سرود
مجلة النقد الأدبي
العدد 1 ربيع 2018

السرديات المعاصرة

سرود

مجلة النقد الأدبي،تصدر عن مختبر السرديات بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك بالدار البيضاء
العدد الأول، ربيع 2018

السرديات المعاصرة

سرود، مجلة النقد الأدبي، محكمة تصدر عن مختبر السرديات بالدارالبيضاء وتنشر دراسات باللغات العربية والفرنسية والانجليزية. وتتبع التحكيم المتـــــعارف عليه في الدوريات العالمية الأكاديمية.

رئيس التحرير: **شعيب حليفي**

هيئة التحرير:
عبد الفتاح **الحجمري** (معهد تنسيق التعريب بالرباط)
بوشعيب **الساوري** (جامعة الحسن الثاني بالدار البيضاء)
إدريس **قصوري** (جامعة الحسن الثاني بالدار البيضاء)
سمير **الأزهر** (جامعة الحسن الثاني بالدار البيضاء)
الميلود **عثماني** (جامعة الحسن الثاني بالدار البيضاء)
عبد الرحمان **غانمي** (جامعة المولى سليمان ببني ملال)

فريق العمل الفني: إبراهيم أزوغ، سالم الفائدة، محمد محي الدين، عائشة المعطي، طاهر الوزاني التهامي، عبد الحق ناجح، شريشي المعاشي، سعيد غصان.

تصميم الغلاف:الفنان التشكيلي بوشعيب خلدون
الناشر: القلم المغربي، الدار البيضاء
Casablanca Maroc 18، Rue 14 Riad El Ali 20550
الطباعة:
حقوق النشر محفوظة ©
التوزيع: شوسبريس
للتوثيق: سرود، مجلة محكمة، عن مختبر السرديات، الدار البيضاء المغرب.
رقم الإيداع القانوني
ردمك:
الترقيم الدولي الموحد للدوريات
البريد الاليكتروني: soroudmaroc@gmail.com
العنوان: مختبر السرديات، كلية الآداب بنمسيك حي البركة، الدار البيضاء.

المحتويات

دراسات بالعربية

في المفهوم
سعيد يقطين: السرديات: من الاختصاص إلى تعدد الاختصاصات.
أحمد فرشوخ: تشييد الرواية.
عثماني الميلود : نظرية العوالم الممكنة ونظريات التخييل الأدبي.

في التحليل وإجراءاته
عبدالله إبراهيم: الأعمى وقرينه.
العادل خضر: الفظيع، "في رحلة عبد اللّطيف البغدادي إلى مصر" قراءة سيميائيّة كوارثيّة.
حميد لحمداني: دور الحوافز في بناء مدلولات المحتوى السردي.
أسماء معيكل: الجسد الأنثوي والأهواء.
عبد الواحد لمرابط: استراتيجيات النص وآفاق التأويل، مقاربة جمالية.
أحمد يوسف: بين مدارج التاريخ ومعارج التخييل في كتاب الأمير.

ملخصات الدراسات و**تعريفات** بالمساهمين بالعربية والفرنسية والإنجليزية.

دراسات بالإنجليزية

سمير الأزهر: تقنيات السرد في رواية "حينما كنت أحتضر" وليام فولكنر.
محمد الشحات: سرديات العودة: معالجة ثقافية نقدية للقصة القصيرة المصرية.
إدفيغ تاماليت طالييف: اللغات العابرة للمحلية: ما الذي تعنيه التعددية اللغوية؟

"سرود"، مجلة نصف سنوية، تنشر مقالات باللغات العربية والفرنسية والانجليزية، وتخضع للتحكيم التخصصي المتعارف عليه في الدوريات الأكاديمية.

تنشر الدراسات النقدية الأصيلة، المهتمة بمجال من مجالات النقد الأدبي والثقافي، تنظيرا وتطبيقا. مع التزام أن يكون البحث جديدا، لم يتمّ نشره في أي منشور ورقي أو إلكتروني؛ وموثق توثيقا علميا، وخاضعا للمنهجيّة العلميّة المتعارف عليها في كتابة المقالات. مع إعداد ملخص بأهم القضايا والمحاور التي تعالجها الدراسة (200 كلمة)، والكلمات المفاتيح (باللغة العربية ولغة أجنبية، فرنسية أو إنجليزية). وكذا سيرة موجزة للكاتب تشير إلى اسمه الكامل وتخصصه وعمله وبلده، وآخر إنتاجه العلمي (100 كلمة).

كل دراسة تتبع نظام العناوين الفرعية.

يرسل البحث على العنوان التالي: soroudmaroc@gmail.com

الأعداد المقبلة:

ـــ نظرية الرحلة.
ـــ السرد والأهواء.
ـــ المقصدية أو فقه النوايا.

السرديات المعاصرة

لطالما تطلع المشتغلون بالنقد أن يكون لهم منبر يتداولون فيه نتائج بحوثهم ونقاشاتهم. وهو حلم فريق مجلة "سرود"، والتي يصدر عددها الأول، بعدَ طول تفكر وتدبّر، لتكون سفينة في بحر واسع الأطراف، مع سفن أخرى، كبيرة وصغيرة، تعبُرُ إلى ضفاف متنوعة تتحدث صوتا نقديا من صميم عالم مرتبط بالوعي الثقافي المتعدد وتعبيراته المشرقة.

في هذا العدد، تحضرُ السرديات المعاصرة باعتبارها مجالا مفتوحا، لا يرسم الخطط وإنما يقترح ويبحث من داخل خلاصات التفكير النقدي والفلسفي، لا يفتأ يتطور ويتجدد. السرديات التي طالما قسمت دراسة المحكي إلى سرديات شكلية وأخرى تيماتية، بحيث تهتم التيماتية باكتشاف النماذج الابستمولوجية والمنهجية وقد جاءت معالجتها وفق منظورين اثنين:

التيماتية التخيلية والتي تشمل العجائبي والغرائبي وأدب الخيال العلمي في تقاطع مع الأدب العام باعتباره ميدانا خصبا لدراسة وتحليل التخييلات المتعالية (transfictions)؛ التيماتية المستندة إلى البحث في نظرية العوالم التخييلية والعلوم المعرفية والمتجهة، اليوم، إلى إعادة النظر في مفاهيم المقولات السردية والوقائع السردية.

ولعلّ شرعية هذا المبحث تستدعي الكشف عن الأسس الإبستمولوجية والمنهجية التي يتم حاليا تفعيلها من أجل إعادة فهم وتحليل أشكال التبنين التي حصلت بفعل تكامل هذين التيارين السرديين التيماتيين، وما أفاده المحكي من كل هذه التطورات التي تعيشها البيئة السردية دون أن يطولها الاهتمام وإلا بماذا يفسر تحمس البعض للقول إن السرديات قد استنفذت برنامجها واستنزفت إمكاناتها ؟

إن موضوع السرديات أفق نقدي منفتح ومتجدد، تستمد منه السرديات راهنيتها وشرعيتها، وفق هذه الأشكال وغيرها. لذلك يقترحُ هذا العدد، النظر إلى السرديات المعاصرة من خلال مقالات انصبت جُلها على نصوص سردية متنوعة(روايات، رحلات، قصص قصيرة، قصص قصيرة جدا)، وفق مقاربات ومعالجات مختلفة (التحليل البنيوي، السيميائيات السردية، نظريات العوالم الممكنة، المقاربات الظاهراتية والتأويلية، والمقاربات الثقافية، النقد النسوي، نظرية التلقي). كل هذا يجعل من هذا العدد أنموذجا لما يمكن أن تكون عليه السرديات المعاصرة في قضاياها وآلياتها وأسئلتها ومنطلقاتها وأهدافها.

يشتمل هذا العدد على اثنتي عشرة مساهمة تتوخى كل واحدة إثارة جانب من جوانب موضوع هذا العدد، سواء من خلال صياغة وتشكيل التفكير البنيوي وتحوله إلى براديغم انتظمت حوله تيارات ومدارس كثيرة، أو من خلال استثمار الفكر الفلسفي في صياغة علاقة جدلية بين الرواية وفن العمارة، أو بإعادة تفعيل مفاهيم شكلانية (المعنم) وأجرأتها لتحليل نصوص قصيرة جدا، أو بالبحث في صور التعالق المنتج ما بين نظرية تجمع بين الفكر الفلسفي والمنطقي (نظرية العوالم الممكنة) ونظريات التخييل المعاصرة، من خلال نموذج ديفيد لويس. كما سعت بعض مقالات العدد إلى إبراز العلائق القوية بين الجسد والكتابة النسائية، أو العلاقة بين العمى وتشيد الأسطورة الذاتية (طه حسين مثالا). كما يزخر العدد بمقالات استندت إما إلى سيميائيات الكوارث من أجل معالجة مغايرة للنص الرحلي، أو الارتكان إلى نظرية التلقي قصد إبراز البعدين النصي والتداولي في النصوص السردية القصيرة، والكشف عن التقنيات السردية التي تفعّلها تفعيلا، أو اعتماد معالجة ثقافية لفهم نصوص قصصية قصيرة أضاءت سياقاتَها وأبرزت رهاناتها من خلال جينالوجيا سردية وتاريخية متميزة.

السرديات
من الاختصاص إلى تعدد الاختصاصات

سعيد يقطين

1. السرد: شمولية المفهوم

1 . 1. السرد واللسانيات (رولان بارت)

نعتبر المرحلة البنيوية حقبة هامة في تاريخ الفكر الإنساني، وإبدالا معرفيا جديدا. ويظهر ذلك على المستوى الأدبي من ناحيتين: تبدو أولاهما في تغير النظر إلى الأدب، عبر تحريف مجال الاهتمام بمضامينه وتيماته إلى العناية بأشكاله وتقنيات أدائه، من خلال الكشف عن بنياته. ويتبدى ذلك في تحديده باعتباره "لغة"، يمكن الاشتغال بها على غرار اللسانيين. أما الناحية الثانية فتبرز في تأسيس علمين للتعامل معه ودراسته من منظور علمي يركز على بنياته، لا على تأويله.

كانت اللسانيات باعتبارها علما فرض وجوده في مضمار الإنسانيات خلال الحقبة نفسها وراء تشكيل هذا الإبدال الأدبي الجديد. ولذلك اتخذ علماء الأدب اللسانيات خلفية معرفية في تعاملهم مع الأدب في مختلف أجناسه، سواء في استقصاء الإجراءات العلمية في التحليل أو في التعامل مع الأدب بصفته لغة، يمكن تحليلها على غرار اللغة اليومية.

نجم عن هذا التحول إحلال "الحكي" (Récit/Narrative) أو "السرد" (Narration) مكانة متميزة في الاهتمام والانشغال. جاء "السرد" هنا باعتباره اسما جامعا يحتوي كل الأنواع السردية التي ظل التعامل معها سابقا باعتبارها أنواعا يستقل بعضها عن بعض[1]. فالرواية ليست القصة القصيرة، وهما معا ليستا الخرافة أو الأسطورة أو الحكاية العجيبة. كانت الدراسات السابقة على الحقبة البنيوية تتعامل مع هذه الأنواع دون رؤية "الصلات" التي تجمع بينها. لذلك لم يكن مصطلح "الحكي" (Récit) اسما للجنس، ولكنه كان نوعا ضمن بقية الأنواع، حيث كانت بعض الأعمال السردية يأتي مُناص معماريتها النصية حاملا إياه، كما أن بعضها الآخر يأتي تحت مناص "رواية". ولا داعي للتنبيه إلى أن الشعر ظل الجنس الأكبر المهيمن من العصور القديمة مع البويطيقا الكلاسيكية.

استحضار مفهوم "السرد" مع الوعي الجديد الذي تشكل في المرحلة البنيوية، جعل رولان بارث في 1966 ينتبه إلى أن فعل الحكي أو السرد لا يتحقق فقط من خلال أنواع سردية تقليدية مثل الملاحم والحكايات والأساطير، أو حديثة مثل الرواية والقصة القصيرة، ولكنه موجود في كل شيء. "إنه تماما كالحياة." [2] سيصبح لهذه القولة طابع سحري يجعلها قابلة لأن تتصدر العديد من الدراسات الجديدة التي تعنى بالسرد في أحد تجلياته. وهكذا نجد ريتشاردسن بريان لا يقف عند حد اعتبار "السرد موجودا في كل شيء"، بل يذهب أبعد من ذلك، إلى تشبيهه السرد "بدوامة تدور في فلكها مختلف الخطابات، مهما بدت متباعدة عنها" [3]. لذلك لا غرابة أن نجد مع مطلع الألفية الثالثة من يتحدث عن "المنعطف السردي" [4] (Narrative turn) الذي راح يشد اهتمامات الباحثين من أغلب الاختصاصات.

هذه الشمولية التي صار يكتسيها مفهوم السرد جعلت الباحثين يتساءلون عن كيفية تحليله بصورة تضمن الإمساك بمختلف مكوناته وخطاطاته الكلية والإنسانية العامة. فاستضاء هؤلاء الباحثون في دراستهم للسرد وتحليله بما تقدمه لهم الإجراءات التحليلية اللسانية، وظهرت السرديات والسيميائيات الحكائية باعتبارهما علمين يسعيان إلى تقاسم البحث فيه من خلال التركيز على الشكل "الدال" مع السرديين، وعلى المحتوى "المدلول" مع السيميائيين. ومنذ ذلك الوقت إلى الآن، تطورت الدراسات السردية العالمية، وتعددت مقارباتها وتصوراتها، وصارت لها بذلك لغتها الخاصة، وتاريخها الذي يميزها، وسط منجزات الفكر الأدبي والفني المعاصر.

1 . 2. السرد والعلوم المعرفية (ماركتورنر)

إذا كانت اللسانيات قد أدت إلى تطور الدراسات السردية، جاعلة السرد يستحق العناية الضرورية والمناسبة على مستويي البحث والنظر، بحيث صار يحتل المكانة التي كانت للشعر في كل التاريخ الأدبي، فإن العلوم المعرفية التي تطورت في الآونة الأخيرة، أعطت السرد موقعا أكثر جذرية في الحضور على مستوى التجربة الإنسانية، مانحة إياه مكانة أكبر مما كان يحتلها النحو في الذهن البشري كما حاولت اللسانيات إقرار ذلك، حتى غدا بالإمكان الحديث عن "الذهن الأدبي" أو بالأحرى "الذهن السردي".

ينطلق مارك تورنر في كتابه **الذهن الأدبي**[5] بقوله: "القصة هي المبدأ الأساس لاشتغال الذهن. فمعظم تجربتنا ومعرفتنا وتفكيرنا منظم على شاكلة قصص. إن المجال الذهني لقصة يُوسّع عن طريق عرضه، بحيث تساعدنا قصة ما على إعطاء معنى لقصة أخرى. وليس عرض قصة سوى "المثل" (Parable)، باعتباره مبدأ معرفيا قاعديا يتجلى في كل شيء، بدءا من عملية بسيطة، مثل تحديد الوقت، إلى الإبداع الأدبي المعقد، كما في رواية مارسيل بروست." (ص. 5.)

لتوضيح هذه الفكرة الجديدة حول شمولية السرد، ينطلق تورنر من فكرة مؤداها أن كل طاقاتنا وملكاتنا العقلية تعتمد بصورة خاصة على السرد، باعتباره يمثل الأدوات الرئيسية التي نقوم بها في النظر إلى المستقبل، أو توقع الأشياء، أو التخطيط لها، أو شرحها وتفسيرها.

إنه بمثابة القدرة الأدبية للإدراك المعرفي الإنساني. وهذا المظهر هو الذي يجعل الذهن البشري ذا طبيعة أدبية على مستوى الجوهر.(ص. 5.) ولتأكيد فكرته هذه، يؤكد أسبقية السرد على القواعد النحوية التي اعتبرها اللسانيون أساس اللغة. وبعد تعبيره عن خطأ هذه الفكرة، يرى أن البديل المقدم هو "المثل" الذي ينهض على أساس "السرد". إن للقصة بنية لا يمتلكها الصوت الإنساني، باعتباره صوتا لا لغة. تبرز هذه البنية السردية من خلال موضوعات وأحداث وفواعل وحركات ووجهات نظر وبؤرة، وخطاطات صورية، يستمد "المثل" بنيته من السرد الذي يجسدها من خلال الصوت المتحقق من خلال العلامة اللسانية.

