذ بحقه في الضحك" (٢٩) متقدماً من خلاله (أي الضحك) قولاً أو خطاباً نقدياً ساخراً، لا وصفاً تمثيلاً.

وتشهد نماذج (٩، ١٠، ١١) ولعاً شديداً بالتفاصيل والأوصاف الحسية يعبرق ما تضمنته النماذج السابقة بحيث يكاد يهيمن الوصف الحسى على هذه النماذج الثلاثة. فتتبدى بها الأشياء بأوصافها المحسوسة، تعلن عن وجودها، وتعبّر عنه (باللغة)، لا تقصد إلى معنى وراءها، فما أحدثته «رامه» من تحديد وتعديل فى بيتها (صريح ٩)، وما قدم لـ «رامه»، و«ميكائيل» من طعام (نمودج ١٠)، وما اتصف به جسد «رامه» من ملامح (نمودج ١١)؛ كل هذا لا يحدد واقعاً (متخيلاً) يحتويها، ولا يشف عن دلالات اجتماعية (كأن يكون لمحتويات البيت وبطامه الداخلى، ولنوعية الأطعمة - مدلول طبقى / اجتماعى / مادى)، أو دلالات نفسية أو أخلاقية (كأن يكون فى جسد «رامه» إحياء بسلوك نفسى أو خلقى).

أى إن هذا الوصف لا يهدف إلى توضيح العالم وتمثيله، أو إلى الإشارة إلى طبيعة الشخصيات ونفسياتها ووضعيتها. إنه لا يحيل - كثنائياً - إلى مرجع ما، فالأشياء - هنا - لا تعنى سوى دلالتها الأنطولوجية، تتجرد من كل قيمة سوى وجودها. إنه - إذن - وصفاً يصدر عن كون الشيء " ... ليس لأول وهلة، دلالة من أحل الفهم، بل هو بنية قابلة للفحص عن طريق الجسد" (٢٠)، وفى ذلك وقوف عند حدود التجربة الحسية، تأمل للعالم وفهمه والتعرف عليه كمدرك حسى، إدراك حسى للعالم فى براءته وبجانيته ومهارته. لا معنى (أو قيمة) - بالتالى - لهذا الوصف سوى وجوده (الحسى). 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») تشد ذاتاً، تتأمل جسماً الذى تشكله الكلمات والصور، تشكله الدوال لا المدلولات. فبيت «رامة» فى نموذج (٩) تشكله أوصاف تدركها الذات إدراكاً حسيماً، وتوهم بواقعيته باصطحاب المسرود له إلى داخله (- وأنت داخل -)، غير أن هذه الأوصاف هى بمثابة «دوال» لا تدفع إلى التفكير فى دلالتها، ولا تتيج الفرصة لذلك؛ نظراً لتنوعها المبالغ المستهض، وحركتها النشطة والمشتتة المسلك. فمحتويات (الفسحة) الصغيرة التى ينتهى إليها المر، (المطبخ) الذى كان فى القديم مدخلاً أو رواقاً؛ محتويات كل من الفسحة والمطبخ اللذين ركبت بينهما «رامة» باباً زجاجياً بظلفتين - كثيرة ومتعددة ومتشابهة (الفسحة القرص، صناديق الورق، مائدة المكوى - مصنوعة كلها إلى الحائط)، (المطبخ: حائطه الأيمن: نصف (الحائط الأيمن): القيشانى (الذى يكسو نصف الحائط الأيمن): خلفية (القيشانى) الصفراء، غنمة زرقاء بالتفرعات الدائرية (على القيشانى): مئمن أضلاع (بداخل كل نائرة، يتماس مع قطرها بلا انفصال): أفنان رقيقة ملتوية (بداخل مئمن الأضلاع): زهرة تجريدية صغيرة جداً ثلاثية الأوراق (ينتهى بها كل فنن / غصن) النصف الآخر (الحائط الأيمن) فوق القيشانى: تجويفات منقورة فى الحجر: (كل تجويف) قاعدته مبطنة بالرخام، (فى هذه التجويفات) كيزان وأباريق، زجاجات، منخرة - عود بخور غير مشتعل ومع ذلك له شناه (مرشوق فى المبخرة).

وبدقة التقاط هذه المحتويات بتعديدها وتشابكها تكون الدقة فى رصد أوصافها (باباً / زجاجياً / بظلفتين / الفسحة / الصغيرة / التى ... /، القرص / المدور /، صناديق الورق / المقوى / الكبير /، / مصنوعة / كلها إلى الحائط، المطبخ / الذى... /، مدخلاً أو رواقاً / أوسع قلبلاً / من الربهة / الضيقة / و / مكملأها /، نصف حائطه / الأيمن / مكسواً ب / القيشانى / القديم / اللامع / له خلفية / صفراء / قديمة عليه غنمة / زرقاء .. / التفرعات / الدائرية / الهندسة / بحساب / دقيق /، مئمن أضلاع / بالأبيض / يمس ... / وفى داخله .. /، الأفنان / الرقيقة / اللتوية / ينتهى كل منها ب ... /، زهرة / تجريدية / صغيرة جداً / ثلاثية الأوراق /، فيه تجويفات / منقورة /، قاعدة كل منها، مبطنة بالرخام / الأبيض، الذى... /، فيها كيزان وأباريق / نحاسية /، زجاجات / نحيفة / زرقاء / مسحوية العنق /، مبخرة / نحاسية / مرشوق فيها ... /، عود بخور / غير مشتعل / له مع ذلك شناه / الحريف العدوية / .) . تتعدد - إذن - الأوصاف /

الدوال، وتتشابه، ويتناسل بعضها من بعض، على نحو يدمج بالقارئ إلى «مناهة» لا يتعرف فيها - بوصح - على ما زال اليبس من تعديل لا يدركه سوى «مبخائيل» لفرده على البيت قبل ذلك، ومن ثم كان هذا التعديل - بالنسبة له وحده - (عملاً مدهشاً).

أما القارئ الذى لا تتمحه الحكاية معرفة قبلية، ولا تتهد بذلك، فماضها - كما سبق القول - ليس شرطاً لتلقها واستمرارها؛ هذا القارئ لا يملك إلا أن يتابع حركة الدوال، وهى حركة من الدأب والتداخل بحيث تتفقه الأمل في تركيب هذه الدوال وبناء صورة (متخيلة) للبيت، ويأتى هذا منجماً مع ميله إلى عدم جدوى إنتاج مثل هذه الصورة، فهو لا يفتر إليها - كثيراً - لمتابعة الحكاية. إن القارئ في هذا الوصف لا يتحصل على معرفة (وفهم) وتحديد، ما يتحقق له هو «المتع» (الحسية، المكتوب، المتعة بالكتابة التى تشد نفسها - وتحيل إلى نفسها - باستخدام اللغة ... ما يشكل حينئذ قيمة فهى حدة اللذة الحسية التى يشعر بها القارئ...»^(٢١) مع حسد الشيء / الكلمة المادى المفصل، معنى هذا أن القارئ - ونقله الذات الساردة - يأخذ فى النظر إلى بيت «رامة» ... «كواقع يدرك إدراكاً حسيّاً، لا كواقع محدد»^(٢٢). لا يعمل معنى غير وجوده. إنه - إذن - وصف يعمل ضد المعنى، ضد الفهم والتأويل والإسقاط.

ويحدث الشيء نفسه فى نموذج (١٠) الذى يزدحم بأوصاف دقيقة مستعبضة، تفصح عن موضوعيتها (وواقعيتها)، بحرصها البالغ على التفاصيل (الصغيرة)، وبلحونها إلى صبغة الاحتمال (يكن، ربما) التى تكشف - بصدق - عن مدى تيقن الذات من معرفتها (ماركة قديمة، سبعر/ يمكن / من مخلعات 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، وارتباطها - غير المؤكد (يكن .. ربما) - بالأحنى الذى كان مفتشاً للآثار (... نثلمت بفعل القدم وبهت لونها. ماركة قديمة ... يكن .. من مخلعات عز قديم ... ربما). والإحالة إلى وسط «ريفى» بنوعية ما يقدم من طعام (ببصات مقلية . عاتمة فى بحيرة من السم. غسل نخل ترويع فى قلبه قطعة شهد شمعية. العصيدة فى سلطانية فخار سوداء). مثل هذه الدلالات لا تنشغل بها الحكاية، ولا تسعى إلى طرحها. وإضا أفرقتها عملية الوصف نأنها التى تتابع كل موصوف فى صفاته المتعددة (الطبنى / المطلح / الواسع / صينى / على حافته ... / ماركة ... /

به ... /، طلق / أصغر / من نفس الماركة / سليم / يكاد يكون حديداً / به .. /، الععيدة / هي
سلطانية / تتصاعد أنفاسها /، الصينية / النحاسية / الكبيرة / على المائدة .. /، نقوش ررقاء /
شحوف / قديمة، / كسور / رقيقة / تلمت .. /، ماركة / قديمة /، محلفات / عر / قديم، /
بيضات / مقلبة / مشرقة /، شمويس / 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 السير /).

إن في ذلك احتقاه كبيراً بالوصف، وارتقاء به ليسبح نظيراً للسرد، لا تابعاً له ولا معتلاً
لماره، ولا مستقلاً عنه تماماً. إنه (أى الوصف) كشف للعالم / الواقع على نحو ما تتركه الذات، وهو
ما يحدد علاقتها به، وطريقتها في بنائه وتشكيله «سردياً» (ولغويًا)، وهنا لا يعمل الوصف منفصلاً
أو متعارضاً مع ما هو سردي، إذ يسبح تأمل الذات وإدراكها لحنلة الوصف جزءاً من حركة السرد
المتسعة لمسار الذات (داخل الحكاية)، ذلك المسار الذي لا يكف عن تأمل نفسه، بالتعاقب حول
نفسها، والعودة المتكررة إليها، والإحالة عليها. الأمر الذي يعنى تداخلاً شائكاً بين الوصف
والسرد، تدعوه زمنية معتدة تلغى التمايز بين التابعي والتزامني. فلم يكن - إذن - وصف الطعام
وأوانيه إيقافاً للسرد، بل استمراراً لحركة الذات في إدراكها الحسى الدائم للعالم، ومن ثم تعميقاً
وإتماماً لسرد لا يعا بالتطور الحظي.

وتتجلى العلاقة (الحسية) للذات مع العالم بأوضح صورها فى شويح (١١) الذى يقف
متملاً على مهل جسد «رامة»، وفيه تتخذ الذات من حسد الآخر (أى «رامة») موضوعاً لإدراكها
وهى إنما تصنع سداً عن طريق خيرة حسية «جسدية»، أى عن طريق جسدها الذى يمثل أداة
اتصالها ووعيها بالعالم / الآخر، فمن خلال الجسد - جسد الذات والآخر - نتحقق الرابطة بالعالم
يتحقق الوجود والوعى والخبرة. إن جسد «رامة» - هنا - ليس مجرد موضوع لرغبة «ميخائيل»
الجنسية (تتريفه بحركات تسيدك، هيجان جديد بعد استنامة الشبع)، ولكنه - بالأحرى -
موضوع للمعرفة بالذات والآخر والعالم. إنه افتنان بالجسد وتجميل له (كيف أنسى هذا المجد
المتجسد فى الماء)، تغنن فى الإحاطة بحدوده وقسماته وحركاته (تديك، سلوح التدويرات النضرة
والانبساطات والانحناءات الناعمة، الامتلاءات والوهجات، نفوسات الفخزين العظيمنتين، الوادى

الصغير المعشوشب تحت قبة العطن الخمرانة المكيبة عليها الخط الخفيف المتعرج ... يؤكد الاستدارة والطراوة والتماسك وصقال السمرة الداخرة معاً، جسد بفيض من حنكته على النهدين ولرديهم، وهي تسبح دولفين بحيا في وسطه الطبيعي المائى)، تتنوع لتاريخ هذا الجسد (قبة العطن الخمرانة المكيبة عليها الخط الخفيف المتعرج الذى تحلف بعد ولادة بنتك)، ودراية تامة بأحواله وإدراكاته واستجاباته (حركات تسيدك البطيئة المتهمة/ المستمتعة/ بما تحفره وتؤزه من هيجان حديد بعد استنامة الشبع، راحته بعد غمرة الرضا النهيغ، أئينه الجريج، طعنته القاتلة)؛ على أن الأمر لا ينحصر فى نزوع فطرى (شهوانى) نحو حسد الأنتى، ولكنه وعى عميق بجوهرية الجانب الحسى/ الجسدى للوجود الإنسانى، معارضة ورفضاً لكل أشكال الاستهانة به والتقليل من شأنه فى مقابل الجانب الوجدانى أو النفسى، ونعياً لكل ما يتعرض له من انتهاك وتغذيب وقتل وألم. ومن هنا لم يكن الجسد مرسوداً فقط من قبل «الأخس» (جسد «رامة» كائناتى منطهر إليه من جانب «ميخائيل»)، بل أيضاً من قبل الذات نفسها، تتحدث عن جسدها تنامله، تعتنى به، تحكى ملذاته ومعاناته، تفعل هذا «رامة» مع جسدها (الكريمات المعطرة والمعاجين الغالية وسوائل النظرية ناعمة القوام التى تدللى بها هذا الجسد، انضياك لأوامر هذا الجسد ومتطلباته وراحته بعد غمرة الفرح الدهيغ وعريه، تسدين هذه الامتلاءات وهذه الوهدات، تقوسات الفخذين ... والوادى الصغير المعشوشب تحت قبة العطن)، كما يفعله «ميخائيل» مع جسده (ندلكين جسمى بها... تثيرينه بحركات تسيدك البطيئة المتهمة المستمتعة بما تحفره وتؤزه من هيجان جديد بعد استنامة الشبع، جسمه المحروق الناحل العلمى مازال يحمل آثار التعذيب فى معتقلات عند الناصر).

ومن خلال هذا التأمل المتأني والملح للجسد تسعى الذات إلى أن تعيش اتصالاً مع ذاتها، ومع الآخر، ومع العالم الذى يصير على وضع الإنسان ".... فى وضعية خارجية تحاه جسده الخاص... (٣٣)، سواء بالشك فيه، والرغبة فى التحرر منه، وامتهانه (كامل البراءة فى أدغال المدينة وتراكب أشيائها وجوامدها، مازال يحمل آثار التعذيب فى معتقلات عند الناصر)، أو ساهييس بشكله ومظهره وحيويته وتجميله (الكريمات المعطرة والمعاجين الغالية وسوائل النظرية ناعمة القوام) بديلاً عن الروح فى مجتمع مابى.

وهذا الاتصال المشود بالعالم - عبر الجسد - إنما يعنى تطلعاً إلى حقيقة العالم، إلى باهية إلى المخفى منه، واللامرنى، والكامن، ذلك أن ".... الماهيات كائنة فى العالم المحسوس على نحو

ما يعطى لنا...^(٢٤)، ومن هنا كان بإمكان «ميخائيل» أن يدرك من جسد «رامّة» ما لم يره (كيف أنجاهل ما لم أره قط)، أن يوقن أن فى إدراكه الحسى لجسدها تنحراً بماهيته من غير تعارض أو ثنائية، وبالتالي يصح الجسد أو الإدراك الجسدى (والحسى) انفتاحاً على وجود حقيقى، متجدد ومتخيل معاً، وفي الوقت نفسه، متحقق ومحمّل (بل حتى مستحيل)، إنه وجود يسوده التعدد والتداخل والالتباس. بل التناقض (وحش # كامل البراءة، أوامر هذا الجسد ومتطلباته # أنينه الجريح، طعنته القاتلة).

يقف الوصف - فى 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 تأتى معربة (ومعزولة) داخل تركيب محدد ولا تتعد كثيراً عن حدود الفهم الواضح البسيط؛ لتقارب طرفيها (حنو الأفتان الرقيقة - نموذج ٩. ست / بيضات مقلبة مشرقة شمس / صفراء بيضاء، / عائمة / فى / بحيرة من السمن / - نموذج ١٠. حركات تسيديك المستمتعة بما تحفره - نموذج ١١)، وبعض هذه الصور يقترب من الاستعمال العائى المألوف (كل دائرة منها تحتضن فى داخلها مئمن أضلاع - نموذج ٩. الكريبات والمعاجين وسوائل التطرية ناعمة القوام، تدللين بها هذا الجسد، أوامر هذا الجسد ومتطلباته، غمرة الرضا البهيج، وهى تسبح بولفين - نموذج ١١)؛ غير أن هذه النماذج لا تخلو من بعض الصور التى تتزايد بها طاققتها الإيحائية، بانتزاع طرفيها من محالين حسيين مختلفين (شذاه الحريف العذوية - نموذج ٩. أنينه الجريح - نموذج ١١)، أو مجالين إدراكيين مختلفين (المجد المتجسد - نموذج ١١) أو باعتماد التناقض أساساً لعلاقتهما (وحش كامل البراءة، هنا الجسد هو الذى يتطلب طعنته القاتلة - نموذج ١١). ومع الحضور المتواضع للمكون المجازى - دون أن يفقد دوره الأساسى فى الحيلولة بون تحول هذه النماذج إلى مجرد بيان تقريرى مباشر لأشياء واقعية - يطل بهنه النماذج ما يعمل ضد بساطتها وشفافيتها. فالصفات - بكثرتها ونعدها الواضحين - أصبحت تعمل ضد وظيفتها التحديدية، فلا تمنح القارئ معرفة محددة بالموصوف حيث تشتبه عليه أوصاف هذا مع ذلك، ويجد صعوبة فى تتبع هذا الحشد المشتبك من الأوصاف والموصوفات، كما تطل دلالة هذه النماذج باخل الحكاية موضع تساؤل، ومصدراً للبس والغموض، حتى لتبدو «بلا معنى» (فى علاقتها بالحكاية)، غير أن عدم معانها إنما يطرح «معنى» معارضتها لواقع (لأدب، لحكاية، يعلن

دائماً انجيازه الى كل ما هو دال (من وجهة نظره)، وفي ذلك محاولة من الأدب لاندفصال عن ذاته كممارسة دالة...^{٣٥}، متشعبة لنظام أو سلسة أو تقاليد أدبية (حكائية هنا). إن هذه النماذج بانفصالها عن المعنى الثابت، المقرر، المكتمل، النهائي - إنما تسعى إلى معنى لاد - معنى للمرفوض والمتباعد والمهمل، للمسكوت عنه، لغير المكتمل وغير الواضح والذي لم يتحدد بعد، معنى لما يبدو تافهاً وعسياً وبداً ونظيفة، معنى المدرجات الحسية (وللغة) المقسودة لذاتها.

وهنا تحصل أمثال هذه النماذج إلى درجة عالية من الترميز في علاقتها بالحكاية كلها - وليس بموقف أو سياق ورودها به - 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 ماهية الكامة والمخفية.

انجهدت 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 إنفاء قدر من « المشهدية » أو « الدينامية » على ما بدا من - أكتنا من أشياء وأشخاص، أي منح ما تعرض له « شيت » ظاهرياً غاية « سردية » على امتداد الحكاية. وهو ما يبدو مفايراً لما عليه النماذج التالية .

١٢ : « كان الميدان قد ارتجم بالناس، رأى الدرجات الرخامية المسوحة تحت الأنوار المفتوحة عن الأعمدة الداخلة الرشيقة، والمآذن الألفية فيها كبرياء قديمة وحكمة حجرية والحائط العريق العريض فيه نقوش ملونة باهتة وعذبة، يتد ويدور إلى حارة رطنة طليبة رائحتها تراب مبلول وفوح البهارات والتوابل الحار. وكان الشبان بالنظلويات والقمصان وبالجلاليب البيضاء واللواقى الصغيرة المخرمة، يتماسكون بالأيدي، وحوهم نخر بعروق خفيف، ووجد نفسه في وسط دوامات صديقة متلاحقة، ورأى النبات يتجمع معاً الطورات خرجت قليلاً من أحزمة الجيبات، والفساتين تهدلت والأحذية المنخفضة الكعب عملية ومقصودة. وكانت الهناجات ما تزال متفرقة، ولكنها عميقة ولها صدى أجش ويجيس لها قلبه، مصر الحرة مع فلسطين الحرة، عائدون عائدون، يسقط العدوان الإسرائيلي، أرفعوا أيديكم عن بيروت الله أكبر الله أكبر النحر للإسلام يسقط الاستعمار تسقط الصهيونية لبنان لبنان بيروت بيروت، بين أذرة رفيعة من الخشب، نخفص، وتتمايل وتعندل وسط

اللغظ والنداءات والتهائمات التى تكتسب عمقاً أكبر وقوة أكبر، وأنواق السيارات والأوتوبيسات التى وقعت فى الشارع. وفحأة اتحدت الهتافات وصعدت محتشدة وجماعية ومنغمة : عرفات عرفات .. يحييا عرفات تسقط إسرائيل عرفات عرفات. وكان الناس حوله، متراحمين، متدققين، 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 سحب أبيض خفيف، وهو فى شارع العطارين، لا يسمع صوته الذى اكتسب رجابة وعرضاً وقوة مزلزلة من الصوت الجماعى الواحد: الجلاء الجلاء .

يسقط الاستعمار...»
{الرمز الآخر ص . ٤٢٨ ، ٤٢٩}

ن ١٣ : « اتشجبت بهما قلبتهما اعترمتهما تحسستهما عركتهما، مرة كبيرين فى يدى ومرة صغيرين فى وهمى، مرة أحس تدويرهما وتكويرهما، وأخترت ذلك فيصدق معى، ومرة أعرف أنهما مخروطان، صلبان، مديبان تقريباً فى نعومة، مهاجمة، اللدونة والتماسك والطراوة فيهما مرة وقوة الأسر وطغيان الحضور مرة، عرفتها عاريين مبدولين، ونصف عاريين وربضين أو وادعين مستكنين فى ناتيل السوتيان المحبوك، أو تحت الحرير أو الصوف فى الشتاء بويرته المغرية إذ تريحنا على كتلتها المطاوعة، استطعمت مذاق النيقوتين النانتين، 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، مستنهما ببطء وههل كما لو كنت أريد أن أبرئهما من وجع، عرفت زنتهما، ويتعثر أو يبسر ونعومة طلعتهما من قبضة السوتيان الحابكة، وضعت العمود الصلب السخن بينهما وسكبت عليهما كتكارتحبنى انصب الدفق عليهما وهى ترفعهما بيديها وسال فى خطوطا بيضاء لبنية حتى /توقف عند النتوءين كأنما يختزنانه، أو يعدل اسياله عليهما توترهما العاطلى، غمرت وجهى المشتعل فى نداوتهما ونعمت عطام خدى بملامسة ملمس الجلد وامتلاء الدمامة المخبوءة! »

{يقين العلش ص . ١٦٣ ، ١٦٤}

ن ١٤ : » وعندما أسقط وجهه برمق على فرش لحمها الطيب الحصيد الذى يتلغاه الآن هيناً مطواعاً تحت صلاتته، سقط أيضاً فى حفرة بين زمانين كلاهما غير موجود. نردى فى شراع ليس فيه تحقق بينما هو يغرق فى عجين الجسد الساكن
لم تلتحق به، فى نومها! لم سد إليه يداً. لم ينقذه شئ! لم يحد ما يتعلق به فى سقوطه، حتى عندما استدارت إليه، بين الوسن والصحة تنن أنه واحدة حبيبة من الراحة وعليب الحس بأنه هناك. وجهه عليها، والتفت بذراعها حول رأسه تضغله إليها صغلة حنان، وقالت صاح الخير يا حبيبى، تعال عندى، قال وفمه يكاد يكون مسدوداً بحشوها الدمث أنا عندك يا حبيبتى، أين أنا؟ ثم استدرت: صاح الخير. ورفع وجهه من الحماة العدة المحتشدة ودراعها تشده إلى حضنها شدة رقيقة. وهو يسقط فجأة وباحتدام على منها المتفوح /
يا حبيبتى ما الذى يفصل بيننا، مع ذلك؟ ما الهوة الفائرة بين جسدينا المنتصقين فى عرق شهوة العجر الأولى؟ ما الغربة الضارية فى عظم العناق؟ بينما صدرك مدفون مضغوط فى حصنى، فخداك ملتفتان ساقى، عيناك تحت جفنيهما المدورين ححران لامعان لا يذويان أبداً، تسيل على صفحتها مياه الرغبة وطلب اللذة أحسادنا أحجار بديعة سخنة لا تندمج منفصلة حتى فى تماسها الوثيق.

فى مركز هذا الكون، فى القلب المنتفض الذى يميد، فى نقطة ما على المحير الناض الدفين هناك عين متيقظة أبداً، موحشة، متقدة بنار صلوة، نداؤها لا تأتبه إجابة. ليس الموت الذى يفصل بيننا، أنت لا تموتين أبداً. وليس الحب. أنت دائماً تحيين، وأنت ما أحب.
أهى اللذة؟ سيف خبيث يقتل بالدم والمنى واللبن المختثر الرائحة يقطع ما بيننا. لسانك الممتلئ يعلق حده البائر المحرق. وصرختك المكتومة أنين من المتعة والتحقق والألم. لسانى جلدة جافة تحترق، وتنقبض كالرق القديم، وتسقط، فلا أحد الكلمة المحببة بعد أن أموت فى طلعة المتعة وجسمى كله تلفحه رياح مصوحة. {رامة والتنيز ص. ١٠٩، ١١٠}

ن ١٥ : « الأمواج تصطفق بين حسميهما المتعانقين، وفخدها 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 حافقة وضاء فوق فرج الأجراس التى تجلجل فى بشارة تفجر البعث الجديد، أيها الموت أين ظلمتك؟ تم تحطمت السدود بعد أن

طلت صخورها الناعمة ترتعش تحت تونر متعته التي لا تطلق وانحس هدير الموج الأخير وكانت صرختها الوجيزة حانة مكتومة من ألم اللثة واهتز القارب الذي يحملهما معاً، هزته النهائية بين الأحراش، وترنج، وغرق في البركة الذهبية التي ترقرت مياهها وسكنت فوقها الريح، بين سيقان البوص الرقيقة الجوانب محترقة جففتها الشمس»

{رأمة والتنين ص. ٢١٥}

تقدم هذه النماذج «حدثاً» أو «فعاذ»، سردياً (مظاهرة، ممارسة الحب أو الجنس)، وتطلق بضرورة الزمنية، ليس فقط بعرضه مباشرة، في زمن الحضور، ودون وساطة السارد، بحيث يأخذ شكل «المشهد»، ولكن داخل التسابع الزمني للخطاب (نموذج ١٣، ١٤)، بل - أيضاً - بإعادة هذه السيرة في زمن السرد، مروية بلسان السارد، وهي صيغة الماضي (نموذج ١٢، ١٥)، غير أن «عرض» الحدث السردى بزمنه داخل حكاية لا تكثر بالتتابع الزمني - لا يلبث أن يتحول عن طبيعته (الدينامية)، ويحفل من كل حدث موضوعاً للوصف، مستقلاً ومقطعاً، وله سيرورة الزمنية الداخلية. وهنا يتأكد - مرة بعد مرة - اندياح الفواصل بين الوصف والسرد، بين ما هو سكوني وما هو حركي دينامي، وتعاير طبيعة كل منهما بحيث يختلط بالآخر، الأمر الذي يكشف عن رؤية جدلية متغيرة، تستوعب التعارضات والاختلافات على نحو متداخل، وتدفع بالذات إلى وضعية معقدة ملتبسة، تستهويها تماماً تفاصيل العالم المحسوسة في الوقت الذي تنفصل فيه عنها، وترفض محاكاته وتمثيله، تنفصل عن ذاتها، وتتوزع قسمين (ساردة ومسرودة لها)، في الوقت الذي يتأكد فيه تماهيها، تلتقت دائماً إلى «الآخر» الذي يتبلى لها منتقداً أو معاتباً أو ساخرًا، 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، لهما - بالضرورة - متناقضين - على نحو ما كانت عليه الرواية الواقعية - خاصة مع حكاية تلوح «اختلافاً» و «مغايرة» على عدة مستويات. وتأتي الصورة (السردية) بحسنة لهذه الرؤية.

في نموذج (١٢) تقوم الذات الساردة بحكاية أحداث المظاهرة التي اجناحت القاهرة (الماذن الألفية)، احتجاجاً على العدوان الإسرائيلي على فلسطين ولبنان. ترصد الذات هذه الأحداث التي انضم إليها «مبخائيل»، ولا ينتهي المقطع السردى بحشد توابطاتها على نحو يجعل منها - في النهاية - مجرد تمثيل «كنائى»، ولكنه يدفع إلى الظهور ب «ذكرى» مشاركته في مظاهرة

قديمة صد الاستعمار فى شوارع الاسكندرية (الهدير العميق نفسه تحت سماء الاسكندرية ... وهو .). ورغم تباعد الحادثتين زمنياً، وتغير المعتدى، إلا انهما 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 بقاميلها التى تقارب وتتماس وتتسلسل، وعندما يفتح وعيها على الذاكرة/ الماضى، فإن الحادثتين تترابطان على أساس التناظر (أو التشابه). وهما تمثل الصورة السردية المؤسسة على التشابه أو التناظر (الاستعارى)، والمستقيدة من علاقات الاقتران أو التقارب (الكثائية)؛ تمثل أداة للاندفاع على وعى الذات (أى «ميخائيل») ولا وعيها، وهو ما يقود - فى هذا النموذج - إلى التأكيد على "...استمرار الذات وتربطها رغم التحرنة المتزايدة للزمن والخبرة" (٣٦)، ف «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 بانحادها مع الكتلة 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 وقية مرلولة من الصوت الجماعى الواحد)، غير أن حالة الوحدة (والفناء) هذه، والتى يرى فيها «ميخائيل» قيمة أصيلة ترافقه رغم المتغيرات (سنين طويلة)؛ هذه الحالة مزهية عن أية غايات سياسية أو اجتماعية أو دينية، فليس من أجل مثل هذه الغايات تضحي 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 ناسروهبحة ساملة متعلنة كأنها بهجة الحب ولكن لها قيمة أخرى).

تتعب الذات ما فى المظاهرة من تحركات واندفاعات والتحامات وصيحات، باستخدام صيغ خطابية، الهيمنة فيها للعقل (كان الميدان قد ازدحم بالناس، كان الشبان يتمسكون بالأيدى وجوههم تنزيعرق، البنات يتجمعن معاً، اللوزرات خرجت قليلاً من أحزمة الجيبات، والفساتين تهدلت، كانت الهتافات ما تزال متفرقة ... ولها صدى أجش، أذرعة من الضرب تخفض وتتمايل وتعتدل وسط اللغط والنداءات والهتافات، أبقاق السيارات والأوتوبيسات، اتحدت الهتافات

وصعدت، كان الناس متراحمين مندفعين، انضم إلى الناس. الهدير... يجرى فيها سحب، قوة مزلزلة
 من الصوت الجماعي). ولا تقتصر الأفعال هنا على المظهر الرمزي والدرامي للأحداث، فبعض هذه
 الأفعال تصطلح بهام وصفية عند تعيينها الحدث أو الشخص أو الشيء، (الميدان قد انزحم
 البلوزات خرجت... والفساتين نهلت، الأتوبيسات التي وقعت، اتحدت الهتافات، أنه قد انضم).
 ولا يتعد 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/ عدية/، حارة/ رطبة/
 ظليلة/، تراب/ مبلول/، فوح البهارات والنوابل/ الحار/، الجلابيب/ البيضاء/، الطواقى/
 الصغيرة/ المخزمية/، عرق/ خفيف/، دوامات/ ضيقة/ متلاحقة/، الأحذية/ المنخفضة
 الكعب/، صدى/ أجش/، أترعة/ رفيعة/، الهدير/ العميق/، سحب/ أبيض/ خفيف/،
 قوة/ مزلزلة/، الصوت/ الجماعي/ الواحد). يتوزع النموذج - إذن - بين حركية الفعل (غالباً)
 وسكونية الصفة، كما يتوزع بين صيغة السرد (خطاب الراوي) وصيغة العرض (خطاب الشخصية
 فردية أو جماعية) التي تتجلى في النقل المباشر لهتافات المتظاهرين (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، عرفات عرفات، يحيى
 عرفات تسقط إسرائيل عرفات عرفات، الجلاء الجلاء يسقط الاستعمار)، وتحقق هذه الهتافات
 بتكراريتها، وصيغة تلفظها المباشر، وحماسها المتصل (بغيباب الوقفات المتمثلة في علامات
 الترقيم) رينياً مسموعاً حياً، ينتقل بالتلقى إلى «مشهدية» الحدث خلال وصف الذات له الذي
 لم يخل - بدور - من تصوير حيوية الحدث وما يلزمه من شعور متحمس جياش، خاصة باستخدام
 عدد من الصور المجازية. بعضها يبرز عنف المظاهرة وقوتها (دوامات ضيقة متلاحقة - تشبيهاً
 لجموع المتظاهرين، ترقب مشهود، تحرر نادر، بهجة شاملة متغلغلة كأنها بهجة الحب. صوته الذي
 اكتسب رhabة وعرضاً وقوة، قوة مزلزلة)، وبعضها يبرز عراقة وجمال المكان الذي تدور فيه المظاهرة،
 فبأصالة المكان يكون التمسك به، وتكون قوة مواجهة أى اعتداء عليه (المآذن فيها/ كبرياء قديمة/
 و/ حكمة حجرية/، نقوش عنبة)، هذا بالإضافة إلى إحياء الصفات العديدة التي تتوازى مع
 دلالات مختلف الصور.

لقد عملت الذات بكفاءة على المراوحة بين السردي والوصفي، بين التصويري والمتشعبي، وهي في هذا تتخذ من إدراكها الحسي الدقيق والمستقصي الأداة الأساسية في متابعة الحدث، برصد مجرياته، ونصف متعلقاته من عوامل ومكان ورمز ويقترّب هذا مما يحدث في سويح (١٢) حيث يجعل «ميخائيل» من ثديي «رامة» مداراً سردياً ووصفياً في الآن ذاته، مداراً لعملية حنسية وصفها والتشب مما جزء من الفعل الجنسي

وهذا الفعل «سحلى» كثيراً ما يتكرر، ولكن لأنه يصل كل مرة إلى نهايته، فدهاء بصيغة الماضي (قبلتها اعترمتها تحسنتها عركتها، غرفتها عاريين، استطعت مذاق البنقتين مصصت الحليب، لحست اللوع بسمرته، احتضنتها بين كفي وعرفت نقلتها الهين، دارت أصابعي متجمعة ومتفرقة حولها، مسدتها ببطء وشهلا، عرفت زنتها، بتعثر أو بيسر وعمومة طلعتها من قبضة السوتيان، وصعت العمود الصلب السخن بينهما وسكبت عليهما تكتار حتى، انصب الدفق عليهما... وسال، غمرت وجهي المشتعل في نداوتها ونعمت عظام خدي بلاسة بلنس الجلد).

غير أن تكرار الفعل ينفي اكتماله (أي بلوغ الغاية منه، فنهايته لا تعنى اكتماله بل نقصانه الدائم)، كما ينفي كمال معرفة «ميخائيل» به (وبالتدوين)، حتى لتندو كل مرة يتعرف فيها على الثديين مختلطة (مرة كبيرين في بدي مرة صغيرين في وهمي. مرة أحس تدويرهما # مرة أعرف أنها مخروطان، اللدونة والتماسك والطراوة مرة # قوة الأسر وطفغان الحضور مرة. بتعثر # بيسر وعمومة طلعتها). ويعوزها اليقين والجزم (أحس... أختبر...). وهو ما يجعل من الثديين مصدراً متجدداً (باستخدام المضارع أتشعب، أحس، أختبر، أعرف) لمتعة «بيحانيل» وبعرفته ولا تتوقف هذه أو تلك بموجب خبرة سابقة قديمة (باستخدام الماضي). هب تمت 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 السر الذي يفتح به النموذج (أتشعب...)، وبدلالة الصفات المطلقة على الزمن - إلى لازمنية وعي الذات وفعلها الجنسيين (كبيرين، صغيرين، تدويرهما، مخروطان صلنان مدببان، وعمومة مهاجمة، اللدونة والتماسك والطراوة، قوة الأسر وطفغان الحضور، عاريين مبذولين ونصف عاريين وراضين أو واعين مستكنين، السوتيان المحبوك، الصوف بوبرته المغرية، كتلتها المطاوعة، مذاق البنقتين النانتين سكرتين، اللوع بسمرته الداكنة المحببة، حروم دقيقة غاية الدقة، نقلها الهين، قبضة السوتيان

الحابكة، العمود الصلب السخن، خطوط بيضاء لبنية، توترهما الداخلي. وجهى المشتعل، الدسامة المخبوءة). ويتحول «الثديان» - داخل هذا الوعى وهذا الفعل - إلى «علامة» مكثفة تكشف عن رؤية «ميخائيل» لـ «رامة» - صاحبة الثديين - كـ «آخر» يشاركه الفعل الجنسي. كما يشاركه الوجود فى العالم، وتتجلى حقيقة هذه الرؤية من خلال عدد من الصور المجازية، وهى صور لا تشخص فقط ما عليه الثديان من بذل وعطاء (مبذولين، وادعين مستكئين، كالتئما المطاوعة، توترهما الداخلى) أو من تمنع وتعزز ومناوئة (قوة الأسر ومغيان الحضور، رابضين)، ولكنها تبرز أيضاً ما بهما من ثنائية باعتماد (أى الصور) بنية التناقض أساساً لتكويينها (نعومة مهاجمة، الدسامة المخبوءة)، وهذه الطبيعة المتغيرة (بالاستخدام المتكرر لـ: مرة، أو)، والمزدوجة للثديين (أول- «رامة») يقابلها اندفاع (جنسى) قوى من «ميخائيل»؛ مثلاً فى الكنايات (العمود الصلب السخن، الدفق، خطوط بيضاء لبنية)، اندفاع تجاه اللتبس والمتاهن والغامض (لدى «رامة»).

لم يكن «الثديان» - فى هذا النموذج - سوى إشارة إلى «رامة»، (على سبيل المجاز المرسل) ولم تكن الصورة المزدوجة والمتغيرة للثديين (والتي تترابط تفاصيلها كثنائياً، وتغلب عليها الصيغة الكنائية) سوى إشارة إلى صورة «رامة» فى وعى «ميخائيل» (من قبيل الترميز)، ولم يكن الفعل الجنسي طلباً لإشباع اللذة بقدر ما كان سعياً لفهم إشكالية (ازدواجية الصورة وتغيرها)، بل تتعاضد منه الإشكالية وهذا الالتباس الدائم، وهنا يصبح سرد الفعل الجنسي ووصفه افتقاراً متقحاً على الحكاية بأسرها (لا إيقافاً لها)، على العالم السردي لـ «ميخائيل» الذى يسوده الالتباس والتوتر والتساؤل، معنى هذا أن النموذج لا يقدم «تمثيلاً» للفعل الجنسي على نحو ما تشهد التجربة الواقعية، أو على نحو ما يقلمه السرد «الواقعى»، بل على نحو ترتضيه الحكاية لتعاضد بها تجربة - «خاصة» - كما سبق - وبما ينبغى ما إلى التخلص من مقتنيات السرد العادى والبحث عن مسار سردى مقابيل^(٢٧).

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

وحته من (الحمة العدة المحتسدة)، فذاك ملتفتان بساقي، طلب اللذة) ويشكل «أحوان» أحد عناصر الفعل الجنسي (فالب: صباح الحير يا حبيبي، نعال عندي قال أنا عندك يا حبيبتى، أين أنا؟ تم استدرك: صباح الحير)، وهذا الحوار بساطلته واقتضاه يخرق سرد الفعل الحسى - كما حدث في صودح (١٣) بالعبارة المنقولة «والثانية أيضاً حتى لا ترعل» - ليحعل منه (أى شدا الثعل) مشهداً ماثلاً بداته، وهى رسم الحصور، وهو حصور تسعى إليه الدات عندما نلتعت - منذ بداية النمودج - إلى الحاضر (الآن) إذ هى تحكى فعلاً منتوياً (عندما أسقط وجهه على فرش لحمها الذى [ينلقاه الآن] .. سقط)، ويرتبط الانتقال إلى الزمن الحاضر بإفاقة «ميخائيل» - و«رامه» - (صباح الخير)، والإعلان عن نفسه بصوته - لا بصوت السارد - (يفصل بيننا، حسدينا، حصنى، ساقي أحسادنا، يقطع ما بيننا، لسانى، أموت، جسسى)؛ باحناً من خلال عدد من التساؤلات المتتابعة عن ذلك الشئ الذى يسبب الانفصال بينه وبين «رامه» وهما فى عمق التحامهما الجسدى (ما الذى يفصل بيننا مع ذلك؟ ما الهوة العاغرة بين جسدينا للتحققين ...؟ ما العربة الحارية فى عطم العناق؟ بينما صدرك مدفون مضغوط فى حصنى، فذاك ملتفتان بساقي ... أجسادنا ... لا تدمع، منفصلة حتى فى ناسها الوثيق). وهذه التساؤلات التى يطرحتها «ميخائيل» على نفسه - وعلى «رامه» - لا تعكس بتعددتها وتتابعها حيرة وتردداً إزاء سبب الانفصال بقدر ما تحل تأكيداً على أن الانفصال أو الانقطاع أمر قائم لا محالة، ولا سبيل إلى تحننه ومحوه، ولم يكن نفي أن يكون السبب هو الموت أو الحب جواباً على تساؤلات «ميخائيل» (ليس الموت الذى يفصل بيننا، أنت لا صوتين أبداً. وليس الحب، أنت دائماً تحبين، وأنت ما أحب)، وإضا جاء الجواب فى صيغة استفهام (تساؤل) استنكارى (أهى اللذة؟)، يتبعه عدد من الصور التى تكشف عما تحدثه اللذة من أثر موجه ومأساوى فى العملية الجنسية، فاللذة الجنسية إذ هى تغلب الإشباع والمتعة القسوى تحقياً لكمال الاتصال، فهى تشهد - رغم تكرارها ومعاودها - تقساناً دائماً يذهب بوهم الانمماج والالتحام، أى إما لا تعرف اكتفاء أو تحقاً كاملاً وفائياً.

إن اللذة - بذلك - مصدر دائم للمعاناة والألم، تقطع بقوة وقسوة كل روابط الاتصال، وتقذف بالدات إلى غربة الانفصال (سيف خبيث يقطر بالدم والمنى واللبن المتخثر الرائحة يقطع ما بيننا حدد الباتر المحرق، لسانى حلدة جافة تحترق وتتقيض كالرق القديم وتسقط، طعنة المتعة، جسسى كله تلغه رباح مصوحة)، وقد أحوالها هذه الصور إلى (سيف) و(رياح)، فاللذة صارت سيفاً بحد

قاطع، بجهاز على أية علاقة اتصال، يفسدها ويشوهها ويلوثها بالحبث والذنس (الدم والمني واللبي
التخثر الرائحة). ينزع منها حيويتها وخصوبتها (حده الحرق)، بل يقضى عليها تماماً (بلعنة
المنعة)، ومن هنا كانت علاقة الاتصال غير المتحققة بمثابة (الكلمة المحببة) التي تعيد بعث الذات
بعد أن أماتها اللذة بفصلها (أى الذات) عن الآخر، حيث إن اللذة أو الشهوة "... لها فى كل
الأحوال خاصة شريرة وفاسدة. إنها تواصل التقدم نحو «انفصالية» / الفرد ...»^(٢٨). ومن ثم
فهى تجمع فى وقت واحد بين المتعة والألم (صرختك المكتومة أنين من المتعة والتحقق والألم)
تواصل مؤقت أو خاضع يسير باتجاه انفصال محتم؛ كما أن اللذة صارت (رياحاً مصوحة) تشفق
جسم «مبخائيل» وتحرقه، وتحيل لسانه إلى (جلدة جافة) يابسة محترقة، فعدت لذوتها وطراوتها
وطواها ما لحق بها من جفاف، فعدت كالصحيفة الرقيقة القديمة (كالرقن القديم)، يقذف بها
وتنداعى للسقوط بلا مقاومة.

إن اللذة موضوع لا يحصل له الإشباع أو الاكتفاء إلا جزئياً، ومن ثم فهو ضائع ومفتقد
فى كل مرة يتصور أنه حصل عليه، يتكرر ويستمر دون أن يبلغ هدفه، إنه - بذلك - بشكل فراغاً
ونقصاناً. إن اللذة - فى 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 أحداً أو شيئاً ما، من غير انفصال أو انقطاع. من غير انقضاء.

وتتجلى الحالة المثالية أو الكاملة فى التجربة الأولى. أى تجربة الطفل مع أمه حيث كان هو
الموضوع الوحيد لرغبة الآخر (أى الأم) الذى يلنى حلجاته دون أن يطلب أو ينتظر شيئاً، ولكنه
سرعان ما يصطدم بالواقع فى الخبرة التالية عندما يدرك نقصان الآخر، فيشعر بفقد هذه الحالة
المثالية، ويفضل على 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 الذى سقط وأصبح بحكم المفقود»^(٢٩).

ومكذا تنزل اللذة تتوزعها المتناقضات: المتعة والألم، التحقق والنقدان، الاتصال والانفصال. وفى
منه الثنائيات يتوق الطرف السلمى، ويحفظ لنفسه بالوجود والسوام، ويجعل - بالتالى - من
الطرف الإيجابي عنصراً متقدماً أو مؤقتاً، وهو ما أظهرته الصور السابقة المتمحورة حول اللذة، وهو ما
سعت إليه من قبل التساؤلات المتتابعة عن سبب الانفصال الحادث فى عمق الاتصال، وما تضمنته

- بالتالى - من دلالات متعارضة (الهوية الفاعلة # حسديا للمتصقين، شهوة الفجر الأولى مفصلة #
فأسها الوثيق)، وهى ما توحى به التعبيرات (لم تلحق به فى نومها، لم تمد إليه بدأ، لم ينفذه شئ
لم يحد ما يتعلق به فى سقوطه # حتى عندما استدارت إليه ... والتفت بدراعتها حول رأسه نضطه
إليها صغلة حنان، دراعها نشده إلى حضنها ...)

وهي أيضاً ما شكل «مرمى» عدد كثيف من الصور المركبة، والمعقدة نسبياً، لما يبدو على
بعضها من تجريد. فالتحام «ميخائيل» بحسد «رامه» اللين المطواع الذى يشبه العجيب (يعرق
فى عجب الجسد). وما شمله من عناق قوى متصل أشبه بتكوين علمى واحد متلاحم (علم
العنان). إن هذا الالتحام أو الانغماس هو - فى حقيقته - نوع من السقوط أو التردى فى فضاء غير
محدد (سقط فى حفرة بين زمانين كلاهما غير موحود)، غير متعين (تردى فى فراغ ليس فيه تحقق
الهوية الفاعلة بين حسديا)، وهو ما يولد شعوراً بالغربة (الغربة الصاربة فى علم العناق)،
شعوراً بفقدان الذات وضياها، حيث ينمى تاريخها (بين زمانين كلاهما غير موجود)، وينعدم
- بالتالى - وجودها وتحقق كينونتها.

إنه - إذن - افتقاد أو نقصان لوجود، وجود مع الآخر وبالأحرر رغم الالتساق الجسدى به -
ولكن يبدو أنه اتصال يحتفظ فيه كل جسد باستقلاليته (أى باعصاله). لم تفلح الشهوة التى
تجمعهما فى إدماجهما وانصهارهما معاً، فى إداية فرديتهما، كل يبقى متميزاً ومفارقاً للآخر، لم تعد
الأحساد - فى هذه الحالة - سوى (أحجار) تبقى على حالتها الجامدة، لا تفلح معها أية عوامل
(كالسخونة، والنداوة أى الماء) فى تحويلها عن حالتها الصلبة إلى حالة سائلة تسمح بانصهارها
واتحادها (أجسادنا أحجار ندية سخنة لا تندمج).

هنا لا تتمكن الحرارة والماء (فى حال الشهوة) من دمج وإداية الأحجار/ الاحساد، من
إداية عيني «رامه» (الحجريين) أيضاً، وهى هاتين الصورتين اتكأ على دلالة الدبومة والتناث فى
الحجر وهى دلالة ذات طليعة قدسية تضع الحجر (وموصوفه بالتالى) معرل عن أى تعير^(٤٠)
وهنا كان طليعياً أن تتسرب الرغبة أو اللذة إلى العينين/ الحجرين، لا يبالهما التغير بينما يتلاشى
طلب اللذة، وتتفنى الرغبة التى كانت (مياهاً) متدفقة (عينك تحت جفنيهما المدورين حجران
لامعان لا ينوبان أبداً، تسيل على صفحتها مياه الرغبة وطلب اللذة).

إن هذه الثنائية (الاتصال - الانفصال)، التي تعلقها الصور السابقة، وترمز ما إلى اللذة أو الرغبة - ليست بثنائية عارضة تزول - 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 الذي يقوم فيه العالم الحقيقي حيث يصل بين المستويات الكونية محدثاً «انقطاعاً» في تجانسيتها^(٤٦). ففي محور الكون حيث الحركة والحياة والانفتاح على «المقدس» (في مركز هذا الكون، في القلب المنتفض الذي يمد، في نقطة ما على المحور النابض الدفين)، يطل هناك دائماً من يترصد بدأب علاقة الاتصال أو التسامى هذه (هناك عين متبقةلة أبداً). إنها (أى علاقة الاتصال) محاطة ومرصودة شاماً من قبل شئ ما (= عين - على سبيل المجاز المرسل)، يريدتها متقطعة مقضياً عليها فهذه (العين) تنطق برفض ويحقد متزايددين (موحشة، متقنة بنار صلبة، نداؤها لا تأتيه إجابة) تستعر بنار لا تخمد أبداً، ولا تجدى أية محاولات في إطفائها أو تهدئتها (صلبة، نداؤها لا تأتيه إجابة). وهذا الشئ / 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، وأتجه - بالصور المركبة ذات البنية التناقضية - إلى السمو بالصلبيات أو المركبات 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، شرع، رياح / الريح، جناحين، السماء، نار، الأجراس، البعث، السدود ويصخرها، الموج القارب، البركة) - أساساً لتكونها؛ والكثير من هذه العناصر ذات صلة بـ«الماء»، وما يرتبط به من دلالات الحياة والخصوبة والتدفق والحركة، فـ (الأمواج / الموج، السدود، القارب، البركة) يقدم تجسيدا «رمزيا» للفعل الجنسى وما يصاحبه من حركة واهتزاز واضطراب واندفاع وتوتر، وما يفيض اليه من استرخاء وتفصيه (الأمواج تصطلق، تحلمت السدود، انبجس هدير الموج، اهتز القارب، غرق فى البركة الدفيئة). وفي ضوء السياق العام - بما يتضمه من تعبيرات تقريرية-

تستجيب هذه العصور الرمزية لتأول مرموزاتها، كأن تشير (السود) التي كانت ترتعش تحت (نوبر) «ميخائيل» - إلى عصي «رامه» (تحطمت السود بعد أن طلت صخيرا الناعمة ترتعش تحت نوتر متعته التي لا نطاق)، أو يشير انفجار (البحر)، ومباه (البركة الدفينة) إلى فعل القذف (انحس هدير الملح الأخير وكانت صرختها الوحيزة حادة مكنهمة من ألم اللذة، وعرق في البركة الدفينة التي ترقرت مياهها).

تستجيب الصور السابقة لهذا التأويل، دون أن تنحسر فيه، ودون أن يكون بالإمكان الجزم به، إنما - مثل غيرها من الصور المجازية - بمثابة «تراكيب سلبية» (٤٢)؛ تمنع التوكيد والحسم، وإن كان الأمر - هنا - على قدر مضاعف من التعقيد، لتقس الإشارات المربحة التي تقوم كترائن تؤمن عملية التأويل

ومن خلال عدد آخر من الصور (فخدها العريضة على ساقه سراع مسبوط تقبل النسيح يملأ هبوب رياح رياح الدهحة، زهرة جناحين شاسعين يملآن السماء ...، فرج الأحراس التي تحلل، تفجر البعث الجديد، نوتر متعته)، حيث تصوير (فخد) «رامه» (شراعاً) مسبوطاً، يفعل ما يملأ من بهجة غامرة رعم ثقله وعظمه، تلك (البهجة) التي صارت في حركتها وانتشارها أشبه بـ (الرياح)، فوضع فخد «رامه» على ساق «ميخائيل» غدا - عبر التشبيه - إبحاراً أو اندفاعاً مغامراً تحركه مشاعر الرغبة والبهجة. وهي مشاعر متدفقة فياضة، تأخذ بهما (أي بـ «رامه») و «ميخائيل») بعيداً، خارج أية حدود، كـ (جناحين شاسعين) يرفرفان عالياً انتهاجاً وسعادة. ويلتبس قليلاً مرموز (الجناحين)، دون أن يفقد ارتباطه بمعاني الانطلاق والانتهاج (زهرة شاسعين)، وهو ما يتسق مع دلالة الصورة المألوفة والواضحة (فرج الأحراس التي تحلح)، وهذه النهجة قريبة المتعة التي ينعم بها «ميخائيل»، وتنتجح بها أعضاؤه (نوتر متعته) وهذا قد تكون المتعة توتراً وتبهجاً باعتبار ما تحده من أثر، وقد يكون توتراً مسحاً على (العصو) ذاته بدلالة السياق (ترتعث تحت توتر متعته)؛ من خلال كل هذه الصور يصبح الفعل الجنسي طلباً للحياة بكل معانيها ومورها، اندفاعاً نحو تحقيق حياة أفضل، وبعثاً ببعث جديد (بشارة تفجر البعث الجديد)، فمع بداية كل فعل جنسي تنبثق حياة جديدة، وتفويض كنع الماء (فجر)، وتسعى إلى تجاوز كل القيود والاعتلال، فـ (السماء) التي تبدو كأنها (محصوساً) في (إطار من نار) يرفرف (الجناحان الشاسعان) من أجل تحريره وإطلاقه (بملاز السماء المحسوسة في إطار من نار خافتة

وضاءة)، وهكذا تتوازى (رفرفة حناحين شاسعين) مع الفعل الجنسي 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 الجنسي إلى ما يتهيمود الصمت والجفاف والموت (اهنز القارب الذي يحملهما معاً هزته النهائية بين الأحراش وترنج، غرق في البركة الدفيئة التي تفرقت مياهها وسكنت فوقها الريح بين سيقان الوص الرقيقة الجوانب محترقة جففتها الشمس)؛ فالأشياء التي تؤلف هذه الصور، والتي تخفي مرموزاتها قليلاً - تتجه صوب النهاية، الموت، الذبول، التوقف وانقضاء القدرة على الحركة والحياة، تتجاوب - هنا - حالات هذه الأشياء وأوصافها (هزته النهائية، ترنج غرق، سكنت، الرقيقة، محترقة، جففتها).

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

بل إن الفعل الجنسي هو تحد للموت، لا مبالاة به، فقيه نحو للشخصية الفردية المتصلة، ذوبان لها بإدماجها مع الآخر... انتهاك حرمتها الداخلية... كى تذوب بتلذذ فى المجموعة...^(٤٢). ففى الفعل الجنسي موت للذات (الفردية)، ومن ثم فهى تنبغ نحو تحدياً لوما، غير مكترته به، ضى موما إعلدن عن «تواصلية» ما مع الآخرين الذين يبتهم الواقع/ النظام الاجتماعى متصلين متباعدين. وهنا يفنو الفعل الجنسي وعياً ذاتياً، وعياً اجتماعياً وسيامياً. إنه - فى الحقيقة - وعى بعلاقة الذات بالآخر (ذات أو جماعة أو نظام) - يتجلى عبر «صور سردية» لا تقصد إلى «التشيل» - رغم اتكانها كثر أعلى المطليات الحسية - بقمر ما تسعى إلى «ترميز» وضعية الذات وحقيقة وجودها وهويتها وعلاقتها من خادل تشكيل «لغوى - رمزى» يرفض النقيذ بدلالة وحيدة بعينها، ويسباق 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 بناؤها للمشهد السردى، مستفيدة من التداخل الحادث - داخل المشهد

- بين السردى والديصى والسهدى، ومعلومة عداقات الاقتران أو التماس «الكناية» باتجاه مقاصد استعارية ورمزية، أى الانتدفاع بالسياق المتجانس المترابط بعيداً عن حدود التمثيل «المحتمل» - جوهر الردء الحكاية، والارتقاء به باتجاه تشكيل رمزى، يفتح على آفاق رحنة متعددة وهو ما تحلوه به النماذج التالية حلوات أعدد

ن ١٦ « فى هدأة عرفنى المقفلة أومأت لى. وفى يدك رهرة شانكة، بضعين لحم لينتى نعم أس
 أنت التى هومت بى أطيافك، طليعاً بعد طليف، منذ فصر الصنا السحيق، فحر العبر المرهق
 الثقيل، ومنذ ذلك الحين - من الأول - كنت أعرف أنك لست لى. لماذا إذن ظلت نلأين
 ليلى الطويل ؟ أنتن لن تعرفى قط جوعى المهجور، ولا أحد يعرف، أو سيعرف أبداً وحتى
 إذا عرفت فمأذا إذن ؟ من يعرف - حقاً - أى شئ عن أى أحد؟ ألم أطل أعيده وأريد هذا
 القتل المكرور؟ دون ملل، دون إجابة؟ هل تعرفين - مثلاً - حدادات هذه الأخلام المبهمة فى
 تراب العبر القاحل؟ كنت قد سألت أحد أطيافك المزاودة، من زمان أسند فى عمق عينيك
 صنى صاع منى؟ لم أكن أعرف عندئذ أنهما خصراوان - صخراوان لاقرار لهما، ولم أتيقن قط
 لونهما، مع أننى كم ضعت - وأصيح - فى عمقهما. هل دفنت عيني - أنا - مفتوحتين
 تغمضان، فى دفء نهديك؟ نعم، نعم، نعم. مازالت عيناى مفتحتين، طامنتين، وحشة
 ساحتى هل تستطيعين أنت - بل حتى هل تريدن - أن تعمريها؟
 هاندنا الملم أنقاضاً من حيطان روحي، تجرح خشبيتها كفى، كما فعلت دائماً وأدونها -
 أو أحاول - فى هذا الغسق الأخير ... »
 {يقين العطش ص. ٢٥٠}

ن ١٧ . « أما جسديك فبردية ناعمة قوية الشيح، حقل تونع عيه الرهبر البيروغليبية، عطامى
 استراحت فى طين جسمك الرخي يا إيزيس الأم العذرية وعانقت ساقاى دلتاك الحصية
 وسقطت على فى نومى المسلة المضلعة المنفجرة بالدماء المحبسة، احترقت تحت شمس
 عينيك وسمعت تغريد كنان رمالك الناعمة وهى تلمر أطلال هيكلى، وتناثر ريش الصقور
 فى الهواء يا أم الأولياء، مسحت بشفتى أحجار الهرم العتيق فى حدران حوامك، ودحلت
 منف طافراً وسقطت تحت أسوارها محسور الحول، هدنى الشوق إلى واديك الداكن العبيق
 فوجت فيه أعواد الغاب الرشيق المترفة بالتراتيل والقوانين السماوية وحكمة الفلاسفة
 وعذابات الشهداء وأدعية أولياء الله الصالحين، عفرت حيينى بتراب القبور تحت عمود

بقلديانوس أنصت إلى أمين المرحومين والمحبوبين والمحروقين الذي لا رحمة فيه. احتصنتك فأحطت ذراعي بأعمدة البرابي. الغائرة النقوش يصعد من حولها خور القمامصة والقسس والرهبان والشمامسة تحت صوت الطليريك الأجنس العميق الذي يح من الصوم والصمت الطويل. يا سيده الرمل يا أخت أوزيريس، رميت نفسي في نهر الشعر القوي الذي تدفقت حدائله بأمواجك الخضراء، وجاءت المياه الحمراء من عالمك السفلى تجرى آبار الدهر في شرايدك وأنت ترتعدين بتحقيق الرغبة ونفوس المياه في كناح عمالقة التوربينات تصفى الخضرة وتطفح بهورد النيل العليلب الورق، قتلتك على حبيبك وحلمت بقبلاذك وبعوت الموت وأنا أتقلب في حشرة قلبي الدبيح على رمالك الناعمة البيضاء وسمعت صوت الموت في متعنى النهائية وتركت على عتبات العمود قطرات من دمي جافة سقطت مدورة كاملة التدوير على الرخام البارد العريض.»