يخلق المثل، حسب تورنر، بنية صوتية عن طريق عرض البنية من السرد. والبنية التي يخلقها هي القواعد النحوية. تنجم تلك القواعد من عرض تلك البنية السردية. وهكذا فالجمل التي ننتج تأتي عن طريق المثل. (ص. 141.)

انطلاقا من الرؤية التي صار يحتلها السرد، باعتباره موجودا في كل شيء، إلى النظر إليه بصفته التمثيل الأعلى للذهن البشري، سيصبح له دور كبير في الحياة العلمية، وسيشد إليه اهتمام الباحثين من جل الاختصاصات، سواء تعلق الأمر بالعلوم والتكنولوجيا، أو العلوم الاجتماعية والإنسانية. وسينجم عن ذلك الاهتمام المتزايد بمختلف التجليات السردية بغض النظر عن قيمتها الفنية أو الجمالية، أو العلامات التي يتحقق بواسطتها. ويعني ذلك بعبارة أخرى أن السرد لم يبق موضوع الدراسة الأدبية، كما كان في السابق، ولكنه سيغدو موضوعا مفتوحا على مختلف العلوم والاختصاصات. كما أن معالجته وتحليله سيخضعان لمختلف أنواع المناهج والمقاربات.

إن الوعي الجديد بالسرد وأهميته في الحياة سيدفع بالضرورة إلى القول بغنى الخطابات السردية وشموليتها وتعددها وتنوعها، على المستويات كافة، ولا يمكن لذلك إلا أن يُسْلم إلى ضرورة الانفتاح عليه، والاهتمام به من لدن مختلف الاختصاصات. فكان تداخلها وتعددها وهي تلتفت إلى السرد وتتناوله موضوعا للبحث والدراسة.

2 . الأنواع السردية: الوسائط والعلامات

كان النوعان السرديان التقليديان (الملحمة ـ الدراما) يقدمان في البويطيقاالأرسطية الكلاسيكية باعتبارهما "جنسين" كبيرين ينتميان إلى الإبداع الشعري. ومع ظهور الرواية، والأنواع السردية الجديدة مثل القصة، والقصة القصيرة، واحتلال النثر مكانة متميزة إلى جانب الشعر، بدأت تتغير الرؤية إلى الأجناس والأنواع. ومع المرحلة البنيوية بدأت العديد من الأنواع الجديدة تكتسب شرعيتها في الأوساط الأكاديمية، وبذلك اغتنى الرصيد السردي بالأنواع السردية التي ظلت مقصاة من دائرة الاهتمام. واتسع مدى البحث السردي بالعديد من الخطابات التي يحضر فيها السرد بشكل أو بآخر، دون أن تكون تلك الخطابات سردية محضة. وهكذا نجد الباحثين صاروا يهتمون بالرواية البوليسية، والسينما، والإشهار، إلى جانب دراستهم للخطابات "الشعرية" القديمة، مثل الملاحم، وروايات الفروسية، على أنها

نصوص سردية لا شعرية، هذا إلى جانب التراث السردي الشفاهي، والأنواع السردية القديمة مثل الحكايات العجيبة والأساطير، والقصص الديني... علاوة على الأنواع الجديدة التي بدأت بالظهور نتيجة الوسائط المتعددة والمترابطة مثل ألعاب الفيديو والنصوص السردية المبنية على أساس التفاعل والترابط.

2 . 1. تمظهرات

لقد أدى تطور التعامل مع مختلف الأنواع السردية، أو التي يحضر فيها السرد بكيفية أو بأخرى، إلى أن صار السرد يحتل الموقع الهام في الدراسات الحديثة والجديدة بسبب كونه يتحقق من خلال كل الخطابات، أيا كان جنسها، أو الوسيط الذي توظفه، أو العلامة التي تتخذها. وبتجاوز النظرة التقليدية لنظريات الأجناس الأدبية، صار بإمكاننا التمييز بين ثلاثة تمظهرات للسرد:

السرد الخالص: وهو ما يقوم بصورة خاصة على فعل الحكي، المتضمن لمادة قابلة لأن تحكى. ونجده في الخطاب اليومي، وفي كل الخطابات السردية بغض النظر عن أنواعها، والعلامات الموظفة فيها. وهي تذهب من الخبر في وسائل الإعلام إلى الحكي عن الذات، إلى الأنواع السردية التقليدية (قصة، رواية) أو الأنواع العرضية التي تنهض على أساسه (المسرح، السينما،،،).

السرد المضمّن [6]: يحضر السرد مضمنا في كل الخطابات لأنه لا مندوحة عن توظيفه، بشكل أو بآخر في أي خطاب. فالمتكلم في الحياة اليومية، والخطيب والداعية، والمربي والعالم، والسياسي والحقوقي والمحامي، كلهم يستعملونه، بشتى الصور والأشكال، في خطاباتهم لمقاصد وغايات متعددة.

السرد المحوّل: يبدو في أي خطاب كيفما كان جنسه لأنه ليس بصورة أو أخرى سوى تحويل لما جرى إلى مادة للحكي. وما "الإخبار" عن شيء سوى تحويله من الغياب إلى الحضور، عبر ترهينه بواسطة السرد. ويبدو لنا ذلك، أيضا، في الحكي عن الذات، وفي تحويل وقائع محددة إلى مادة حكائية. ويبدو لنا التحويل كذلك في قبول أي مادة حكائية إلى الانتقال من نظام علامات معين إلى آخر مختلف تماما. فالرواية، مثلا يمكنها أن تحول إلى شريط سينمائي. كما أن الخطاب السردي الشفاهي، يمكن أن ينقل إلى الكتابي أو الرقمي.

تبرز لنا هذه التمظهرات الثلاثة شمولية السرد وعموميته في الحياة. ويمكننا اعتماد النظر في الوسائط والعلامات المختلفة التي استعملها الإنسان للتواصل والإنتاج والتلقي بهدف توسيع المجال الذي يتحدد من خلاله الطابع الكلي الذي يتمتع به السرد.

2 . 2. الوسائط

يمكننا توظيف الوسائط التي استعملها الإنسان للإنتاج والتلقي في ضبط مختلف الأنواع السردية، كما أنه يبين لنا التطورات التي عرفها في التاريخ، كلما تطورت تلك الوسائط التي

تلعب دورا هاما في نشوء الأنواع وتحولها. ولما كانت هذه الوسائط محدودة، فإنها تمكننا من الإحاطة بمختلف الجوانب السردية، بصورة لا توفرها لنا المعايير المختلفة التي يمكن اللجوء إليها لفهم طبيعة السرد وتبدله. نميز بين السرد الشفاهي الذي يرتبط بصورة عامة بالثقافة الشعبية، والسرد الكتابي، المتصل بالثقافة العالمة، والسرد في مرحلة الطباعة، والذي سيخضع لتأثيرات الوسائط الجماهيرية، وأخيرا السرد الرقمي الذي تولد مع بروز الوسائط المتفاعلة.

يمكننا أن نسجل من خلال رصد دور الوسائط في إنتاج السرد وتطوره ما يلي:

– تلعب الوسائط المختلفة دورا كبيرا في ظهور أنواع سردية جديدة كلما تم الانتقال من وسيط إلى آخر في الصيرورة.

– كلما تطورت الوسائط برز بصورة خاصة حضور السرد، واحتل مكانة متميزة عن المرحلة السابقة. كان السرد موجودا مثلا في المرحلة الشفاهية في الثقافة العربية. ولكن الشعر كان يحجبه. لكن ظهور الكتابة، واحتلال النثر مكانة خاصة، سيؤدي إلى أن تصبح للسرد مكانة خاصة سواء على مستوى الوعي أو الإنتاج أو التلقي. ويمكن قول الشيء نفسه عن الرواية مع الطباعة، أو مع مختلف الأنواع السردية وقد باتت تتحقق بواسطة علامات متعددة إلى جانب اللغة.

– إن الوسائط القديمة تظل حاضرة إلى جانب الجديدة، ويظل السرد ينتج من خلال مختلف الوسائط. رغم قدم السرد الشفاهي، بالقياس إلى الكتابي، فإنه ما يزال ينتج، بل إن إنتاجه يتواصل مستفيدا من خلال التطور الذي حققته الوسائط، فأعطته إمكانات جديدة للتجلي. صار السرد الشفاهي قابلا لـ "التسجيل" بواسطة المسجلات، و لم يبق فقط محولا إلى الكتابة، بل إن تطور التصوير سيجعله مجسدا من خلال الصورة والصوت معا.

لعبت الوسائط المختلفة دورا في إعطاء السرد مكانة خاصة. كما أنها ساهمت في تنوع الأنواع السردية وتعددها كلما حصل تطور في تلك الوسائط. ويؤكد هذا فرضية تورنر حول أسبقية قواعد البنية السردية على قواعد البنية اللغة التي ليست حسب تصوره سوى استحضار وعرض لتلك القواعد السردية. ويدفعنا هذا إلى استنتاج أننا لا نفكر بواسطة اللغة، وإنما بواسطة السرد.

2 . 3. العلامات

يمكن أن نقف على توظيف متعدد للعلامات من خلال العمل السردي. وإذا كان الباحثون باللغات الأجنبية في السرد يميزون بين شكلين سرديين، أحدهما أحادي العلامة (Monomodal narration)، والثاني متعدد العلامات [7] (Multimodal Narration) فإنه لا يسعنا سوى إضافة المثنى للإحاطة بمختلف الأشكال السردية التي تتحقق من خلال العلامات المختلفة على النحو التالي:

2 . 3. 1. السرد الأحادي العلامة: يوظف هذا السرد من خلال إحدى العلامات اللغوية أو الصورية أو الحركية. ويمكن العثور عليه من خلال النص المكتوب، أو اللوحة أو الرسم أو الصورة.

2 . 3. 2. السرد الثنائي العلامة: يبدو هذا في الخطاب السردي الشفاهي حين نكون أمام راو محترف، أو مع راو منفعل مع مادته الحكائية، حيث نجد كلا منهما، يستعمل إلى جانب اللغة الحركة. ويمكن أن نعاين هذا الشكل أيضا في الرواية المصورة، أو النصوص السردية التي توظف اللغة إلى جانب الصورة. ولعل فن الكاريكاتور يقدم لنا مثالا دالا على هذا الشكل.

2. 3. 3. السرد المتعدد العلامات: ويمكن أن نضرب أمثلة بالمسرح أو السينما أو الإشهار أو القصيدة الشعرية المغناة والمصورة (الفيديو كليب)، حيث نجد النص إلى جانب الصوت والصورة، الحركة، والموسيقى، ونجد هذا أيضا مع السرد الذي يوظف الوسائط المترابطة (Hypermedia) حين يتجاوز حدود العلامة اللغوية أو الصورية.

إن تنوع الخطابات التي يتحقق فيها السرد وهي من الغنى والتعدد، مما يجعل فعلا الحياة قائمة على استعمال السرد وتوظيفه، لا يمكن إلا أن يغري الباحثين بتتبعه والاهتمام به حيثما وجد. وكان لزاما أن يتعدى ذلك المختصين بالسرد الأدبي أو "الفني" إلى الباحثين في مختلف الاختصاصات، فكان أن تحول السرد من موضوع أدبي محض إلى موضوع مفرد بصيغة جمع الاختصاصات التي يمكن أن تتناوله بالدراسة والتحليل.

3. التحليل السردي: من الاختصاص إلى تداخل الاختصاصات وتعددها

3 . 1 . الاختصاص

يمكننا الحديث عن السرد وتحليله من زاويتين: أفقية وعمودية. في الأولى نميز بين حقبتين كبيرتين قطعهما التحليل السردي. وفي الثانية نميز بين شكلين من الممارسة التي اشتغل بها علماء السرد خلال الحقبتين، وهم ينظرون له أو يشتغلون به.

ـ أفقيا: يمكننا التفريق بين حقبتين: مرحلة التأسيس ومرحلة التطور. ارتبط التأسيس بالحقبة البنيوية. وفيها تشكلت الأصول الكلاسيكية للدراسات السردية. أما الحقبة الثانية، فهي التي نعيش إلى الآن. وكانت بدايتها مع أواسط الثمانينيات حيث سيتم انفتاح العلمين السردين على مختلف القضايا والمشاكل التي تم تأجيلها في الحقبة الأولى. ولقد تم الاصطلاح على تسمية الحقبة الثانية، على مستوى "السرديات" بمرحلة "ما بعد السرديات الكلاسيكية" [8].

ـ عموديا: كان المشتغلون بالسرد يزاوجون بين الهموم النظرية والاشتغال بالتطبيق. فأمكن التمييز بين **"النظرية السردية"**، من جهة، و**"التحليل السردي"** من جهة ثانية. وكلاهما عرف المسار نفسه الذي عرفه البحث في السرد خلال الحقبتين اللتين حددناهما أفقيا. فكان بذلك الانتقال من الاختصاص إلى تداخل الاختصاصات وتعددها.

3. 2 . الاختصاص: السرديات الكلاسيكية

قبل الحقبة البنيوية لم يكن من الممكن الحديث عن اختصاص علمي معين يعنى بالسرد. كان النقد الروائي، والقصصي، والمسرحي وما شابه ذلك من الممارسات النقدية هو السائد. وكان الحقل الأدبي هو الذي يستوعب كل هذه الممارسات. طالب الشكلانيون الروس بعلمية الأدب. لكن هذا المطلب لم يتجسد إلا في المرحلة البنيوية مع ظهور السرديات، من جهة، والسيمائيات الحكائية من جهة ثانية. سار هذان الاختصاصان جنبا إلى جنبا، وتطورا بالوتيرة نفسها، بعد أن قيض لهما عَلمان (جنيت ـ غريماس) يتمتعان معا بالصرامة والدقة في التصور ونحت المفاهيم. ولقد اضطلع كل منهما بدوره الأساس في إقامة صرح التحليل السردي، سواء على المستوى النظري أو العملي.

ظل كل من الاختصاصين منغلقا على نفسه طوال المرحلة البنيوية، واستقطب الاهتمام خارج فرنسا، وصار المشتغلون في نطاق أحدهما، أو بالجمع بينهما، يملأون الفضاء العلمي والأكاديمي في أوربا ثم بعد ذلك في أمريكا. ولعب الإعلام العلمي من خلال مجلتي " بويطيقا"، و"سيمويطيقا"، والمؤتمرات العلمية التي كانت تعقد هنا وهناك دورا كبيرا في توسيع دائرة الاهتمام بالسرد، واغتناء ترسانته الاصطلاحية والمفهومية ومقارباته، عبر نقاش سردي واسع.

أقام جيرار جنيت تصورا متكاملا لتحليل الخطاب السردي من خلال ضبط مكوناته الرئيسية التي يتكون منها أي عمل سردي، مستبعدا "القصة" أو المادة الحكائية من دائرة اهتمامه، لأنه كان يعنى بجمالية الخطاب السردي. وعمل على الاشتغال بها من خلال تحليل رواية **البحث عن الزمن الضائع**. كما نهض غريماس بـ"المدلول" الحكائي، من خلال عملية صورنة "المحتوى" وهو يتحقق من خلال مستويات وبرامج وتجليات. وكان ما يحدد إجراءات العمل لدى كل منهما كامنا في محاولة "وصف" الموضوع السردي أو الحكائي وتحليله تحليلا محايثا، يقتصر على محاولة فهمه والإمساك به من الداخل، باعتماد مبادئ التفكير العلمي. وكانت اللسانيات هي الخلفية الأساس التي انطلق منها جنيت وغريماس.

لكن التطور الذي حصل على مستوى التحليل المحايث، والمنجزات التي تحققت من خلاله دفع الباحثين في السرد، إلى التفكير في توسيع مجال البحث عن طريق الانفتاح على موضوعات كانت تهتم بها اختصاصات أخرى، للتمكن من الانتقال إلى حقبة أخرى من البحث والتحليل. كما كان لترهين سيميائيات بورس التي تأسست على خلفية فلسفية دوره الكبير في انفتاح السيميائيات على الظاهراتية والتأويل... فكان أن بدأ الحديث، مع الزمن، عن "ما بعد البنيوية"، وتجلى ذلك في ظهور ما صار يسمى "السرديات ما بعد الكلاسيكية" (PostclassicalNarratology).

سنقتصر، فيما سيلي، على السرديات فقط، ولن نهتم بالسيميائيات الحكائية، لأنني لم أجد في مختلف الكتابات الجرمانية والأنجلو ساكسونية ما يشي بوجود ما يمكن تسميته بـ "ما بعد السيميائيات الحكائية الكلاسيكية". ويبدو لي أن هناك سببين وراء ذلك: يكمن أولهما

في كون بعض الباحثين الذين عملوا على توسيع النظريات السردية وتحليلها، لا يميزون بين السرديات والسيميائيات الحكائية، ويستعمل مصطلح "السرديات" للدلالة على الاختصاصين معا. أما ثانيهما، فيتجلى في كون المشروع السيميائي كان منذ البداية مفتوحا على مختلف العلامات. لذلك نجد السيميائيين اهتموا حتى في المرحلة البنيوية بالصورة والحركة،،، كما أن مقارباتهم السردية ظل يمتزج فيها ما هو دلالي بما هو تأويلي. ويبرز ذلك في تعدد خلفيات المدارس السيميائية، (الفرنسية (= اللسانية مع غريماس) والأنجلو ـ ساكسونية (= الفلسفية مع بورس)،،،). على عكس السرديات التي أعطاها جنيت طابعا خاصا، وهو يؤسسها على خلفية بلاغية ولسانية. ولذلك فعندما نتحدث عن السرديات الكلاسيكية، فالمقصود بصورة خاصة أعمال جنيت، رغم أن المعنى يمكن أن يتسع لاجتهادات موازية أو نماذج مختلفة مع كل من شتانزل، ودوريت كون، وميك بال، وشلوميثكينان،،، على وجه خاص.

رغم هذه الإشارة، فإن السيميايات الحكائية، ستعرف بدورها في حقبة "ما بعد البنيوية" المسار نفسه الذي ستعرفه السرديات، حيث صار بالإمكان انفتاح السيميائيات "البنيوية" على اختصاصات أخرى، وتداخلها معها. وبذلك ابتدأ تداول الحديث عن سيميائيات تداولية وتأويلية واجتماعية ونفسية وأنثروبولوجية ومعرفية،،، ورقمية. وذلك بسبب التطور الذي طرأ على اللسانيات نفسها، وعلى العلوم الاجتماعية والإنسانيات بصفة عامة، وتبلور اختصاصات جديدة مع تطور الوسائط وعلوم الذهن والدماغ والذكاء الاصطناعي،،، وبروز التكنولوجيا الجديدة للمعلومات والتواصل.

3 . 3. تداخل الاختصاصات وتعددها: السرديات ما بعد الكلاسيكية

بدأ التفكير في "توسيع" مجال السرديات منذ لحظة تشكلها. نلامس هذا بجلاء عندما نقرأ بعمق كتاب تودوروف حول "البويطيقا"" [9] لكن الملاءمة العلمية كانت تقضي بعدم الاهتمام به إلا بعد استكمال المهام التي يتطلبها التحليل الداخلي للعمل السردي. لذلك كانت السرديات "الحصرية"، أو البنيوية تدشينا لمشروع مفتوح على المستقبل. إن التمييز بين الراوي والمروي، والكاتب والمؤلف، والاهتمام بالخطاب، مع إهمال القصة، والوقوف في عملية التحليل على المظهر النحوي أو التركيبي، مع استبعاد الجانب الدلالي أو التأويلي، كل ذلك كان دالا على إمكان التوسيع إلى قضايا تتصل بالمؤلف والقارئ والقصة، والدلالة والتأويل. لذلك بدأنا نجد منذ بدايات الثمانينيات محاولات للانتقال إلى مثل هذه الجوانب التي كانت مغيبة في الحقبة البنيوية. وكان أن شرع الحديث عن السرديات ما بعد البنيوية يأخذ سبيله نحو التحقق، من خلال التعبير الذي أخذ منذ البداية مفهوم "السرديات ما بعد الكلاسيكية". ولهذا الاصطلاح أكثر من دلالة، لأنه لا يعني القطيعة مع السرديات، ولكن توسيع مجالها، وذلك عن طريق الانتقال من الاختصاص إلى تداخل الاختصاصات. واعتبر، في ضوء التلميح نفسه، إلى السرديات الكلاسيكية، إلى أنها تشكل القاعدة المركزية التي يتم من خلالها الانطلاق نحو توسيعها، والانفتاح على غيرها من الموضوعات والاختصاصات.

ظهرت محاولات كثيرة ترمي إلى التأريخ للسرديات، وكان هناك شبه إجماع على التمييز بين حقبتين كبيرتين: السرديات الكلاسيكية وما بعدها. من الذين ينافحون على هذا التقسيم مونيكا فلوديرنيك الذي اعتبرت "السرديات" بمثابة "قصة"، ووزعت تطور أحداثها إلى "حبكتين": اعتبرت الحبكة الأولى، كما كان ذلك منظورا إليها في النقاشات والأدبيات المختلفة، تتصل بـ"صعود السرديات وانحدارها". وترى أن ذروتها كانت مع جنيت، وبدايتها مع تودوروف وبارث وغريماس [10]، ونسبيا مع شتانزل وميك بال وشاتمان، ثم بدأ الحديث عن الانحدار عندما حصر الاختصاص بين "موت المؤلف"، و"موت السرديات". لكن هذه الفكرة التي سادت للحظة تبين عدم صلاحيتها وبطلانها. فالسرديات لم تمت بموت المؤلف، بل سنِجدها على العكس من ذلك، تزدهر وتتطور. يتبين ذلك من خلال التحقيب الذي اعتمدته إنكربورغ هوستيري، في كتابها **لا نهاية للقصص نهائيا** (1992)، كما تقدم ذلك فلوديرنيك، حيث تتحدث عن ثلاث حقب: "مرحلة سرديات العلماء"، وهي المرحلة العتيقة، التي تمثلها "السرديات الكلاسيكية" المؤسسة على الإبدال البنيوي. ثم حقبة "السرديات ما بعد الكلاسيكية"، وأخيرا حقبة "السرديات النقدية"، وهي التي تمثل مرحلة الازدهار. (ص.36.)

أما بالنسبة لفلوديرنيك، فترى أن الحقبة الثانية، تتجلى من خلال الحبكة الثانية، وهي المهيمنة حاليا، وهي تنظر إلى السرديات باعتبارها أساس تطور النظرية السردية، وهي مرحلة "صعود السرد المتواصل" (Rise and rise). إنها تمثل مرحلة الرشد بالنسبة للسرديات، لأنها تفتح آفاقها على تعدد اختصاصاتها الفرعية، وتداخلها مع غيرها من الاختصاصات. ولذلك يمكن عدها بمثابة "المتعدد المتقدم" (Pluribusprogressio)، والذي يعني "تطور النهايات ونجاح القصة".

إننا من السرديات الكلاسيكية إلى ما بعدها، ننتقل من الاختصاص إلى تعدد الاختصاصات وتداخلها. ويبدو ذلك بجلاء في انفتاح السرديات على اختصاصات متعددة:

- **التحليل النفسي**: المقاربة التحليل نفسية للسرد (روسشامبرز ـ بيتر بروكس).
- **السرديات النسائية**: (لانسر ـ وارول،،،).
- **النظرية السردية**: الموجهة للدراسات الثقافية (ستيفن كوهان ـ نانسي أرمسرونغ،،،).

كما انبثقت عن السرديات في هذه الحقبة براعم جديدة، تبرز من خلال الاهتمام بالعوالم الممكنة، والمقاربات المؤسسة على المعلوميات وتكنولوجيا الوسائط الجديدة (ماري ـ لور رايان،،،)، وعلى ربط الفلسفة باللسانيات وتحليل الحديث (دافيد هرمان)، أو العلوم المعرفية والدراسات الثقافية (أنسكار نونين، بورتولوسي)، أو المقاربة العضوية والتاريخية (فلوديرنيك). (ص. 38.)

إذا كان جرد فلوديرنيك قد وقف على هذا الانفتاح للسرديات على غيرها من الاختصاصات في حدود سنة 2005، فإن ساندرا هاينين وروي سومر، أضافا سنة 2009، اختصاصات ومختصين آخرين حاولوا الانفتاح على السرديات. ومن بين هذه الاختصاصات نجد:

ـ الذكاء الاصطناعي (بريكَسيورد ـ فيروكشي 2000).
ـ تدبير المقاولات (زالتمان 2003).
نظرية اللعب (موراي1997).
ـ نظريات الفرجة أو الدراسات العرضية (ويلسون 2006) [11].

لو أردنا الاستطراد في جرد التخصصات العلمية الجديدة التي صارت تعنى بالسرد وتحليله، وتقديم بيبليوغرافيا موسعة لتطلب منا ذلك عرضا أوسع وأشمل. وفيما قدمناه دليل على استقطاب السرد لمختصين من علوم متعددة، وانفتاح التحليل السردي على قضايا جديدة لم تكن تهتم بها السرديات في المرحلة الكلاسيكية [12].

إذا كان تداخل الاختصاصات يعني تبادل الاكتشافات والأفكار المؤسسة على حاجات البحث المشتركة والمفاهيم، فإن الحدود تظل قائمة، مع ذلك، بين الاختصاصات. ولا نجد سوى أدلة معدودة على ممارسة تداخل الاختصاصات بشكل تام. فقلة من الذين جاؤوا إلى السرد من اختصاصات غير أدبية، يكلفون أنفسهم الاطلاع على أعمال السرديين. وأكثر من يتم الاستشهاد به، في أعمال هؤلاء، لا يتجاوز بروب وجنيت، وإلى حد ما شاتمان [13].

أما السرديون فهم على النقيض من ذلك يطالبون بالحوار مع الاختصاصات الأخرى، وهم من ينفتح عليها. ويؤدي هذا إلى القول بقلة التفاعل بين الاختصاصات.

يعود الأمر في ذلك إلى ثلاثة عوامل:

إن السرديين يهتمون بـ"السردية"، ومجال اشتغالهم يظل مركزا، بصفة خاصة، على النصوص الأدبية، أو ما يدور في فلكها.

أما الذين يبحثون في السرد من اختصاصات أخرى غير الأدب (السرد الطبيعي، سرود المتهمين في المحاكم، أو المتضررين في القنوات،،،) فهم لا يهتمون بالسردية، ولا بالبعد الجمالي لأنهم يهتمون بالسرد في جوانب أخرى، لا يحضر فيها الفني بكيفية مقصودة.

هناك تمايزات قائمة في مختلف الكليات والجامعات بين السرديات والإنسانيات، وغيرهما من الاختصاصات العلمية الأخرى (الذكاء الاصطناعي ـ المعلوميات). (ص.6.)

إن هذا الوضع القائم على مستوى البحث الأكاديمي لا يمكن إلا أن يضاعف من إمكانية صعوبة ممارسة تداخل الاختصاصات أو تعددها، رغم التسليم بأهمية ذلك على المستوى العلمي. ولهذا السبب نجد دعوات كثيرة إلى إعادة النظر في الاختصاصات، والتشديد على أهمية العمل المشترك، من خلال إيجاد قنوات تساعد على تحقيق تعدد الاختصاصات، بل والذهاب أبعد من ذلك إلى الحديث عن عبر الاختصاصات [14].

4. على سبيل التركيب: السرد باعتباره نسقا

تكمن "نسقية" السرد في كونه شاملا لبنيات سردية خالصة أو مضمنة أو محولة. تتحقق مختلف هذه البنيات من خلال أنواع سردية تتعدد وتتنوع بتنوع وتعدد الوسائط والعلامات؛ ويتسع مداها ليشمل الأنساق الثقافية الكبرى التي يتجلى السرد في نطاقها، وأقصد بذلك الشعبية والثقافة العالمة، والجماهيرية، والمتفاعلة، بدون أي تمييز بينها، أو مفاضلة.

لا يمكن الإمساك بهذه النسقية عن طريق التأويل دون التحليل، ولا التحليل دون التأويل. ويتدخل هنا العامل العلمي في الإحاطة بتلك النسقية السردية في كليتها. وحين نتحدث عن العلم، نتكلم عن الاختصاص. إنه بدون اختصاص معين ننطلق منه في دراسة السرد، لا يمكننا تحقيق تطور في فهم آلياته وطرائقه، من جهة، كما أنه لا يمكننا أن ننفتح على اختصاصات أخرى يمكن أن تسهم في تطوير الوعي بالسرد وتحليله وتأويله.

إذا كانت مشاكل تداخل الاختصاصات وتعددها مطروحة بصورة موضوعية في المجال الغربي والأمريكي للأسباب التي ذكرنا بعضها، نجد أن غياب الاختصاصات في المجال الأكاديمي العربي يكرس تردي البحث السردي وتطوره، وعدم قدرته على التأسيس، بله أن يكون في مستوى الانفتاح على اختصاصات أخرى، الإنسانيات مثلا. وبدون فتح نقاش علمي حول السرديات، في التصور العربي، لا يمكننا أن نبني الاختصاص على أسس سليمة وملائمة، من جهة، أو الاشتغال في أفق تداخل الاختصاصات أو تعددها أو عبرها، من جهة أخرى.

الهوامش

1 – سعيد يقطين، **السرد العربي: مفاهيم وتجليات**، طبعة الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، 2012، ص. 53.

2 - R. Barthes, "Introduction à l'analyse structurale du récit", **Communication**,8, 1966, p.7.

3 - Sandra,Heinen and Roy, Sommer (Edi.), **Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research**, Walter de GruyterGmbH, 2009,p.1.

4 - David Herman, **Basic Eléments of Narrative**, Blackwell Publishing , 2009, p.26.

5 - Mark Turner, **The Literarymind**, Oxford University Press,1996, p. 5.

6 - MIEKE BAL, **Narratology: Introduction to the Theory of Narrative**, University of Toronto Press, Third Edition, 2009,p.86.

7 – انظر دافيد هيرمان، م. م. 2009، ص.54.

8 – سعيد يقطين، **السرديات والتحليل السردي: الشكل والدلالة**، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، 2012، ص.28.

9 - T.Todorov, **Poétique**, Seuil, Points,1973.

10 - Monika Fludernik, "Histories of Narrative Theory (II):FromStructuralism to the Present", In: **A companion to narrative theory**, edited by James Phelan and Peter J.Rabinowitz, Blackwell Publishing, 2005, p.37-38.

11 – هايننوصومر، م. م. ص.5.

12 – سعيد يقطين، م. م. 2012، ص.29.

13 – هايننوصومر، م. م. ص. 6.

14 - Bsarab, Nicolescu, **Bulletin Interactif du Centre International de Recherches et Études transdisciplinaires** n° 2, Juin 1994.

تشييد الرواية

أحمد فرشوخ

شكل التشييد إنجازا أساسيا في كل عمل فني يتوخّى نوعاً من النُّضج، لأنّه يقع في مركز التّصوّر الصُّنعي للنص، وينمُّ عن التصميم الذي من خلاله يبني الكاتبُ مسكنه الرّمزي.

وبعبارة أخرى، فأن تُشيّد معناه تشخيص واقع وفق نظرة شديدة الخصوصيّة تمنح التخييل نوعاً من الاستقلال الذاتي الّذي هو ثمرة بلوغ التّكوُّن والتّجنّس ذروتهما.

وعليه، يكون تشييدُ النّص الروائي، تحديداً، رهاناً على "الإبداعيّة" المتولدة (في) وبداخل السرد. ومن ثمّ طموحُ اختلاق "عالم" لا يشكل فكرة جاهزة أو أطروحة جامدة، بل انفتاحاً يتقوّى من تأرجحاتها نفسها، وكذا من جدل الأجزاء بالكل، وتعارض المثيل مع المختلف، فضلا عن حوار الوجوه الفنية المتباينة. ولأنه كذلك، فظهوره يتحدّد بحسب جهة النّص، مُتحدّياً إكراه "اللوغوس": فإذا كانت الطبيعة تفرض عالماً وحيداً، فإن الفن يُشيّد كثرة من العوالم الممكنة، إذ رغم الضرورة اللغوية وإكراه النماذج المعرفية، ثمّة حُريّة دقيقة تسمح بالحركة والاختراق والعبور والتحريف والهدم والابتكار.

1 . الرواية وخطر الاتصال

ويجدر بنا أن نُذكر، هنا، بتلك العلاقة الوثيقة بين الرواية والحرية. ذلك أن النص الروائي بالذات مُتداخل الأبعاد، مُتعدّد اللغات والأصوات والمحكيات، متنوع الخطابات والنماذج والأشكال. إنّه فضاء أدبي مفتوح، ذو نزوع ديمقراطي في تمظهراته الحيّة والأصيلة. كما أنه عالم وثيق الارتباط بالحاضر، يستضيفه ويُفكك متخيله ويكشف القوى والظاهرات الأخرى الضامرة فيه والمحجوبة في خفاياه: الأمر الذي يُغري القارئ بالتورّط في المتاه الحكائي، ممّا قد يُبدّل حياته الخاصّة عبر الإسقاط أو التماهي أو الحلم أو التباعد.