ن ١٨ «... وطل يسائل نفسه طيلة ريع قرن بعد ذلك هل كانت الأرقام والعناوين خائنة من عندها أم من عنده، هل عثر عليها بمحض الصدفة، بتدبير خفي، أم ببساطة لأنها كانت في العنوان الصحيح، وهو ما قالت عندئذ، وما قالت بعد ذلك، وما لم يستطع أن يقتنع به قط، تمام الاقتناع، لا في أثناء أيامها الستة العتيدة، ولا طيلة السنوات، ولا بعد أن غمرته مياه حبها الساخنة الحارة المشتعلة بسخونة متقدة تارة، والباردة الثلجة المعتمة تارة تضربه أمواجها أو تهدده أو تجمده مرة بعد مرة، لكنها لا تنجاب عنه، هذا البحر يملأ أفقه حتى حائمة السماء، كأنها هذا الماء محتوم، لا يقبل الإنكار، بل لا يقبل التفكير، ها قد مشى على سطح الماء خطواته لا تكسر السفح الأملس المسد، ساقاه تنسابان في 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 صياح كنت أنت ومازلت ظلمته الساطعة، وعيناي مفتوحتان فيه؟ هل تسكين بيدي، رامة، أم تركبني أغرق؟ نعم أنا قليل الإيمان، لكن يقينى بهذا الحب فوق الإيمان. غارق هو الآن، عيناه مفتوحتان في هذا الموج المترقق.

تسبب التطهير والخلوص الذي لن يأتي أنداء رفرقة الروح القدس لا تحي ولا تهب سائماً للريح
الفسيح ولا رياح الحرية الكاسحة ألم تهب به الأعاصير تحرف سدود النفس وخواجر
الضمت بل قد أطاحت به وحملته إلى غير مسار
عيناه مفتوحتان وهو غارق، شهو والقمر معاً، إذ يفيض قرص الوجه المصرح بحمرة العروب
يهبط ببطء، يشق سطح هذا البحر الذي تضلرب/ به أحساؤه وليس له ساحل مرني ولو
من بعيد ولو من وراء كل أفق وبعد كل نهاية.»

{ يقين العرش ص ١٩٩، ٢٠٠ }

ن ١٩ « وكانت الأعشاب الصحراوية النادرة قد نبتت بين عذار شعرها الطويل المهتل، عبر
السنوات الطوال في البرية، وكانت الأعشاب يانعة وغمضة العيد، وفيها رهور دقيقة النسيج
مخملية، صفراء وثيرة اللون، وحمراء شاهقة الحمرة في تدويرها المنمّم الصغير، تحتلنا
بجذائل الشعر العميقة السوداء غنى خشونته لدونة أثبتة، وممّال لوحته شمس الوحدة
الطويلة فقد كان يحس هذا الشوك المنسدل الغرير الوحي، لبس الملمس، ولا يمكن أن يمسه.
المصلوبة الحية تسير بجانبه، تنزل من على الصخور، حافية، وتحملها، هي بكل ما يتقلها،
في داخله، وحطيه معها لا وقع له ولا ثقل. وبين ذراعها ثلاثة أرغفة من الصخر هي كل
زادها. ويوماً بعد / يوم، بعد إغفاءة أول الفجر، حين تجهدها الصلاة وينكبا التسيح،
كانت تفتح عينها السامعتين بخضرة الملكوت، فتجد على باب قلايتها المنقورة في
الصخر، ثلاثة أرغفة. كل يوم، من أين تأتيها الأربعة في بيس الصحراء الشاسعة الخاوية؟
وهل كانت ترى، كل يوم، ملائكة الله الثلاثة؟
ولما جاء آخر نور النهار، أحس بها تركه، وتنزل، إلى ظل سور الصخر الححي المتفر الذي
أخذت صبغته الحمراء النفسجية ساقطة عليه من الغروب تدكن إلى قنامة تدرجبة
الإطلام. وعلى باب مغارتها، كانت اللبوة ترقد على حننها، حسيمة، وهادئة، نطها يصعد
ويهبط بأنفاسها الملبنة. ونامت القديسة في حضن اللبوة، ورصعت من ثديها.
قال : دخلت مارية العذراء إلى الهيكل المقدس وهي بنت ثلاث سنوات. متى دخلت، أنت
مارية الأخيرة، هيكل الجسد؟ مع رغيفك الثالث؟ الذي أحرقتة الشمس الحانية القاسية؟

ماريا، ماريا، يا رؤوم، يامن سقيت لبس الأمجاد جميعاً، مرارة انهمار حنك المدرار مريئة
وسائغة السلسال، هي المن والسلى. أنت امرأة المراتين، الساطعة والسوداء، كلتيهما. «
{الزمن الآخر ص. ٤٦١، ٤٦٢}

ن ٢٠ : « نفيئنى إلى الصحراء الغربية

بخير الصندل والمر والمسك، المضطرب، الذى يصعد، ويطل لا يصل إلى حضنك. العبد لا يأتى
بعد، على أننى أقيم صلاة اليرمون التى نجد الأفراح النائدة القائمة الترانيم. الآن تقوم
دوريات الحرس أمام البوابات العتيقة، والسيارات السوداء الضخمة مضلعة ومطاط
عجلاتها الهائلة مسدود مغمض العينين، وحوش رديئة، والأبواب التى كانت تصد غارات
البدو موصدة أمام الأعباء. كأس من خشب، مستوحش النيد، أنت. طللت نفسى
فسفحتها لك. على العتبة الرخامية المسوحة بأقدام جحافل القادمين أثار قطرات دم
باهت ضنين. كشفت قلبى لك لكنك لم تنطرى الشقين المتفطرين، مفتوحين، نبحهما
لا يتوقف، مستميت. قبور الشهوة مفتوحة كما فى اليوم الأخير، فى نداء الأبواق الجليل
وجلست على عرش سائقك الذهبيتين الذى تحيط به الخيران والشاروبيم، والتفت بى نراعاك
المورقتان المثقلتان بالتمر، وسقطت فلم يقمنى أحد الشاروبيم، / انخذلوا جميعاً بأجنحتهم
التهشة أمام سطوة الملك الشرير. صليل الناقوس البهيج وهتاف الهوسانا .. هوسانا يتكتمه
الحلق الجريح، وأخطأتنى النار المحيية من الأموات، وأنا لن أريح حياتى إلا بالموت
لا، حتى الموت لم تنكسر شوكته فى رمل الصحراء العامرة بأجداث الشهداء القدامى، ليست
لهم قيامة. ليس هناك ربح ولا خسران. صفير رياح كيهك يخترق ستار التساييح، وأثارك
تقطر دسماً على الرمال. ليس الحب لذاته، بل الحب لك أنت التى لا تعرفيننى. أما أنا
فأعرف طعم كتفك المدورة الناعمة تحت شفتى. يداى الخاويتان لهما ذاكرتهما التى
لا أحكمها، ذاكرة حية ومرتعدة ، بيضاضة لحم الإلهة الذبيحة الصاعدة أبداً من بين أنياب
التنانين، متفجرة بالمن والسلى.

أما هى فقد قالت له : أنا لا أتكلم. لا يهمنى أن أتكلم.
وقالت له : أنت الذى أحببتك أعز ما أحببت فى حياتى.

قال في حلحضة الخزيق الليلي، تحت وده الحثب، والمسامير الحادة المسننة الأنياب
نعوص في عظم يديه المشوحيين، وقدميه المشللتين عن الرقص كنف نرصى طائعا أن
سرق أوراق وردتك؟

أحتحن إلى صدرى المفتوح وردة الرأس المحنى تحت عار السوك، محصلة بطل الدم الذى
يتعصد بجداء ولا يسقط أبداً على تراب الجلحنة
وقال أيضاً أمازونة القاهرة الغربية، شقيقة المحارب فى حصم طواحين الهذاء، بدرعه
القديمة التى لا تعد شيئاً، فروسية الإعطاء الجسدى بريئة وأولية، تعود وتعود طاهرة من
كل لوفة ليست من هذه الأيام، تتجاوز كل الأيام. /
قال لها: أحبك لأنك أنت. أحبك الحبيب معاً.

من على سريرها كان يرى الجبل، أغبر صخرياً فى عبشة الفجر، وحشوية رماله، من وراء
لوحة الزجاج الواحدة العريضة المبلولة من الخارج بالندى، وكان يراه، على الجبل، عن كئيب
جداً أساريره ناعمة تحت عينيه الغائرتين، يثب بارلاً من صخرة إلى صخرة، وفاسه فى يده
ودخان قريانه المرفوض مازال يصعد من شقوق المغارات والخلاوات، والدم على يديه، سرب
الشاروبيم والصاروفيم يرشرف حواليه كأنه يطرده بحفيف حارج مصمم، وتيونيم لامعة
كالخزن، وكانت حواليه بناته، لاعداد لهن، أجسامهن الملساء المدورة الحبيبات قوية، يتلويين
من الشهوة تحت وطأة عشق الأجنحة. أبيضحت تحت هجمة الأجنحة كل حرقات
أجسادهن. صرخات الديسكو المحوكة تلتصق كالحبيبات بالأثناء، المندولة وسفوح البطون.
والأجنحة العريضة الغوية تلتف ببنات الناس فوق أذرع معقولة، ومصات الندى حمراء
تنخلر إلى عريضة الأطراف جاحطة العيون، عريل اختلاط الأجساد المتراكمة يصعد إلى السماء
تحت النور ويسقط مرفوضاً على الجبل...»

{الرمز الأحمر ص ٨٥، ٨٦، ٨٧}

ن ٢١ «رئير أجش تنقوض تحته قضبان الضلوع، زلزال تتخط فيه، وتسقط، أحجار مكسورة
وصلعة، مقتلوعة بالطفر والمخلب، من حدة القلب، اليان بأصابعهما المنفضة تحفر البرك
المتقطرة بالدم فى حدران صلدة قاسية، وتكشط فلة الحمر الذى يندبض بعناد وانتظام. /

يصرخ في الصمت المطبق آآآى ... آآآى .. بجأر، وبمسك بعمه المشقوق، هاغراً، بملء صوته، عن صرخته التي لا تنحلي، وغير مسموعة تملأ كل حفرة، كل جرح، كل ثغرة في الأرض والسماء.

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

ن ٢٢: «كنت أزحف ببطء، منحنيماً في الحارة الضيقة المترية. كانت العوانيس كلها قد انطأأت والحيطان مائلتا علىّ، وعالية، ومسعودتا. لا أحد في / النوافذ المغلقة. لا أحد من وراء الحيطان. الوجوه قد استدارت واختفت، والعيون صممت، لا تريد تورطاً، الصمت ملئ وكثيف. أزحف ببطء وعلى كتفي طائر ما أحسه ملتصقاً بمؤخرة عنقي، خفيف الوزن ولكن ريشه خشن. محكم القرب من عنقي. وثيقاً، لا ينزحرج. شيئاً لا وجه له. أجد من وراء عنقي مس المخلب كان فيه رائحة الحديد وصلابته والمح لمعانها المكتوم، تمسك بعظمة كتفي من الجانبين، مسكة لا فكاك منها. البجعة الرخ الصقر العنقاء طائر «براك» الأبيض في سواد الكابوس الملئق جناحاه وحشيان ومنقاره رمح مشرع جارح، يتضخم على كتفي، ويزداد وزنه، باطراد، ولا تنفك وطائه. أنهض قليلاً بصعوبة. في العنمة الموحشة، والحارة مازالت خاوية طويلة، طويلة. ليس هناك أحد في هذا الليل. لا نجدة، وأسندت إلى الأرض بيدي بكل قوتي أحاول النهوض بالثقل الذي يحتضن كتفي بمخالبه، قبضته لن تنتزع إلى الأبد رائحته حريفة، خانقة للأنفاس، وجناحاه يتسعان، ويعمق غوص المخالب في عظامي بلا ألم، هناك ثقلها فقط، كلابات غائرة تنزل في العنم، لم يعد أمل في أن أنفضه عنى، أن أخلص من هذا العبء الذي لا يطاق الذي يريخ بي، فلا أعود أستطيع النهوض، أزحف بإصرار اليائس وتقل سرعة زحفي على التراب، يداي تحتكان به، بخسونة، نقياً، غير ملوث وتحتة حصى وأحجار دقيقة، من غير جرح ولا دماء، وتضعف المقاومة وأتجه إلى أسفل لا جدوى من أية مقاومة، وأتجه نحو السقوط على الأرض.

أبيس ساقط ينقض من عل، على حقول الذرة المحروقة، مقلوب في السماء، وديع وثابت ويطير محلقاً بون حركة، لا يذرع مسافة ولا يستغرق زمناً، معلقاً لا تهتز جناحاه.

سواء القلب الداخلية المعتمدة تتفتح فحاة، ونشرق، ونستحى. وينتهي / السقيف لم يوجد قط. خفة لا يقارن بها تنى، وكل ثقل قد انزاح. الأعمدة الحجرية سامقة رشيقة فى الكنيسة الصعيدية العتيقة، تنتهى إلى القنة المعجدة التى لا نور فيها. أزهار القلب الوحشية العرج على الزحاح الملون، عبر السماء المحرقة، حمراء بنفسجية متقدة للكبراء. الشمس من وراء الرجاج المعشوق المحرج، هادئة. ححر الكنيسة حار، بحصرته القديمة وهناك صمت حليل فيه سلام قد تغلب على كل توتر، مهابته عطيمة « إرامه والتفنى ص. ٢٩٦، ٢٩٧، ٢٩٨ } نتجه هذه النماذج نحو التحرر من العلاقات الكنانية المنوطة بعملية التمثيل، ويتحول بكوناتها السردية عن الوطبيعة التمثيلية لعالم ممكن محتمل إلى بناء دلالي رمزى لهذا العالم فلم تعد «سردية» هذه النماذج محسورة ومقيدة تماماً بالشكل الكنانى (التمثيلى)، وإنما سارت تعبيراً «رمزياً» فى اللغة والعالم، ينتقى معه المحدد والمنطقى والترابط والثابت والمغلق والنهائى على مستوى الواقع والخبرة والتاريخ والمعنى، ويتوارى المكون الحكائى (أو الروائى) الممثل فى الأحداث والوقائع. فيضعف الاتصال عن القيم المرجعية والإخبارية والتمثيلية، مما يؤدي - بالتالى - إلى "... نقص التواصل المنطقى أو الحكائى..."^(٤٥)، من جانب القارئ، إذ تدفع به الصورة بأخيازها المفرط تجاه العلاقات الاستعارية والرمزية إلى مسارات كثيفة وغامضة. لا تتوافر كثيراً على روابط عقلية أو منطوقية تؤمن فهم الصورة وتأويلها، لما تشهد بنية الصورة من تناقض طرفيها، أو اتساع متعاضم للمسافة المنطقية بينهما، مما يسمح بلقاء «مدهش» للعناصر، حر وغريب ومفاجئ أو صدفوى، يختلط فيه الواقعى والتخيل والفانتازى والأسطورى والنسى - وهو ما تجسده النماذج السابقة بتعدددها. يحد القارئ نفسه أمام هذه النماذج/ الصور مدفوعاً للقيام بعملية تأويلية مرهقة ومعقدة، تتعدد مقترحاته دون أن يمنحه النموذج (والنص) - أو يعرض عليه - تفضيلاً «حاسماً» و «نهائياً» لأى منها، على أن الأمر لا يتعلق بقصدية المؤلف ونياياه. وإما بقصدية النص، المتخفية وراء مراوغة الصور أو الرموز، وتعددية دلالاتها، واللعككة أو الموزعة على عناصره ومستوياته. إن هذه النماذج بمثابة "... إمكانات مفتوحة للذنب والتأويل، يسعى المتلقى إلى تحيينها بمنحها دلالات مناسبة للنص والسباق..."^(٤٥)، ولكنها لن تكون أبداً الدلالات الوحيدة الممكنة و «القاطعة»، طالما أن ما

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

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

يكشف فودج (١٦) عن وعى «ميخائيل» بالعلاقة التي تربطه بـ «رامه».

وهذا الوعى يشكله إدراك مجازر العداقة ومستقبلها، كما تشكله خبرة قديمة ومستمرة. فى لحظة حوار (أو خطابه) المباشر مع «رامه» تتداعى إدراكاته، واسترجاعاته أو ذكرياته واستبائقاته. تتزاج لحظات الزمن الثلاثة: الحاضر والماضى والمستقبل (أومات لى ... ، طوفت بى أطيافك ... ، منذ ذلك الحين - من الأول - كنت أعرف ... ، ظللت سلايين ليلى ... ، أنت لن تعرفى ... ولا أحد يعرف - أو سيعرف أبداً ... ، ألم أطل أعيد ... ، هل تعرفين ... ، كنت قد سألت ... ، لم أكن أعرف ... مع أفنى ضعت - وأضيع ... ، هل دفنت عيني ... ، مازالت عيناى ... ، هل تستطيعين أنت ... ، هانذا الملم ... ، كما فعلت دائماً ... ، أدفنها ...) . وكما تختلط وتترامح لحظات الزمن المختلفة داخل وعى «ميخائيل» ، والتي 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» (من خادل الجمل الخيرية ، مثبتة ومقوية) بسؤالاته واسترجاعاته التي تعني نقصاً أو تردداً وتذبذباً في معارفه (منذ ذلك الحين - من الأول - كنت ... ، لماذا إذن ظللت سلايين ... ؟ ، لا أحد يعرف - أو سيعرف أبداً - وحتى لو عرفت فماذا إذن ؟ ، من يعرف حقاً - أى شئ ... ؟ ، ألم أطل أعيد...؟ هل تعرفين - مثلاً - جذانات هذه الأحلام ... ؟ ، أنشد فى عمق عينيك صدى ... ؟ ، كم ضعت - وأضيع - فى عمقهما ، هل دفنت عيني - أنا - مفتوحتين ... ؟ ، هل تستطيعين أنت - بل حتى هل تريدين - أن نعمريها ؟ ، أدفنها - أو أحاول - فى هذا الغسق) . وهكذا لا تصنع علاقة «ميخائيل» بـ «رامه» من وقائع حقيقية أو تجريبية بأكثر مما تشكلها وقائع الخيال والذاكرة والاستهام ، وتأخذ - بالتالى - الأفعال والصور دلالاتها ضمن عالم الخبرة والذاكرة الداخلى، ولم يعد إدراك «ميخائيل» لواقع هذه العلاقة شيئاً سوى ذكرها ، 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 تَمضى مع الإدراك الذى يتعتها. إنها فى اللحظة الحاضرة نكرى لهذه اللحظة. إنها من الماضى من حيث الشكل، وهى من الحاضر فيما خص المادة. إنها نكرى الحاضر. (٤٧). وهنا فإن الصور التى تصور حال « ميخائيل » وحاضره (وحشة ساحتى، الألم أنقاضاً من حيطان روحى، تجرح خشونتتها كفى ... وأدقنها ... فى هذا العسق الأخير) - تدعت صوراً لماض بعيد يمتد جزء منه إلى ما قبل العلاقة مع «رامه»، إلى مرحلة الصبا حيث لم يكن لـ «رامه» وجود فى حياته (هومت بى أطيافك، طيفاً بعد طيف، منذ فجر الصبا السحيق، فجر العمر المرهق الثقيل)، وفى ذلك ابتعاث لماض لم يكن قط، نكرى (متوهمة) للحاضر، تعرف «خاطنى» يرافق الوعى، ويتسرب إليه لحظة تأمله لذاته وتوقفه مؤقتاً عن التحلور والانتباه لجرى الحياة، فتبدو معرفته بـ «رامه» ومراودة أطياؤها له - مع تيقنه أنها ليست له (كنت أعرف أنك لست لى) - قدراً محتوماً فرض عليه قبل أن يلقاها.

يبعث الواقع صوراً لماض بعيد ومستمر، قد يمتد إلى الحاضر (أومات لى وفى يدك زهرة شائكة تطعنين لحم لهفتى، ظللت تملأين ليلى الطويل، جوعى المهجور، جذازات هذه الأحلام المهمة فى تراب العصر القاحل، كنت قد سألت ... أنشد فى عمق عينيك صدى ضاع منى ؟ ، لم أكن أعرف عندئذ ... أنهما لا قرار لهما ضعت - وأضيع - فى عمقهما. هل دفنت عينى ... فى دفء نهديك ؟ مازالت عينائى ... ظامئتين).

وليس غريباً - فى هذا السياق - أن يصبح المستقبل (الذى لم يأت بعد) صورة للحاضر (أنت لن تعرفي قط جوعى المهجور ولا أحد يعرف أو سيرعرف أبداً)، وهو ما تحمله ضمناً بعض الصور (أنشد فى عمق عينيك صدى ضاع منى ؟ ، ... - وأضيع - فى عمقهما، مازالت عينائى ظامئتين وحشة ساحتى هل تستطيعين أنت - بل حتى هل تريددين - أن تعمرىها؟). فالاستقبال لا ينفى دواماً للضياح والظلم، دواماً لنوع من التقابلية بين «ميخائيل» و«رامه» يظلم «ميخائيل» (إن تظلم عيناه - على سبيل المجاز المرسل)، ولا يجد رتاً لدى «رامه»، فى عينها - على سبيل الجاز المرسل - اللتين كان يظن أنهما خضراوان بلون الخضرة (الروية)، ولكنه اكتشف فى خضرتهما صفرة الجذب (لم أكن أعرف عندئذ أنهما خضراوان - صفراوان)، لن يجد «ميخائيل» - إنن - فى عينى «رامه» (الخضراوين) ارتواء، حياة، هداية واستقراراً، وإنما ستمنحه صفرتها إحساساً بالتعب والضياح فى غير عميق، فما يبحث عنه إن هو إلا وجوده الحقيقى، الأمن والمطمئن، الذى

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

على هذا النحو تتوازى صور الحاضر والماضى والمستقبل، تتوازى الصور (فجر الصبا السحيق، فجر العمر المرهق الثقيل، ليلى الطويل، جوعى المهجور جاذات الأحلام المهمة فى تراب العمر القاحل، صدى ضاع منى، مازالت عيناى ظامئتين، وحشة ساحتى، ألمم 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 السرى (السحيق - المهمل، الثقيل - الطويل، ليلى - الغسق، جوعى - ظامئتين المهجور - القاحل - وحشة، جاذات - أنقاضاً - تراب - أنقاضاً من حيطان - أدفنها). وهكذا تجعل هذه الصور - بانسجامها - من حياة «ميخائيل» أروحه أو وجوده «خواء» ليس به سوى الجذب القحط، الخلمأ، الحرمان، الوحشة، الظلمة، الحطام، الموت، العناء، الجرح، التيه؛ كما تتوازى الصور (فى يدك زهرة شائكة تطعنين لحم لهفتى، تلأين ليلى، الأحلام المهمل، أنشد فى عمق عينيك صدى ... ؟ لا قرار لهما (أى لعينيها)، أضيع فى عمقهما، هل دفنت عيني مفتوحتين تغمضان فى دفاء نهديك ؟، وحشة ساحتى هل تستطيعين أن تعمرها) التى تجعل من «راممة» مناوئاً لرغبة «ميخائيل» ولهفته وأحلامه فى الأمن والسكينة والدفاء. تجسدت (اللهفة) و (الأحلام) حيث يلقيان مصيراً مؤسفاً (الطعن، الإهمال)، وانتفى عن «راممة»، وعن عينيها ونهديها - من خلال الصور الكنائية : (تلأين ليلى، عمق عيني لا قرار لهما، أضيع فى عمقهما، دفاء نهديك، تعمرها (أى وحشة ساحته)) - أن تكون مصدراً لراحة «ميخائيل» وطمأنينته (بملاحظة معنى النفى أو الاستنكار فى الصور المصاغة فى شكل استفهام). ف «راممة» - إذن - سبب معاناة «ميخائيل» (التى لا يملك التخلص منها)، وهو ما تؤكد الصور الغامضة التى

افتتحت النموذج (هى يدك زهرة شائكة ...)، تحتفظ لنفسها بمرموزها (حيث تأخذ شكل الاستعارة التصريحية أو الرمز)، مكفية 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 (أى الصفات)، ليست أبداً - كما ظهر سابقاً - ذات وظيفة تحديدية أو تعيينية، إذ إنها ترد فى سياق / نص يتخلى عن «التمثيل»، بحيث " ... يغدو الدور التقليدى للصفة (النعته) محط ارتياب ... »^(٤٨).

وهنا تملك الصورة (في يدك زهرة شائكة تطعين لحم لفتى)، 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. إنما ليست صوراً لواقع (أو لواقف) حقيقية أو متخيلة، ولكنها صور لوعى « ميخائيل » الذى يمتزج فيه الإدراك والذكرى، الواقع/الحاضر والاستهتام. يعايش القارئ هذه الصور، ويمنحها تأويلاً ما، دون أن يتطابق مع ما فى وعى «ميخائيل» الذى يؤثر الارتداد إلى ذاته، مقصياً الواقع.

ارتد الوعى إلى ذاته - فى النموذج السابق - بحثاً فى وجود الذات. من خلال العلاقة مع «رامة»، بتاريخها العريق الممتد من ماضٍ سحيق إلى مستقبل غير منقضى، والذى يكتسب - بذلك - ملمحاً أسطورياً، يتحرر من شروط الزمان (والواقع والعالم) - كان الواقع مقصياً هناك - ليصبح بمثابة قدر، مطلق، مقدس.

وهكذا يكتسب الوجود الإنسانى لـ « ميخائيل » طابعاً مقدساً غير إنسانى، بدلاقة اللاد - زمنية بـ «رامة» التى تصبح (أى «رامة») - بدورها ذات وجود إنسانى - مقدس.

وتتجه الصورة فى نموذج (١٧)، إلى تعميق هذا الوجود الأسطورى المقدس، عندما تلامس 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 فى جسد مصر، وتاريخاً له. يرتبط « ميخائيل » بدلاقة جسدية - جنسية مع مصر/ الأرض / «رامة»، فيما يشبه «الزواج المقدس الكونى»^(٤٩). فمصر بكل ما فيها تتجسد فى صورة كائن حتى، تدب الحياة والدماء فى جسمها اللين الخصب، تفيض عيناها صفاء وإشراقاً، تترنم بصوت عذب مغرد، ترسل جداول شعرها القوى المناسب، تندفق شرايينها عظيمة لا تفيض أبداً، ننتفض

أعضاؤها من اللذة، ويسيل منها ماء الشهوة عند كمالها، وتمنح محبيها قبلاؤها، كما تستقر قبلائهم على جبينها (طين جسمك الرخى - المسلة المضلعة المتفجرة بالدماء المحدوسة، شمس عينيك، تغريد كئيبان رمالك، أعواد الغاب الرشيق المزينة، نهر الشعر القوى الذى تدفقت جداوله. تجرى أبار الدهر فى شرايينك، ترتعدين بتحقيق اللذة ونفور المياه، قبلتك على جبينك وحلمت بقبلانك). تضىف هذه الصور الحياة على مصر ومعالمها، فتجعل من المسلة، كئيبان الرمال، أعواد الغاب - باستخدام الاستعارة - أحياء تجرى بعروقها الدماء، وتصدح بالغناء والتراويل. ولا نكتفى الصور بأن تمنح مصر جسداً، دماً، عيّن، صوتاً، شعراً، شرايين، شهوة، جبيناً، فماً فحسب، ولكنها إضافة إلى ذلك تسترسل وتمتد - بهذه المعليات - إلى سلسلة أخرى جديدة من الصور، وهو ما يقترب مما يسمى بـ «الصورة المترسلة»^(٥٠).

فالصورة المتحققة باستعارة الجسد/الجسم (وأعضائه) لمصر سرعان ما تمتد لتشكّل تشبيهاً أو أكثر يجعل من الجسد (بردية) ناعمة متينة، (حقلاً) متنوع الزهور، (طيناً) ليناً طرياً: (جسدك بردية ... حقل ... طين جسمك الرخى)، كما يجعل من العيّن (شمساً)، ومن الشعر (نهرًا) يعج بأواجه، ومن الشرايين (أباراً): (شمس عينيك، نهر الشعر ...، تجرى أبار الدهر فى شرايينك). وقد تشكل استعارات تجعل رغبته (الجنسية) نجاه التوريبينات فى محاولة لإيقاف (أو إشباع) اندفاع التوريبينات الشهوانى، أى تجسدت التوريبينات رجلاً شهوانياً فى سياق تجسيد مصر امرأة عاشقة راغبة (ترتعدن بتحقيق الرغبة ونفور المياه فى كبح عمالقة التوريبينات ...). مثل هذه الصور المترسلة تضاعف - بلا شك - من مجازية النموذج / النص، وتزيد - بالتالى - من صعوبة تلقيه وتأويله، حيث يقع الملقى أسيراً داخل شبكة من المجازات الممتدة والمتداخلة، تنسبه مجازية الصورة التجسيدية الأولى (جسد مصر)، فيتوى - بذلك - التماهى بين مصر والمرأة، ويكاد لا يصبح أمراً «متخيلاً» لدى الملقى، مما يؤهم بـ «واقعية» العداقة (الجسدية) بين «ميخائيل» ومصر/ الأرض، أى بارتباطه بها وجودياً (حسيًا وروحياً معاً).

بما أن " ... كلمة جسد مأخوذة من معناها الأوسع. أى انغراس الإنسان فى الأرض. ومحاولة تجسيد معنى وجوهه 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 / الخصيية /

المسلة / المضلعة / المتفجرة /، الدماء / المحبوسة /، كئيبان رمالك / الناعمة /، أحجار الهرم / العتيق /، واديك / الداكن / العميق /، أعواد العاب / الرشيح / المترنمة /، القوانين / السماوية /، أولياء الله / الصالحين /، أعمدة البرابي / الغائرة النفوس /، صوت البطيرك / الأجنش / العميق / الذى ...، الصعت / العلويل /، نهر الشعر / القوي /، أمواجك / الخضراء /، المياه / الحمراء /، عالمك / السفلى /، ورد النيل / الغليظ الورق / قلبي / الذبيح /، رمالك / الناعمة / البيضاء / متعنى / النهائية /، قطررات من دمي / جافة / مدورة / كاملة التدوير /، الرخام / البارد / العريض /.