وهُنا يظهر خطر التواصل بين القارئ والرواية؛ خطرٌ تولدت عنه الكثير من الروايات التي اتخذت من التأثير الدرامي للتخيل الحكائي، ومن القوة العجيبة لسلطان الأدب؛ اتخذت منهما موضوعاً ومنبعا للتفكير السّردي، على شاكلة ما نجده في العملين الخالدين: **دون كيشوت**

ومدام بوفاري. هذا ناهيك عن الخطر الآخر المنبثق عن الاتصال الحرفي والاختزالي؛ ذاك الذي يرى في الرواية إغواء، وتسلية رخيصة، وتحريضاً على الرّذيلة، وعبثاً بالمقدّسات.

وضمن هذا السّياق، يكتسي الموضوع الجمالي للرواية سمة خاصّة، إذ خلافاً للملحمة والأجناس الأدبية التغريبيّة المغلقة، تتميز الرواية بالانفتاح والجذب وتهيئة فضائها للسّكن الرّمزي[1].

2 . الرواية وفن المعمار

هذا، وقد خصّ "هيدغر M. Heidgger" مسألة البناء والسّكن بتأمل فلسفي عميق[2]، لنا أن نفيد منه بالشكل التالي:

يشرع "هيدعر" في بيان الصّلة بين البناء والسّكنى قائلا: "يبدو أنّنا لا نصل إلى السكنى بغير "البناء". فلهذا البناء هدف (...). وجميع البنايات، في هذه الحالة، ليست للسكنى. إن جسراً، وبهو مطار، وملعباً، أو محطة كهربائية هي بنايات وليست مساكن (...) ومع ذلك فإن هذه البنايات تدخل في ميدان سكنانا: ميدان يتجاوز البنايات ولا ينحصر كذلك في السكن[3]."

وجواباً عن سؤال: ماذا يعني الشيء المبني؟ يُقدم "هيدغر" تأمّلا بليغاً من خلال مثال "الجسر"، باعتباره مُقرّباً للأرض بالسّماء وللسماويين بالفانين [4]. ولأن الجسر مكان، فهو كشيء، يُحدث فضاء، إليه تدخل الأرض والسماء [5]. فالمكان، إذن، يُحدث الفضاء. وهذا الأخير ليس شيئاً يوازيه، ولا موضوعاً خارجيّاً أو تجربة باطنية: إذ ليس هناك الناس ثم الفضاء مُضافاً، لأنني إذا قلت "إنسان" وفكّرت بواسطة هذه الكلمة في كائن ذي نمط إنساني، أي الذي يسكن، عندئذ أكون بقولي "إنساناً" أقصد الإقامة في التربيع [6] قريبا من الأشياء.

هكذا يكون البناءُ تشييدا للأمكنة، وتأسيساً وجمعاً للفضاءات أيضا. فالبناء يتحول إلى شيء موجود، وبالتالي فنحن فقط عندما نريد أن نسكن نُريد عندئذ أن نبني[7].

ولأنّ الرواية فن معماري مكتوب، فهي توفر "فضاء" يجاوز "المكان". ففيما يكون المكان حدوداً حافة بموضوع مُحتو، يُعدّ الفضاء بمثابة الحدود الداخلية للوعاء المحتوي. إذ قد يزول مكان الشيء، لكن فضاءه لا يمكنه ذلك، لأنه يختلف عن المادة ويستقل عنها.

فالشخصية، مثلا، تحتل دائماً فضاءً، غير أنّها لا تحتل نفس المكان دوماً: الشيء الذي يعني كون الفضاء الروائي يحوز غزارة وتنوعا وتعقيداً [8]. إنّه "أوسع وأشمل من المكان [يحضُن] مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي سواء تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر، أم تلك التي تدرك بالضرورة، وبطريقة ضمنية مع كلّ حركة حكائية. ثم إنّ الخط التطوري الزمني ضروري لإدراك فضائية الرواية بخلاف المكان المحدّد، فإدراكه ليس مشروطاً بالسيرورة الزمنية للقصة" [9].

الرواية، إذن، فضاء بالمعنى الجغرافي والدلالي والمنظوري والنصي، والجمالي أيضاً، لأنّ القارئ يبني فضاءه المحتمل المشتق من الرواية ومحيطها الإشعاعي، المستخلص من علامات النص وتواردا ته في الذاكرة والخيال والوجدان. والروائي مثل الفنان المعماري، يبني فضاءه النصي وفق استراتيجيّة فنية مُعيّنة، ويُشكل نصّه كموضوع للفكر والفن والجمال جاعلاً إيّاه صرْحاً يلجه القارئ ويعبُره ويسكن ويتوه في أرجائه ثم يخرج أو يظل حبيسه.

ومن هُنا وجدنا كثيراً من الروائيين يرغبون في أن تُفهم أعمالهم فضائياً، بحيث تُقرأ كنصّ معماري ينتصب في الهواء.فـ"بروست"، مثلا، يرى في إحدى مراسلاته أن الروائي كالمهندس يُشيد البناء، ثم يأخذ لاحقاً في محو آثار الصّنعة عنه، حتّى يظهر للناس أخيراً كأنه عمل عفوي. فثمة، إذن، جُهدٌ في إخفاء التصميم النصي.

يقول مؤلف **بحثاً عن الزمن الضائع** لأندري جيد A. Gide": "لقد كرّستُ كلّ جهودي لبناء كتابي، ثم بعد ذلك مباشرة، قمت بإزالة كل الآثار المزعجة، المتبقية من عمل البناء." (10)

وعندما يسْعى "بروست" أن يُفسّر لـ"ريفيير Riviere" معمار عمله، يقول: "وبما أنّه بناء، فإنه يحتوي بالضرورة على كتل، وأعمدة. وفي المسافة التي تقع بين كل عمودين، يمكنني أن أقوم بنقش زخارف في غاية الدّقة." (11)

نخلص من هذا، إلى كون التشييد تتلازم ضمنه الصّنعة "بالطبع" ويتلابس فيه الإتقان "بالارتجال"، وتتلاقى عبره الإرادة "بفيض الخاطر". فصقل البناء شرط رئيس لتقريب الفن من الطبيعة، ونفث "السّحر" في كيانه. ونحن واجدون لدى "نيتشه" ما يكاد يُقارب فكرة "بروست" عن العمل العفوي – المصنوع. يقول في إحدى شذراته: "لقد تعوّدنا على عدم التساؤل، أمام كل شيء متقن، عن تكوينه، وعلى الاستماع بوجوده كما لو أنه انبثق من الأرض بضربة عصا سحريّة. من المحتمل أننا لا نزال نكابد آثار انفعال ميثولوجي قديم. لا نزال تقريبا نحس بنفس الشعور (مثلا داخل معبد إغريقي مثل معبد باستوم) كما لو أن إلها شيّد بكل يُسر سكناه بتلك الأحجار الضخمة ذات صباح جميل؛ أو، أحياناً أخرى، كما لو أن روحاً وجدت نفسها، بفعل سحر مفاجئ، حبيسة حجر وهي الآن تحاول أن تجعله ينطق باسمها. الفنان يعرف أنّه لن يكون لعمله التأثير الكامل إلا إذا جعل المتلقي يعتقد أن فيه شيئاً من الارتجال، أن ظهوره للوجود لا يخلو من معجزة بسبب فجاءته، لن يفوته كذلك أن يُسهم في هذا الوهم وأن يُدخل في الفن، في بداية الإبداع، عناصر الإثارة الملهمة، عناصر الفوضى التي تخبط خبط عشواء، عناصر الحلم المتيقظ، كل الحيل الخدّاعة الهادفة إلى تهييء روح المشاهد أو السامع بحيث تعتقد في انبثاق مفاجئ للإتقان." (12)

واضحٌ إذن أن الروائي يُنشئ عمله انطلاقاً من اللغة والمتخيل مع حجْب أسرار الصنعة ودقائق الإبداع، ذلك أنّ التصنّع شكل منذ القديم علامة مُفارقه للرّونق الفني والجاذبية الجمالية. وبالمقابل، فإنّ نزع البقايا والأخلاط عن النص شكّل حُلما شبيهاً بالحُلم المطلق "للكتاب الآتي"

لدى "فلوبير"، حيث طموح الصّفاء والتبلور وتخليص الكتابة من كل سند دخيل أو قوة غريبة أو علامة "في غير محلها": أي تخليصها من وشوشة الحسّ الثقيل والقطعِي، ونزع الشوائب عنها كما تُنزع الشوائب عن التّبر في نار الأتون.

ومن المؤكد أن الروايات تتباين في طرائق تشييد المعمار، تبعاً لحساسيتها الفنيّة ودرجة نضجها الإبداعي. فإذا كان المعمار التقليدي هرميّاً، على الأغلب، تتسلسل الأزمنة فيه وتتضح من خلاله قسمات الشخصيات، وتترابط ضمنه عناصر الحبكة وفق منحىً خطي تشويقي يتراصف ثم يتأزم ثم ينفرج فينغلق؛ فإنّ المعمار الجديد يتّسم بالدائريّة الجالبة لسرد لولبي يدور حول نفسه ويكاد يناقض ذاته في شبه عوْد حكائي متواتر؛ وقد يتّسم بالطابع المتولد المنفتح على المستقبل والاندفاع وفق هندسة متقطعة ومتحوّلة ومتداخلة؛ كما أنّه قد يتخذ صورة بناء شعري آهل بالتصوير والتجريد والحكي الحُلمي والمناجاة، وهمس الفراغ الموحي بلوعة الفقد ومأساة الحنين الأصلي ووجع ضياع الآخر. هذا فضلا عن البناء المعماري الحواري المنضد للأصوات والرؤى وفق تصميم طِباقي، تتحاور ضمنه الشخصيات والأزمنة والأمكنة والقيم، كما تتجادل وتزدوج وتتقابل تبعاً لتكافؤ رفيع يُقوّم القيم، ويُنسّب الحقيقة، ويُعرّي منظوريّة الوجود، ويُخلخل الخطيّة الحكائية للعالم، ويتذوق التناقض خارج التفكير المنطقي السّجين، وخارج الوضوح ومعرفة التصنيف والقطع.

وإلى كُل هذا، يُضاف المعمار النّاقض لنفسه من الداخل، الساخر من مُواضعات الرواية السّائدة، والمفكك لعلامات التمثيل؛ هذه التي ترتد على نفسها مُفصحة عن عصر الشك، وتفكير الأزمة، وانتصار العتمة، وانتهاء عهد الدليل الطيّب والقارئ الساذج المنسحر بسلاسة الحكي وشفافية العالم الروائي.

3 . المقاربة الفضائية

وتأسيساً على ما سبق، تتضح أهمية المقاربة الفضائية للرواية، من جهة تركيزها على التزامن والتجاور بدل التوالي والتعاقب: الشيء الذي يستدعي توسيع مجال المقاربة من خلال استدعاء فنون النحت والرسم والتّصوير والسينما. وهذه الفنون مُنضافة إلى المعمار، تُمكننا من إعادة اللحمة إلى وحدة النظرية الجمالية التي أصيبت بشرخ على يد بعض الفلاسفة والمنظرين الذين أفرطوا في تضييق حقل معالجة كل فن على حدة، متجاهلين ما يُسمّى "بتراسل الفنون"، عارضين عن "النقد البيني" الذي يدرُس النصوص والمعارف كفضاءات متصلة ببعضها، تأتلف وتختلف، تتوافق وتتعارض؛ وبالتالي نسمع في كل واحد منها صدى الصّوت الآخر ونغمته المصاحبة.

3 . 1 . مقاربة "جنيت"

هكذا نُفيد من "جيرار جونيت G. Genette" في **الصُّور**[13] مع تصرُّف واستثمار، عارضين للفضائية الأدبية الممكنة، حسب التمظهرات التالية:

– **فضائية اللغة** [14]: وهي تؤول إلى تفضيء كل شيء، كاشفة بذلك عن القصور والانحياز، خائنة لحقيقة "الوعي" ذي الطبيعة الزمنية الخالصة. واللغة، بهذا المعنى، هي أكثر من صوت مادامت تفكيرا كتابيا [أصيلا] بدون مؤثثات على حدّ تعبير "ملارمي". وعليه، فإن فضائية الكتابة الظاهرة [الملموسة] ليست سوى رمز لفضائية اللغة العميقة.

– **فضائية الكتابة** [15]: تجلى من خلال القران العضوي بين الأدب والكتابة في الثقافة الغربية، حيث الحضور المُجسّد لشكل الخط وتنظيم الصفحة وهيأة الكتاب في كليته: الشيء الذي يُتيح ترتيب الأدلة والكلمات والجمل والخطاب وفق إيقاع لا زمني، تكون عبره قابلة للتبنين التزامني والانبثاق النصي، إذ لا مجال لاعتبار القراءة مجرّد تعاقب ساعات... فـ"بروست"، مثلا، كان يدعو قارئه للتيقظ حُيال الخاصّية "المجهرية" التي تُميّز أعماله: أي أن ينتبه إلى العلاقات المنسوجة بين مشاهد تبدو متباعدة جدّاً من منظور القراءة الخطية المطردة. لكنها، بخلاف ذلك، مشاهد مُتجاورة ومتقاربة ضمن فضاء المكتوب، وفي نطاق السمك النصي والإدراك العمودي للسّرد من جهة التوقعات، والاسترجاعات، والعلاقات التشاكلية، والإجابات المؤجّلة، والرّوابط القائمة بين المنظورات، والتي باسمها كان "بروست" نفسه يُشبّه أعماله بكاتدرائية.

ولأن الأمر كذلك، فإن القراءة الفضائية، هي في العمق، إعادة قراءة واختراق عابر للكتاب من كل الجهات والأبعاد، الأمر الذي يُحرّر فضاء الكتاب من كل خضوع سلبي أو عبوديّة للقراءة المتلاحقة. وحينئذ، يشخّصُ الفضاءُ المؤثر على حركة اتجاه الكتاب وأشكال انحرافه وتلاشيه في الذاكرة والخيال.

– **فضائية الأسلوب** [16]: وتناظر "الصور" في البلاغة القديمة، وآثار المعنى في النقد الحديث. ذلك أن العبارة اللغوية لا تكون أحاديةً المعنى دائماً، بل هي في تضاعف وتوالد وازدواج. فنحن نلفي الكثير من الكلمات حاملاً، في ذات الآن، لما تسميه البلاغة بالدلالة الحرفية والدلالة المجازية. وبين هاتين الدلالتين، ينحفر فضاء يُلغي خطيّة الخطاب، ويُعيد النظر في الاقتصاد الظاهري للنص.

– **الفضاء الأدبي الغفل** [17] : وهو مقارب لتلك المكتبة المثالية التي تخيّلها "بورخيس"، أي المكتبة التي تظهر الأدب حاضراً في كليته، يعاصر بعضه بعضاً، عابراً لكل الاتجاهات [18].

من هنا يبدو "الفضاء" مُتّسعاً لشتى العلامات والرموز اللغوية والخيالية والسيميائية. ولاشكّ في كون تصوّر "جنيت" يتجاوب مع الكثير من النظرات النقدية والرّؤى الفلسفية، ويتقاطع معها، ولُربّما أفاد منها.

3 . 2 . مقاربة "كيسنر"

ونودّ، ضمن هذا السياق، الإلماع إلى مُقاربة فضائية مُميّزة و "مبتكرة" على مستوى الطرح. وهي التي أنجزها النّاقد الإنجليزي "جوزيف. إ. كيسنر Joseph. A. Kestner" في كتابه

"الفضاء الروائي" [19] الذي نجد فيه تصوّراً مُركبّا يمتح من النظريات النقدية الحديثة، والفنون الفضائية كالنحت والرسم والمعمار، مستفيداً من التصورات التي قدمها الروائيون أنفُسهم عن أعمالهم، مطبّقاً على متن واسع يشمل الرواية الأمريكية، والروسية، والإسبانية، والألمانية، والفرنسية، والإنجليزية.

وهكذا، تتخذ "الفضائية" لديه ثلاث صور كبرى تضمّ: "الهندسي" و"المحتمل" و"المطابقة المولدة". ويُمكن إيضاحُها وفق ما يلي:

– **الهندسي**: تتضمّن الفضائية الهندسية العناصر الأوقليدية كالنقطة، والخط، والمستوى. ذلك أن "النقطة" تتشرّب موضوعات الأنانية، والوحدة، والمسّ الأحادي، والنفي... وكلها تشكل حدثاً واحداً يشعّ في مختلف الاتجاهات، أو "قطرة مداد" تسيح في مجموع الفضاء النصي. ومن منظور مُساوق، فإن الشخصيات يمكن تصورها كنقط تُفضي إلى تصادُمات. كما أن الترابط بين الشخصية كنقطة، والكلمة بما هي كذلك نقطة، يجعل الجسد صائراً إلى الكلمة[20].

ومن اللافت أن تُشبّه النقطة بقطرة المداد، لأن هذه تحمل كُلاً من التقلص والامتداد، وبالتالي وكما "أوضحت ذلك (داريل مانسيل)، فـ"قطرة المداد" التي تفتح الرواية، هي في حقيقة الأمر: "المنهجُ العضوي المطبّق على معنى عضوي، إذ ليس ثمة حياة عامة غير مُحددة بحياة خاصة" [21]. لذا، فمن اللازم التعرف على النقطة المنشئة لمجمل النشاط السردي.

وبخصوص "الخط"، فهو يتضمن صنوفا ثلاثة، هي: الخط المستقيم، والخط المعقد، والخط المتوازي. وجميعها لا تحدث في الطبيعة، بل يتخيلها الإنسان.

هذا، وقد شكلت استعارة "الخط" منظورا موحيا أخصب الكثير من البصائر النقدية. "فهنري جيمس"، مثلا، يستعمل الصورة الخطية: (الخيط ficelle) لتوصيف أحد أهم بنيات رواية **السفراء**. و"شكلوفسكي" يُحدّد نوعاً آخر للخط مُمثلا في "التنضيد enfilage"، و"تودوروف" يراه من خلال مبدأيْ "التوازي" و"النقيض". ذلك أن الروائي وهو يُشيّد العلاقات الداخلية للسّرد، يستعمل خطّاً في شكل نقيض، وتدرّج، أو توازٍ لتصميم القصّة. إذ التوازي يُمَكن من منهج سلس للتشييد مع خلق إيهام التقاء الخطوط المتوازية، التي تكون متباعدة جغرافيا أو ذهنيا أو شعوريا أو "حكائيا". وبالنسبة لنسق النقيض، فهو في العمق، حيلة التوازي الملتمسة عبر تعارض متفاوت يتخذ صيغة محور مرجعي يعزل بروز الخط الهندسي ضمن النص[22].

أمّا "المستوى" فيتشخص من خلال صيغة الطرس المُفضّا[23]، المُجلّى بالقراءة اللازمنية التي تُركب أعمالاً مُختلفة الواحدة فوق الأخرى. وهنا ينبثق التأويل الناظر إلى النصوص في ازدواجيتها وتعددها. وبعودتنا إلى **دون كيشوت**، مثلا، نلفي مستوياتها تشكل طرساً لا يشمل الروايات البطولية (الرومانس) لنصوص سابقة كتب عليها "سرفانتس" فحسب، بل أيضاً كنصوص ممكنة تحققت من خلال روايات أخرى مثل: **جوزيف أندروز** (1742)، و**كيشوت الأنثى**

(1752)، **وكيشوت الروحي**. (1772) [24]

وفضلا عن هذا، ثـمّة نصوص ممكنة في الرواية ذاتها؛ نصوص غائرة ومنفصلة تُقسّم الفضاء الروائي وتُشَذره وتُشقق حدوده، وتُزحزح تماسكه. وبهذا نكون أمام تعدّد في الواحد، حيث المتلقي المتّسع الأفق بإمكانه أن يكتشف: الرواية المضادة، واللارواية، واللارواية البطولية، والرواية الريفية، والملحمية، والشطارية.

وإضافة إلى هذا، هناك أشكال أخرى لتفضية الزمان وتوليد القراءة المتعددة المستويات. فمن ذلك نحت "الصمت" المُبرّز عبر توقف الشخصيات عن الكلام بهدف الإنصات إلى أحلامها، أو عبر انقطاع الحركة الرامي إلى صياغة تساؤل بدون صوت، أو عبر تشييد فضاء نصيّ مُقَعر يتوق إلى رواية بدون موضوع وبدون زمنية دنيوية [25].

– **المحتمل**: ويراد منه تحديد شكل الإيهام الفضائي الثانوي في الرواية التي تتضمن النص الأدبي وعلاقته بالفنون الفضائية كالرسم، والنحت، والهندسة المعمارية. هذا الشكل من الفضائية يروم إظهار التراسل الفني بين المشهد والرسم، وصُنع الشخصيات والنحت، والبنية والهندسة المعمارية.

إن "المشهد"، يشكل ضمن نظرية الرواية لحظة درامية في موقع محدّد زماناً ومكاناً، إلا أن الدرامية ليست كافية لإنتاج المشهد بحيث يتعيّن أن يكون هناك موقع بالمعنى التصويري والإطاري. وهو ما قد يُغري بالنظر إلى الرواية كلوحة، وإلى القصة كصورة، أي كبروز رائع[26].

وبخصوص "الصُنع الفني للشخصيات"، ثـمّة استلهام للإيهام النحتي، وتنافس بين الشكل اللفظي والشكل الغرافي، وبالتالي مُحاولة تشبُّهٍ بالفلسفة الفنية الضّمنية العميقة المجسّدة في صُنع التماثيل.

وواضح أن نحت الشخصيات يختلف بحسب منظور الروائي ومدى قدرته على تشييد كيان فني ذي استقلالية وقوام. "فالروائي الضعيف يُشيّد شخصياته، ويتحكم فيها ويجعلها تتكلم. أمّا الروائي الحقيقي فيستمع لها ويشاهد وظائفها، باختلاسه السّمع حتى قبل أن يعرفها. بتعبير آخر، يصادفها عن طريق حجمها ذي نفس الحدود، وعن طريق قدرتها لتمكينه من الاقتراب منها بدل تمكينها من الاقتراب منه." [27]

أمّا تشييد "بنية الرواية" فيحيل على الترابط المتين للأدبي بالنظرية المعمارية: فسواء كان الفضاء المعماري في عمارة أو في رواية، فإنّه قائم بذاته، ومع ذلك مُعَبر عن العالم الذي هو محيط كامل ومرئي، وإبعادٌ وتشكيلٌ للعالم الخارجي." [28] وكما أن العنصر المركزي لفن العمارة يكمُن في العلاقة بين الخارجي والداخلي، فكذلك الفن الفضائي للرواية.

– **المطابق المولد**: يحيل هذا المفهوم [29] على التداخل الفضائي للقارئ والشخصيات، والنص من منظور التساكن ضمن حقل دينامي مُجاوز للزمن المحدود: الأمر الذي يُعيد طرح إشكالل "الانفتاح" و"الحدّ" في ضوء جديد. ذلك أن مردوديّة "الحقل الدينامي" تُسعف في تنسيب المسافة بين الداخل والخارج. فحدود أثر فني "لا تتطابق مع حدود شكله المادي. إذ مع حقله الدينامي يمتد في الفضاء مفضيا إلى حالات دينامية متراكبة ومتداخلة فيما بينها بشكل متبادل." [30]

ومن ثمّ، فإن الفن المعماري هو الذي يُشخص الفضاء الشاغر، إذ يجعله مرئيا، مشتغلا بذلك كقوة تُقرّبُ بين الخارج والداخل. وبالمثل، فإن الفن الروائي بما هو حقل دينامي، يَحُل التعارض بين البرّاني والمحايث. وبذا يندُّ الشكل عن كونه غلافاً، مادام يتشيّد كشيء مجسّد، دينامي، وقائم بذاته، ودونما معادل أو بديل [31].

إنّ سعينا لتلخيص بعض العناصر الدّالة في مقاربة "ج. إ. كيسنر"، مع مُحاولة إيضاحها عبر التركيز والتركيب والتصنيف، إنّما يستهدف الإلماع إلى خصوبة وانفتاح الموضوع النقدي المقترن بتشييد العالم النصي للرواية على مستوى التصوُّر، كما على مُستوى البنيات والموادّ.

ومن المؤكّد أن توسيع مجال المقاربة من خلال النظر إلى الفنون الفضائية الأخرى، يكتسي أهميّة شديدة بحُكم المتخيّل المشترك بين كثير من الفنون، التي وإن اختلفت تجسيداتها، فإنها تروم خلق شكل يُخوّل الانفلات من استبداديّة الموضوع [32]، وإيجاد "لغة" أو "شفرة خاصة" تجسّد حرية الفن في موازاة الضغوط. [33].

ومن اللافت أن يحظى الفن المعماري بانتباه خاصّ لدى أغلب مُنظري الفضائية الروائية، ومن بينهم، كمثال، الناقد الفذ "ميخائيل باختين M. Bakthine" الذي يرى الشكل الفني الروائي مُتحققاً عبرها يُسميه بـ"مادة التأليف Materiau"، وهو ينظر إليه من خلال الموضوع الجمالي المندمج، المنشبك بالتاريخ والمجتمع، مُقارباً إيّاه كشكل معماري (Architectonique) يتضمن مجموع أدوات التركيب النصي: الشيء الذي يجعله شكلا جماليا دالا، ينبثق عن التنسيق المحكم لأدوات التشييد، وبالتالي شكلا معماريّاً يلحم وينظم القيم التواصلية والأخلاقية في النص." [34]

ومن اللافت أيضاً، أن نجد الفنّ المعماري في قلب مختلف الاجتهادات والتصورات والتنظيرات الحداثية للأدب والفن عامّة. فلقد "وُلد عصرنا تحت شعار التشييد والبناء. لذا، فإن الفن الحديث – الذي يُعبر عنا – لا يمكن أن يكون شيئا آخر غير فن البناء" [35] بل إن الفن ما بعد الحداثي بدوره، لم يستطع التخلص من إغراء النموذج المعماري: إذ من الواضح أن فن العمارة هو مجال الصراع والمنافسة بامتياز في تيارات ما بعد الحداثة، بل إنه الحقل المرجعي الذي احتضن الجدل حول مفهوم ما بعد الحداثة وبُحِثت فيه المردوديّة المنبثقة عن استخدام هذا المفهوم [36].

وكل هذا من شأنه أن يُسهم في التحوّل المتعدد والثري للموضوع الجمالي الأدبي والفني بشكل عام، وللموضوع الجمالي الروائي بشكل خاصّ. ذلك أن تجدّد وتعميق المداخل النقدية يُفضي بكل تأكيد إلى تحريك المدى الإيحائي والتخييلي والمعرفي للأعمال والنصوص الثرة، بحيث تنبثق عنها إشعاعات جمالية كانت كامنة، أو إلماعات رمزية كانت مُنطفئة، أو دلالات متبلورة كانت مجهولة. وبالتالي فإنّ إضافة مرجعيات نقديّة مُستجدّة، من قبيل المرجعية الفضائية كما عَرَضْنا لبعض خطوطها، بإمكانه أن يُعدّد الموضوع الجمالي للعمل الفني على المستوى التزامني، أي على مستوى حقبة محدودة ومعاصرة: الشيء الذي يُشكك في فكرة الموضوع الجمالي الوحيد المطابق لمجتمع بكامله ضمن مرحلة زمنية ما. فبالإمكان توليد موضوعات جمالية متنافسة بحسب زوايا النظر المعتمدة، وبحسب المرجعيات التأويلية. ذلك أنّ الموضوعات الجمالية لا يُحتمل أن تكون متباعدة فحسب، بل قد تكون متناقضة أيضاً.

فالتطور النقدي، إذن، مكوّن أساس في تغيير الموضوع الجمالي للرواية لأن الأعمال الفنية تندّ عن أصولها ومقاصدها الواعية. ومقاربة "الفضاء الروائي" من منظور التشييد ومكوناَته وفق أنماط جديدة من القراءة يُفسح المجال أمام تحرير السّرد الأسير، وتقوية إشعاع الابتكار، وتوسيع التواصل الجمالي.

الهوامش

1 – لأجل المقارنة بين الرواية والأجناس الأدبية التغريبيّة التي سبقتها، من جهة الانغلاق والانفتاح، والكلية والصّيرورة، يمكن الرّجوع إلى: ميخائيل باختين، **الملحمة والرواية**، ترجمة جمال شحيد، معهد الانماء العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 1986.

2 -M. Heidegger, "Batir. Habiter. Penser", in **Essais et conférences**, les Essais LXC, NRF, Gallimard, Paris, 1958.

3 – هيدغر: "البناء، والسكن، والتفكير" (عن) محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته، الشعر المعاصر**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1990، ص. 64.

4 – نفسه، ص.65.

5 – نفسه، ص. نفسها.

6 – ترجمة للكلمة الفرنسية (quadriparti)، وهي تعني هُنا، الأرض والسّماء، الفانين والسّماويين. أخذنا هذه الإشارة عن المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

7 – نفسه، ص. نفسها.

8 – جوزيف. إ. كيسنر، **شعرية الفضاء الروائي**، ترجمة لحسن احمامة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2003، ص. ص. 19 – 21.

9 – حميد لحمداني، **بنية النص السردي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1991، ص. 64.

10 – مارسيل بروست (عن) حامد طاهر، "المعمار الروائي عند مارسيل بروست"، **مجلة فصول**، المجلد الثاني، العدد الثاني، يناير – فبراير – مارس 1982، ص. 185.

11 – نفسه، ص. نفسها.

12 – فريدريك نيتشه، **إنسان مفرط في إنسانيته، كتاب العقول الحرّة**، الجزء الأول، ترجمة: محمد الناجي، مرجع سابق، ص. 95، شذرة. 145.

13 - Gérard Genette, "La littérature et l'espace" (in) **Figures II,** coll. Points, Ed. Seuil, Paris, 1969.

14 - Ibid, p.p. 44 – 45.

15 - Ibid, p.p. 45 - 46.

16 - Ibid, pp, 46 - 47

17 - Ibid, pp, 47 - 48.

18 – عبّر "بورخيس" عن هذه المكتبة في العديد من مقالاته "وتخييلاته"، منها مقالة/ مُحاضرة "أسطورة الكتاب" المتضمنة لصورة المكتبة بوصفها ضربا من الغرفة السحرية التي تسكن بها الأرواح الفضلى للإنسانية مغتبطة، تنتظر كلامنا لتخرج عن صمتها فتستيقظ: أي تنتظر فتحنا للكتاب لكي يُصبح الحدث الجمالي مُمكنا.

19 – **The Spatiality of the Novel**، وقد ترجمه لحسن حمامة إلى العربية تحت عنوان: **شعرية الفضاء الروائي**.

20 – جوزيف. إ. كينسر، **شعرية الفضاء الروائي**، مرجع سابق، ص. 59.

21 – نفسه، ص. 55.

22 – نفسه، ص. ص. 61 – 63.

23 – نفسه، ص. 74.

24 – نفسه، ص. 75.

25 – نفسه، صص. 88 – 95.

26 – نفسه، ص. ص. 101 – 102.

27 – نفسه، ص. 140. مفهوم المطابق المولد من نحت المترجم، وهو مستحدث في النقد الإنجليزي إذ صكّه الكاتب، والاصطلاح الإنجليزي هو:" Genidentity ". انظر مقدمة المترجم، ص. ص. 11– 12.

28 – نفسه، ص. 159.

29 – مفهوم المطابق المولد من نحت المترجم، وهو مستحدث في النقد الإنجليزي إذ صكّه الكاتب، والاصطلاح الإنجليزي هو:" Genidentity ". انظر مقدمة المترجم، ص. ص. 11– 12.

30 – نفسه، ص. 199.

31 – نفسه، ص. ص. 200 – 201.

32 – هنري فوسيون، "الشكل ضرورة للإنجاز" (ضمن) حسن المنيعي، **عن الفن التشكيلي**، إعداد وترجمة، مطبعة سندي، مكناس، الطبعة الأولى، 1998، ص. 77.

33 – جوزيف كوزوت J. Kosuth، "الفن الشكلاني والوظيفة الفنية"، (ضمن) المرجع السابق، ص. 39.

34 - M. Bakthine: **Esthétique et théorie du roman**, traduit de russe par Daria Olivier, Gallimard, 1978, p. 69.