ولا يلبث الوهم الواقعي أن يتوارى خلف تراكم الصور المجازية، كما يظهر بوضوح في (تغريد كئيبان رمالك الناعمة وهي تطمر أطلال هيكل، وتناثر ريش الصقور في الهواء)، فلم تتوقف الصورة عند تجسيد الكئيبان طيراً مفرداً، ولكنها امتدت لتجعل تغريدها فعلاً ملازماً لاختفاء وابتلاع «ميخائيل» الذي نذر نفسه لهذه الأرض، فصارت بقاياها أشبه بأطلال هيكل متداع، إنه نوع من التلاقى البهيج، والسهل (بدلاله الصفة «الناعمة»)، والمسجع بمعاني التضحية (من جانب «ميخائيل»)، كما أن تغريدها يقترب بقدرتها وجرأتها على نثر ريش الصقر ويعثرتها في الهواء الصقر بما هو رمز العلو المرتبط بالمتعالى والمقدس. ويزداد الأمر تداعياً وتراكباً في (حات المياه الحمراء من عالمك السفلى تجرى آبار الدهر في شرايينك)، فالشرايين التي منحنتها الصورة لمصر استعارياً لا يجرى بها دم، بل مياه حمراء تأتي 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 المائي»^(٥٢) إلى التشكل والتخلق.

تضع هذه الصورة المتلقى على عتبات عالم «غريب»، لا يستطيع أن يتبين معالمه. وسوف يمنح (يطمر أطلال هيكل، المياه الحمراء من عالمك السفلى تجرى آبار الدهر) تأويلًا ما - كما سبق - دون أن يطمئن إليه تماماً، ولكن أيضاً دون أن يستبعده. فلا منطلق صارم، محدد وواضح، يحكم عادات هذا العالم الغريب، والذي يسلك فيه «ميخائيل» - بدوره - مسلماً فانتازياً، حيث تأخذ عادته بمجد مصر شكل حقوس أسطورية، إذ يظهر «ميخائيل» - من خلال الصور - كعاشق متعب، يتمسح بأعضاء هذا الجسد، ويقدم نفسه للذبح في محراب معشوقه. إنه يعانق، يحتضن يضم، يقبل، يلثم، يشتاق، يلقي بنفسه على جسدها وشعرها مسترخياً مستريحاً (عطامي استراحت

فى طين جسمك، عانقت سقاي دلتاك الخصبية وسقطت على فى نومى المسلة. مسحت بشفتى
أحجار الهرم، هدنى الشوق إلى واديك، احتضنتك فأحطت ذراعى بأعمدة البرابى، رميت نفسى
فى نهر الشعر القوى، قبلتك على جديتك وحلمت بقبيلاتك).

ويأخذ هذا الفعل الجنسى شكل العبادة والتقديس، ويتحول إلى مراسم للصلاة والإنشاد
والتمسح بالأماكن المقدسة تبركاً (مسحت شفتى بأحجار الهرم العتيق فى جدران جوامعك، ..
الترمة بالتراتيل والقوانين السماوية وحكمة الفلاسفة وعذابات الشهداء وأدعية أولياء الله
الصالحين. عفرت جبيني بتراب القبور تحت عمود دقلديانوس احتضنتك فأحطت ذراعى بأعمدة
البرابى الغائرة النقيوش يصعد من حولها بخور القمامصة والقسس والرهبان والشمامسة تحت صوت
البطريك الأجلش العميق الذى يح من الصوم والصمت الطويل). وتصيح التضحية بالنفس من
طقوس هذا الفعل، يرضى «ميخائيل»، بالتلاشى والفناء فى معبونه (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 متعنى النهائية وتركت
على عتبات العمود قنطرات من دمي جافة سقطت مدورة كاملة التدوير على الرخام البارد
العريض).

إنه فعل «تميرى» للذات. فى المتة (الجنسية) مع الآخر، والرغبة فى الاتصال به، يكون
الموت وسلب الحياة (سمعت صوت الموت فى متعنى النهائية) - وهو أيضاً ما تبرزه المفارقة
(دخلت منف ظافراً # وسقطت تحت أسوارها محسور الحول)، ويكون الاقتراب من العشوق
المتمس. وبذلك تصيح عملية «تجسيد» مصر من جانب «ميخائيل»، وارتباطه الجسدى ما -
طلباً للوجود بالتمس. بالطلق، بالرموز الأسطورية والدينية (إيزيس الام العنصرية. أم الأولياء،
الشهداء، أولياء الله الصالحين، القمامصة والقسس والرهبان والشمامسة، البطريك، أخت
أوزوريس).

تترج الصورة هنا - بأبعادها الدينية والأسطورية، وجوداً حقيقياً - كاملاً، مطلقاً
ولاً، متجدداً، وجوداً يفنقه «ميخائيل» فى واقعه، ويعلم 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 عالنا الفعلي المستقر...»^(٥٢)؛ غير أن الأمر يصل هنا - في هذا النموذج - إلى حد «تعييب» الواقع بقضاياه وتقيداته خلف تخيل فانتازي استيهامي، يكتب بما يعنيه فعل التعييب من إدانة لهذا الواقع، ورفض له، ورغبة في تجاوزه ويقع بما يحمله «التجسيد» - الذي ينبئ النموذج وقتاً له - من تأكيد الارتباط «الحسي» بالواقع/ العالم - حتى وإن لم يترجم إلى «تشيل» له، والذي كشف - فيما سبق - عن خبرة «حسية» دقيقة وعميقة ومستعبدة، والذي تجلى - أيضاً - في العناية الفائقة بأوصاف الجسد وحاجاته وعاداته، ومن هنا تحولت مشاهد: الجنس^(٥٤)، وصف ملامح الجسد ومظهره وملبسه^(٥٥)، تناول الطعام والشراب واعدادهما^(٥٦)، جلسة «رامة» على الصوفا^(٥٧)، حلاقة «ميخائيل» نقه وأخذة حماماً^(٥٨)، الحديث عن رمزية الجسد^(٥٩)، كل هذا تحول إلى مشاهد «نطلية» متكررة، مما يكشف بالفعل عن جدلية الواقعى والتخيل/ الأسطوري، وإن كان الواقعى - هنا - يشهد غياباً - وهو بالضبط ما يحقته التصور الاستعارى المهيمن على أمثال هذا النموذج، ولكنه غياب لا يعدم الفاعلية والتأثير، يفرض بغيابه نوعاً ما من الوجود. ذلك " ... أن الغياب يخلو على نوع من الحضور، إنه ليس عدماً، أو نقياً 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 فى النموذجين السابقين أثره فى تقيد الصورة والتباسها حيث ارتدت إلى عالم الشعور وعالم الرموز والأساطير. وعندما يخاليل الواقعى / الذاتى القارى فى بداية نموذج (١٨)، سرعان ما يندمج ويتداخل مع الأسطوري والاستيهامى، فيزداد الأمر تشابكاً وتقيداً. فمن منظور داخلى موسع تعرض الذات الساردة مونولوجاً مسروداً لـ «ميخائيل»، سوف يرافقه مدة ربع قرن، مشعباً 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 تليها له مغلوطه، 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 بطنونه وهواجسه. وتبدو الذات الساردة واثقة من هذا تماماً، تتحدث بصيغة النفي القاطع (ما لم يستطع أن يقتنع به قط تام الاقتناع، لا فى أثناء أيامها السنة العتيدة، ولا طيلة السنوات ولا بعد أن غمرته مياه حبها). على أن حيرته الدائمة غير المنفضية لا تنال من تعلقه أو حبه الدائم لـ «رامة» الذى 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 فى البداية بإقرار تطابق شئ تام بين طرفين (مياه . حب)، فنذا إعلاناً عن طرف واحد ممتد (المياه) يتوحد مع الطرف الآخر (الحب)، ويتفاعل معه. ومن هذا الجدل الذى 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 منقذة، تهدده أمواجها)، أو تدفع به بقسوة إلى شعور بالبرودة والجمود والوحشة (الباردة الثلجة 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).

ويرغم القلب سيظل البحر موجوداً ملء الأفق، أفق البحر وأفق حياة «ميخائيل» يسوده ويستولى عليه، لا يزول عنه أبداً. إنه قرره الذى لا يقبل رفضاً أو جدالاً أو شكاً (أمواجها لا تنجاب عنه، كأننا هذا الماء محتوم لا يقبل الإنكار بل لا يقبل التفكير).

على هذا النحو تشهد الصورة «تكافؤاً» مدمشاً بين طرفيها (مياه البحر . حب «ميخائيل» لا يلبث أن يزداد ثراء وعمقاً بالانفتاح على الأسطوري - الدينى، يتناص معه، ويتجه به إلى أفق جديد مفاير. إذ يستدعى النموذج / السياق مشهد «المنشئ على الماء» الوارد فى الكتاب المقدس^(٦١). فـ «ميخائيل» يتوازى مع «بطرس»، كلاهما يمشى على سطح البحر بيقينه. فما ظنه «بطرس» فى البداية أنه خيال يمشى 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 المسد، ساقاه تنسابان فى موسيقى الجسد). إن اليقين أو الثقة تجعل خطوات الجسد وحركاته منتظمة ومنسجمة أشبه بالموسيقى (موسيقى الجسد) تنساب بخفة ورقة ولين، لا تخذش تجانس هذا السطح الناعم السنوى. وتبدو هذه الصورة (ها قد مشى على سطح الماء ...) شركة بين «المسيح» و «ميخائيل»، تستخدم ضمير الغائب، وتحجب مرجعيتها، 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، ودوية وحريصة (لا تكسر. تنسابان).

يستمر التوازى بين «ميخائيل» و «بطرس» فى عدم إسام تجربة المشى على الماء، وتعرضهما للغرق. يصرح «ميخائيل» عن نفسه قائلاً (نعم، أنا قليل الإيمان) متناًصاً 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 يفصل 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 أمام الاقتناع)، فيواصل تساؤلاته وحيرته (هل يلوح صباح كنت أنت ومازلت ظلمته الساطعة، وعيناي مفتوحتان فيه؟ هل تسكين بيدي 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 بنأية (ظلمة) لا تكشف سوى عن نفسها، ومن هنا فهى ذات خاصة متناقضة (ظلمته # الساطعة) يجتمع فيها

النور والظلمة من غير تنافر، تماماً كالقمر الذي يتشابك ضوءه مع الظلمة، وتكمن الظلمة بين أجزائه عبر أطواره المتعاقبة ومن هنا لم يكن قول «راما» («... أنا عابدة للقمر. أنا من جنس عابدات القمر.» - راما والتنين ص ٨٢) - إشارة إلى ألوهة القمر وعاداته وأوثنته وارتباطه بالخصوبة (٦٢) وحسب، ولكنه قول يفسر ما يراه «ميخائيل» بها من طبيعة متناقضة، متغيرة، متقلبة، ملتبسة، هي سبب حيرته الدائمة. إنها بهذا تكشف كل شيء في الوقت نفسه. لأنها جماع كل شيء، فعن الظلمة والعم صدر الكون والمرئيات الواضحة والشمس (٦٢).

كان التوازي 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 ... عيناي ... تسمكين بيدي ... تتركينى أغرق ... أنا ... يقينى ...) يكشف التوازي عن نفسه بوضوح، معلناً التشابهات والتباينات، وبالعودة إلى ضمير الغياب (غارق هو الآن، عيناه ...) يتوارى التوازي، 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 نجاةه إذ هو شك واضطرب. وهنا يكتب الأسطوري تأويلاً مفاهيمياً يتداخله مع الذاتى الذى يفتى 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 المترقق)، لن يتبدل أبداً هذا المصير، ولن يظفر المرء («ميخائيل» أو غيره) بخلص، أو إنقاذ أو راحة، أو تحرر (تسيّد التطهير والخلص الذى لن يأتى أبداً رفقة الروح القدس لا تجى ولا تهب نسائم الريح الفسيح ولا رياح الحرية الكاسحة).

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

القمر (و «ميخائيل» بالطلع) للغيباب تحت سطح البحر، ذلك البحر الذي شهد - فيما قبل - خطوات (المسيح ويطرس وميخائيل) مناسبة لم تخدم سطحه ولم تخترقه، ولكن حادث الفرق كان شقاً مزعجاً لسطح البحر الآمن الناعم اللين، اختراقاً ونفاذاً إلى قضاء غير منظور وغير محدود (يهبط ببطء يشق سطح هذا البحر الذي تضطرب به أحشاؤه وليس له ساحل مرئى ولو من بعيد ولو من وراء كل أفق ويعد كل نهاية).

إنه - إذن - قضاء الحب اللامئى وغير المحدود، الملتبس وغير الواضح (كنت أنت ظلمته) غارق هو والقمر معاً - إذ يغيب القمر يختفى ذلك النور الذى بمقدوره تديد ظلمة الليل، بل يختفى مقدسه الرموز به إلى «رامة» داخل متاهة غير متناهية)، (قد أطاحت به وحملته إلى غير مسار) وهو أيضاً أفق للتجاوز والانتقال من كل قيد (تهب به الأعاصير تجرف سدود النفس وحواجز الصمت)، فالنفس والصمت اللدان 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 المستقل (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 والواقى، بين ما يظنه «ميخائيل» وما تؤكد «رامة»، بين يقين «ميخائيل» باد تنامى الحب وكماله، وعدم اقتناعه بما تحمته له «رامة» من إشباع متناه متناقص وغير كامل، بين عدم تحقق المطلق واستحالة، وتحقيق النسبى والعرضى وغير الكامل.

يتضاعف انحاء الواقى / الذاتى فى نموذج (١٩)، خاصة بانتهاء تلك الموسوعات التى توفر حداً من «المعتوية» 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).

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

فالمصور - هنا - تقارق منطلق الواقعي والحتمل معاً، ليس لما لبعضها من مرجعية ميتولوجية (واضحة أو غامضة) - وإن لم يخفف أثرها، وإنما لتجنيبها أية احتمالية توصل ما تقدمه من عالم غير مألوف بالمعناد والمألوف والممكن. ويتجاوب مع هذا ما يصنعه النموذج من تلاعب بمرجعية الضمير (غائباً أو مخاطباً)، حيث تتقاسمه كل من «راماة» و «مارية العذراء» في الوقت نفسه، وما يبدو بينهما من تمايز سرعان ما يتحول إلى اختلاط وتماه.

يرسم السارد في بداية النموذج صورة فانتازية لـ «راماة» حيث ننتت بين صفائر شعرها الطويل المسترخى أعشاب صحراوية نادرة، على امتداد سنوات طويلة في البرية نالت - بلا شك - منها معاً (أى «راماة» و «الأعشاب»). (وكانت الأعشاب الصحراوية النادرة قد نبتت بين غدائر شعرها الطويل المهتل، عبر السنوات الطوال في البرية)، ويسترسل في وصف هذه الأعشاب، فهي لبنة، طرية وناضرة رغم نبتها الجاف المقفر، وبينها توجد زهور رقيقة وكثيفة، ملتفة في 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 في تدويرها المنمتم الصغير)؛ بهذه الصورة المسترسلة لا تصبغ الأعشاب مجرد رمز بسيط مرتبط بالبرية والتوحش والجفاء، ويعكس صورة «راماة» لدى «ميخائيل»، ولكنها صورة «عجائبية» يرسمها السارد (= «ميخائيل»)، ويتعامل معها «ميخائيل» كما هي وكأنها شئ طبيعي مألوف. فهذه الأعشاب بزهورها المتنوعة تختلط بصفائر شعرها السوداء المحكمة الكثيفة، وقد احتفظ هذا الشعر بليونته غزيرة رغم خشونته، ورغم ما خالطه من أعشاب برية.

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

ولا تحول لحظات الوحدة القاسية التي تشبه شمس الصحراء الوثيرة والقانية (شمس الوحدة) - دون إدراك ليوونة هذا الشوك (الأعشاب / الشعر)، دون الوعي بتناقضية دائمة وتستمر الصور في إبراز هذه التناقضية. كما في: (المصلوبة الحية) التي تحدث صدمة هائلة بجمعها النقيضين معاً، فالأمر - إذن - يتعلق بأثنى «فوق - طبيعية» تجمع التناقضات، لا

يعني صليبها نفى الحياة عنها، بل إن صليبها (الصليب الموضوعة عليه بخطين المتقاطعين) يعلن امتداداً لا نهائياً للحضور أو البقاء^(٦٤)؛ وإلى جانب هذه الصفة المتجاوزة حدود المطلق والطبيعة، فهي (أى هذه الأنتى) تمارس سلوكاً بشرياً طبيعياً، تتحرك بصحبة «ميخائيل»، تسير إلى جانبه، تنزل من على الصخور حافية، يحملها «ميخائيل»، تمسك بين ذراعيها زارداها الذى هو عبارة عن ثلاثة أرغفة حملتها معها إلى صومعتها، وكل يوم تجد لدى بابها ثلاثة أرغفة عند استيقاظها مبكراً بعد إغفاء الفجر التى تعقب صلاتها وتسيبها بما فيهما من مجاهدة وإجهاد. وفى أحر النهار عند أشعة الغروب الشفقية تترك «ميخائيل»، وتستظل بسور الصخر الحجرى. وحتى فى حالتها الطبيعية المألوفة هذه لا يفارقتها التناقض المصاحب لوجودها (يحملها هو بكل ما ينقلها بداخله # خطوه معها لا وقع له ولا ثقل. تأتيها الأرغفة # فى يبس الصحراء الشاسعة الخاوية - لحظة الغروب بصفرته المحمرة البنفسجية، ويتوسطه 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 قمامة تدريجية الإطلام»). وهنا يتضح أن الحديث لازال متمحوراً حول صاحبة الشعر الطويل ذى الأعشاب الصحراوية، أى عن «رامه»، ولكن الحديث ينصرف فى الوقت نفسه إلى أنتى «مدمسة» «أسطورية»، نصر الملكوت بعينيهما الساطعتين الخضراوين - لون عيني «رامه» - وقد انسحب اللون الأخضر على الملكوت، فصار كله خضرة دالة على الخير والخصب والسكينة (تفتح عينيهما الساطعتين بخضرة الملكوت).

إنها «ريانية»، قديسة تبصر الملكوت ببقاء وطهر (عينيهما 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 «رامه» و«مريم المصرية» التى ظهرت بالاسكندرية، وتزداد صيرة الشعر الطويل نى الأعشاب الصحراوية السابقة وضوحاً وعمقاً. ولا يقف الأمر عند هذا الحد، ذلك أن هذه الأنتى 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 تتوازي الأربعة الثلاثة مع ملائكة الله الثلاثة .

إنها أشبه بالسيدة «مريم العذراء» التي يروى في خبرها : ((كلما دخل عليها زكريا الحراب 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 الأثني لمرتبة القديسة، وتحولها إلى «إلهة» من خلال الصورة: على باب مغارتها كانت اللبوة ترقد على جنبها ... ونامت القديسة فى حضن اللبوة 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 اللبوة للقديسة وحراستها، بل تقوم كمرضعة لها، أى أن اللبوة يهاى «الإلهة الأم العظيمة» (٦٧) - فى كثير من الثقافات - نسقي بلبنها القديسة «مريم المصرية» المقترنة هنا - بالسيدة «مريم العذراء» التي نظر إليها الكثيرون على أنها «أم إلهية كبرى» بكل معنى الكلمة، ونادوا بأمومتها الإلهية (٦٨) . ويواصل النموذج تأكيده لهذا التوازي بين «مريم العذراء» (سحلت مارية العذراء إلى الهيكل المقدس وهى بنت ثلاث سنوات)، و«مريم المصرية» التي يسميها «مارية الأخيرة»، وهى تسمية تصدق على «رامة» من خلال الصفة (الأخيرة)، وليست (الثانية) : (متى سحلت أنت مارية الأخيرة هيكل الجسد؟ مع رغيفك الثالث؟ الذى أحرقت 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، فهيكّل الجسد بالنسبة لـ «مريم المصرية» يقف موازياً للهيكل المقدس بالنسبة لـ «مريم العذراء» .

ويعاود التناقض حضوره وفعاليته فى بنية الصورة، فمع احتراق الرغيف الثالث الذى حملته «مريم المصرية»، تبدأ مرحلة التنسك فى حياتها. هذا الاحتراق أحدثته الشمس التى تجمع بين نقيضين: الفسوة 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، مارياء، يا رؤوم. يامن سقيت لبن الأمجاد جميعاً) - وهنا يتضح أن لبن اللبوة الذى رضعته القديسة ليس سوى المجد

والتعال؛ «مریم» هذه لا يفارقها التناقض (مرارة انهيار حبك الدرار # مرثية وسائغة السلسال
 هي المن والسلى. أنت امرأة المرأتين، الساطعة # والسوداء ككتبهما). 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
 الآخر ص. ٤٦٠).

وهكذا يظهر هذا النموذج «رامة» بوصفها إحدى تجليات السيدة «مرم العنراء»
 أو القديسة «مرم المصرية»، أو الإلهة الكبرى، أى بوصفها تجسداً لوحدة الإلهى والإنسانى، وحدة
 القميين من غير تعارض أو انصهار، ذلك التجسد الذى تحقق بالسيح مرة واحدة وإلى الأبد.
 يقدم هذا النموذج - إذن - رؤية خاصة، ينضهر ما الميثولوجى، ويسج جزءاً منها، لا مجرد
 مدلول مستعى، بل بوصفه أحد دوال النموذج / المقطع / النص المنتجة لدلالاته، وبسبب من ذلك
 تملك الذات سلوكاً «عجيباً»، ترى الأشياء - أو تضها - فى صورة غير مألوفة، منافية للواقع
 وللتصور، تتحدث بلغة فانتازية، مخرية، متعالية، بما هى " ... اتصال نائب 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 متقدمة ومثابكة. إن الذات - بذلك - هى
 مصدر هذه الرمزية، ومدارها، والناجحة لها، والمحددة - بالتالى - لشروط تلقيها وتأويلها، وهو ما يمثل
 نوعاً من «المركزية» لذات تعدد رموزها وتنوع، تشتت الملقى وتريكة، إذ هى تتحكم بمهارة
 فى أسرار اللعبة (الرمزية)، تظهر للواحد بوضاً منها إذ هى تحتفظ لديها بالكثير.
 ويواصل نموذج (٢٠) الكشف عن السلوك الميثولوجى للذات، ورميتها «الخاصة» التى
 تصطنها، لتجاوز «وضعها» الشخصى أو واقفها، والانفتاح على الكونى والمقدس، ترى فيه الوجود

الحقيقي، اليتيم، المعنى. ولكنها لا تراء مفارقاً لوجودها الإنساني، ومن ثم فهي تعد إلى تحيين المقدس أى جعله واقعاً ماثلاً.

ف «ميخائيل» - فى هذا النموذج - يرتفع بـ «رامة» إلى مصاف الآلهة، ويحوطها بطقوس التقديس والتمجيد والقربان. يفعل هذا فى اللحظة التى يتحدث فيها عن شعوره بالاعتراب 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 يمشى غير المألوف ما هو طبيعى، وينحيه جانباً، ويحظى 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 تكفى بأن ... تنماس مع «الفوق الطبيعى»، تقتحم الطبيعى، وتغذيه بالغرابة. ويستويات فانتاستيكية متراكبة متوهجة تساهم فى خلطة 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 وترده، إذ تتبع له تفسيرات (عقلية) لما يواجهه من صور «غريبة» - كما سينضح 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 الغربية بشاعر الغربة والوحشة رغم مرافقة «رامة» له، بل لعلها السبب فى ذلك (نفيتنى إلى الصحراء الغربية)، 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 تجدد الأفراح البائدة القائمة الترانيم)، كما يتحقق التجاوب نفسه مع وصف المكان ومحتوياته، فكل ما به

يبعث على الوحشة والفرع والتوجس، توحى بذلك الصفات المستخدمة (دوريات الحرس أمام البوابات / العتيقة / السيارات / السوداء / الضخمة / مضلعة / ، مطاط عجلاتها / الهائلة / مسدودة / الأوباب التي كانت تصد غارات الدو / موصدة / أمام الأحياء ، كأس / من خشب /). كما تجسده الصور الاستعارية والتشبيهية (السيارات ... وحوش رديئة ، مطاط عجلاتها ... مغمض العينين، أنت كأس ... مستوحش النبذ) .

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

فـ «رامة» تغدو إلهة متعالية، تقوس العرش، يضاء مجلسها بالفيران، ويحيط بها المقربون من الملائكة، تقام من أجلها الصلوات والتسابيح، يقدم لها المتعبدون القرابين والذبايح. يشترك «ميخائيل» في هذه الطقوس بوصفه أوفى المتعبدين، أو «أوفى المؤمنين» بها - كما يقول في موضع آخر: (لم يقل لها: هل تلقبت مثل هذه العادة من غيري؟ نعم. بلا شك، من كثيرين . هذا أعرفه ولكني أوفى المؤمنين. فلعلك تحسبنيها رقى وتعاويز، تتملقك، تداجيك، أو تدغدغك على أقل تقدير لكنها على كل الأحوال لا تصل إليك، رياء، ولا يرتفع إليك الخور المشتعل بالوجد المكتوم. دخان شواء ذبيحة القلب لا يصل. « - الزمن الآخر ص ٢٢٩). فـ «ميخائيل» يقدم نفسه قرباناً لـ «رامة» يذبحها، ويمسح بدمه المسفوح عتبها التي يقصدها الكثيرون، ويكشف لها قلبه وقد انشق نصفين، غير أن قربان «ميخائيل» لا يقبل، رغم أنه من بين متعبيها الذين لا عداد لهم، من قدم نفسه ذبيحة (طلبت نفسى فسفتحتها لك على العتية الرخامية المسبوحة بأقدام جحافل القادمين)، ورغم أن قلبه المنتشق دائم النبض، يجاهد باستماتة كي لا يتوقف عن الخفقان لها، ومن هنا كان ضئيلاً بدمه المسفوح، فجاء قليلاً باهتاً (أثار 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 شعائري مهيب، يمنح فيه معبوتته ما أودعته بقلبه من شهوة ورغبة. إنه يعيد إليها ما وهبته إياه من قدم الأزل (قبور الشهوة مفتوحة كما في اليوم الأخير، في نداء الأبواب الجليل). إن هذا هو ما يحدث يوم الدينونة. يوم القيامة، هناك قيامة

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

ويقف «ميخائيل» بين يدي «رامه»، أمام عرشها الذي تعتليه، فيجد منها في البداية حفاوة وكرماً بالغين، تقربه منها، فيجلس عند ساقبها، وتمد له ذراعها محملتين بالخير (وجلست على عرش ساقيك الذهبيتين الذي تحيط به النيران والشاروبيم، والتفت بي 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 ذراعها نباتاً مورقاً مثمرًا، ولكن لم يلبث «ميخائيل» أن فقد رعاية «رامه» وحنوها، فسقط، دون أن يعينه أحد من «الشاروبيم» (وسقطت فلم يقمى أحد الشاروبيم، انخذلوا جميعاً بأجنحتهم الهشة أمام سلطنة الملاك الشرير)، فد «الشاروبيم» أو «الكاروبيم» Cherubim الذين هم - على القول الأغلب - أرواح أو مخلوقات مجنحة، تكون في خدمة الإله، وتقوم على حراسة شجرة الحياة بعد طرد الإنسان من جنة عدن^(٧٣)؛ هؤلاء الشاروبيم تحور قواهم أمام قوة الملاك الشرير (= الشيطان) وسلطوته، فقد نبيلت قدراتهم الفائقة فوق - الطبيعية 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) التي هي في حراسة الشاروبيم، تلك الشجرة (أو الامتيازات الجيدة) التي تنتظر المفديين في العالم الآخر^(٧٤)، أمثال «ميخائيل» الذي يقدم نفسه - هنا - فدية؛ وهكذا يقوم الشيطان - دائماً - بدوره في الحرمان من جنة الخلد، الأمر الذي جعل صوت الناقوس المتهج بالعيد وتسايح الهوسانا بالليل - تصدر متخافتة ضعيفة

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

بحاط «ميخائيل» بقوى خاملة معطلة، سواء الشاروبيم، أو النيران المرتبطة بوجودهم، أما تلك النار التي توقد، ليستيقظ الميت، وتشتعل روحه من جديد بالحياة - كما هو الحال في معابد «ايزيس»^(٧٥) - فلا نصل «ميخائيل» (أخطأني النار المحيية من الأموات). وينفق هنا 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 منقضى، 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 صلبة، 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) سكبنة مهيبة مروعة، سكبنة الموت ووحشته، وسكبنة التساييح التي تضرب سجاجاً أو ستاراً حول الصحراء، أي إن التساييح تصير - بفعل التشبيه - (ستاراً) لا يخترقه، ولا يذهب بهذه السكبنة وهذا الهدوء - سوى صوت رياح «كيهك» الباردة القاسية (صغير رياح كيهك يخترق ستار التساييح).

لا يجد «ميخائيل» - إن - في هذه الصحراء سوى النفي والغربة والوحشة والموت والألم الدائم، رغم أنها (أي الصحراء) تفيض بحضور «رامة» الثرى والغنى، فأتارها على الرمال تغدو - استعارياً - دسماً يشبعها (أثارك 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 تعرفيني)، أما هو فيعرف تمام المعرفة يعرف تفاصيل جسدها ومفاتها بكل حواسه (أما أنا فأعرف طعم كتفك المدورة الناعمة تحت شعتي، ويداي ...)، تتحول شفثاه 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 وواعية ونشطة دائماً، نمده بما لا يمكن أن يحيط به.

إنها ذاكرة غنية متفجرة (يدائ الخاويتان لهما ذاكرتهما التي لا أحكمها، ذاكرة حية ومرتعدة). نعى 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 النوام خارجة من بين أنياب القنابض ذبيحة (ذاكرة حية ومرتعدة، بضاضة لحم الإلهة الذبيحة الصاعدة أبداً من بين أنياب القنابض متفجرة بالمن والسلوى)، وبهذا تختلط المتعة بالفزع داخل ذاكرة بقطة دائماً، مما يجعل الأمر ثقيلًا، قاسياً ومروعاً (حية ومرتعدة).

وراء اتهام «ميخائيل» لس «رامه» بعدم معرفته وتجاهله، يأتى قولها: (أنت الذى أحببتك أعز ما أحببت فى حياتى)، رغم أنها لا ترغب كثيراً فى الكلام، ولا يهملها 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 تجسيدا للمعاناة والنقص والفقدان، ومن ثم يلتفت إلى معاناة «المسيح»، بالإشارة إلى «الجلجثة»، أى الموضع الذى صلب فيه «المسيح»^(٧٧) حيث ثبتت يده وقدماه فى الخشب بمسامير حادة تنفذ بقسوة كنوات الأنياب من الوحوش - على سبيل الاستعارة - إلى عظامه (قال: فى جلجثة الطريق الليلي، تحت وطء الخشب والمسامير الحادة المسننة الأنياب تغوص فى عظم يديه المشبوحتين وقدميه المشلولتين عن الرقص)، وإلى جانب الاستعارة (المسامير المسننة الأنياب)، تاتى الأوصاف التالية لتعمق الإحساس المرير بالأزمة (الليلي، 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 فى التخلّى عن الحيرة والقلق، عن شكه فى معبودته «رامه» التى تعد تجسيدا للسيدة «مريم العذراء» المرموز بها - فى التراث المسيحى - بالوردة^(٧٨).