35 – لايوس كساك، "لازال الفن الجديد حيّاً" ضمن. حسن المنيعي، **عن الفن التشكيلي**، إعداد وترجمة، مرجع سابق، ص. 87.

36 – فردريك جيمسون، "سياسات النظرية، المواقف الإيديولوجية في جدل ما بعد الحداثة"، ترجمة: فخري صالح، **مجلة الكرمل**، عدد 51، ربيع 1997، ص. ص. 38 –49.

نظرية العوالم الممكنة
ونظريات التخييل الأدبي

الميلود عثماني

تقديم

يستعين النقد الأدبي المعاصر، غالباً، بمفهومي "العوالم" أو "الأكوان" للإشارة إلى هذه الفضاءات الغريبة حيث القارئ مدعو إلى ولوجها. وهي فضاءات تمتلك قوانينها الخاصة، وتتطور في فضاء–زمني موازٍ لفضائنا وزماننا، ولكن ما دلالة توظيف هذين المفهومين حينما يتعلق الأمر بالصلات الموجودة ما بين التخييل والواقع؟ وهل التخييل قوة لإنتاج العوالم؟ ما وضعه الاعتباري؟ هل ثمة تناسب بين تلك العوالم وعالمنا؟

كثير من فلاسفة التخييل ومنظريه سعوا إلى "صورنة "هذه الأسئلة مستعينين بنظرية العوالم الممكنة تماما كما طورها علم الدلالة المنطقي–الجهيّ خلال النصف الثاني من القرن 20.

إبان تلك المرحلة تمت إعادة اكتشاف المفهوم اللابنيتزي "العوالم الممكنة"، وذلك في حقل الثقافة الأنجلو– ساكسونية (في الفلسفة التحليلية مع مجموعة من الفلاسفة أمثال س.كريبكي، د.لويس، ج.هنتيكا،أ.بلانطانكا أو ر.ستالنكر)[1]. وكان الهدف من ذلك تقييم شروط الحقيقة في المحتويات القضوية الجهية، وذلك بالاستفادة من التحليل المنطقي للشروط الوقائعية. ومن هؤلاء الفلاسفة نجد د.لويس الذي يرجع إليه الفضل في اقتراح طبيعة التمفصل بين علم دلالة العوالم الممكنة ونظرية التخييل في مقالة تحت عنوان"الحقيقة في التخييل"(Truth in Fiction)(1978). وقد وافقه على هذه الخطوة المنهجية، خلال أعوام السبعينات، عدد كبير من منظري الأدب أمثال أمبرطو إيكو، وطوماس بافيل، ول.فينا،ل.دولوزيل، و م– ريان الذين اكتشفوا قيمة الاشتغال على العوالم الممكنة ومنطق المحمولات القضوية اللاوقائعية. معظم الأسئلة والقضايا المتصلة بالتخييلية وبعلم دلالة العوالم الممكنة، سواء بالنسبة لكتاب مؤسس النظرية، في المجال الأدبي، طوماس بافيل (العوالم التخييلية)، أو بالنسبة لأهم الأعمال المستمدة منه والتي حاولت إيجاد تمفصل معقول بين نظرية العوالم الممكنة ونظرية الأدب (دولوزيل، ز.رونان، وريان). ورغم أهمية هذا النقاش والفوائد المرجوة منه، فإن كل ذلك لم يجد طريقه إلى الترجمة إلى اللغة العربية، وإن كانت هناك أطروحات استلهمت النظرية من داخل سياقاتها النظرية التطبيقية المتعددة [2].

لقد كان لنظرية دايفيد لويس المعروفة بالنظرية الواقعية الجهية التي طبقت على النصوص التخييلية (في مقالته المشار إليها) أثرٌ بالغ في حقل الدراسات الأنجلو– ساكسونية؛ أثرٌ على نظرية التخييل وقيمة الحلول التي أتت بها لإيجاد مخارج من المشاكل الناجمة عن ذلك. يطرح التخييل مشاكل متعددة سواء على المستويات الأنطلوجية أو الابستمولوجية أو الدلالية أو الجمالية. فكيف يمكن لأمر غير موجود أن يمتلك طابع الواقعية، ويمكن منحه قيمة واقعية؟ ما الذي يتيح لقارئ النصوص التخييلية القدرة على أن يضفي على ما يقرأ قيمة مساوية للأشياء المتصلة بتجربة واقعية أو ممكنة؟ وإذا كان التخييل ذا طبيعة مختلفة مقارنة بما هو واقعي، فهل يكون بمستطاعه تمكيننا من معرفة الواقع الذي نحن فيه منخرطون وجوديا؟ هل ثمة تناسب معين بين العوالم المتخيلة وعالمنا نحن؟ وعبر أي إجراء يكون بإمكانه أن يحسن فهمنا للعالم ويعمق تجربتنا؟ هذا النوع من الأسئلة يجعلنا نفترض أن جمالية معينة للتخييل يمكن أن تستغني، بصعوبة، عن المسائل والأمور والقضايا ذات الطبيعة المنطقية والفلسفية.

ومع ذلك، فإذا كان التخييل قد تحول إلى بؤرة اهتمام الفلسفة التحليلية، فإن الأمر لم يكن غاية في حد ذاته، وإنما بسبب المشكلة التي يطرحها التخييل على نظريات الإحالة، المتعلقة بالعلائق المنطقية–الأنطلوجية ما بين اللغة والعالم. وهو مشكل ورثناه عن فريجه وراسل، يمكن أن نمثله وفق الحدود الآتية : "كيف يمكن لأمر له معنى بالنسبة إلينا، ومع ذلك لا يحيل على شيء واقعي؟". ولهذا الغرض، وكما أشرنا، سعى ديفيد لويس إلى الإجابة عن هذا السؤال من خلال اقتراح تطبيق نظريته عن العوالم الممكنة على التخييل؛ غير أنه تجب الإشارة إلى أن لويس لم يبْنِ نظريته، منذ البداية، لهذا الهدف. لكن فضل هذه النظريات أنها أضفت طابعا إشكاليا على قَضية علاقة التخييل بالواقع. كما سمحت، في سياق أنجلو– ساكسوني، بتجديد النظر إلى حقل أسئلة إستطيقا التخييل.

إن رهان تقريب مفهومي التخييل والعوالم الممكنة من بعضهما البعض، إنما هو رهان حقيقة الملفوظات التخييلية. نحن نفهم من عالم ممكن كوناً ممكناً من الناحية المنطقية. والعالم الممكن يطابق تصورا بديلا لمجرى واقعي للأشياء. فالعوالم الممكنة تبدو كما لو كانت حالات لما كان على العالم أن يكون، أو وضعيات تخييلية للعالم بأسره. وإذا صادف خطاب الحقيقة خطاب العالم الواقعي لصار بإمكاننا أن نتساءل عن حقيقة العبارات المتعلقة بالموضوعات التخييلية في العوالم الممكنة. إن آليات علم الدلالة الجهي، وهي تقترح علينا تأويلا لمفهومي الإمكان والضرورة، فإنها تضفي قيمة حقيقية على العبارات المتصلة بوضعيات غير وقائعية، حيث لا يكون التخييل سوى حالاتٍ خاصةٍ.

نقترح في هذه المقالة تحليلا للأسباب التي جعلت الواقعية الجهية المنسوبة لديفيد لويس ذات تأثير بالغ على نظرية التخييل وتقدير أهميتها كذلك: ترى ما مدى أصالة نظرية ديفيد لويس بخصوص التخييل؟ وهل حالة الاتصال بين العوالم الممكنة وعوالم التخييل يمكن للواحد أن يدافع عنها؟ وهل ما نزال إلى اليوم قادرين على اعتبار هذه المقترحات مثمرة بالنسبة لنظرية التخييل؟ وهل يمكننا أن نرى سمات امتداداتها المستقبلية؟

تحليل ديفيد لويس يُعْنى بالتخييل الأدبي، بخاصة، على الرغم من أن الأسئلة التي يثيرها يمكن أن تهمّ كل الوسائط الفنية التي تتضمن عناصر تخييلية.

غير أننا نحصر مجال اهتمامنا في قضية الصلة الممكنة ما بين التخييل الأدبي والعوالم الممكنة. وعليه، فإن هذه المسألة يمكن معالجتها سواء من زاوية قيود الإبداع أو من زاوية قيود التلقي، مما يعني أن زاوية التأمل المنتقاة ستكون تلك الخاصة بالقارئ، ذلك أنه من الأفضل أن نأخذ بعين الاعتبار النطاق المعرفي للتخييل الأدبي.

1 – من "العوالم الممكنة" إلى "العوالم" التخييلية

إذا كانت التخييلات غير صادقة في عالمنا ألا يمكنها، على الأقل، أن تكون كذلك في العوالم التخييلية التي تبلورها؟ بإمكاننا هكذا أن نعيد صياغة السؤال الذي دفع "لويس" إلى إقحام نظريته عن العوالم الممكنة في مجال التخييل. يعتقد لويس أنه قادر على حل معضلة مرجع الملفوظات التخييلية بفضل العلاقة التي يتصورها ما بين العوالم التخييلية والعوالم الممكنة. غير أن استعماله لمفهوم العوالم الممكنة لا صلة تربطه، مبدئيا، بالمعضلات التي يطرحها منطق التخييل، فقد طور، في أول الأمر، تحليلا موسعا للعوالم الممكنة لمعالجة القضايا المرتبطة بالمنطق الجهي [(3)]. ويبدو من المفيد أن نشير إلى السياق المنطقي– الدلالي الذي برزت من خلاله فكرة تطبيق مفهوم العوالم الممكنة على الأعمال التخييلية لفهم ما المترتب في حديثنا عن "العوالم" أو "الأكوان" في ميدان التخييل. تلجأ النظرية الأدبية، بسهولة، إلى مثل هذه التعبيرات، لكن يتم، عادة، إهمال ونسيان الافتراضات الأنطلوجية والاستلزامات التصورية. فهل الحديث عن عالم أو كون تخييليين يفترض وجود عالم واحد أو عوالم عدة بجانب عالمنا أو فوقه. إن ربط نظرية العوالم الممكنة بالتخييل يمكن أن ينظر إليه كتطبيق لنظرية على موضوع، (واستنادا إلى ذلك سيكون صادقا أو كاذبا) أو أن الأمر يتصل بنقل تصور عادٍ لا يستدعي سوى قضية جدوى هذا الشيء وفعاليته؟ [(4)]

1 – تجديد مفهوم العوالم الممكنة

مبدئيا وجد مفهوم العوالم الممكنة انبعاثه في منطق الجهة، ذلك أن علم دلالة العوالم الممكنة قد تم استهلاله على يد عالم المنطق الأمريكي ساوول كريبكي في مقال نشره سنة 1963" القيود الدلالية في المنطق الجهي".استهدف هذا النموذج صياغة علم دلالة للمنطق الجهي وتبيان طابع اكتماله. وارتكز، في ذلك، على ثلاثة عناصر:

– مجموعة عوالم ممكنة؛
– وجود علاقة تقابلية بين عينة من هذه العوالم فيما بينها؛
– وجود وظيفة "تقييمية" تحدد لكل قضية (p) مجموعة العوالم الممكنة حيث تكون ق(p) صادقة.

في نظرية العوالم الممكنة، يفترض أن كل جملة جهية يمكن إعادة صياغتها باعتبارها جملة تتضمن تكميما لهذه العوالم. وعلى هذه الشاكلة فإن "من الممكن أن ق" ستعاد صياغتها هكذا: "هناك عالم ممكن حيث "م" حيث "ق" صادقة" ومن "الضروري أن ق" يمكن أن تعاد صياغتها هكذا: "في كل العوالم الممكنة نجد أن "ق" صادقة". إن العالم الممكن هو مجموعة تامة ومكتملة حيث من الممكن لعالمنا أن يكون موجودا.

وقد نجم عن علم دلالة العوالم الممكنة نقاش مستفيض بخصوص طبيعة العوالم الممكنة ووجودها. ففي الوقت الذي نؤكد أن هذه العوالم هي كيانات ذات هوية يمكن أن تكمم، فإن في ذلك إقرارا أننا نقبل بوجودها. إن نموذج كريبكي يرتكز على علاقة لا متشابهة تعطي الأفضلية للعالم الحالي (عالمنا) مقارنة بالعوالم الممكنة التي هي عوالم زائدة. فالعالم الحالي إذاً هو العالم الوحيد الواقعي، وهو ما يدفعنا إلى التساؤل عن الذي يميز العالم الحالي عن بقية العوالم الممكنة، إن لم يكن جانبه المادي؟ ولقد كان ديفيد لويس من علماء دلالة المنطق الجهي القلائل الذين دافعوا عن فكرة أن العوالم الممكنة هي عوالم واقعية شأنها شأن عالمنا. هذا الاقتراح هو ما حثه على اقتراح تصور آخر للحالية يميز بين الواقعية والحالية، فقد بلور نظرية إشارية للحالية يصبح بموجبها المسند إليه "حالية" له الوظيفة نفسها للألفاظ "أنا"، "أنت"، هنا" أو "الآن"، وهي ألفاظ يتوقف بعدها المرجعي على سياقها التلفظي أي العالم الذي جرى فيه هذا الفعل التلفظي. فإذا نظرنا إلى الأمور من زاوية هذا العالم الممكن، فإن كل عالم يصبح حاليا اعتمادا على وجهة النظر التي نرى من خلالها ذاك العالم. فعالمنا الواقعي هو، في الواقع، عالم ممكن تم تحيينه. وهكذا إذا تحيزنا اعتمادا على وجهة نظر العالم الممكن لصار هذا العالم حاليا، ولصار عالمنا عالما من بين العوالم الممكنة [5].

أما بخصوص الوضع الاعتباري للعوالم الممكنة، فقد طور لويس منطقا جهيا " متطرفا" [6] يقر بوجود عوالم مختلفة (محددة وجوديا) ومنفصلة (مستبعدة أي شكل من أشكال التواصل الزمكاني)، غير أنها، على الصعيد الأنطلوجي، متشابهة، بدليل أنها عوالم موجودة. ونتيجة لهذه الواقعية فإن الحالية تصير قضية نسبية. ومما يدل على تعددية العوالم وتنوعها أن ليس هناك عالم حال تماما، فـ" كل عالم هو عالم حال بالنسبة لنفسه، ما يعني أن العوالم متساوية جميعاً. غير أن هذا لا يعني أن كل العوالم هي حاليةً بالضرورة ..." [7]

2 – الحقيقة في التخييل

واضح إذاً أن ما أتاح لديفيد لويس العبور من نظريته عن العوالم الممكنة إلى التخييل هو اقتراحه بديلا لنظريات التخييل القائمة على ثنائية الواقعي والتخييلي، بإيجاد موقع قدم للحقيقة في التخييل. ففي مقاله "Truth in fiction" عرض لويس حلاً مكن من الخروج من النقاش الهوسّريلي (نسبة إلى هوسّرل) –المينوني [8] بخصوص مسألة هل يجب أن نعتبر/ لا نعتبر الكائنات، في التخييل، موضوعات موجودة كي نتمكن من الحديث عن شيء صادق، وذلك بنقل قضية الوضع الاعتباري لموضوعات التخييل إلى وضع عوالم التخييل. فقد تساءل عن