ف «ميخائيل» - بذلك - إذ يبقى على حيرته إزاء «رامه»، 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 تنويجاً للقائد أو ملك، أو على الأصح لشهيد، فهو يضم إلى صدره المفتوح - سبق أن كشف قلبه لـ «رامه» مفتوحاً شقين - رأسه التي تميل، محتضناً - بذلك - ورده لا رأس مصلوب. فالرأس صارت - عبر التشبيه - ورده (وردة الرأس)، وهو ما يتجاوب مع إكليل الشوك الذي يحيط به. وزيينه (الرأس المحنى تحت غار الشوك)، فشجر الغار الذي كان يتوج به القائد المطر أو الشاعر العظيم رمزاً لجده^(٧٩) - صار من الشوك، كما حدث مع «المسيح» عند الصلب، تعذيباً له واستهزاء به، بإدعائه أنه ملك^(٨٠). والدم الذي يبطل الرأس لا يسيل إلا ببطء، ولا يسقط منه شيء على الجلجنة لظهره وقداسته (أحنجن إلى صدرى ورده الرأس المحنى تحت غار الشوك. مخضلة بطل الدم الذي يتقصد ببطء ولا يسقط أبداً على تراب الجلجنة).

إن «ميخائيل» يتحمل المعاناة/الصلب حتى وإن لم تسفر عن فون، يراها فخرأ له وتنويجاً أو قدراً محتوماً.

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

ويؤكد «ميخائيل» أن تضحيته وبنلته 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 وواقية من غير أحد، لا وجود لشيء غيرها، لا معنى للحب إلا لها، ولا محبوب غيرهما، الحب لها وحدها، كل الحب، حب الهوى، والحب لها من حيث هى. فـ «ميخائيل» يحبها الحبين، كما كانت تتغنى «رابطة العنودية» (ت ٨٠٦ م):

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

ولا تمثل الخطابات المنقولة السابقة (أما هي فقد قالت له، وقالت له، قال، وقال أيضاً، قال لها) - انقطاعاً فى الرؤية الفانتاستيكية، وإنما تواصل تعديها من خلال التوازيات مع الرموز والأحداث الأسطورية والتراثية، ليس فقط باستدعائها بشكل سريع أو غير مباشر (الجلجنة أمازونية، طواحين الهواء، أحبك الحين 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 يقفاسها «ميخائيل» مع «المسيح» و«دون كيشوت».

هذا الوجود الميثولوجى الفانتاستيكي للذات - كما سبق القول - لا يرتبط بمحلم أو توهم أو هلوسة، ولكنه يصاحب «ميخائيل» فى يقظته، فعن على سرير «رامة»، ومن وراء الزجاج العريض المبلل بالندى - كان «ميخائيل» يرى غبار 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 فانتاستيكي، تشارك فيه شخصيات ميثولوجية (صاحب القربان المرفوض الشاروبيم والصاروفيم)، مع مظاهر حديثة للحياة (الديسكو، الشون)، ف «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 يعيونهم 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 قريانه 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 «قاييل» المزارع الذى قتل أخاه «هابيل» - الراعى، بعدما رفض قريانه (أى «قاييل») بينما قتل من أخيه القريان (٨٤).

ويظهر «ميخائيل» متوازياً مع هذا الشخص / «قاييل»، قدم نفسه قرياناً 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 القريان المرفوض المتصاعد من المغارات والخلوات، لم يجد «ميخائيل» عوناً من «الشاروبيم» ليصل إلى معبودته وعرشها، أو إلى شجرة الحياة، كما كان، «الشاروبيم» و«الصاروفيم» سناً بين صاحب القريان 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» ذبح نفسه وسفك نعه قرياناً لـ «رامة» - كمال الاتصال بـ «رامة» والتوحد معها، مطلق الشهوة واللذة، كما كان ذبح أو قتل «قاييل» لأخيه، ورفض قريانه، وفراره بعد طرد الرب له - سبباً فى استيطان أرض أخرى، وبناء مدينة، وتوالد النسل الذى تمتد إليه أصول المدينة، أى بداية مرحلة مسنفرة من الحياة - حيث كان «قاييل» يعمل مزارعاً يقوم على حراثة الأرض - مغايرة للحياة البدوية الرعوية التى تقلصت بقتل «هابيل» الراعى، ومن هنا كان القتل - من بعض الوجوه - «مقسياً» تحمته به مظاهر الحياة، من استقرار وخصب ومئة (٨٦).

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

صدت صاحب القربان المرفوض / «مبخائيل» - كانت تريد له الحياة والوجود، لا الفناء والنويان في الآخر / المعبود. كان التخازل والصد والانتهاك عشقاً منها، أرادت له وجوداً مقدساً مطلقاً غير مفارق، يبذل فيه الجسد متعة، لا يرصد للذبح. هنا تتراحم الأنداء والنطون والأذرع والأطراف والعيون في جو صاحِب معريد (صرخات الديسكو المنحوجة تلتصق كالحيات بالأنداء المبذولة وسفوح النطون، والأجنحة العريضة القوية تلتف بينات الناس فوق أذرع مقفولة، ومضات النيون حمراء تنظر إلى عريضة الأطراف حاحطة العيون)؛ فلا انفصال هنا بين أصوات الناس وموسيقى الديسكو كما يظهره المجاز المرسل (صرخات الديسكو المنحوجة)، ولا بين أجسامهم وهذه الموسيقى التي أحالتها - عبر التشبيه - حيات (تلتصق كالحيات)، ولا قيد ولا شرط للمتعة، كما يتجسد في المجاز المرسل (الأنداء المبذولة، عريضة الأطراف)؛ يدعم هذا إحياءات الأوصاف (الأجنحة / العريضة / القوية / أذرع / مقفولة / مضات النيون / حمراء /)، وإحياء الاستعارة (ومضات النيون تنظر جاحظة العيون). غير أن هذا الفعل الذي تختلط فيه الأجساد وتتراكب تحت النور محدثة صوتاً مسموعاً - كناية عن شدة الانتحام وقوته وعنفة الرغبة؛ هذا الفعل يظل قريباً مرفوضاً (عويل اختلاط الأجساد المترابكة يصعد إلى السماء تحت النور ويسقط مرفوضاً على الجبل).

وهكذا يأسس الوجود الإنساني على «القربان المرفوض» دائماً، أى على أبديّة الفشل أو السقوط الذي ... يتحقق في المشاركة في بناء عالم في نطاق الوجود، مع الرغبة 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 أما خيالات واستهجمات تتراءى لـ «مبخائيل» أثناء حوارهِ الداخلي مع نفسه (قال لنفسه). فـ «مبخائيل» يشهد تقويضاً أو انهياراً مروعاً، يصاحبه ألم عظيم لا حدود له، يخرج صوته من شدة الألم والوجع صرخة عالية ممدودة (يصرخ في الصمت المطبق آآآى ... آآآى ... يجاز)، 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 بقمه المشقوق، فاغراً ببلء صوته، عن صرخته التي لا تنطفئ). ورغم دلالة الكلمات والصور (يصرخ، آآآى، يجاز، ملء صوته، لا تنطفئ) على شدة الصرخة وبديها المرتفع الذي لاشك سيزداد وضوحاً وقوة في حالة الصمت (المطلق)، أى 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 - إن - التمييز، تحمل صوت الأذن والوجع عالياً مديواً، فإذا خرجت وعمت الكون، صارت مكتومة تحنس لديها الألام العميقة.

فالأمر يجسد سراعاً عميقاً داخل النفس غير مقنن. فقس «ميخائيل» لا ينالها الفناء والتبدل، وليست مايتها حديثاً مقنياً، وإنما تقف في شاهدة على موما الدائم المستمر، تغلر بنفسها حطامها وأتقانها، 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 الأثم الحقيقي واللامتناهي.

هذا هو ما يجسده عدد من الصور التي تعرض الانهيار أو النحطم الداخلي للنفس ف (الضلوع) تنهار وتتصادم في تداعبها كما تسقط (القضبان) الصلبة، بفعل قوة الصوت الغليظ الذي يشبه زئير الأسد (زئير أجش تقفوض تحته قضبان الضلوع). إن ما يحدث هو زلزال عنيف مدمر، يطبع بأركان القلب ويحطمها، يبعثر أشلاءه التي تشبه (أحجاراً) صلبة، مكسورة، اقتلعتها بقسوة (ظفر) وحش أو سبع ضار إن قلب «ميخائيل» الذي يبلغ من الصغر حجم (الحبة) يتحول إلى هذه الأناقض الهائلة كالتى 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 قملرات 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 الذى يفيض بعناد وانتظام).

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

وهنا يظهر « ميخائيل » واعياً بالأمه، واعياً بدوامها ولا لمانيتها. يعيش ما من غير انفصال. من غير قدرة على محوها. إمامقره المتهتم الذى يشهده ويعيشه، تماماً كما يعيش مع «التنين» - ذلك الحيوان الخرافى الذى يظهر فى كثير من أساطير العالم^(٨٨)، يطهران معاً فى عناق دائم أبدي 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 تطل أسنان التنين مغرورة دائماً فى قلب «ميخائيل»، شاهدة على وجوده المؤلم بدوامه وتجده اللانهائى (قال لنفسه: لم أقتل التنين، أعيش معه، أسنانه مغرورة فى قلبى، متعانقين بلا فراق أبداً حتى الموت).

وكما تشيع أسطورة التنين وتتنوع أحداثها باختلاف الثقافات والميثولوجيات،^{٩٠} ... الأمر الذى يجعل ربطها بمرمز 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، أو الحب، 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 مرجعيته، وتعبق كثيراً محاولات تفسيره وتأويل دلالته، ومن ثم سيصبح أى فهم للتنين بمثابة نوع من «التورط» مع النص، لا غنى عنه، ولا مفر منه، يلزم 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: القص الدائم الأصيل الذى يعترض أبداً كمال التحقق أو كمال الوجود أو المطلق، وهما يصبح عدم قتل التنين عجزاً عن تجاوز القص وما يرتبط به من ألم ومعاناة وعذاب وعجزاً عن الوصول إلى الوجود الحق، الأبدى. المطلق، للذات، ومن ثم فإن وجود «آخر» مقابر 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 يتروم فيها «ميخائيل» أنه وصل إلى كمال التحقق، خاصة في الحب والجنس، أو في الطفولة - يدعى تصالُحاً 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 تنبتُ من جديد بألف تنين ... » - الزمن الآخر ص. ٩٤).

يقدم الحلم تفسيراً لما يتضمّنه نموذج (٢٢)، من صور غريبة، لا تخضع لقوانين المنطق والعقل والواقع، حيث إن الحلم له منطته الخاص، بما أنه يقدم خبرة ذهنية حال انقطاع كل اتصال بالعالم الخارجي أثناء النوم، ومن ثم فهو يفتتح على خبرات، نكريات، أوهام، رغبات، أحداث تجهل مقولات الزمان والمكان والمنطق، فـ «... خلال النوم يتراجع ملكوت الضرورة، ويخلى مكانه لللكوت 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 متعددة غامضة طالما أننا نتاج التجربة الداخلية للفرد، نوع معين من النشاط الذهني، إضفاء إلى الذات بما هو حميمي وخاص، يبتلع الفرد رموزها وحكيها أي ترايبالها، خاصة عندما تظهر داخل نص أدبي.

فـ «ميخائيل» يرى نفسه منحنيًا، يأخذ وضع الزاحف على الأرض، يتحرك ببطء في جو ملغ بالصمت والوحشة والظلمة، وهو ما تبرزه أوصاف: الحارة، الفوانيس، الحيطان، النوافذ الوجوه. فالحارة ضيقة متربة، 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 فالجواز 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 يكثرثوا به، وسرعان ما يدبرون وجوههم عنه نوناً مبالاة.

والاستعارة (الصمت ملئٌ كثيف) تحيل الصمت شيئاً مرثياً يشعل 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 بسؤخرة عنقه دون أن يتحرك أو يتزحزح، رغم أنه خفيف الوزن، وكان «ميخائيل» يحس خشونة ريشه وبلمس ظفره القوي. إن

هذا الطائر - لاشك - نوع من السباع الجارحة، يظهر هذا في التعبير عن الظفر بلفظ (المخلب)، وفي الصورة الموسعة (أجد من وراء عنقى مس المخلب كأن فيه رائحة الحديد وصلابته وألح لمعانها المكتوم، تسك بعظمة كنفى من الجانبين مسكة لا فكاك منها) فالمخلب يكاد يكون - لقوته وقبضته بكتف «ميخائيل» - حديداً، له رائحة الحديد وصلابته، وهي صلابة تكشف عن نفسها بما عليها من لمعان وبريق، لم يظها الصدا، فتقدورخوة لبنة، غير أن اللمعان يتصف بصفة ليست له هي (الكتمان)، تتجاوب مع جو الصمت والسكينة، وتتصنع قبضة المخلب مع قوتها - وربما بسبب قوتها - لا يصاحبها صوت أو أثر مسموع.

ويطن «ميخائيل» أن هذا الطائر اللتصق بكتفه إنها هو طائر خرافى أو شبه أسطوري لا يمكنه التعرف عليه، ليس لما يسود حلمه المزجج من ظلمة كثيفة دائمة (سواد الكابوس المطبق)، ولكن بالأحرى لجهله بحقيقة هذا الطائر، أو بما يشبهه في الواقع. |

نه يقترب من: البجعة، الرخ، الصقر، العقاء، البراك الأبيض، دون أن يكون أيًا منها بالتحديد، وهكذا يرى «ميخائيل» نفسه هدفاً لكائن خرافي، أو شبه أسطوري (كالصقر والبراك)، يترسده دون أن يدرك كنهه إنه وحش كاسر، يتهدد «ميخائيل» بجناحيه ومنقاره فجناحاه يندران بفعل وحشى قلس (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 - بالتالي - محاولة «ميخائيل» فى النهوض والاعتدال أمراً صعباً للغاية، خاصة أن الحارة لازالت مطلمة، 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» يستعده ويدرك استحالة تماماً، فهو خلاص له منه أبداً وهو ما يتأكد بالنفى القاطع (قبضته لن تنتزع إلى الأبد، لم يعد أمل فى أن انفذه عنى، أن أخلص من هذا العبء، الذى لا يطلق الذى يرنخ بى).

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

(المكتوم)، وتشبه هذه المخالب أشواكاً تفوص بداخل العظم (كلابات غائرة تنزل في العظم)، ما يزيد «ميخائيل» إحساساً بثقلها يضاعفه رائحتها اللادعة الخائفة، واتساع الجناحين، الأمر الذي يفقده القدرة على النهوض، فيحاول يائساً الزحف على الأرض، تحتك يده بالتواب، 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 في إضعاف مقاومته أثناء زحفه، إذ يدرك عدم جدوى المقاومة، فيبدأ في السقوط على الأرض.

يمثل هذا الكائن الخرافي عبئاً ثقيلاً لا يفارق أبداً «ميخائيل» الذي يقاومه من غير جدوى - فيصبح تحمله أمراً لا مفر منه، برغبة منه أو دونها 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 زمني، غامض، ملتبس، يراه «ميخائيل» جوهر وجوده الإنسان.

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

إنه موجود خارج أية حدود، لا حدود للمنطق والعقل (اجتماع النقيضين : ساقط. ينقض من عل # ثابت # يطير مطلقاً # 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 حملة - «طقساً مقدماً» لا يفصل عن الرمزية الدينية للكائنات الأسطورية: البجعة، الرخ، الصقر، البراك، أبيس، التي تضي - بلا زمنيها - على الوجود البشري وجوداً مقدماً.

ومن هنا كان انتقال النموذج إلى أجواء الكنيسة الصعيدية العتيقة التي بها يضاء القلب في مقابل ظلمة الحارة وسواد الكابوس. فالقلب بمكوناته العميقة الخفية صار سماء مشرقة بعد عتمتها (سواء القلب الداخلية المعتمة تنفتح فجأة، وتشرق، وتستضيء). وما كان من سقوط وثقل

قد اختفى وزال، بل لم يكن ثم سقوط، وكان الثقل تحول إلى خفة لا مقدار لها، ولا يقارن بها شيء. 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 ينطلق به كل ما في الكنيسة، من أعمدة عالية رشيقة ودقيقة، تنتهي إلى قبة بعيدة لا نور فيها، ومن زجاج ملون، مقطع متداخل الأجزاء عليه أزهار متخذة شكل القلب، تجهر بفرحة فاضحة، تظهرها الصورة الكنائسية (أزهار القلب الوحشية الفرح على الزجاج الملون)، فالفرحة بغمرتها وقوة ظهورها انصفت بالوحشية وعدم اللياقة في التعبير عن نفسها. كما أن هذه الأزهار تكشف عن عظمة، كما يتجلى في الصورة الاستعارية (- عبر السماء المحرقة، حمراء بنفسجية متقدة بالكبرياء)، فهي تنصف بالحمرة المختلطة. لا من لون السماء وراءها، أو الشمس الهادئة، بل لما تحمله من عنظمة أو كبرياء تتفحربه وتشتعل. ومن حجر الكنيسة الدافئ بحرارته ويخضرته القديمة.

يتوارى الواقع ليحتل موقعا هامشيا داخل المتخيل السردى في النماذج السابقة التي تتجه إلى تشكيل عالم فانتازي، غريب وعجيب، أسطوري، مقدس، رمزي، باستخدام لغة مجازية - رمزية، لا تتوخى تمثيل عالم قائم أو متخيل، بقدر ما تسعى إلى إبراز كفاءة ذات حرة قادرة على التوغل في الأعماق البعيدة الخفية في الواقع، المخيلة، اللاوعي (الفردى والجمعي)؛ كما تسعى إلى منح القارئ حرية مماثلة في بناء معنى النص من خلال قراءة خلافة.

ومكذا ترى الذات في الأساطير والرموز، الأحلام، الاستهجمات، عمل المخيلة والذاكرة - أحداثاً ووقائع جديدة بأن تكون موضوعاً للسرد، لأنها - بلا شك - تشكل جزءاً أصيلاً وجوهرياً من واقع الذات ووجودها. الأمر الذي 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 بدلالاته الاجتماعية، وبرؤية الأيديولوجية.

فـ "... كل تمثيل (لأشياء أو ظواهر...) له دلالة، اجتماعياً وثقافياً، ولم يعد من الممكن

القول إن صورة ما لها طابع استيطقي صرف إذا كان يقصد بذلك أنها مجردة من معنى محدد، ومن مضمون رمزي...^(٩٤) فلا انفصال - داخل أي نص - بين القيمة الجمالية والدلالة الاجتماعية

فكلاهما " ... وجهان لنبية النص ومستويات قراءته ... " (٩٥) ، بل إن القيمة الجمالية - في جانب منها - حدث اجتماعي. ومن ثم فإن القول بـ " أن طغيان اللغة الشعرية على العمل الروائي هو وصف مجاني لواقع موهوم أو عجز عن وصف الواقع الذي ندعى الرواية رسمه ... " (٩٦) - ينبغي 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، في بنيتها، ولغتها، ورؤيتها، بتأكيد على شعرية الخطاب السردى، والنور الحاسم والجوهري للمجاز والمكون البلاغى فى تشكيله وبنينه وتفعيل مكوناته التخيلية.

٢ - الصورة وبنية النص السردى

يتمتع وجود الصور وانتشارها على امتداد النص (السردى) بوضعية معقدة متشابكة حيث تنوع علاقاتها وتداخل فى مختلف السياقات، تندمج وتتفاعل وتتصامم 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 مسافات 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 يرددتها ويعاود تكرارها؛ إلحاحاً منه على تيمات أو قيم ما جوهريه بالنسبة له. ويمكن للصور المتخلقة " ... حول هذه التيمات المركزية أن تتحول إلى رموز كبرى ... " (٩٧) تجسد رؤية هذا الكاتب ومقصده الجمالى، وتعمل كأدوات لبناء عالمه التخيل وتشكيله. إن بنية النص السردى - إذن - تتشكل وفق مجاميع الصور: بنياتها وعلاقاتها ودلالاتها.

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

الكشف عن رغبة الذات وميلها إلى المتعة (الحسية) والتلدد، وعن قدرتها الفائقة على الإدراك والتأمل والوصف والتعبير. إن في ذلك تعويلاً على تجرية الذات أو خيرتها الحسية، على إدراكها الحسي للعالم، فعبّر الحس / الجسد تتصل الذات بالعالم، وتتعرف على حقيقته، وعلى حقيقة نفسها.

لا معنى - إذن - للوصف سوى وجوده الحسى الذاتى إنه لا يعين واقع الذات ولا يحدده. هنا ينقطع التصوير المرجعى، ويختفى الواقع الممتل وراء تعداد وصفى ورصد هائل للتفاصيل الحسية. ولا ينتج - فى هذه الحالة - سوى عالم يوهم القارئ بواقعيته، ويحاصره بكثير من التفاصيل المادية نون أن يتمكن من الإمساك به أو القبض عليه، عالم غير قابل للمعابنة، لا يحمل معنى سوى وجوده الذاتى، عالم يتقسم - رغم تفاصيله - بل بتفاصيله العديدة - بالخواء، وبالفرغ من المعنى، من تمثيل واقع ما، فلا يحفل ببدلوات 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، ينبئ العالم المتخيل / السردى. ويأتى بناء هذا العالم وفقاً لحركة الوصف / الدوال هذه التى تتحرر من وظيفتها التمثيلية / المحاكائية، 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 يتعد عن أن يكون محواً لزمية الذات. إنه متابعة لحركة السرد التى ترصد مساراً للذات، متعبداً وغير خطى، مساراً له زمنيته الخاصة، التى لا تكثرت بالتتابع الزمنى أو الترابط المنطقى،. التى يتداخل فيها السكونى والدينامى (الوصفى والسردى)، ويختلطان.

أما تلك الصور التى تستند إلى معطيات الوعى والأسطورة والحلم والافتازيا - فيتم فيها تجاهل الوهم المرجعى الذى تظاهرت به الصور ذات الطابع الحسى، حيث ينوارى الواقعى، ليحتل موقعاً هامشياً داخل التخيل السردى، ويختلط بالنفسى والأسطورى والحلمى والافتازياى والتخيلى الذى ترى فيه الذات وقائع جديدة بأن تكون موضوعاً للسرد، إذ تشكل جزءاً أصيلاً وجوهرياً من واقع الذات ووجودها، بل هو واقعها الحقيقى المتح على الكونى والمقمس والمتمدد والمتبس والغامض

والذى يجعل منه واقعاً معاشاً، بدلاً عن واقع لا تسعى هى إلى تغليله أو الإيهام به، مما يعنى أن هناك اهتزازاً أو إبهاماً فى علاقة الذات بالواقع المادى الخارجى، وفى هذه الحالة لا تعمل الصور وفق حاملات التمثيل السردى، بل تكتسب سرديتها من بناؤها الرمضى والدلالى لوعى الذات وأحلامها وذكراياتها وهواحسها. إنها تعمل على ترميز وضعية الذات، وحقيقة وجودها، وعلاقتها، من خلال تشكيل لغوى - رمزى يرفض التقييد بدلالة وحيدة بعينها، وبسياق أو موقف محدد بعينه، ويتحمل بدلالات متعددة، برمزية منفتحة غير محددة تصطنعها الذات، لتتجاوز وضعها الشخصى والواقعى وتنتج على المتعدد واللانهائى.

وهكذا ترسم الصور السردية وحواداً للذات / العالم / النص يقوم على جدلية دائمة مستمرة جدلية الواقعى والتمثيل، بتجلياتها المختلفة والمتعددة. وفى الوقت الذى تظهر فيه اتكاء عظيماً على معاديات الواقع الحسى، من غير نية فى التمثيل، أو الارتباط بقيم مرجعية إخبارية، فهى تعدم إلى تغليب الواقع بتعقيداته الكثيرة خلف تمثيل فانتازى، استيهامى، حلمى، نائى. إنه تطلع إلى وجود حقيقى، متجسد وتمثيل، 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 الاستدال، أى العلاقات الاستعارية التى تتحرر كثيراً من الروابط العقلية أو المنطقية وتجمع أطرافاً متناقضة متعايدة؛ 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 الرمضى. 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، الشجر / الزهر)؛ فكل هذه الصور تزاح داخل الثلاثية - كما أوضحت النماذج بين دالتين متعارضتين. تقوم بنية النص السردي - إذن - على التناظر، لا على الترابط أو التسلسل المنطقي والخطي. فالحكاية أو السرد يبنى ويتواصل ويتابع تقدمه عبر إبدالات، وتشابهات أو تماثلات أو تكرارات، وتوازيات، وتداعبات. فهو محكوم - أبدأ - بجديلية التواصل والانفصال الحضور والغياب. ومن شأن هذا التوجه الاستعاري (التناظري والاستبدالي، وليس السبقي كما هو الحال في الكناية) أن يقترب بالسرد من الشعر، وتصبح الصور والأوصاف - بالتالي - «عملية» تسجل - في سياقها المختلفة - وضعية دائمة لذات لا تشهد خضوعاً لمنطق التعر والتطور والتلعب، ذات تبحث عن حقيقتها التي يتعثر عليها بلوغها، رغم الشروح الدائمة واللاذاتية.

هوامش الفصل الثالث

- ١- عبد الحميد عقار، «فلا ديمير كريسزسكى من أجل سيميائية تعاقبية للرواية»، ص. ٢٠٧.
- ٢- العريى الذهبى، شعريات التخيل - اقتراب ظاهراتى (شركة النشر والتوزيع - المدارس، الدار البيضاء، ط ١؛ ٢٠٠٠م)، ص. ٢٧٩.
- ٣- موريس إختنباوم، «نظرية المنهج الشكلى»، ضمن كتاب: نظرية المنهج الشكلى - 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 التى تمنحها الصورة قرينة الكشف.
- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث القدى والبلاغى عند العرب (دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط ٢؛ ١٩٨٢م)، ص. ٢٨٢.
- ٤- أحمد الجبورى، في الرواية العربية - الكون والاشغال (شركة النشر والتوزيع - المدارس، الدار البيضاء، ط ١؛ ٢٠٠٠م)، ص. ٣٢. وترتبط خاصية الصورة فى الربط بين عوالم مختلفة متعارضة ببنيتها التكوينية التى تتحدد باستخدام وحدة معجمية (مكسيم) غريبة عن تجانس السياق المباشر.
- ميشال لوغورن، الاستعارة والجاز المرسل ترجمة: حلاج، صليبيا (منشورات عويدات، بيروت - باريس، ط ١؛ ١٩٨٨م)، ص. ١٠٨.
- ٥- جوليا كريستيفا، علم النص ص ٤٨. حيث تلح على أن النص المحتمل هو النص المنظم بلاغياً. فنحن نتحدث عن المحتمل لدى «روسيل» - مثلاً - باعتباره يدنى نصوصه انطلاقاً من النموذج البلاغى. إن المحتمل - فيما ترى «كريستيفا» - هو المستوى البلاغى للمعنى، والمعنى يتمثل فى الذنية البلاغية كتكون للمحتمل.
- ٦- العريى الذهبى، شعريات التخيل ص. ٢٧٦.
- ٧- محمد غالب، التوليد الدلالى فى البلاغة والمعجم (دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط ١؛ ١٩٨٧م)، ص. ٥٣. ومن الجدير بالذكر أن هناك اتجاهات يؤكد أن التصورات المجازية (الاستعارية والكنائية) لا تهم اللغة فقط، ولكنها تعتبر أدوات لبنينة النسق التصورى والنشاطات اليومية التى ننجزها. والتغيرات التى يدخلها إبداع جديد من هذه

التصورات فى النسق التصورى تغير ما هو واقعى بالنسبة إلينا. وتؤثر فى الكيفية التى ندرك بها العالم ومن هنا كان إلحاح «ح . لايكوف» و «م. جونسن» على أن النسق التصورى البشرى منبذ ومحدد استعارياً / محازياً؛ ومن ثم فإن كيفية تفكيرنا وتعاملنا وسلوكنا فى كل وقت مرتبط بشكل دقيق بالاستعارة (أى بالتصور الاستعارى أو المجازى)، أو بمعنى أكثر دقة إن جزءاً هاماً من تحارينا استعارى من حيث طبيعته. الأمر الذى دفع البعض إلى اعتبار العلاقات المجازية مكوناً أساسياً للبنى الدلالية فى اللغات الطبيعية، وليس فقط فى اللغة الفنية.

راجع فى ذلك :

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

- جورج لايكوف ومارك جونسن، الاستعارات التى نحياها ما ترجمة: عبد المجيد جحفة (دار تويقال للنشر، الدار البيضاء، ط ١؛ ١٩٩٦م)، ص. ١٢، 21، 23، 150، 151.

8- رشيد على أوترحوت، «الحكاية .. من الخبر إلى المجاز: مدخل إلى مجاز النص السرى- اقتراح نظرى فى توصيف الحدائى الروائية» ضمن كتاب: الرواية المغربية- أسئلة الحدائى ص. ٢١٥. ومن المؤكد أن الطابع التخيلى للسرد / الحكاية هو مصدر مجازيته والمنتج لها، ومن هنا اندفع «رشيد على» إلى القول بأن الحكاية مجاز تخيلى فى وضعها الإبداعى، وسننها اللغوى، وأنظمتها الاستقبالية وأنساق تلقبها. وسبق لـ «تودوروف» أن أعلن أن كل أنواع السرد مجازية، وأية فقرة مهما كانت محايدة إنما تحتوى على صورة ما.

انظر:

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

- تزفيتان تودوروف، الأدب والدلالة ص. ٦٨.

9- على حين يرى «سى. نى. لويس» أن كل صورة (شعرية) هى - إلى حد ما - مجازية يؤكد «مدحت الجيار» بحسم أن الصورة (الشعرية) مجازية أرمزية، وأما التعبير الحرفى فليس بصورة، ويهكن للمبدع أن يتوسل ببعض التعبيرات الحرفية؛ لتساعده فى تشكيل تجربته وموقفه. والصورة - بالتالى - لا يهكن أن تكون حرفية، لأن الحرفية تنافى جوهرها الفنى.