إمكانية إضفاء طابع الصدق على جمل تنتمي لوحدات تخييلية غير أنها لا تنتمي إلى النص التخييلي نفسه شأن "حكم على صدام حسين شنقا يوم عيد الأضحى". لهذا الغرض، اقترح ديفيد لويس أن نطبق على التخييل الأدبي نظريته عن العوالم الممكنة، منطلقا من الافتراض التالي: التخييلات الأدبية تمثل عوالم ممكنة. فحسب لويس دائما، فإن الوضع الإحالي للملفوظات التخييل لا يتوقف أساساً على وجود أو عدم وجود موضوعات تتم الإحالة إليها، ولكن الأمر يتعلق بعوالم تحيل إليها هذه الملفوظات. ومعلوم أن راسل اتخذ موقفا سلبيا من فكرة مينونغ بخصوص منح صفة الوجود لما ليس موجودا. فحسب راسل، فإن عبارة "مدام بوفاري تخون زوجها" هي عبارة خاطئة مادام أنه لا توجد، في هذا العالم، أية هوية تعبر عن مدام بوفاري. فخاصية وجود مدام بوفاري، حسب مينونغ، ليست خاصية توليفية. وخلص إلى أن ملفوظا مماثلا يمكن النظر إليه باعتباره صادقاً بمنأى عن عدم وجود مدام بوفاري وذلك بالنظر إلى الأوصاف التكوينية الممنوحة لها تخييليا، وهي أوصاف تامة في رواية فلوبير؛ غير أن لويس يعقب على ذلك متسائلاً عن صدق العبارة القائلة إن "شارلوك هولمس يقيم في المنزل 212B بشارع بايكر"، مع أن العنوان يحيل إلى بنك. فإذاً من غير الصواب، في عالمنا، القول أن هولمس كان يقيم في بنك، لأن المفتش، في رواية كونان دويل، كان يقيم فعلا في العنوان المشار إليه مما يجعل القضية صادقة. وهذا ما يجعل لويس يطالب المينونيين بأن يشرحوا لنا كيف يمكن للحقائق المتعلقة بالشخصيات التخييلية أن تكون أحياناً منفصلة عن النتائج المترتبة عن سلوكاتها [9]. ومن أجل تجنب الصعوبات الناجمة عن ذلك، قرر لويس اعتبار الكيانات التخييلية ليست موضوعات منعدمة، بل اعتبرها موضوعات واقعية في عالم معين. وبهذه الكيفية، فحينما أقول إن هولمس يقيم في ذلك العنوان، فالمعنى المقصود هو مجرد توكيد يختصر القضية الصادقة. وحسب هذا النموذج، فإن أحمد في **عزوزة** لزهرة رميج، [10] كانت تربطه علاقة دعارة بالحمرية، هي عبارة خاطئة، في حين تعتبر العبارة " في عزوزة، فإن أحمد هو زوج السيدة عزوزة وأب لبناتها " صادقة. واضح أن مقدمة العبارة هي ما منح العبارة صدقيتها. وهذه المقدمة هي بمثابة سابقة (جزء مزيد على غرار حروف الزيادة في البنية الصرفية لمكونات الكلام). فحضور المقدمة، بكيفية ظاهرة أو مضمرة، من عدمه هو ما يجعل المحتوى التخييلي حاسما. وعليه، فإن الحقيقة التخييلية هي حقيقة تلفظية (جهية) وممكنة. فإذا حرم المحتوى القضوي من إحالة على عالمنا الواقعي، فيمكن أن يمتلكها في عالم آخر ممكن، ذلك أن للعالم التخييلي القدرة على التحقق في عالم ممكن. ويستحسن هنا، تعويض ثنائية التخييل والواقع بثنائية العالم الحالي والعالم الممكن. ولهذا يحمي هذا النموذج فكرة غياب وجود الكيانات والهويات التخييلية التي تحيل عليها المحتويات والقضايا التخييلية، في العالم الحالي، بمنحها مرجعا في العالم الممكن.

إن نظرية العوالم الممكنة، لدى ديفيد لويس، حين نطبقها على التخييل فإنها تسمح بتعايش ما لا وجود له وإمكانية أن يحيل في الآن نفسه، وهو الأمر الذي سيحيد الوظيفة الإحالية في الخطاب اليومي.

تكمن أهمية أطروحة ديفيد لويس في الطريقة والهيئة التي أتت بها واقعيته الجهية [11]. فنظريته عن الحالية أتاحت له فرصة التخلص من فكرة النقل؛ نقل نموذج خاص ومتفرد يعتبر الإحالة واحدة ووحيدة ما بين الكلمات والعالم، في مقابل كثير من المنظرين الذين أسسوا نماذجهم النظرية على أساس أسبقية الواقعي على التخييلي. ومن هنا تجنب لويس فكرة النظر إلى العوالم التخييلية من زاوية نموذج وحيد وأوحد (العالم الواقعي).

3 – عوالم كثيرة لممكنات التخييل

من الواضح أن المجهود الذي بذله ديفيد لويس لم يترك منظري التخييل، في وضع اللامبالاة، فقد اهتموا، في وقت مبكر، بنظريات علم دلالة العوالم الممكنة [12]، إذ استلهم البعض نظرية العوالم الممكنة في بلورة نظرية للعوالم التخييلية غير متجاهل الصعوبات الإبستمولوجية والتصورية التي تتولد عن العوالم التخييلية وهي توظف مفهوم العوالم الممكنة والنتائج المصاحبة.

4 – قضية الفجوة بين عالم تخييلي وعالم حال

تعتبر أعمال كندل والطون وماري لاور ريان من بين الامتدادات الأكثر أهمية التي شهدتها نظرية ديفيد لويس. فقد اشتغلا على فينمونولوجية التجربة التخييلية. وتعتبر بحوث ريان شديدة الصلة بنموذج لويس مقارنة بغيرها، ففي مقالها المشهور بمجلة **بويطيقا** Fiction, Nonfactuals and the Principle of Minimal Departure » [13] اقترضت من مفهوم لويس عن "التشابه النسبي" [14] بين العوالم الممكنة لكي تطبقه على مجال التخييل مع بلورة منهجية لتفسير التجربة التخييلية. وعليه فقد طورت ما أسمته بـ"مبدإ الفجوة الدنيا" بغرض تقييم القضايا المرتبطة بالعوالم التخييلية. يمكن اعتبار العالم النصي قابلا للولوج اعتمادا على العالم الحالي، أي ممكنا إذا أمكن للقارئ أن يطبق عليه هذا المبدأ.

لنفترض القضيتين التاليتين :

– العيشوني [15] هو شخصية معجبة بالجنس اللطيف؛
– العيشوني شخصية لا تهتم بإغراءات الجنس اللطيف.

من أجل تعرف مدى قيمة الحقيقة، من الواجب افتراض عالمين ممكنين:

عالم أ حيث كل ملفوظات محكي محمد برادة عن العيشوني هي محكيات صادقة، بحيث (1) صادقة، و(2) كاذبة.

عالم ب حيث كل ملفوظات محكي محمد برادة صادقة، لكن (1) كاذبة و(2) صادقة.

وانطلاقا من هذه الوضعية، حيث يجب أن نبحث عن أي العالمين هو الأقرب إلى عالمنا. ومن أجل ذلك يجب أن نطبق "مبدأ الفجوة الدنيا". وبحسب مضمون أطروحة ريان، فإن الوضعية الممكنة هي أن نختار العالم الذي يكون فيه العيشوني غير مهتم بإغراءات الجنس

اللطيف، مادام أن ألأشخاص الذين ألفوا تصوير أجساد النساء، والعناية بجمالية المحاكاة لا بموضوعها، في عالمنا الواقعي، هم غالبا أشخاص باردون أو لا تعنيهم كثيرا إغراءات الجنس اللطيف. ولكن بأي كيفية سيلج القارئ العوالم التخييلية؟ وكيف سيصبح جزءا من تجربة التخييل؟

جواباً عن السؤالين السالفين تتفق ريان مع لويس ووالطون على حقيقة مفادها أن التخييل يستند إلى لعبة التظاهر، وهو ما أتاح لها القول إن "هذه اللعبة تستلزم توهم العالم الحالي للكون التخييلي موجودا بمعزل عن النص الذي يصفه" [16].

إن فكرة تطبيق مبدإ الفجوة الدنيا هي خاصية لكل النظريات التي تشتغل على التخييل من منظور المحاكاة. فوفق هذا المبدإ فإن الإحالة تشتغل، في العوالم التخييلية، ما دامت هذه الأخيرة توجد إلى جانب العالم الواقعي، في الآن نفسه؛ أي مادام الممكن في التخييل له صفة الإمكان في العالم الواقعي. ولكن هل تعتبر أفضل وسيلة لتقييم التأويلات التي نجريها على التخييلات هي البحث عن أوجه الشبه بين العوالم الممكنة وعالمي الحالي؟ لم ليس هناك مكان، في عالمنا، لرجل مثل العيشوني يهتم بإغراءات الجنس اللطيف؟ تمثل هذه الإمكانية جزءا من واقعنا.

عمل والطون على اقتراض مفهوم التشابه النسبي من لويس، وهو ما يجعله مقربا من ريان [17]. يرتبط مبدأ الواقعية لدى والطون بمبدإ آخر "مبدأ الاعتقاد المتبادل"، وهو مبدأ يرتبط بمفهوم لدى لويس يسمى "عالم المعتقدات الجمعية". وبالرغم من استلهام والطون لأطروحات ديفيد لويس، إلا أنه رفض مع ذلك تطبيق مفهوم العالم الممكن على مجال التخييل.

تعوض لعبة فعل الإيهام، لدى والطون، وظيفة تحيين العوالم التخييلية التي طالما اضطلعت بها العوالم الممكنة. إن "الحقائق التخييلية"، لدى والطون، ليست "حقائق في عالم ممكن". تكون (p) تخييلية حينما تكون مطابقة لشخص يتظاهر أنه يعتقد في (p)، فليس من الضروري أن تكون هناك إحالة. وعليه نلاحظ أن والطون يدافع عن فكرة كون القارئ الواقعي يسقط، في العالم التخييلي، أنا تخييلية تشاهد الأحداث التخييلية. إن القارئ الذي يقبل بإمكانية أن يحب ساردُ البحث عن الأزمنة المفقودة لمارسيل بروست، ألبرتين، أو أن اسوان هو خليل أوديت [18]، يعرف جيدا أن هذا الأمر ليس صادقا سوى في العالم التخييلي للرواية.

من المفيد أن نلاحظ أن الفرضيات اللويسية التي ألهمت نظريتي والطون وريان هي تلك التي تفيض عن الإطار الأنطلوجي–الدلالي الذي طالما تمركز فيه لويس، وهو ما دعاهما إلى تجاوز هذا الإطار من أجل تطوير فينومنولوجيا التجربة التخييلية.

وبالفعل، فإنه في الوقت الذي نبحث فيه عن معرفة الشروط المصاحبة التي تجعل من العالم التخييلي عالما ممكنا، فإنه يبدو ضروريا أن نستحضر معتقدات المشاركين في لعبة التخييل، كما أشار إلى ذلك، بشكل واضح، ديفيد لويس في "الحقيقة في التخييل". ومن الأكيد أن هذا

العبور لم يكن مقنعا بالنسبة لمنظرين آخرين شأن طوماس بافيل [19]: "(...) ليحدث التخييل أثره، فإن القارئ ملزم، كما المؤلف، أن يتخيلا أن الرحلة إلى أرض التخييل لم تحصل أبدا. (...) إن المسافة التخييلية يبدو أنها تميل إلى الاختلاف. ومن أجل التحكم في هذه المسافة وجب تقليصها إلى الحد الأدنى (...) ولكن أيمكن وصف تحول الواقعي إلى تخييل بمجرد قياس الفروق بين نقطة البداية وعالم الوصول؟ وهل هذه الفروق هي ذات طبيعة كمية خالصة كما يفترض ذلك مفهوم التشابه النسبي لدي لويس؟".

إن هذه التساؤلات تتحول إلى اعتراض خطير لأنها تعيد النظر في استعمال نظرية لويس عن العوالم الممكنة. فالعالم التخييلي لا يمكن تحيينه أو "تحقيقه" في عالم ممكن إلا بعد قلب عشوائي للروابط القائمة ما بين مفهومي الواقعي والممكن كما نفهمهما عادة. وما الذي يجنيه قارئ التخييل من التظاهر بالاعتقاد بأن العالم التخييلي هو عالم صادق؟

وكأثر لهذا النقاش رفض منظرون كثر إمكانية تحديد هوية العوالم التخييلية في الأدب انطلاقا من نظرية العوالم الممكنة في المجال المنطقي والفلسفي وذلك لكون العوالم التخييلية مطبوعة بالنقص وعدم الملاءمة مقارنة بالعوالم الممكنة.

وفي هذا الباب بلور الباحثان بيتر لامارك وشتاين أوستن في مؤلفهما **الحقيقة والتخييل والأدب** نقداً تفصيلياً للمعادلة التي أنشاها لويس ما بين العوالم الممكنة والعوالم التخييلية [20]. وقد لاحظا أننا نتكلم عن العوالم التخييلية، بطريقة مألوفة، أو "عوالم" الرواية أو المؤلفين، غير أنها ليست العوالم الممكنة في منطق الجهات. فالمعنى المألوف لـ"العالم التخييلي" هو "بنية" تخييلية تحدد مجالا محدودا من الخصائص النوعية الملائمة. حينما نتحدث عن "عالم" كاتب بعينه فإننا نحيل إلى عينة من السمات الخاصة المتواترة في روايات مختلفة للمؤلف نفسه. وتكمن مشكلة العوالم الممكنة في كونها تستوعب مضامين كثيرة. فهي عوالم "تامة"، أي ليست مغلقة بالمعنى الاستدلالي، ولكنها محددة من حيث التفصيلات. وعلى العكس من ذلك، فإن العوالم أو البنيات التخييلية، هي ذات طبيعة ناقصة [21] تسعى إلى تفسير هذا الانفتاح معتبرة أن كل تخييل لا يؤازر عالما ممكنا فقط، بل يؤازر مجموعة عوالم. ولهذا طالبا من نظريات التخييل الابتعاد عن العوالم التخييلية باعتبارها عوالم ممكنة وتصورها كـ"أبنية تخييلية" شديدة الصلة بالصيغ اللغوية.

5 – عن التخييل كتجربة دون إحالة

لقد اتضح لنا أن تطبيق نظرية العوالم الممكنة (وفق صياغة ديفيد لويس) على نظرية للتخييل يمكن أن يستغني عن الدعم الذي يقدمه مفهوم العالم الواقعي والشكل الوقائعي الذي يجبر منظري التخييل على معالجة الروابط القائمة بين التخييل والواقع من وجهة نظر التعارض الأنطلوجي. وهي الصعوبات نفسها التي جابهت دولوزيل. والسؤال هو: لماذا نخضع للنص وقراءة العالم الذي ينتجه؟ ما الجدوى من تحجير التخييل في عوالم أخرى مختلفة وجوديا عن عالمنا؟ وقد سعى دولوزيل [22] إلى معالجة هذه المعضلة مؤكدا أن "العوالم الممكنة لا تنتظر

أن يتم اكتشافها داخل مستودع بعيد أو متعال، لأنها تبنى بفضل الأنشطة الإبداعية للعقل والأيادي البشرية " [23]. ولكن ما الذي يجعل ما هو ممكن في التخييل ينتمي، بالضرورة، إلى عالم مخصوص "تام وكامل"؟ ما هو السبب الذي يجعل من الممكنات عناصر لا تنتمي إلى الواقع؟ يصرح بافيل[24] قائلا إن "مجال اللاوقائعي يمثل الإقامة الطبيعية للآثار التخييلية". ونحن نتساءل إن كان هذا سببا كافيا لتحليل التخييل وفق قيود العوالم الممكنة. يقينا، لقد كان مفهوم العوالم الممكنة، لدى لويس، عونا لتحليل العبارات اللاوقائعية وهو ما أسهم في تطوير نظريات منطق الجهات.

استقلالية التخييل

إن امتلاك التخييل وجودا سيميائيا مستقلا يمثل مبدأ عاما للتخييل؛ مبدأ يجب التفكير فيه جديا. ويمكن أن نرسم لهذا النقاش صورة كما يلي:

سيكون من الأمور المقبولة القول إن النصوص التخييلية هي "عوالم تشيد نصوصا"، وهو ما يعني أن حالات الموجودات التخييلية لا تأخذ قيمتها إلا إذا بنيت داخل النصوص: شخصيات الروايات التي لم يصفها أحد، وليس لها وجود، هل هي شخصيات تخييلية؟

الهوامش

1 - U. Eco (1979), Th. Pavel (1975), L. Vaina (1977), L. Doležel (1979), M.-L. Ryan (1980)

2 – الإحالة هنا على كتابنا **العوالم التخييلية في روايات إبراهيم الكوني**، دار النايا، بيروت، لبنان، ط. 1، 2013.

3 – فعل ذلك أولا في 1973 (Counterfctuals)، وبعد ذلك أعاد الأمر في كتابه : De la pluralité des mondes (1986/2007).

4 – أحيل هنا، بخصوص هذه المسائل، على فيليب مونّيري، "Fiction et croyance"، ضمن كتاب ف.لافوكا (2010).

5 - D. Lewis, **De la pluralité des mondes** (1986), tr. de l'anglais (USA) par M. Caveribère et J.-P. Cometti, Paris/Tel Aviv, Éditions de l'éclat, coll. « tiré à part », 2007, p.150.