راجع في ذلك :

- سى. دى لويس، الصورة الشعرية ترجمة أحمد نصيف الجنابى 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 فنون (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج ١١، ٤٤، شتاء ١٩٩٣م)، ص. ٣٣. وانظر أيضاً ص ٢٨، ٢٢، حيث يرى «محمد مشبال» أن المكونات البلاغية وبخاصة الصورة والإيقاع، تندو سجيبة نوع أدنى واحد هو الشعر، فلا تتم معابنتها نقدياً في الرواية، وإن حدث فبدون مراعاة السمات الفنية النوعية للرواية، أي دونها التحرر من الإرث الشعري الذي تحمله هذه المكونات الجمالية، وهذا ما صرح به أيضاً «محمد أنقار» من أن مدحت الصورة الروائية - مثلاً - بقى مرادفاً في توجهه النقدي للصورة الشعرية المؤسسة على معيار المشابهة بين طرفين، منحازاً إلى أصول بلاغة الشعر، ومتجاهلاً ماهية النوع الروائي وتقاليد 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 سائل 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، مع ١١، ع ٤، شتاء ١٩٩٢م)، ص. ٣٩، ٤١، ٤٢، ٤٥، ٥٣.

- «الصورة الروائية والتلقى»، مجلة دراسات سيميائية أدبية لانية (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 لانية (منشورات دراسات سال، فاس، ع ٤، شتاء ١٩٩٠م)، ص. ٩٩.

١١- غاستون باشلار، جماليات المكان ترجمة: غالب هلسا (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط ٢؛ ١٩٨٧م)، ص. ٢٢.

١٢- يرى «رولان بارت» أن التفاصيل المحسوسة التي تبدو نافهة من الناحية الوظيفية بالنسبة لبنية السرد / الحكاية - تخلق ما يمكن تسميته بـ «الوهم المرجعي»، إنها تحدث وهماً أو أثراً للواقع، في حين أنها إشارة يقدو معناها لا شئ أكثر من مرجعها، يختفى فيها الملول المتسحب على واقع متمثل.

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

١٣- جوناثان ككر، الشعرية البنيوية ص ٢٣٤.

١٤- محمد مفتاح، مجهول البيان (نار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط ١؛ 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 فى الواقع، مماثلة خاصة بالسبب (أى الأثر المعنوى). لا يتماثل محسوس، فالعلاقة بالمرجع - فى حالة الاستعارة - غير مباشرة، لا تحيل إلى العالم ونظرتنا له إلا بشكل غير مباشر. إن الاستعارة - بذلك - لا تصف الواقع العيى، ولكنها تبنيه، تخلق واقعاً بديلاً يستوعب ملامح الواقع وسماته، ويمنحها وجوداً مغايراً غير مشروط بمرجيات قبلية، أى إما تتج عالماً محتملاً متضاداً عن الواقع ومفارقاً له، وعلى حين أن الاستعارة تحقق انفصلاً عن الواقع، تبدو الكناية غير قادرة على الانفصال عنه، فهى ترتبط بعملية التمثيل، ليس فقط للمحسوسات، بل للمجردات

والعلاقات أيضاً، إذ عبر الكناية يحقق النسب تماثلاً مع الواقع، من غير أن يكون قادراً على تأسيس استقلاله الذي يمكنه من العاعلية في هذا الواقع.

- امبرتو إيكو. «حزب تأويل الاستعارة»، ترجمة: سعيد بنكراد ضمن كتاب: التأييل بين السيميائيات والتكيفية (المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت - ١٦؛ ٢٠٠٠م)، ص. ١٤٩، ١٥٠.

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

-١٥ حسن نجمي، شعرية القضاء السردى (المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت ١٦؛ ٢٠٠٠م)، ص. ٧١. وهو أيضاً ما يؤكد «جواد بنيس» من أن الوصف هو الموضع النموذجي المناسب الذي تتكامل فيه عناصر أسلوبية وجمالية اعتماداً على الحسنات والصور البلاغية.

انظر :

- جواد بنيس، «الوصف واللغة الوصفية في رواية زينب لمحمد حسين نيكل - دراسة أسلوبية، مجلة فصول (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج ١١، ٢٤، صيف ١٩٩٢م)، ص. ٢٢٧.

-١٦ يرى «رومان ياكوبسون» أن تطور الخطاب قد يتم على مسارين معنويين (سيميائيين) مختلفين، موضوع ما يؤدي إلى آخر، إما عن طريق التماثل / التشابه، أو عن طريق الترابط والتجاور. والأسلوب الاستعاري هو الأسلوب المتسق مع المسار الأول، أما الأسلوب الكناني فهو أسلوب المسار الثاني. ومن هنا فإن الكناية ونظيرها المجازي-المجاز المرسل - يتعان على المحور السياقي الذي ينهض على العلاقات الاقتزائية، وهي علاقات تعتمد على اقتران وحدات مختلفة بعضها ببعض الآخر، وفق منطلق من التتالي والتجاور، هو أقرب ما يكون إلى طبيعة المنطق السببي، ولذلك فإنهما يتسمان بقدر كبير من التجسيد لا التجريد؛ أما الاستعارة التي تتشكل على المحور الترادفي فإنها تعتمد على العلاقات الاستبدالية التي تقوم على التماثل والتناظر، وإمكان إحلال لفظة مكان أخرى، لتحويل عملية الغم ذاتها، أو لتوسيع أفقها وفق منطلق مفاير للمنطق السببي، وأقرب ما يكون لطبيعة المنطق الجدلي؛ ومن هنا كان تحفظ البعض في فهم الاستعارة على أنها

«استبدال» بالمعنى الدقيق، فهي إما تتعلق بتفاعل أو حدل بين طرفيها داخل التعبير وغياب أحد الطرفين (وهو الإطار المرجعي للعلاقة الاستعارية) لا يبقى وجوده وفعاليتها. إنه يغيابه يفك ارتباط الصورة الاستعارية بالمرجع وتعيّناتها له ويؤكد استقلالها وانفصالها عنه في الوقت الذي يدخلها معه في حوار أو حدل فعال وهذا الأمر من شأنه أن يفتح الطرف الغائب وجوباً ما، أكثر حضوراً وفعالية من تواجده العيني، وهو ما يعنى رؤية جدلية متغيرة للعالم، وليست رؤية «محاكائية» أو «مُثَلِّبَة»، كما هو الحال مع الكناية.

ومن الجدير بالذكر أن البلاغيين العرب قد أدركوا استناد الكناية إلى العلاقة الاقترانية وبخاصة «عبد القاهر الجرجاني» (ت ٤٧٦هـ) في قوله .

° والمراد بالكناية ما هنا أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجئ إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيؤمّن به إليه، ويجعله ليلياً عليه .. °، وكذلك في قول «السكاكي» (ت ٦٢٦هـ) :

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

° ... إن الاستعارة أيضاً هي ابعاء معنى الاسم للشيء، لا نقل الاسم عن الشيء، وإذا ثبت أنها ابعاء 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 ابعاء معنى الاسم، لم يكن الاسم مزالاً عما وضع له، بل مقراً عليه .؛ وفي هذا تأكيد على عملية ابعاء أو النقل (أي الاستبدال)، ولكنها تحدث لمعنى الاسم دون الاسم نفسه، مما يعنى تفاعلاً مستمراً بين طرفيها حتى بغياب أحدهما.

راجع فيما سبق :

- صبرى حلفظ، «جماليات الحماسية والتغير الثقافي»، ص . ٧٩ ، ٨٧ وما بعدها.
- رومان ياكوبسون، «ظاهرتان لغويتان وحالتان من الحبسة» ترجمة : فاطمة الطباط
- 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: عثمانى الميلود مجلة العرب والفكر

العالمى (مركز الإنشاء القومى، بيروت، ع ١١، صيف ١٩٩٠م)، ص. ٢١.

- عبد القاهر الجرجانى، دلائل الإعجاز تحقيق: محمود محمد شاكر (مكتبة الخانجى،

القاهرة، ط٢؛ ١٩٨٩م)، ص. ٦٦، ٤٢٧.

- السكاكى، 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 العطلش ص. ١٩٨.

٢٠- رامة والتنين ص. ٧٧.

٢١- غاستون باشلار، حماليات المكان ص. ٢٠٢.

٢٢- حسن نحى، شعرية الفضاء السرى ص. ٤٥. وفى الوقت الذى يدرك فيه كثيرون

اختلاف مصطلحي «المكان» Place و«الفضاء» (أو الفراغ) Space، وأن الثانى أوسع

مفهوماً من الأول، فإنهم يختلفون حول حقيقة الفرق بينهما. فالفصل بين المكان والفضاء

أمر قائم وضرورى. هناك من يرى المكان شرطاً أساسياً للفضاء والفضاء بحاجة على

الدوام للمكان، وأنه هو مجموع الأمكنة المتعددة المتفرقة المتعينة والمتخيلة، وهناك من

يرى أن الأمكنة لا تلعب سوى دور ثانوى فى بنية الفضاء الذى هو بمثابة نوع من الوسط

غير المحدد. وبعد الرأى الأخير أقرب إلى التعامل مع نصوص «إدوار الخراط» التى لا

تكثرث بالتحديدات المكانية. وفى هذا السياق يصبح كتاب «خالد حسين حسين» بحثاً

فى شعرية الفضاء عند «الخراط» (ولا فى شعرية المكان - كما أسسناه، خاصة أنه اضطر

إلى توسيع مفهوم المكان وأدخل فيه قضايا أوثق ارتباطاً بمفهوم الفضاء (الفصل الثانى:

فضاءات العشق المستحيل)، ويرجع هذا إلى مبالغته فى الاعتداد بالإشارات المكانية،

والإتجاه 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 لحداني، بنية النص السردي (المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط ١٩٩٢م)، ص. ٦٢ - ٦٧.

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

٢٣- يرى « يورى لوتمان » ان البنية المكانية المستندة إلى مفهوم « مطلق - مفتوح » يكتسب فيها « الحد » - بوصفه عنصراً مكانياً - أهمية كبيرة. وهو يتميز بحاصية أساسية هي استحالة اختراقه. إذ لا بد للحد الذي يفصل بين شقى المكان أن يكون حصيناً.

- يعرى لوتمان، « مشكلة المكان الفني، » تقديم وترجمة. سيزا قاسم ألف - مجلة البلاغة المقارنة (الجامعة الأمريكية بالقاهرة، 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 تاهيات (الكون، المعبد، البيت، الجسد) في وجود فتحة علوية، أي عين/ من خلالها يتم الوصول إلى عالم آخر علوى متجاوز غير مشروط.

- مرسب إلياد، المقلمس والسنوي، 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 يعنى بالسمه تلك الخاصية أو الصفة الشخصية الثابتة أو الدائمة نسبياً، بخلاف تلك التي تخفى 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 الحكبة.

انظر:

- بول ريكور، «الهوية السرديّة»، ضمن كتاب: الوجود والزمان والسرد - فلسفة بول ريكور ص ٢٦٠.
- ٢٨- سيزا قاسم، «المعارقة في القص العربي المعاصر»، مجلة فصول (البيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مح ٢، ٢٤، مارس ١٩٨٢ م)، ص. ١٤٣.
- ٢٩- حان 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، فالوجود بوجوده لا بقيمته. ومن هنا يكون وصف الأشياء في الحقيقة- فيما يرى «ألان روب جريبه» - هو الوقوف عن قصد خارج الأشياء وأمامها، فالمسألة ليست تملك شيء، أو إسقاط الأفكار والأحاسيس عليه. إن الأشياء مغايرة ومستقلة عن الإنسان. وتظل دائماً في مأمن. والاكتهاف بوصفها هو بوضوح رفض كل طرق الفهم والاقتراب منها. وبذلك فهي لا ترجعنا إلا إلى نفسها.
- انظر:
- ألان روب جريبه، نحو رواية جديدة ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى (دار المعارف، القاهرة، د. ت)، ص ٥٦ - 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 أونيليه، عالم الرواية ترجمة: نهاد التكرلي (دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١؛ ١٩٩١م) ص. ١٠٥.
- ٣٣- دافيد لوبروتون، أ. ترورز أرجيا الجسد والحداثة ترجمة: محمد عرب صاصيلا (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١؛ ١٩٩٣م)، ص. ٢٢١.
- ٣٤- سعيد توفيق، الحيرة الجمالية - دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ط١؛ ١٩٩٢م)، ص. ٢٠٣.

- ٢٥- جاك لينهارت، «قراءة سياسية للرواية الغربية»، ترجمة وعرض . إبراهيم الحطيب ضمن كتاب: البنيوية الكونية والتقدم الأدبي (مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ط٢ ؛ ١٩٨٦م)، ص. ١٤٧
- ٣٦- هانز ميرهورف، الزمن في الأدب ص. ٤٥.
- ٣٧- سعيد بنكراد، النص السردي ص. ١٣٥.
- ٣٨- جورج باتلي، «التحليل العنقوديولوجي للربعة الجنسية»، ترجمة- غادة الحلواني مجلة إبداع (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع ٩، سبتمبر ١٩٩٧م)، ص ١١٨-١١٩.
- ٣٩- عدنان حب الله، التحليل النفسى من فرويد إلى لا كان (مركز الإساء القومى بيروت، دت)، ص ٦٨. وقد اعتمدت الدراسة بشكل أساسى في عرض رؤية التحليل النفسى لبدأ اللذة على الجزء المعنون بـ «بنيوية الذات فى التحليل النفسى»، من هذا الكتاب (ص٥٦ - ٧٤).
- ٤٠- انظر فى المغزى الدينى للحجارة، بما هى تجل المقدس، لديومتها وثباتها - مرسيا إلباد، المقدس والذنيوى 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 برتمته، وفى الوسط أو المركز يقوم العالم الحقيقى حيث اتصال المستويات، وحيث انقطاع تجانسها فى الوقت نفسه.
- انظر فى ذلك :
- مرسيا إلباد، المقدس والذنيوى ص. ٣٧ - ٤٧.
- ٤٢- يستخدم «إيسر» مصطلح «التراكيب السلبية»، مستمداً إياه من «هوسرل» الذى يميزه عن التراكيب التى تنتج عن التوكيدات والأحكام، أما التراكيب السلبية فهى إشارات تقع تحت عتبة الوعى، وتتكون بصورة مستقلة تماماً عن المشاهدة الواعية ومن ثم فهى تمنع عمليتى التقويم والتوكيد. وتعد «الصورة» هى العنصر الأساسى للتركيبية السلبية.
- فولفجانج إيسر، فعل القراءة ص. ١٤٣ ما بعدها.

- ٤٣- روجيه باسنيد، السوسولوجيا والتحليل النفسى ترجمة: وجيه البعيني (دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٨م)، ص. ٢٦٢.
- ٤٤- دافيد لودج، «لغة الرواية الحداثيّة - الاستعارة والكنائية»، ترجمة صحنى حديدى مجلة الكرمل (مؤسسة بيسان للصحافة والنشر والتوزيع، بيروت، ع ٢٣، ١٩٨٧م)، ص. ٢٢.
- ٤٥- ميلود حبيبي «النص الأدبى بين التلقى وإعادة الإنتاج - من أحل بيداغوجيا تفاعلية للقراءة والكتابة»، ضمن كتاب: نظرية التلقى - إشكالات وتطبيقات (منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ١٩٩٢م)، ص. ١٧٣.
- ٤٦- وليم راى، المعنى الأدبى من الظاهرية إلى التكيكية ترجمة يونيل بوسف عزيز (دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٧م)، ص. ٢١٧.
- ٤٧- هنرى برجسون، الطاقة الروحية ترجمة: على مقلد (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩١م)، ص. ١٢٧.
- ٤٨- ريتشارد شيدارد، «أزمة اللغة»، ضمن كتاب: حركة الحداثة (١٨٩٠ - ١٩٣٠)، تحرير: مالكولم برادبرى وجيمس مكفارلين ترجمة: عيسى سعمان (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 الأنتوية نموذج كونى هو نموذج «الأرض - الأم»، «الأم الكونية». قداسة المرأة - إذن - متوقفة على قداسة الأرض؛ وفي هذا السياق يعد الزواج بين البشر محاكاة للزواج المقدس الكونى بين إله السماء والأرض - الأم، فكان الخلق الكونى أو على الأقل إنشائه.
- مرسيا إلياد، المقدس والدينى ص. ١٣٦ - ١٣٩.
- ٥٠- يتحدث «فرانسوا مورو» عما يسميه «الصورة المسترسلة»، كان يأتى تشبيهاً معيناً ويعده بعض الاستعارات المترابطة معه، والتي تقطوع بالصورة أو بالفكرة العبر عنها فى شكل صورة. أو أن يأتى العكس.
- فرانسوا مورو، البلاغة ص. ٣٤، ٣٥.

- ٥١- أنطون مقدسى، «الحدائث والجسد»، ضمن كتاب: دفاتر فلسفية - نصوص مختارة. الحدائث إعداد وترجمة محمد سبيلا وعبدالسلام بنعبد العالي (دار تويقال للنشر، الدار البيضاء، ط١: ١٩٩٦م). ص. ٧٤.
- ٥٢- فى الميثولوجيا القديمة يقف العالم السفلى موازياً لحالة «العماء المائى»، أى وضعية المادة الكرنية قبل التشكل، عالم الموت، كل ما يسبق الحياة، وفوق العالم السفلى ينهض الكون، ويتم الانتقال إلى الحياة والخلق.
- مرسيا إلباد - المقدس والديوى ص. ٢٧ - ٤٢.
- ٥٣- ريتشارد كيرنى، «بين التراث ولايتوييا: مشكلة التأويل النقدى 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، ٢٢٣. يقين العطش ص. ١٤٢.
- ٥٦- الزمن الآخر ص. ١١٩، ١٩٢، ٣٨٤. يقين العطش ص. ٦٢.
- ٥٧- الزمن الآخر ص. ١٩٢، ٣٢٠.
- ٥٨- رامة والتنين ص. ١٥٨، ٤٩. الزمن الآخر ص. ١٥٧، ٣٧٣. يقين العطش ص. ٢٢٢، ٢٢٣.
- ٥٩- الزمن الآخر ص. ١٦٦، ٣٠٠. يقين العطش ص. ٨٣، ٩٤، ١٩٢.
- ٦٠- صبرى حافظ، «جماليات الحساسية والتغير الثقافى»، ص. ٨٨.
- ٦١- جاء فى الكتاب المقدس: " وفى الهزيع الرابع من الليل مضى إليهم يسوع ماشياً على البحر. فلما أبحره 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 فمرنى أن أتى إليك على الماء. فقال تعال فنزل بطرس من السفينة ومشى على الماء، لياتى إلى يسوع. ولكن لما رأى الريح شديداً خاف وإذا بدأ يغرق صرخ قائلاً يارب نجنى. ففى الحال مد يسوع يده وأمسك به وقال له يا قليل الإيمان لماذا شككت. ولما دخلا السفينة سكنت الريح".
- الكتاب المقدس (دار الكتاب المقدس فى الشرق الأوسط) متى ١٤: ٢٥ - ٣٢.
- ٦٢- ساد الحضارات القديمة الاعتقاد بأنوثة القمر ومثيله للام الكبرى. وتتخذ:

«عشتار» . «إيريس» ، «مریم العذراء» القاباً متشابهة تشير إلى علاقتها بالقمر . عادة السموات، سيده النور، الساطعة المنيرة، نور السموات، قمر الروح، قمر الكنيسة وتحمع الأساطير على أن الأم القمرية الكبرى هي خالقة الكون وسيدته. وقد كان لأولوية الليل على النهار - كما سيظهر في الهامش التالي - نتيجته في استدعاء أولوية القمر وأسبقية الديانات القمرية، وهو ما استتبع ربط القمر بالخصوبة والخلق. وكان لاقتران المرأة بالقمر - عند الإنسان القديم - ما يبرره، فكلاهما ينتمى إلى المبدأ السالبي في الطبيعة والكون. في مقابل المبدأ الموجب الذي 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 وقبيل مواقعها، ولهذا كانت الأنثى متقلبة المزاج، غريبة الأطوار

- فراس السواح، لغز عشتار ص ٦١ - ١٠٣.

٦٣- كان الليل - بالنسبة للإنسان القديم - هو الأصل، هو الأزلى. عن عمدة الليل القديسة أخذ الكون بالتمايز، وعن العماء الأول ظهرت الموجودات وترتبت، كما تطهر نجوم السماء، في كل يوم من جوف الليل لما يأتى. وعن الظلمة الخافية ظهرت المرئيات الواضحة. فالخلق يصدر عن الليل والظلمة، لاعتن النهار والنور، والعمم هو الرحم البدنى 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 «مریم المصرية» عاهرة فى القرن الرابع أصبحت قديسة، ويحتفل بعيدها فى ٢ أبريل، بعد قلبها فى الرذيلة سبعة عشر عاماً آمنت أن عليها إصلاح أسلوب حياتها. فراحت تصلى وتبتوا من حياتها السابقة، وحملت ثلاثة أرغفة من الخبز واعتزلت وحيدة

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

- إمام عبدالفتاح إمام، معجم أديان وأساطير العالم مج ٢، ص. ٢٩٢.

٦٦- القرآن الكريم سورة آل عمران، آية ٢٧.

٦٧- في ديانات الشرق القديم ارتبطت اللبنة (أو الأسد) بمظاهر مختلفة للأله العظيمة

- إمام عبدالفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم مج ٢، ص. ٢٢٤.

٦٨- في مرحلة متأخرة نسبياً من تاريخ المسيحية، تمت الموافقة من قِبل كثير من المذاهب

المسيحية على عقيدة «أمومة مريم الإلهية»، ومنذ هذه اللحظة اندفع الوجدان الشعبي نحو

اعتبار السيدة «مريم» أمأ كبرى بكل معنى الكلمة. على أن أمومة «مريم» الإلهية ليست

أمومة للطبيعية الإلهية، ولا ممدأ لكبان الابن القديم؛ لأن الكلمة الذي كان عند الله بلا

بداية، بل هي أمومة للإله الكلمة المتأنس يسوع. وقد كان للقب «أم الله» نتيجته في

وضع السيدة «مريم» في مصاف الأم الكبرى التي تدعى لدى كل الثقافات بـ «أم الآلهة»

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

٦٩- عاطف جوده نصر، الرمز الشعري عند الصوفية (دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع،

بيروت، ط٢؛ ١٩٨٣م)، ص. ١٢٠.

٧٠- جورج ديفيرو، «الخيال والرمز: بعدان للحقيقة» ضمن كتاب: سحر الرمز عتبارات في

الرمزية والأسطورة مقارنه وترجمة: عبدالهادي عبدالرحمن (دار الحوار للنشر والتوزيع،

اللانقية، ط١؛ ١٩٩٤م)، ص. ٢٢٨.

٧١- شعيب حليفى. شعرية الرواية الفانتاستيكية (المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٩٧م).

ص ٢٨. ويأتى تحديد «تودوروف» للفانتاستيك وتأكيديه على التردد بين الطبيعي والفق

الطبيعي - متميزاً في هذا الشأن. حيث يرى أن الفانتاستيك هو التردد الذي يحسه كاشن

لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما يواجه حدثاً فوق طبيعي حسب الطاهر.

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

٧٢- سبق في الفصل الثاني توضيح كيف أن «تودوروف» يرى أن الأحداث فوق - الطبيعية ظاهرياً، المعروضة في الأدب - يمكنها أن تقبل تفسيراً عقلياً، عندئذ هم من 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، محدرات جنون، هلوسة) تكون في الغرائبي، وعلى العكس عندما تلزم قسراً ما هو فوق طبيعي، تكون في العجائبي.

انظر في ذلك :

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

- شعيب طيبي، 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 نسرونصفه 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 ويكرمون ناسطين أجنحتهم، ويخدمون كحماية ليهوه. ويرتبط وجودهم بالنيران. ويرى آخرون أن الكاروبيم ممثلون لما أشار إليه «بولس» بقوله: «قدرته السرمدية ولاهوته»، وربما كانت وحوها تمثل جلاله وقوته وحكمته وسموه، أما عيونها التي تعوق الحصر فقد تعنى حراسته الدائمة ورؤيته التي تغطي كل أطراف الكون.

انظر في ذلك:

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

- إمام عبدالفتاح إمام، معجم أديان وأساطير العالم مج ١، ص. ٢٥٨.

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

٧٤- انظر المقصود بـ «شجرة الحياة» في الكتاب المقدس، ومواضع ورودها فيه، وكيف أنها شجرة وسط الجنة، شرها يمنح الإنسان حياة حادثة، وكيف ينطلق بها إشارة إلى مصادر البركة في حياة الإنسان، أو إلى الامتيازات المجيدة العظيمة التي تنتظر المفلحين في العالم الآخر؛ انظر في ذلك:

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

٧٥- كانت طقوس النار تقام في معابد «إيزيس» لإيقاظ الإله الميت «أوزوريس»، حيث يحل الكثرة مشاعل الأم الكبرى، ويطلوهن بها حول تابوت الإله، لتشتعل روحه من جديد بالحياة، مستمدة قيسها من شعلة الإلهة القمرية واهية الحياة.

- فراس السواح، لغز عشقار ص. ١٣١.

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

- إمام عبدالفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم مع ١ ص. ٢٩٥ - ٢٩٧.

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

٧٧- الجلجنة أو الجمجمة هو موضع صلب «المسيح»، والجلجنة هي الكلمة الآرامية لكلمة جمجمة، وهناك عدة تفسيرات لهذه التسمية، واختلافات حول تحديده (أي الموضع)، ينظر في ذلك :

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

٧٨- ترتبط الورد في الرمز المسيحي بـ «مريم العذراء»، وترد الورد كثيراً في الأساطير، وترتبط بصفة خاصة بالموت والقيامة والبعث، وكان الرومان المقدما يضعون الورد أحياناً على

القنور، ولا زال تقليداً ينبع في بعض الأماكن

- إمام عبدالفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم مج ٢، ص ١٩٨

٧٩- الغار شجريت برياً في سواحل الشام والغر والجال الساحلية، دائم الحمرة يصلح للتزيين. وكان الرومان يتخذون منه إكليلاً يترجون به القائد المطير أو الشاعر الملقب رمزاً لمجده.

- إبراهيم مذكور (وآخرون)، المعجم الوسيط (مجمع اللغة العربية بالقاهرة، ط ٢؛ ١٩٨٥م)، ح ٢، ص ٦٩٠.

٨٠- حاء في الكتاب المقدس "فأخذ عسكر الوالي يسوع إلى دار الولاية وجمعوا عليه كل الكتيبة فعروه وألنوه رداءً قرمزيًا. وضرعوا إكليلاً من شوك ووضعوه على رأسه وقصده في عينه. وكانوا يجيئون قدامه ويستهنئون به قائلين السلام يا ملك اليهود وبعفوا عليه وأخذوا القصبة وضربوه على رأسه. وبعدما استهنئوا به نزعوا عنه الرداء وألنوه 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، أتبن من شواطئ البحر الأسود، وسكن عند تخوم بلاد الإغريق. فأسسن عدداً من المدن تحكمتها ملكة، وتعبد للإلهة «ارتميس»، ويسبب عداوتهن للرجال كان مجتمع الأمازونات وقفاً على النساء وحدهن. اللواتي إذا أردن الإنجاب أتبن بلاداً مجاورة فضاحعن رجالهن، وعدن من حيث أتبن، حتى إذا وضعن مواليدهن، قتلن الذكور في المهد، وأنقبن الإناث اللواتي تتم تربيتهن منذ الصغر على فنون الحرب وكره الرجال. ويقال إنهن كن يقلعن النهد الأيمن، ليستلعلن استعمال القوس بسهولة ويدعى أكثر من بطل أسطوري إغريقي قتالهن منفرداً والقضاء على ملكتهن، أمثال «هرقل» و«ثيسبيوس» انظر في ذلك: - فراس السواح، لغز عشتار ص. ٣٦، ٣٧.

٨٢- أبوطالب المكي (ت ٢٨٦ هـ)، قوت القلوب (دار صادر، بيروت، د.ت)، ح ١، ص ٥٧.

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

- إمام عبدالفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم مج ٢، ص ٢٢٥.

- ٨٤- انظر فى قصة «قائيل» و «هايدل»، وسبب النزاع بينهما، وحادثة القربان المروض من «قائيل»، وكيف قتل أياه «هايدل»، وكيف لعنه الرب وطرده عندما أنكر حريمته - بطرس عبدالملك (وأخرون)، قاموس الكتاب المقدس ص. ٩٩٣.
- إمام عبدالفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم مج ١، ص. ٢٨.
- ٨٥- رغم توصل «شاكر عبدالحميد» إلى أن أسراب «الشاروبيم» و «الصاروفيم» تأتي فى الرواية مرتبطة - فى أغلب الأحيان - بالإجباط والرفص والفشل والسقوط والخلدان، وهو ما تتفق معه الدراسة بدرجة ماء رغم هذا فهو يستنتج أن تصور «الشاروبيم» - استناداً إلى عرض واف لتفسيرات هذه الكائنات عند الباحثين - الـدي يضم فى جسد واحد الإنسان والحيوان البرى المتوحش (اللبؤة والأسد)، والحيوان البيئى المستأنس (الدقرة)، والحيوان الذى كان متوحشاً وصار مستأنساً (القطلة) ثم الطائر المخلوق (النسر - رقيق الشمس - الصقر - حورس) يبدو أكثر اقتراباً من طبيعة «رامه» فى الرواية التى تجمع النقيضين، ورغم أن هذا الأمر صحيح فيما يتعلق بطبيعة «رامه»، إلا أنه لا علاقة لهذا برمزية «الشاروبيم» ووليفتها فى الرواية كما أشارت الدراسة. انظر فى ذلك:
- شاكر عبدالحميد، «الزمن الآخر - الحلم وانصهار الأساطير»، ص. ٢٢٣، ٢٢٤.
- ٨٦- يرى «هوك» أن أسطورة «قائيل» و «هايدل» تعكس التناحر القديم بين الصحراء والأرض المبنورة، بين حارث الأرض المستقر والبدوى الرعوى، وهو ما يستدعى الإيحاء بأن الذبح كان قتلًا طقسياً جمعياً يراد فيه إخصاب الأرض عند غمرها بدم الضحية. انظر فى ذلك:
- صموئيل هنرى هوك، مختلف الخيلة البشرية - بحث فى الأساطير ترجمة: صبحى الحيدى (دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط٢؛ ١٩٩٥م)، ص. ١٠٢ وما بعدها.
- ٨٧- إ. م. بوشنسكى، الفلسفة المعاصرة فى أوروبا ترجمة: عزت قرنى (المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ع ١٦٥، ١٩٩٢ م)، ص. ٣١٧.
- 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 «سبت» عند المصريين القدماء، وهو

«تعامت» - تنين البحر أو الأنتى المتوحشة أو تنين العساء الذى دبحه «مردوح»، ويبدأ بعد ذلك يضع نظاماً للكون - فى الأساطير البابلية. وهو الأفعى «لويانان» - فى الميتولوجيا العراقية - الذى يقوم «بهره» بالقضاء عليها. وبعد ذلك يمضى لخلق الليل والنهار والأحرام السماوية ونظام الفصول. وترتبط التنانين - فى العهد القديم - بخروجها من البحر أو الحياة. والتنين فى الرموز المسيحية هو الشيطان وهو الشرير، وأشهر من واجبه فى الأساطير المسيحية هو القديس «جورج». انظر.

- إمام عبدالفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم مج ١، ص. ٢١٢.

- سموتيل هنرى هووك، منعطف الخيلة البشرية ص ٦٠ وما بعدها، ٨٩، وما بعدها.

- جورج نيزنر (وأخرون)، معجم الحضارة المصرية القديمة ص. ٢.

٨٩- فراس السواح، مغامرة العقل الأولى: دراسة فى الأسطورة - سوريا وبلاد الرافلين (دار علاء الدين، دمشق، ط١١؛ ١٩٩٦م)، ص. ٢٦٣. 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، ٢٢٣، ٤٥٣، ٤٥١، ٢٩٥.

٩١- انظر حيل التفسيرات المختلفة لدلالة التنين فى نصوص «إبوار الخراط»:

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

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

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

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

- سامى خشبه، «رامة والتنين - مأساة مصرية»، مجلة فصول (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج ١، ٢٤، يناير ١٩٨١م)، ص. ٢٦٥.

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

٩٢- عجل «أبيس» هو الثور المقدس في الأساطير المصرية القديمة، وقد اتحد رمز الإخصاب، إضافة إلى مظاهر أخرى ارتبط بها مع مرور الزمن. وقد اعتقد المصريون في تحويل قدرة أبيس على الخصوبة إلى التوفيق، لتأمين عودة ميلاده في الحياة الأخرى. عبد أبيس في «منف»، حيث كان إله هذه المدينة هو «بناح»، وسرعان ما اقتنن أبيس بهذا الإله، وصار رمزاً وروحاً للمباركة. ثم استعار ذلك الثور قرص الشمس «رع»، وحمله بين قرنيه. وبعد ذلك اندمج أبيس في «أوزيريس» - الإله الرئيسي للموت. ومنذ ذلك الوقت اتخذ موت العجل أبيس أهمية بالغة، فيدفن بجنائز رسمية. وبمجرد أن يموت، يعود فيولد من جديد. فبحث 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 (وأخرون)، معجم الحضارة المصرية القديمة ص. ٣.

- إمام عبدالفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم مح ١، ص. ١٠٠، ١٠١.

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

٩٥- مدحت الجبار، السرد النوي المعاصر في مصر (دار النديم للطباعة والنشر بالقاهرة، ط١؛ ١٩٩٤م)، ص. ١٠٠.

٩٦- فيصل دراج، دلالات العلاقة الروائية (دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط١؛ ١٩٩٣م) ص. ٣٥٨.

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

- نيرمان فريدمان، «الصورة الفنية»، ترجمة جابر عصفور مجلة الأديب المعاصر (بعداد، س ٤، ع ١٦، آذار ١٩٧٦م)، ص. ٤٨.
- ميشال لوغرين، الاستعارة والمحاز المرسل ص. ١٧٧
- ستيغن أولمان «الصورة الأدبية- بعض الأسئلة المنهجية»، ص. ١٠٢ - ١٠٤، ١٠٩ - ١١٣.
- مدحت الجيار، مسرح شوقي الشعرى ص. ١٩.

خاتمة الدراسة

سعت هذه الدراسة إلى محاولة الكشف عن حقيقة العلاقة بين أعمال «إدوار الخراط» السردية ويلاغة (أو شعرية) النوع السردى، وبمعنى أوسع: بينها وبين كل ما يمثل «مرجعاً» يلى عليها التزاماً أو قيداً، ويكون لها بمثابة نظام أو سلطة، وتصنع هى - بالتالى - تحقّقاً أو إمراراً مباشراً وانعكاسياً للمؤسسة بقيمها السائدة والرغمة نما تشمل من ضغوط الواقع، والقيم الأكسيولوجية والأيدولوجية، والتاريخ، والأحر، واللغة، والنوع الأدبى. وجاءت محاولة الدراسة انطلاقاً من وعى بجبلية هذه العلاقة وتغيرها وانفصاحها، فلا يمكن أن يكون العمل الفنى (والروائى أو السردى) الشكل التطوير أبداً وغير المكتمل) تحقّقاً لرجعيات 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 اصطغته من تقنيات وإجراءات نصية شارس هذه الأعمال النقص، والهدم، واللعب، والاختلاف، إزاء ما استقر من قيم اجتماعية وأيدولوجية ومعرفية وتاريخية ولغوية وأدبية وجمالية. إنها - بذلك - تعارض تصوراً مطلقاً ومكتملاً وثابتاً ونهائياً للواقع والتاريخ والذات واللغة والنص/ الحكاية، وتستبعد أن يكون لكل هذا مفهوم نسقى محدد ومنجز.

فالحكاية تتباعد عن مفهوم المحاكاة أو التمثيل، وتنقلع صلتها بالشكل الحكائى فهى ليست صياغة لنموذج ما، واقعى، أو متخيل، أو أدبى، وإسا هى مجموعة من الخطابات أو الملفوظات والنصوص العديدة والمتنوعة الصوت والمنظور مجموعة نأليعات مختلفة وغير متجانسة، تفنقد فيما بينها العلاقات والروابط المنطقية والخطية، فلا تقول إلى وحدة، أو تخضع لها وإنما تعمل على خلخلتها وتقويضها، أى إن هذه التأليعات أو الوجدات تقاوم كل المحاولات لدمجها فى بنية واحدة موحدة، وتجعل من الحكاية - فى المقابل - بنية غير متجانسة تعلن نطقاً خاصاً من التواصل (الأدبى) يتأسس على تفتت الحكاية وتشرها وانقطاعها وانفصاحها، ويتجلى ذلك على كل مستويات الحكاية وعناصرها. فالزمن منقطع غير متواصل وغير خطى، تتعرض لحطاته للعبث حيث تتكرر وتتداخل وتتخلط. المقاطع الوصفية ومقاطع الإصانة والنصوص المتخللة كثيراً ما تانى 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

الحسبة الدقيقة، بل يبرز الواقعي والتاريخي بوقائع المخيلة والحلم والذاكرة والميثولوجيا والافتازيا التي ترى فيها الحكاية واقعاً حقيقياً معاشاً يختلط بالواقع المادي، ويغدو مكوناً أساسياً للنية الواقع السردية والحركات السردية تشهد انتقالات معاشة سريعة وتراوحاً مستمراً. الخطاب يأتي متنوعاً في الصيغة والمنظور، ويحمل تعدداً لسانياً (الحوار، التهجين، الإضاءة المتعددة ذات الصيغة الحوارية الداخلية، الأسلوب، لغات النصوص أو الأجناس التعبيرية المتخلطة).

ومن شأن انفتاح الدات على وعى الأخر وملغوظه أن يؤدي إلى انزياح الحكاية عن الدات المتعلطة بوعياها الميثولوجي وكلمتها الوحيدة الصوت، وهو ما يضيف عليها لونا من الحوارية أو التعددية، ويجعل من الحكاية بنية تخاطبية منفتحة. الشخصية تتفكك، وتختزل إلى مجموعة من الأوصاف والأقوال المتناثرة والمتكررة، تظل المعرفة بهويتها وتاريخها محرزة ومحدودة، وتظهر الشخصية الرئيسية غير متمتعة بوجود محدد وواضح، إذ تشهد - على الدوام - فقداناً أو ضياعاً لوحدتها وانسجامها واستقرارها، لا تفناً تنفصل عن نفسها، تتجه إليها كـ «أخر» غير مطابق لها، أي تقوم الدات/ الشخصية بدور السارد، وتتوزع بين ذات التلطف ونات اللغوظه هذا الآخر الذي يسكن وعى الدات وخطابها يجعل منها ذاتاً إشكالية تعاني انقساماً، ومن ثم حيرة دائمة، تحيا توتراً وتقلباً دائماً، كما تشكو نقصاً في وجودها ومعرفتها ويقينها، لا سبيل إلى إكمالها، ولذلك فهي تطل تنشد كمالاً غير متحقق، شاماً كما تنشد الحكاية اكتمالها غير المتحقق أو المرجأ، لأجزائها المشذرة غير المتراصلة، الأمر الذي يستدعي من القارئ بحثاً متواصلًا 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 تلقى الحكاية من خلال إنتاجها عبر تحولات مستمرة لتوقعاته أو اقتراحاته المتعددة والمتغيرة والمفتوحة للحكاية.

وبإهمال هذه البنية المفتحة وغير المتجانسة، وما تمارسه الحكاية من هدم وتقكيك ونقض ونفى - 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، وتخص له. فهي ترفض - في

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

بعد التفكيك واللعب والتعدد استراتيجيات نصية يتأسس عليها بناء أعمال «الخرائط» ونلقبها، ولكن هذه الاستراتيجيات ما هى - فى الحقيقة - إلهيل والأعيب وأقنعة تخفى - فى العمق - تأهيلاً محمولاً 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، والاتفات حولها، تعيش مع ذاتها ما يشبه «العلاقة الشهوية» (عاطفتى للذة والألم)، تجعل منها موضوع السرد ومداره تنصب منها سارداً، كما تتحول إلى مسرود له، بانقسامها على نفسها، فتصغى - بذلك - إلى صوتها الداخلى. تقيم معها عدداً من العلاقات، وتقترب منها حوارياً، متطاهرة بأنّها تحطم التصور السادج الغلق حول كمال النفس أو الذات ووحدتها (سواء فى نظر الذات أو فى نظر الآخرين)، ولكنها - فى الحقيقة - تحافظ على طابعها المونولوجى، فصوتها الأخر ليس بغريب عنها، وكلمات الآخرين عنها - بل وجود الآخرين بعفسه - إضمار من خلال الذات التى تفرد بالطبيعة السردية (حيث تتماهى الشخصية والسارد).

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

وتؤيلها - إما يقتضى فيما يرى «مؤسس ثلاثى»^(١) الصروح من الذات، والعتير 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 «الحراطة»، إذ يحدث أن تصت الذات إلى
 ذاتها فى غيبة وجود حقيقى للآخر، مما يعنى أنها "روح - معنى، حقيقة، حاصية متالية"^(٢).
 عنى - بالتالى - مكتفية بوجودها، مالكة وحدها الحفيفة أو المعرفة، ينازعها فيها آخر غير منفصل
 عنها، ولا يسفر الحوار معها (من جانب صوتها الآخر أو من جانب الأحرار) عن تعديل معرفتها
 وقناعاتها بذاتها. وهى أيضاً المالكة وحدها أسرار اللعبة السردية وحماياتها، على كافة المستويات،
 الإيقاع، التواصل الصورة، بينما يقف القارئ متحيراً أمام تلاعبها ومراوغتها والتناساتها وغموضها.
 فالذات هى مرجعية الإيقاع الذى يشهد انتقالات ممانعة سريعة، وانقطاعات، وتغزرات
 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 والمسرد له، بين المستويات السردية، بين السرد والنصوص المتخللة، بين لغاتهما، بين العامة
 والعصى؛ كما تضعف العلاقات التخاطبية بين الشخصيات، إذ يتسم حوارها بطبيعة حدالية
 مستمرة، دون أن يعفى إلى نوع من التواصل، وبالتالى لا تصح 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 واليومي والتاريخى، باحتزاله إلى أقوال
 للشخصيات، ونصوص متخللة تأخذ شكل مقتطفات صحفية ووثائق ورسائل، واختلاطه
 بالأسطوري والفاقتازى 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، فتلك الذات وحدها مفاتيحه.

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

وجودها الداتى الحسى، واستعراضاً لخبرة الذات الحسية، ويلاغتها فى الوصف، وليس تعييناً لواقع ما وتمثيلاً له، أو وراء تشكيل لغوى - رمزى لوعى الذات وأحلامها وذكرياتها وهواجسها، يعتمد على معطيات الأسطورة والحلم والوعى والعانتازيا والمخيلة التى ترى فيها الدات وقائع حديرة بان تكون موضوعاً للسرد، ترى فيها وقعاً حقيقياً، بانفتاحه على الكوبى والمقس والتعدد والملتس والغامض واقعاً معاشاً بديلاً عن واقع لا تسعى هى إلى تمثيله أو الإيهام به.

لم تكن الدات مرجعاً للإيقاع والتواصل والصورة فى أعمال «الخرائط» من حيث هى الدات المشيدة للحكاية، والمتحكمة فى المفوظ السردى كله، من حيث هى المؤلف (الضمنى والواقعى) ولكن من حيث هى - قبل ذلك - الذات المشحونة أو الممنلة داخل الحكاية، التى تنطق بالقيم داتها المؤسسة للحكاية الانقطاع، الانفصال، التكرار، الالتباس، نعى الواقع..... («...» أنا بسيط وسادح أعيش بالنضاد والتوازي، بكل حدة الانشقاق وصرامة الانفصال، فى حلم التوجد.» - الزمن الآخر ص. ١٦٧. «أما أنا فأؤمن، كأننا 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 ملتس فى هذا الحب، صحيح، كما هو ملتس فى كل شئ... الالتباس خيانة لا مفر من اقتوافها.» - 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 على أنواعاً من التأجيل، والحيرة...» - يقين العطش ص. ٢١٨. «قال لنفسه: .../... أما أنت فتتشدد وحدانية مفقودة معتنة مقسمة» - رامة والتنين ص. ٢٠٠، ٢٠١؛ معنى هذا أن مركزية الدات تتجاوز الدور الوظيفى الذى يمنح مظاهر الحكاية المختلفة اشجامها، لتغدو وجوداً قائماً، وحقيقة مطلقة، ومن هنا كان إيمان الذات بالطلق، مطلق (إنسانى) غير مفارق لها. إنها تريد كل شئ مطلقاً تماماً كاملاً دائماً وترفض النسبى والناقص والتغير، رغم يقينها بأن العالم يعبش على النسبى، ويستحيل فيه المطلق ومن ثم فإن الفشل أو السقوط هو قدر العالم الممكن القائم، غلا يبقى للذات - بالتالى - سعى التطلع إلى غير المحقق، إلى ما لا يتحقق، تتطلع إلى المستحيل والمجهول والغامض واللامرئى، ترغب فى الانفتاح على إمكانيات لانهاية الوجود (الإنسانى)، تجاوزاً للممكن والمتاح والمرئى والعرضى تجاوزاً للواقعى، باختزاله أو مزجه أو نفيه خلف متخيل هانتازى، استبهاى، حلمى، داتى.

ومن هنا تبدو الذات متخفية 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 وقسدها الجمالي تجاه لواقعي.

إن المطلق أو المتعالى الإنساني يستندعى دحولاً أعمق إلى الذات، وهو ما ينفول بها - في أعمال «الحرايط» - إلى كائن مطابق لذاته، يرى فيها مركزاً أو وحدة تستوعب ما يب - انقسام وتعدد ونشئت والتماص وتداخل، تماماً كالمطلق الذى هو سنانة وأحد متعدد، أو واحد ممتد فى وحدته. وكما أن اليقين بالمطلق غير المتحقق والتعلق به لا معرف 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 تشبيد علاقة مع ذاتها، ومع العالم، علاقة مع ذاتها قوامها الاستمتاع والاستئناس بها، الرعمة فى تأكيد وجودها، وترسيخ قيمها، بما هى ذات مهيمنة ومالكة للحقيقة، ويبنى عن التغيير، إبراز قدرتها على الكتابة واستعراض بلاغتها، وعلاقة مع العالم قوامها الرفض، رفض ما هو قائم وواقعي، وتجاوزها إلى ما وراء الواقع (المتخيل. الأسطوري الفانتازى، الحلمى...)، تطلعاً إلى وجود جديد للذات، تحظى فيه بالحرية، والاستلاء، والتميز وجود غير متحدد وغير محكوم بشروط الواقعي.

إن الحكاية فى أعمال «الحرايط» هى - فى النهاية - بنية سردية مفتحة ومتعددة ومثطية لكنها - فى العمق - ذات مظهر مونولوجى أحادى، تحيل إلى ذات السلفظ - الملتوظ وقيمه، وهى ذات المؤلف وقيمه.

هوامش الخاتمة

١- انظر حديث «بول دي مان» عن سؤال الدات، واللاشخصية في نقد «موريس بلانشم».

- بول دي مان، العمى والبصيرة - مقالات في بلاغة القند المعاصر ترجمة: سعيد الغاصي (المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠م)، ص ٩٩-١١٣، وبخاصة ص ١١٢، ١١٣.

٢- سارة كوفمان وروجي لابورت، مدخل إلى فلسفة جاك دريدا - تفكيك الميتافيزيقا واستحضار الأثر ترجمة: إدريس كثير وعز الدين الخطابي (أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٩١م)، ص ١٦.

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 والتين - رواية. دار الآداب، بيروت، ط٢؛ ١٩٩٠م.
-(١٩٨٣م). اختناقات العشق والصبح - قصص. دار الآداب، بيروت، ط٢؛ ١٩٩٢م.
-(١٩٨٥م). الزمن الآخر - رواية. دار الآداب، بيروت، ط٢؛ ١٩٩٢م.
-(١٩٨٥م). عجلة 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؛ ١٩٩٠م.
-(١٩٩١م). أمواج الليالي - متنايلة 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 مطايرة - رواية. دار الآداب، بيروت، ١٩٩٧م.
-(١٩٩٤م). رقرة الأحلام الملحية - رواية. دار الآداب، بيروت، ط١؛ ١٩٩٤م.
-(١٩٩٤م). حريق الأخيلة - رواية. دار ومطابع المستقبل، الفجالة - الاسكندرية ط١؛ ١٩٩٤م.
-(١٩٩٤م). إسكندريتي - كولاج روائى. دار ومطابع المستقبل، الفجالة، الاسكندرية ط١؛ ١٩٩٤م.

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

.....(١٩٩٨م). تبريح 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 ١- دراسات في كُتُب

أحمد المديني. «حفريات في سرد البدن - 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: مفامر حتى النهاية - نصوص
احتمالية العام السبعين. مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط١؛ ٢٠٠٠م.

حسنى حسن. يقين الكتابة - إدوار الخراط ومراياها 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، ع٨٢، ٢٠٠٠م.

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

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

* اقتصرت الدراسة من بين ما اطلعت عليه من كتابات تناولت أعمال «إدوار الخراط» السردية على ذكر
أهم هذه الكتابات، وأوتقها ارتباطاً بموضوعه وتوجهه النقدي، وتوجد ببليوجرافيا مستقيضة 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 البليوجرافيا في كتاب «أمجد ريان»: «صوت صارخ في الشوارع
- قراءة في أعمال إدوار الخراط» (المنكور أعلاه)، وفي كتاب «شوقي بدر يوسف»: «بليوجرافيا
الرواية في التيم حرب ووسط الفتنة» (الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، يناير ١٩٩٤م).

فرسال جبورى غزول. «مساءمة الرواية العربية فى أساليب القص العالمية»، الأدب العربى: تعبره عن الوحدة والتنوع - بحوث تمهيدية. مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١؛ مارس ١٩٨٧م.

فيصل دراج. «إدوار الخراط: المنهاى واللامتناهى ورواية المطلق»، نظرية الرواية والرواية العربية. المركز الثقافى العربى، بيروت، الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٩٩م.

محمد بدوى. «النص الإشكالى وتدمير العلاقة المرجع فى ثنائية إدوار الخراط»، الرواية الحديثة فى مصر - دراسة فى التكيل والإيديولوجيا. الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، ١٩٩٢م.

محمد عبد المطلب. «تعدد الخطابات فى نص يقين العطر لإدوار الخراط»، بلاغة الرد الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، كتابات نقدية، ١١٤ع، سبتمبر ٢٠٠١م.

بج- دراسات فى الدوريات

أبو إسماعيل أعبو. «أفق تحول "العشاء السفلى" مع "رامة والتنين" أو: رواية مغربية تحاور رواية مصرية»، مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مع ١٧، ١٤، صيف ١٩٩٨م.

بدر الحبيب. «الزمن الآخر والوعى الفيزيقي للوجود - قراءة فى بطاء وصمت»، مجلة إبداع. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، س ٢، ٨٤ع، أغسطس ١٩٨٥م.

..... «دعوة لقراءة: رامة والتنين»، مجلة إبداع. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، س ٩، ٥٤ع، مايو ١٩٩١م.

سامى خشبة. «رامة والتنين - مأساة مصرية»، مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، مع ١٤، ٢٤ع، يناير ١٩٨١م.

سيسيزا فاسسم. «حول بويطيقا العمل المفتوح - قراءة فى اختناقات العشق والصبح لإدوار الخراط»، مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مع ٤، ٢٤ع، مارس ١٩٨٤م.

شاكر عبد الحميد. «الزمن الآخر - الحلم وانصهار الأساطين»، مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مع ٥، ٤٤ع، سبتمبر ١٩٨٥م.

صبرى حافظ. «حول محطة السكة الحديد لإدوار الخراط - الحساسية الجديدة واستخدامات المكان الأدبية»، مجلة الاقدام. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، س ٢١، ع ١١٤، ١٢ نوفمبر / ديسمبر ١٩٨٦م.

عبد العزيز موافى. «الزمن الأخيرين التاريخ واللغة»، مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، مع ١٢، ع ٢٤، صيف ١٩٩٢م.

فريال جيسورى غزول. «الرواية الشعرية العربية - نموذجاً لأصالة الحداثة»، قضايا وشهادات. مؤسسة عيال للدراسات والنشر، نيقوسيا، ع ٢٤، صيف ١٩٩٠م.

..... «العلش يقيناً: صورة الفنان فى شيخوخته المشبوبة»، ضمن ملف عن إدوار الخراط. مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مع ١٥، ع ٢٤، صيف ١٩٩٦م.

محمد أخبو. «بعض ملامح الأنا الراوية والمروية فى الخطاب الروائى المعاصر - إدوار الخراط نموذجاً»، مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مع ١٦، ع ٤٤، 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، مع ١٥، ع ٤٤، شتاء ١٩٩٧م.

نبيلة إبراهيم. «قص الحداثة»، مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مع ٦، ع ٤٤، سبتمبر ١٩٨٦م.

يوسف شكير. «شعرية السرد الروائى عند إدوار الخراط: ترابها زعفران، يابنات إسكندرية حريق الأخيلى - نموذجاً»، مجلة عالم الفكر. المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب الكويت، مع ٢٠، ع ١٤، ديسمبر ٢٠٠١م.

ج- رسائل جامعية

١- باللغة العربية

أحمد خريس. ثنائيات إدوار الخراط النصية - دراسة في السردية وتحولات المعنى. مخطوط بكلية الآداب، جامعة الزيموك، إريدينا ١٩٩٦م.

بوشعيب شمداق. 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, Maggle 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 (ت ٢٨٤هـ)، الديوان. تحقيق: حسين نصار. دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٧٧م.
- أبو طالب المكي (ت ٣٨٦هـ). 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 الميوري. في الرواية العربية - السكون والاشتغال. شركة النشر والتوزيع - المدارس الدار البيضاء، ط١؛ ٢٠٠٠م.
- أدونيس. الصوفية والسريرية. دار الساقي، بيروت، ط٢؛ ١٩٩٥م.
- إدوار الخراط. الحماسية 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.
-صراودة المستحيل - حوار مع الذات والآخريين. دار أزمينة للنشر والتوزيع، عمان، ط١؛ ١٩٩٧م.
- أنطون مقدسي. «الحدائث والجسد»، دفاتر فلسفية - نصوص مختارة: ٦ - الحدائث. إعداد وترجمة: محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي. دار تويقال للنشر الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٩٦م.
- شام 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 القدي والبلاغى عند العرب. دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط٢؛ ١٩٨٢م.
- حسن نجى. شعرية الفضاء السردي. المركز الثقافى العربى. الدار البيضاء - بيروت، ط١؛ ٢٠٠٠م.
- حميد حمدان. بنية النص السردي. المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء - بيروت، ط٢؛ ١٩٩٢م.
- زكريا إبراهيم. ميكل أو المثالية المطلقة. مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٠م.
- سعيد بنگراد. شخصيات النص السردي - البناء الثقافى. 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 الظاهرية. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١؛ ١٩٩٢م.
- سعيد يقطين. افتتاح النص الروائى: النص - السياق. المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء - بيروت، ط١؛ ١٩٨٩م.
-تحليل الخطاب الروائى: الزمن - السرد - التبرير. المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء - بيروت، ط٢؛ ١٩٩٢م.
-قال الراوى - البنيات الحكائية في السيرة الشمبية. المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء - بيروت، ط١؛ ١٩٩٧م.
-الكلام والخبر - مقمة للسرد العربى. المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء - بيروت، ط١؛ ١٩٩٧م.
- السكاكى (ت٢٢٦هـ). مفتاح العلوم. ضبطه وشرحه: نعيم زرزور. دار الكتب العلمية بيروت، ط١؛ ١٩٨٢م.
- سيزا قاسم. بناء الرواية - دراسة مقارنة ثلاثية لمجيب محضوظ. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤م.

- الشريف الرضى (ت ٤٠٦هـ). الديوان. دار صادر، بيروت، د.ت.
- شبيب 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، ١٦٤ع، أغسطس ١٩٩٢م.
- عاطف جودة نصر. الرمز الشعري عند الصوفية. دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع بيروت، ط٣؛ ١٩٨٣م.
- عبد الحميد عتار. الرواية المغاربية - محاولات اللغة والخطاب. شركة النشر والتوزيع - المدارس، الدار البيضاء، ط١؛ ٢٠٠٠م.
- عبد السلام بنعبد المالى. ميتولوجيا الواقع. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٩٩م.
- عبد السلام المسلى. الأسلوبية والأسلوب. الدار العربية للكتاب، طرابلس - تونس، ط٣؛ د.ت.
- عبد الصمد بن المعذل المبلدى (ت ٢٤٠هـ). الديوان. تحقيق: زهير غانزى زاهد. دار صادر بيروت، ١٩٩٨م.
- عبد العزيز حمودة. المايا الحذبة - من البنيوية إلى التكميل. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ٢٣٢ع، أبريل ١٩٩٨م.
- عبد العال بو طيب. مستويات دراسة النص الروائي - مقارنة نظرية. مطبعة الأمنية الرباط، ط١؛ ١٩٩٩م.
- عبد الفتاح كيليطو. الأدب والقراءة - دراسات بنيوية في الأدب العربي. دار الطبعة للطباعة والنشر، بيروت، ط٣؛ ١٩٩٧م.
- عبد القادر الشاوي. الكتابة والوجود - السيرة الذاتية في المغرب. دار أفريقيبا الشرق الدار البيضاء - بيروت، ٢٠٠٠م.

- عبد القادر الفاسى القهرى. اللسانيات واللفظة العربية - نماذج تركيبية ودلالية. دار توبقال للنشر ومنشورات عريقات، الدار البيضاء وبيروت - باريس، ط١؛ ١٩٨٦م.
- عبد القادر الجرجاني (ت ٤٧١هـ). دلائل الإعجاز. تحقيق: محمود محمد شاكر. مكتبة الخانجي، القاهرة. ط٢؛ ١٩٨٩م.
- عبد الكريم القشيري (ت ٤٦٥هـ). الرسالة القشيرية. تحقيق: عبد الحلیم محمود ومحمود بن شريف. دار الكتب الحديثة، القاهرة. ط١؛ ١٩٦٦م.
- عبد المجيد نوسى. «التحليل السيميوطيقى للخطاب الروائى - دراسة فى رواية: أطراف الظهيرة ليهوش ياسين»، الرواية المغربية - أسئلة الحداثة. دار الثقافة للنشر والتوزيع الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٩٦م.
- عبد الملك مرتاض. فى نظرية الرواية - بحث فى تقنيات السرد. المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٤٠٤، ديسمبر ١٩٩٨م.
- عبد المعتم تليمة. مداخل إلى علم الجمال الأدبى. دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٨م.
- عبد الوهاب الرقيق. فى السرد - دراسات تطبيقية. دار محمد على الحامى، صفاقس ط١؛ ١٩٩٨م.
- عدنان حب الله. التحليل النفسى من فرويد إلى لاكان. مركز الإنشاء القومى، بيروت د.ت.
- العربى النهى. شعريات المتخيل - اقتراب ظاهراتى. شركة النشر والتوزيع - المدارس الدار البيضاء، ط١؛ ٢٠٠٠م.
- فراس السواح. لغز عشتار - الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة. دار علاء الدين دمشق، ط٥؛ ١٩٩٣م.
-مغامرة الضل الأولى: دراسة فى الأسطورة - سوريا وبلاد الرافدين. دار علاء الدين، دمشق، ط١؛ ١٩٩٦م.
- فيصل دراج. دلالات العداقة الروائية. دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط١؛ ١٩٩٢م.

- كمال محمد بشر. علم اللغة العام - القسم الثاني: الأصوات دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠م.
- محمد بن عبد الجبار القريري ١٣٥٤هـ. المواهب والمخاطبات تحقيق: آرثر أريوى. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥م.
- محمد غاليم. التوليد الدلالى فى البادغة والمصجم. دار تويقال للنشر، الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٨٧م.
- محمد مفتاح. دينامية النص - تنظير وإنجاز. المركز الثقافى العربى، بيروت - الدار البيضاء ١٩٨٧؛ ط١.
-بجهول البيان. دار تويقال للنشر، الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٩٠م.
-التشابه والاختلاف - نحو منهجية شمولىة. المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء - بيروت، ط١؛ ١٩٩٦م.
-المفاهيم معالم - نحو تأويل واقعى. المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء - بيروت، ط١؛ ١٩٩٩م.
- محمد الماكرى. الشكل والمضمون - مدخل لتحليل ضاهراتى. المركز الثقافى العربى بيروت - الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٩١م.
- محمد نجيب العمامى. الراوى فى السرد العربى المعاصر - رواية الثمانينات بتونس. دار محمد على الحامى للنشر والتوزيع، صفاقس، وكلية الآداب والعلوم الإنسانىة، سوسة، ط١؛ ٢٠٠١م.
- محمد الناصر العجيمى. فى الخطاب السردى - نظرىة جرماس. الدار العربىة للكتاب تونس، ١٩٩٣م.
- محمود المعنى. الإيقاع فى السجع العربى - محاولة تحليل وتحميد. مؤسسه عبد الكرىم بن عبد الله، تونس، ١٩٩٦م.
- ملحت الجيار. الصورة الشعرىة عند أبى القاسم الشابى. الدار العربىة للكتاب، طرابلس - تونس، والمؤسسه الوطنىة للكتاب، الجزائر، ١٩٨٤م.

- مدحت الجيار ، مسرح شوقي الشعرى - دراسة في توظيف الصورة الشعرية وبنية النص. دار المعارف، القاهرة، ط١؛ ١٩٩٢م.
-السرمد النوبى المعاصر في مصر. دار النديم للصحافة والنشر، القاهرة ط١؛ ١٩٩٤م.
-الشاعر والتراث - دراسة في علاقة الشاعر العربى بالتراث دار النديم للصحافة والنشر، القاهرة، ط١؛ ١٩٩٥م.
- مالك يوسف المصطفى. الزمن واللغة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦م.
- ميلود حبيبى. «النص الأدبى بين التلقى وإعادة الإنتاج - من أجل بيداغوجيا تفاعلية للقراءة والكتابة»، نظرية التلقى - إشكالات وتطبيقات منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ١٩٩٣م.
- نصر حامد أبو زيد. فلسفة التأويل - دراسة في تأويل القرآن عند محمى الدين بن عربى. المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء - بيروت، ط٣؛ ١٩٩٦م.
- ياسين النصير. الاستهلال - فن البدايات في النص الأدبى. الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة، سلسلة كتابات نقدية، ع٧٥، يونيو ١٩٩٨م.

رابعاً: مراجع مترجمة

- استوانوف(إسفنكا). «الموسيقى بوصفها اختلافاً»، ترجمة: عبد العزيز بن عرفة. الدال والاستبدال. دار الحوار، اللاذقية، ط١؛ ١٩٩٣م.
- ألبيرس(ر،م). تاريخ الرواية الحديثة. ترجمة: جورج سالم. منشورات عويدات، بيروت - باريس، ط٢؛ ١٩٨٢م.
- إلياد(مرسيا). المقدس والدينى. ترجمة: نهاد خياطة. العربى للطباعة والنشر والتوزيع دمشق، ط١؛ ١٩٨٧م.
-ملاحم من الأسطورة. ترجمة: حاسيب كاسوچه. منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٥م.
- أومبىسكى(بوريس). شعرية التأليف - بنية النص الفنئ وأنماذ الشكل التأليفى. ترجمة: سعيد الغامى وناصر حلاوى. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩م.

- أومينكو(فرانسواز)، المقاربة التداولية، ترجمة: سعيد علوش، مركز الإنماء القومي بيروت، د.ت.
- أونج(والترج)، الشفافية والكتابية، ترجمة: حسن البنا عز الدين، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ع ١٨٢٤، فبراير ١٩٩٤م.
- إيسر(فولفجانج)، فعل القراءة - نظرية في الاستجابة الجمالية، ترجمة: عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠م.
- إيغلن(برنارد)، ميثولوجيا الأبطال والآلهة والوحوش، ترجمة: حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة - المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، ١٩٩٧م.
- إيكو(إمبرتو)، القارئ في الحكاية - التعاقد 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 والتكميكية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، ط١؛ ٢٠٠٠م.
- برجسون(هنري)، الطاقة الروحية، ترجمة: على مقلد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١؛ ١٩٩١م.
- بليشا(هنريش)، البلاغة والأسلوبية - نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة: محمد العمري، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٨٩م.
- بتقيست(إميل)، «اللغة والذات»، ترجمة: محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، دفاتر فلسفية - نصوص مختارة: ٥- اللغة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٩٤م.
- باختمين(ميخائيل)، شعرية دوستوفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر ودار الشؤون 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 الغانسي، اللغة والخطاب الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٩٣م.

- بارت (رولان). مهمة اللغة. ترجمة: منذر عباسي. مركز الإنشاء 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 القوي. ترجمة: وجيه البعيني. دار الحدائق، بيروت، ط١؛ ١٩٨٨م.
- بإسادر (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). بھوث في الرواية الجديدة. ترجمة: فريد أنطونيوس. منشورات عويدات بيروت - باريس، ط٢؛ ١٩٨٢م.
- بوث (وين). بلاغة الفن القصصي. ترجمة: أحمد خليل عردات وعلى بن أحمد الغامدي. جامعة الملك سعود، الرياض، ١٩٩٤م.
- بوثوليو (خوسيه، ماريا إيفانكوس). نظرية اللفة الأدبية. ترجمة: حامد أبو أحمد. مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٩٢م.
- بورنوف (رولان) أونيليه (ريال). عالم الرواية. ترجمة: نهاد التكرلي. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١؛ ١٩٩١م.
- بوشنكي (إم). الفلسفة المعاصرة في أوروبا. ترجمة: عزت قرني. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة، عالم المعرفة، الكويت، ١٦٥٤، سبتمبر ١٩٩٢م.
- ترتمانز (ب). «الشعرية»، ترجمة: وائل بركات. مفهومات في بنية النص. دار معد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط١؛ ١٩٩٦م.
- تشيسترين (أ، ف). الأفكار والأسلوب - دراسة في الفن الروائي ولفته. ترجمة: حياة شرارة. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د.ت.

- تاديه (جان، إيف). القد الأدبي في القرن العشرين. ترجمة: قاسم المقداد. منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٣م.
- تودوروف (تريفيتان). الشعرية. ترجمة: شكوى المبخوت ورجاء بن سلامة. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢؛ ١٩٩٠م.
-مدخل إلى الأدب المجائبي. ترجمة: الصديق بوعلام. دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١؛ ١٩٩٤م.
-الأدب والدلالة. ترجمة: محمد نديم خشفة. مركز الإنماء الحضاري حلب، ط١؛ ١٩٩٦م.
-باختين - المبدأ الحوارى. ترجمة: فخرى صالح. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط١؛ ١٩٩٦م.
- توما شفكي. «نظرية الأعراض»، ترجمة: إبراهيم الخطيب. نظرية المنهج الشكلى - نصوص الشكلايين الروس. الشركة المغربية للناشرين المتحدنين، ومؤسسة الأبحاث العربية، الرباط - بيروت، ط١؛ ١٩٨٢م.
- ثربانتس. دون كيشوته. ترجمة: عبد الرحمن بدوى. دار المدى للثقافة والنشر والمجمع الثقافى، سوريا/بيروت - أبوظبى، ط١؛ ١٩٩٨م.
- جرانت (جون). فكرة الزمان عبر التاريخ. ترجمة: فؤاد كامل. المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ع ١٥٩، مارس ١٩٩٢م.
- جرييه (ألان، روب). محور رواية جديدة. ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى. دار المعارف، القاهرة، د.ت.
- جفرسون (أن) وروى (ديفيد). النظرية الأدبية الحديثة - تقدم مقارن. ترجمة: سمير مسعود. منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٢م.
- جوق«فانسان»، رولان بارت والأدب. ترجمة: محمد سويرنى. أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٩٤م.
- جولمان (لوسيان). مقدمات في سوسولوجيا الرواية. ترجمة: بدر الدين عرودكى. دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط١؛ ١٩٩٣م.

- جيروبيير، الأسلوب والأمليوية. ترجمة: منذر عياشى. مركز الإنشاء 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 تويقال 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 الثقافى العربى، الدار البيضاء - بيروت، ط١، ٢٠٠٠م.
- ريديا (جائك). مواقع - حوارات مع جائك ريديا. ترجمة: فريد الزاهى. دار تويقال للنشر، الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٩٢م.
- داستور فرانسواز، هيدجر والسؤال عن الزمان. ترجمة: سامى أدهم. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١؛ ١٩٩٣م.
- دولوز (جيل). الصورة - الزمن. ترجمة: حسن عودة. منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ١٩٩٩م.
- دى سوسير فردينان. فروس في الألسنية العامة. تعريب: صالح الفرمانى 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 الهانى عبد الرحمن. سحر الرمز - مختارات في الرمزية والأسطورة. دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط١؛ ١٩٩٤م.
- دى لويس (سى). الصورة الشعرية. ترجمة: أحمد نصيف الجنائى وزميليه. منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٢م.

- دى مان (بول)، العى والبصرة - مقالات في بلاغة القد المعاصر. ترجمة: سعيد الغانمى. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠م.
- راي (وليم)، المعنى الأدبى - من الظاهرية إلى التكيكية. ترجمة: يوبيل يوسف عزيز. دار المامون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٧م.
- ريد (والتر)، وكومين (والف)، وآخرون. القصة، الرواية، المؤلف - دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة. ترجمة: خبرى دومة. دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٧م.
- زيمبا (بير)، القد الاجتماعى - نحو علم اجتماع للنص الأدبى. ترجمة: عابدة لطفى. دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩١م.
- زيولكوفسكى (تيودور)، أبعاد الرواية الحديثة - نصوص ألمانية وقرائن أوربية. ترجمة: إحسان عباس ويكر عباس. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٤م.
- ستولنيتر (جيروم)، القد الفنى - دراسة جمالية وفلسفية. ترجمة: فؤاد زكريا. الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٨١م.
- ستيفنسون (رالف) ودويرى (جان)، السينافنا. ترجمة: خالد حداد. منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ١٩٩٣م.
- سلمان حسن العائى، التشكيل الصوتى في اللغة العربية - فونولوجيا العربية. ترجمة: ياسر الملاح. الناشى الأدبى الثقافى، جدة، ١٩٨٣م.
- سرفونى (جان)، المفوضية. ترجمة: قاسم الحداد. منشورات انقاد الكتاب العرب دمشق، ١٩٩٨م.
- شارتية (بيى)، مدخل إلى نظريات الرواية. ترجمة: عبد الكبير الشرقاوى. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ٢٠٠١م.
- شورون (جالك)، الموت في الفكر الغربى. ترجمة: كامل يوسف حسين. المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ٧٦٤، أبريل ١٩٨٤م.

- شيارد (ريتارد)، «أزمة اللغة»، حركة الحداثة: ١٨٩٠ - ١٩٣٠، تحرير: مالكولم برايبيري وجيمس مكفارلين، ترجمة: عيسى سمعان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٨م.
- غاتشف (غيورغى)، الوعي والفن - دراسات في تاريخ الصورة الفنية، ترجمة: نوفل نيوف، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ١٤٦٤ فبراير ١٩٩٠م.
- فراى (نورثروب)، تشريح القمد، ترجمة: محبى الدين صبحى، الدار العربية للكتاب طرابلس - تونس، ١٩٩١م.
- فروم (أريك)، اللغة المنسية - مدخل إلى فهم الأحلام والحكايات والأساطير، ترجمة: حسن قبيسى، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء - بيروت، ط١، ١٩٩٥م.
- فاليط (برنار)، النص الروائى - تقنيات ومناهج، ترجمة: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩م.
- فالولر (روجر)، اللسانيات والرواية، ترجمة: لحسن أحمامة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٧م.
- فورستر (إم)، أركان القصة، ترجمة: كمال عياد جاد، دار الكرنك للنشر والطبع القاهرة، ١٩٦٠م.
- فوكو (ميثيل)، حضريات المعرفة، ترجمة: سالم يفوت، المركز الثقافى العربى، بيروت - الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٧م.
- دروس (١٩٧٠-١٩٨٢)، ترجمة: محمد ميلاد، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤م.
- كرىزويل (إديث)، عصر النيوية، ترجمة: جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة، ط٣، ١٩٩٦م.
- كرىستيفا (جوليا)، علم النص، ترجمة: فريد الزاهى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١م.

- كلر (جونثان). الشعرية البنيوية. ترجمة: السيد إمام. دار شرقيات للنشر والتوزيع القاهرة، ط١٦؛ ٢٠٠٠م.
- كفمان (شلمويت ريمون). التخيل القصصي - الشعرية المعاصرة. ترجمة: لحسن أحمامة. دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١٦؛ ١٩٩٥م.
- كوفمان (سارة) ولا بورت (روجي). مدخل إلى فلسفة جاك دريدا - تفكيك الميتافيزيقا واستحضار الأثر. ترجمة: إدريس كتيرو وعز الدين الخطايب. أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط١٦؛ ١٩٩١م.
- كوملان (ب). الأساطير الإغريقية والرومانية. ترجمة: أحمد رضا محمد رضا. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢م.
- كونر اتوف (أ، م). «نظرية المعلومات والبيوطيقا (علم الشعر) - انتروبييا إيقاع الكلام الروسى». ترجمة: أمينة رشيد وسيد النحراوى. مداخل الشعر - باختين، لوتمان، كونر اتوف الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٦م.
- كوهين (جان). بنية اللغة الشعرية. ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١٦؛ ١٩٨٦م.
- «الهلزل 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 نحياها. ترجمة: عبد المجيد جحفة. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١٦؛ ١٩٩٦م.
- لوپروتون (دافيد). انثروبولوجيا الجسد والحداثة. ترجمة: محمد عرب صاصيلا. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١٦؛ ١٩٩٢م.
- لوجون (فيليب). السيرة الذاتية - الميثاق والتاريخ الأدبي. ترجمة: عمر حلى. المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط١٦؛ ١٩٩٤م.

- لوغورن (ميشال)، الاستعارة والمجاز المرسل. ترجمة: حلاج صليبيا. منشورات عويدات بيروت - باريس، ط١؛ ١٩٨٨م.
- لينهارت (جاك). «قراءة سياسة للرواية: الغيرة»، ترجمة وعرض. إبراهيم الخطيب. البنية التكوينية والتقد الأدبي. مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط٢؛ ١٩٨٦م.
- مندلاو (أ. أ.). الزمن والرواية. ترجمة: بكر عباس. دار صادر، بيروت، ط١؛ ١٩٩٧م.
- مارتن (والاس). نظريات المرد الحديثة. ترجمة: حياة جاسم محمد. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨م.
- ماسينيون (لوى). «دراسة عن المنحنى الشخصى لحياة الصلاج - شهيد الصوفية فى الإسلام»، ترجمة: عبد الرحمن بدوى. شخصيات قلقة فى الإسلام. وكالة المطبوعات الكويت، ط٣؛ ١٩٧٨م.
- موروف (فرانسوا). البداية - المدخل لدراسة الصور البيانية. ترجمة الوالى محمد وجريز عائشة. منشورات الحوار الأكاديمى والجامعى، الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٨٩م.
- ميرصوف (هانز). الزمن فى الأدب. ترجمة: أسعد زوق. مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة - نيويورك، ١٩٧٢م.
- همفري (روبرت). تيار الوعى فى الرواية الحديثة. ترجمة: محمود الربيعى. دار الهانى للطباعة، القاهرة، ١٩٧٣م.
- سامون (فيليب). «خطاب مقيد»، ترجمة: عبد الجليل الأزدى ومحمد معتصم. الأدب والواقع. تبذل للطباعة والنشر، مراكش، ط١؛ ١٩٩٢م.
- هووك (صونيل، هنرى). منصف المخيلة البشرية - بحث فى الأساطير. ترجمة: صبحى الحديدى. دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط٢؛ ١٩٩٥م.
- ميدجر (مارتن). التقنية - 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 (هين). «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، ع ٢٠٦٤، فبراير ١٩٩٦م.
- وورد (ديفيد). الوجود والزمان والسرد - فلسفة بول ريكور. ترجمة: سعيد الغامى. المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء - بيروت، ط١؛ ١٩٩٩م.
- ويليك (رينيه) ووارين (أوستن). نظرية الأدب. ترجمة محبى الدين صحى. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢؛ ١٩٨٧م.
- ياكسون (رومان). قنايا الشعرية. ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون. دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٨٨م.
- «ظاهرتان لغويتان وحالتان من الحسة»، ترجمة: فاطمة الطيبال بركة. النظرية الألسنية عند رومان ياكسون - دراسة ونصوص. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١؛ ١٩٩٢م.
- ست محاضرات في الصوت والمعنى. ترجمة: حسن ناظم وعلى حاكم صالح. المركز الثقافى العربى، 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 – Massachusetts, 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 في قائمة مراجع هذه الدراسة)، فقد كان الرجوع إلى الترجمة الإنجليزية/ الأمريكية مفيداً، خاصة فيما يتعلق بالمصطلحات التي يشهد الواحد منها ترجمات عربية عديدة في 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.
- Todorov, 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 المتسنى أى كتب العهد القديم والعهد الجديد. دار الكتاب المقدس فى الشرق الأوسط.

سابعاً: معاجم عربية ومترجمة

- إبراهيم مذكور (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، مع١. ٢. ٢. د.ت.

- إنوود(ميخائيل)، معجم مصطلحات هيكل - ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠م.
- بطرس عبد الملك (وآخرون)، قاموس الكتاب المقدس. دار الثقافة، القاهرة، ط١١؛ ١٩٩٧م.
- بوزنر (جورج) وآخرون. معجم الحضارة المصرية القديمة. ترجمة: أمين سلامة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢م.
- مميث (شارلوت سيمور)، موسوعة علم الإنسان - المفاهيم والمصطلحات الأثروبولوجية. ترجمة: محمد الجوهرى (وآخريين). المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٩٨م.
- شايرو(ماكس، إس) وهنريكس(رودا، أ). معجم الأساطير. ترجمة حنا عبود. دار الكندي، بيروت، ط١١؛ ١٩٨٩م.
- مجنى ومبه. معجم مصطلحات الأدب مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٤م.
- محمد عناني. المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومعجم إنجليزي - عربي. الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، القاهرة، ط١١؛ ١٩٩٦م.

ثامناً: الدوريات

- إبش (الرود)، «التلقى الأدبي»، ترجمة: محمد برادة. مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية. منشورات دراسات سال، فاس، ٦٤، خريف/شتاء ١٩٩٢م.
- أنطوان خوري، «مضى المعنى في تصدية هو سرل»، مجلة الفكر العربي المعاصر. مركز الإنشاء القومى بيروت، ١٩/١٨، شباط/أذار ١٩٨٢م.
- أولمان (ستيفن)، «الصورة الأدبية - بعض الأسئلة المنهجية»، ترجمة: محمد أنقار ومحمد مشبال. مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية. منشورات دراسات سال، فاس، ٤٤، شتاء ١٩٩٠م.
- أونج (والتر، ج)، «جدل المعادل السمعى والمعادل الموضوعى فى النقد الأدبى»، ترجمة: حسن البناء عز الدين. مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مع ١٠، ٢/١٤، يوليو/أغسطس ١٩٩١م.

- برنس (جيرالد). «مقدمة لدراسة المروى عليه»، ترجمة: على عفيفى. مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مع ١٢، ٢٤، صيف ١٩٩٣م.
- براننز (فرنسيس، واى). «اللعب والكلام»، ترجمة: الحسين سبحان. مجلة فكر وتقدير. دار النشر المغربية، الدار البيضاء، س ٢، ١٥٤، يناير ١٩٩٩م.
- بلاشو (موريس). «التجربة - الحد»، ترجمة: جورج أبى صالح. مجلة العرب والفكر العالى. مركز الإنشاء القومى، بيروت، ع ١٠، ربيع ١٩٩٠م.
- «السؤال والجواب»، ترجمة: عبد السلام بتعبد العالى مجلة فكر وتقدير دار النشر المغربية، الدار البيضاء، س ٢، ١١٤، سبتمبر ١٩٩٨م.
- باتاى (جورج). «التحليل الفينومينولوجى للرغبة الجنسية»، ترجمة: غادة الحلوانى. مجلة إبداع. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع ٩، سبتمبر ١٩٩٧م.
- بينيت (جيمز، آن). «التكرار فى الحكمة: الموضوع وتنوع الأحداث الطويلة»، ترجمة: سعد قاسم الأسدى. مجلة الثقافة الأجنبية. دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، س ٩، ع ٤، ١٩٨٩م.
- تودوروف (ترافيتان). «المجاز المرسل»، ترجمة: عثمانى المبلود. مجلة العرب والفكر العالى. مركز الإنشاء القومى، بيروت، ع ١١، صيف ١٩٩٠م.
- جميل قاسم. «المتعالى والمقدس - لوك فيرى: جدلية الإنسان - الله أم ثنائيته»، مجلة الفكر العربى المعاصر. مركز الإنشاء القومى، بيروت، باريس، ع ١٠٧/١٠٦، ١٩٩٨م.
- جاييجو (كانديلو، بيرث). «الفضاء، الزمن - اقتراب سوسولوجى»، ترجمة: محمد أبو العطا. مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مع ١٢، ٢٤، صيف ١٩٩٣م.
- جواد بنيس. «الوصف واللغة الوصفية فى رواية زينب لمحمد حسين هيكل - دراسة أسلوبية»، مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مع ١١، ٢٤، صيف ١٩٩٢م.
- حسن البنا. «عن اللغة والتكنيك فى القصة والرواية - نموذج تحليلى من يوسف إدريس»، مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة مع ٥، ع ١٤، ديسمبر ١٩٨٤م.
- حسن طلب. «ولكم فى القصصى حياة - قراءة فى تجليات المقدس والجميل من خلال رمزية الحروف ورمزية السرد»، مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مع ١٢، ع ٢٤، خريف ١٩٩٣م.

- دريدا (جالت). «الغبية، اللعب، العلامة - في خطاب العلوم الإنسانية»، ترجمة: جابر عصفور. مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة، مج ١١، ع ٤٤، شتاء ١٩٩٣م.
- ديجك (تون، أ، فأن). «النص: بناء ووظائفه - مقدمة أولية لعلم النص»، ترجمة: جورج أبي صالح. مجلة العرب والفكر العالمي. مركز الإنشاء القومي، بيروت، ع ٥٤، شتاء ١٩٨٩م.
- ريكور (بول). «البلاغة والشعرية والهيرمينوطيقا»، ترجمة: مصطفى النحال. مجلة فكر وتقد. دار النشر المغربية، الدار البيضاء، س ح، ع ١٦، فبراير ١٩٩٩م.
- ستيرل (كارلهايتز). «قراءة النصوص القصصية»، ترجمة: نشوى ماهر. مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج ١٢، ع ٢٤، صيف ١٩٩٣م.
- سعيد يقتلين. «الأنماط السردية عند جاب لينتفلت»، مجلة علامات في التمد النادى الأدبى الثقافى، جنة، مج ١، ع ٢، ديسمبر ١٩٩١م.
- سيزا قاسم. «آية: جيم»، ألف - مجلة البلاغة المقارنة. الجامعة الأمريكية، القاهرة، ع ١١، ١٩٩١م.
- «المفارقة فى القص العربى المعاصر»، مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، مج ٢، ع ٢٤، مارس ١٩٨٢م.
- شعيب حليفى. «النص الموازى للرواية - استراتيحية العنوان»، مجلة الكرمل. مؤسسة بيسان للصحافة والنشر والتوزيع، بيروت، ع ٤٦٤، ١٩٩٢م.
- شكلوفسكى (ف). «عن الشعر واللغة غير العقلانية»، ترجمة: مكارم الغمري. مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج ١٠، ع ٤/٣، يناير ١٩٩٢م.
- صبرى حاتم. «البيدایات ووظیفتها فى النص القصصى»، مجلة الكرمل. مؤسسة بيسان للصحافة والنشر والتوزيع، بيروت، ع ٢١٦/٢٢، ١٩٨٦م.
- «جماليات الحساسية والتغير الثقافى»، مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج ٦، ع ٤٤، سبتمبر ١٩٨٦م.
- «نحولات الشعر والواقع فى السبعينات»، ألف - مجلة البلاغة المقارنة. الجامعة الأمريكية، القاهرة، ع ١١، ١٩٩١م.
- «فجر المغامرة التجريبية»، مجلة الكرمل. مؤسسة بيسان للصحافة والنشر والتوزيع، بيروت، ع ٤٦٤، ١٩٩٢م.

- عبد الفتاح الحجمرى. «السرديات فى شاذج من النقد المغربى - التصور والإنحاز»، مجلة فكر وتقد.
دار النشر المغربية، الدار البيضاء، س ١، ٦٤٠١، فبراير ١٩٩٨م.
- عدنان حب الله. «الجدلية العقلانية عند لاكان»، مجلة الفكر العربى المعاصر. مركز الإنشاء القومى
بيروت، ١٦٤، تشرين الثانى ١٩٨١م.
- عز الدين الحطايى وأحريس كثير. «بلاغة السؤال وسؤال البلاغة»، مجلة عوامات فى القند. النادى
الأدبى الثقافى، جدة، مع ٧، ج ٢٨، يونيو ١٩٩٨م.
- على الحبيب الفريوى. «الرؤية النقدية فى الحداثة: الانتصار للحقيقة الجسدية - ميرلوبوتتى
وفيمياء الجسد الخاص»، مجلة الفكر العربى المعاصر. مركز الإنشاء القومى، بيروت -
باريس، ١٠٩/١٠٨، شتاء ١٩٩٩م.
- «ميرلوبوتتى وفيمياء الجسد الخاص - أنطولوجيا الجسد: سجال فى مفهوم
الطبيعة والإنسان»، مجلة الفكر العربى المعاصر. مركز الإنشاء القومى، بيروت - باريس
ع ١١٧/١١٠، ربيع/صيف ١٩٩٩م.
- فتوح أحمد «لغة الحوار الروائى»، مجلة أصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مع ٢، ع ٢٤
مارس ١٩٨٢م.
- فريمان (نورمان). «الصورة الفنية»، ترجمة: جابر عصفون مجلة الأديب المعاصر. اتحاد الأدباء
بغداد، س ٤، ع ١٦٤، آذار ١٩٧٦م.
- فوكو (ميشيل). «البنوية والتحليل الأدبى»، ترجمة: محمد الخماسى. مجلة العرب والفكر
العالمى. مركز الإنشاء القومى، بيروت، ع ١٤، شتاء ١٩٨٨م.
- كلوفر (داكلاس). «الرواية كقصيدة شعرية»، ترجمة: الجيلال الكدية. مجلة دراسات سيميائية
أدبية لمانية. منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، ع ٥٤، خريف/شتاء ١٩٩١م.
- كليكينبرغ (جان، مارى). «من الأسلوبية إلى الشعرية»، ترجمة: فريدة الكتانى. مجلة فكر وتقد
دار النشر المغربية، الدار البيضاء، س ٢، ع ١٥٤، يناير ١٩٩٩م.
- لوقمان روبرى. «مشكلة المكان الفنى»، ترجمة: سيزا قاسم. ألف - مجلة البلاغة المقارنة. الجامعة
الأمريكية، القاهرة، ٦٤، ١٩٨٦م.

- لوتمان (يورى). «بنية النص السردي»، ترجمة: عبد النسي اصطيف. مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مع ١١، ٤ع، شتاء ١٩٩٢م.
- لوش (جيكوب). «التكرار وأسلوب السرد الروائي - هاردي، كونراد، فوكنر»، ترجمة: عنيد ثنوان رستم. مجلة الثقافة الأجنبية. وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، س ٧، ٢ع، ١٩٨٧م.
- لودج (دافيد). «لغة الرواية الحدائية - الاستعارة والكتابة»، ترجمة: صبحى حديدى. مجلة الكرمل. مؤسسة بيسان للصحافة والنشر والتوزيع، بيروت، ع ٢٣، ١٩٨٧م.
- مجدى عبد الحافظ. «الجسد الإنسانى بين مدارس الفلسفة وفينومولوجية ميرلوبوتنى»، مجلة إبداع. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٩ع، سبتمبر ١٩٩٧م.
- محمد الأمين ولد إبراهيم. «السرديات البوبتيقية ومشغل الدلالة - قراءة لتجربة النقد البوبتيقى السردى العربى»، مجلة علامات فى النقد النادى الأدبى الثقافى، جدة، مع ٩، ع ٢٣ سبتمبر ١٩٩٩م.
- محمد أنقار. «الصورة الروائية والمتلقى»، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية. منشورات دراسات سال، فاس، ٦ع، خريف/شتاء ١٩٩٢م.
- «الصورة الروائية بين النقد والإبداع»، مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، مع ١١، ٤ع، شتاء ١٩٩٢م.
- محمد العمري. «البلاغة العامة والبلاغات المعمة»، مجلة فكر ونقد. دار النشر المغربية، الدار البيضاء س ٣، ٢٥ع، يناير ٢٠٠٠م.
- محمد مشبال. «مقولة النوع وموقع الرواية فى النظرية الأدبية الحديثة»، مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مع ١١، ٤ع، شتاء ١٩٩٢م.
- ناداف (سانترا). «الزمن السحرى وجماليات التكرار»، ترجمة: محمد يحيى. مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مع ١٢، ١ع، ربيع ١٩٩٤م.
- هيلدجر (مارتن). «مفهوم الزمن (١٩٢٤)»، ترجمة: فريق الترجمة والمراجعة فى مركز الإنشاء القومى. مجلة العرب والفكر العالمى. مركز الإنشاء القومى، بيروت، ٤ع، خريف ١٩٨٨م.

- السولي محمد «من بلاغة الحجاح إلى بلاغة المحسنات»، مجلة فكر وتقدم دار النشر المغربية،
الدار البيضاء، س ١، ٨٤، أبريل ١٩٩٨ م.
- واتسن (جورج)، «الحوار في الرواية»، ترجمة: عباس العويني. مجلة الأقدام. وزارة الثقافة والإعلام
بغداد، س ١٩، ٩٤، أيلول ١٩٨٤ م.
- يمنى طريف الحولي. «إشكالية الزمان في الفلسفة والعلم»، ألف - مجلة البدعة المقارنة. الجامعة
الأمريكية، القاهرة، ٩٤، ١٩٨٩ م.