6 – إن العوالم الممكنة، وفق روبير ستالنكر، وهو الذي دافع عن واقعية معتدلة، هي حالات ممكنة للعالم الواقعي، طرائق تكون بها الأشياء موجودة أو تكون بها القصص بديلة لقصص عالمنا الواقعي. وشدد ستالنكر على أن عالمنا الحالي هو العالم الموجود(ستالنكر ،1976 :65–75)

7 - D. Lewis, De la pluralité des mondes,Op.cit.p,150.

8 – نسبة إلى ألكسيس مينونغ ريتر(1853–1920) فيلسوف نمساوي واقعي اشتهر في مجال الأنطلوجيا الواحدية.

9 - D. Lewis, Philosophical Papers, vol. I, Oxford, Oxford University Press, 1983, p.262.

10 – زهرة رميج، **عزوزة** ، دار النايا ودار محاكاة، سوريا، 2012.

11 – وبفضل اعتراضات ساؤول كريبكي، فقد صاغ لويس مفهوم كون الاعتقاد (pretence or make believe) (لويس 1983،ص. 266.) مما أتاح له إقامة بعد تداولي وخارج سيميائي.

12 – انظر رونان(1994) ودولوزيل (1998). وكما تلاحظ ريان، ص.53 ، فإن "مفهوم العالم الممكن يشمل سلسلة متنوعة من التأويلات الفردية الملحقة بغايات مختلفة. فلا يمكن أن ننتظر عالم منطق إلى أن يحدد قيود حقيقة الفواعل اللفظية تماما كما يحدد منظر أدبي مفهوم العالم الممكن ذلك."

13 - Ryan 1980, p. 403-422.

14 - Lewis, 1973, p. 48-52.

15 – محمد برادة، **الضوء الهارب**، منشورات الفنك، الدار البيضاء، المغرب، 1993

16 – رايان، 2010، ص.58. وعن موقف ريان من الوضع الاعتباري الأنطلوجي للعوالم الممكنة، ينظر:

« Atelier de théorie littéraire : Des mondes possibles aux univers parallèles », URL :

http://www.fabula.org/atelier.php?, Fabula, mai 2006, URL :

Des_mondes_possibles_aux_univers_parall%26egrave%3Bles, [consulté le 15 mai 2016].

17 - L.Walton, « How Remote are Fictional Worlds from the Real world ? » **The Journal of Aesthetics and Art Criticism** ,vol.37,1978, p.144.

18 - HYPERLINK "https://beq.ebooksgratuits.com/auteurs/Proust/proust.htm"https://beq.ebooksgratuits.com/auteurs/Proust/proust.htm (consulté le 27/09/2016 à 20h40).

19 - T. Pavel, **Univers de la fiction**, Paris, Seuil, coll « Poétique », 1988, p.210. T. Pavel, « Univers de fiction : un parcours personnel », in F. Lavocat (dir.), **La théorie littéraire des mondes possibles**, Paris, CNRS éditions, 2010, p.113.

20 – لامارك وأولسن(1994) الفصل الرابع، كما يمكن الرجوع إلى تحليلات مفصلة تتناول الفروق بين العوالم الممكنة والعوالم التخييلية لدى كل من أمبرتو إيكو(1994) ودولوزيل (1988).

21 - P. Lamarque et S. H. Olsen, **Truth, Fiction and Literature**, Oxford, Clarendon Press, coll. « Clarendon library of logic and philosophy », 1994, p.91.

22 - L. Doležel, Heterocosmica. **Fiction and Possible World**s, Baltimore/Londres, Johns Hopkins University Press, 1998, p.14.

23 – انظر أيضا: كريبكي،1980، ص.44. "العوالم الممكنة منصوص عليها ولا يتم اكتشافها بواسطة تليسكوبات عملاقة".

24 - T. Pavel, op. cit, p.309.

الأعمى وقرينه

عبدالله إبراهيم

شكّل العمى قاعدة ارتكزت عليها حياة طه حسين، كما ارتكنت إليها حياة سلفه أبي العلاء المعرّي؛ فتجربة العمى صاغت رؤيته لنفسه وللعالم، وحدّدت نمط علاقته بالآخرين، فردّد الإشارة إليها كثيرا في وقائع حياته العائلية، والثقافية، والمهنية، واستعادها مرات كثيرة في كتبه، ولا يخفى أنه دار حولها، واستثمرها موضوعا لبحثه، واستبطنها بما جعل المتلقّي يضعها في اعتباره في معظم الأحداث اللاحقة من حياته، وصفّى منها موقفا واضحا تجاه الحياة، ولذلك اختار له قرينا بشخص أبي العلاء لينوب عنه حينما يتعذّر عليه قول ما يريد،أو يرغب، فالمعرّي نظيره، وشبيهه،ولم تغب الملازمة بينهما وحال العمى عن كل ما تركا من آثار، وما تواتر عنهما من أخبار. والحال هذه، فكلما نأى طه حسين عن قرينه جذبه إليه محاكيا، ومماثلا، ومشاكلا، ولطالما اقتفى أثره في كثير مما قال وكتب، واهتدى به في رسم ملامح تجربته الثقافية.

من الصحيح أن طه حسين أظهر ائتلافا نسبيا مع عماه في المراحل اللاحقة من حياته، فتوافق معه، وانسجم، ولم يعد يذكره إلا عرضا في سياق المثل والعبرة، وبه استبدل تحدّيا صريحا قاده إلى وضع اجتماعي وثقافي رفيع تبوّأ فيه مناصب مهمة، وقام بأدوار جليلة، ما جعل العمى يتوارى خلف حياة ناجحة، فلم يعد "عاهة" إنما أمسى موضوعا للافتخار، ولطالما ثار العجب حول أعمى تبوأ سدّة عمادة الأدب العربي، وطاف في أوربا وسواها سائحا ومحاضرا، وألفّ عشرات الكتب المعتمدة في مجال الأدب والفكر، وعلى الرغم من ذلك، فيصعب تحديد درجة التكيف مع العمى الذي يفرض شرطه في حياة طويلة فلا يمسي عائقا بعد أن صار أمره مؤكدا.

وباستثناء الملاحظات التي أخذ بها على قرينه المعري، الذي داوم على التشكّي من عماه، لا نكاد نعثر على إشارة يفهم منها أن العمى كان مانعا كابحا في طريق طه حسين بعد نضجه، فقد تغلّب على حاله الأولى التي أسرف في وصف مشاقها، وأطال، في كتاب **الأيام**، لكنه أعرض عنها، فيما بعد، بهدوء، وجعل من عماه حافزا لإقناع الآخرين بقدرته على خوض تجربة حياة ناجحة، بمعزل عن نعمة البصر، فما يحتاج إليه المرء ليس البصر إنما البصيرة التي تقوده في شعاب الحياة إلى نهايتها.

يصحّ القول إن العمى كان عتبة تخطّاها طه حسين بنجاح مشهود له، وأصبح عبرة للافتخار وليس الانتقاص، ولكن حينما يقع فحص المدوّنة الكبيرة التي أملاها طوال حياته، نجدها متوزعة على موضوعات لا يحضر البصر فيها إلا نادرا بتأثير من المسموعات والمقروءات، وبغياب ذكر البصر عنها يحلّ العمى مكانه، فطه حسين، شأنه في ذلك شأن قرينه، وسائر العميان، يستعين بذاكرة القراءة حيث تكفّ العينان عن دورهما، فتكثر في مدونته مشتّقات الفعلين "ذكر"، و"فكر" وليس مشتّقات الفعلين "رأى"، و"أبصر"، ما يكشف عن مهيمنة حاضرة في أسلوبه الكتابي، فالأعمى يتجنب ذكر الأفعال والأسماء التي لها صلة بالبصر، والرؤية، وبها يستبدل أفعالا وأسماء لها صلة بالتخيل والذاكرة. وكل ما وصفه طه حسين في كتبه، هو وصف أعمى، رآه بعيون المرافقين له، ومنهم أفراد عائلته، حيث كان ينتبذ مكانا خاصا به خلال أسفاره، فيصله صوت ابتهاجهم بالحدائق والأرياف والشواطئ مرحا، فيشاركهم فيما لا يرى، ولكنه يحسّ به عبر أذنيه.

وصف ذلك حينما كان في "نابولي" بإيطاليا مع أسرته صيفا في طريقه إلى فرنسا، حيث ارتسم الأمر في خاطره، فخصّه بالتفصيل الآتي: " لم أكد أبلغ مدينة نابولي وأنفق فيها يوما وبعض يوم حتى خرجت للتروض مع أسرتي على سواحل هذه المدينة. وبينما كانت زوجتي وابناي وصاحبي ينظرون إلى البحر والسماء وإلى الجزر والربى، وإلى هذه المناظر الكثيرة المختلفة التي كانت تحدث لهم متعة وتطلق ألسنتهم بالإعجاب، وتبهر نفوسهم وتسحر قلوبهم، كنت أحسّ هذه الطبيعة التي لم أكن أراها ولا أتصورها ولا أعرف لها كنها تدنو مني قليلا قليلا، ثم تنفذ إلى نفسي، ثم تملأ قلبي رضا وأملا وحبا للحياة. وبينما كانوا يتحدّثون عمّا يرون، ويتواصفون ما كانوا يشهدون، كنت أنا أدير في نفسي حوارا بيني وبين أبي العلاء موضوعه الرضا عن الحياة والسخط عليها والابتسام لها والضيق منها. وكنت أحدّث أبا العلاء بأن تشاؤمه لا مصدر له في حقيقة الأمر إلا العجز عن ذوق الحياة، والقصور عن الشعور بما يمكن أن يكون فيها من جمال وبهجة، ومن نعيم ولذة." (1)

رأى طه حسين العالم بعيون الآخرين، لكنه شعر به بنفسه، و لم يظهر في كتاب **معك** لزوجته سوزان فاقدا للبصر إنما صاحب بصيرة فاقت بصائر من توفّرت لهم القدرة على النظر بعينين مفتوحتين، واستعادت هي معه حياة مشتركة استمرت نحو خمسين عاما لم تفطن خلالها إلى فقدان رفيقها لنعمة البصر، إذ نشطت حواس بديلة حلّت محل العينين، فلم يتعثّر الزوج في حياته كثيرا، وحقّق مجده دون أن تقع عيناه إلا على أشباح بعض الأشياء في طفولة شبه معدمة. ومن الراجح أنه أطلق العنان لخياله الخصب في رؤية العالم الجواني الذي عاش فيه بما يفوق الرؤية البصرية. ويمكن تأويل سيرة حياته على أنها رحلة مبصر في مجتمع أعمى.

لا يمكن الوثوق المطلق بالحواس على أنها الوسيلة الوحيدة للمعرفة والتأمل، وحينما تتعطّل إحداها فلا يتعذّر على المرء ممارسة حياته، أو اعتزالها، والنأي بها عن أي شيء له صلة بالحواس الأخرى، وربما يحدث تبادل في الوظائف فيما بينها. وفي أحوال كثيرة أتاح العمى فرصة لا تتوفّر للمبصرين في إعادة النظر للذات والعالم، فكلما أمعن الأعمى في استبطان ذاته انفتحت أمامه آفاق جديدة لا يعرفها سواه.

ظهر طرف من ذلك في حال طه حسين الذي تحدّث عن عالم شبه مرئي، في بعض الأحيان، ومن ذلك ذكر "المرايا" التي يمكن أن تفهم باعتبارها استشفافات رمزية لعالم يعكس ذاته فلا حاجة لأن يمتد إلى ما وراء ذلك، وقد بلغته الفكرة من مناهج النقد التي شاعت في فرنسا خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وكونه بصيرا فقد أقام علاقة متينة مع النظام الشفوي للتعبير والتفكير أكثر مما كان الأمر مع النظام الكتابي، فخيّم الإطناب على لغته، وهام بالبيان العربي، واسترسل به متغنيّا ما يمكن القول بأنه آخر الشفويين الكبار في الثقافة العربية، ومع ذلك فقد طوى تحت غلالة اللغة التي كان يترنّم بها شكا بالعالم وتبرما من إيقاعه الممل، واستياء منه، وغمره كدر وأسى في بعض الأحيان، وكأن التأمل به يرتدّ إلى الذات بدل أن يمتدّ إلى الآخر؛ فطه حسين يكتب عن عالم يحبسه، ويحول دون إقامة صلة جوهرية بما يجهل. على أنه من الصعب استنباط نقمة وازدراء إنما هو تبرّم دهري يشوبه نوع من عدم الارتياح والانسجام.

انكبّ طه حسين على أبي العلاء باحثا، ومؤرخا، ومحلّلا، ومؤوّلا، ولم يكتف بكل ذلك إنما استأثر بصوته، فامتلكه في كتاب **صوت أبي العلاء** الذي أعرب فيه بصريح القول عن طبيعة الصلة مع قرينه "أنا أجدُ في صوت أبي العلاء أعذب في النفس وأحب إلى القلب من كلّ صوت ومن كلّ صدى" [(2)]. لا نظير لأبي العلاء في نفسه، وفي قلبه، حتى صدى صوته لا مثيل له بين الأصداء، وذلك شغف مضاعف عابر للأمكنة والأزمنة بلغ درجة الانصهار والانحلال بين الاثنين، فقد حاز الأول على صوت الثاني، وتجاوز ذلك إلى الاستئثار بصداه حتى جعله يجهر بما يضمر، ولازمه، وصاحبه في معظم فصول حياته، فهو قرينه الذي لا سبيل إلى الانفصال عنه. وكان قد صرّح بأنه محبّ لكل ما يتصل بذلك القرين "أنا أحبّ أبا العلاء، وأكلف به، وأحبّ الحديث عنه، والتحدّث إليه، والاستماع للذين يتّخذونه موضوعا للحديث" [(3)].

غمر طه حسين كَلَفٌ بأبي العلاء، والكَلَف هو اللهج بالمحبوب، والولع به، والإعلان عن حبّه، وتجشّم المشقّة من أجله، ولم يعد هو بذاته مدار ذلك الحب، إنما تجاوز ذلك إلى الحديث عنه، والإصغاء إليه، بل تعدّاهما إلى حب الاستماع لمن يتحدّث عنه، فقد ربطت بينهما مؤانسة جعلته يصطفيه موضوعا للحبّ، وللحديث، وللإصغاء، وتلك حال فائقة من الكَلَف تحيط بالمحبوب من كل جانب، وتعبر عن الصيغة التي أحب بها قرينه، فلم يتطرّق إلى العلاقات الرابطة بين مؤلف قديم، وباحث حديث؛ العلاقة النقدية التي تفترض مسافة بين الاثنين، وتقوم على ثنائية قراءته بدقة، والكتابة عنه بمسؤولية، إنما اقترحت الصيغة الشفوية من حديث وإصغاء، كأنها علاقة مريد بشيخ، وتلك علاقة تتصل بمداولة المعرفة وتناولها، كما طورتها تقاليد الرواية الشفوية في القرون الوسطى، ومن الواضح أن طه حسين كان أمينا لأعرافها وتقاليدها، فما انثنى عمّا يريد، وهو يملي كتبا وبحوثا، ويتحدث، عن مثله الأعلى، مبتدئا بأطروحته للدكتوراه في أول عمره عام 1914 بعنوان **ذكرى أبي العلاء**.

حكم طه حسين على نفسه بأنه "رجل موسوس في الأدب" [4]، أي أنه كثير التدقيق فيما يقرأ، فلا يتعجّل، ولا ينفعل، ولا ينقاد إلى انطباعاته الأولى، ولا يحاكي أحدا في الاستنتاج والتقويم، ومن الصعب خداعه في تقدير قيمة الأدب، وحينما يقرأ فإنه يعتمد مبدأ سوء الظن وليس حسنه فـ"الناقد سيئ الظن قبل كل شيء، وسوء الظن غير سوء النية" [5]، وما أن يشرع في القراءة حتى يلتزم بقاعدة واضحة لا يحيد عنها: حسن النية بالمقروء، وسوء الظن به، فهل جرى الامتثال لهذه القاعدة في علاقته بأبي العلاء؟ أين سوء الظن؟ وأين حسن النية؟

يعود شغف طه حسين بأبي العلاء، في تقديري، إلى خلال شخصية وأدبية ربطتهما، وميراث يتشاركان فيه، قوامه: الذكاء، والعمى، والابتكار الأدبيَ، فقد وُصف أبو العلاء بالذكاء المفرط، وأطلق على نفسه "رهين المحبسين"، قبل أن يجعلها ثلاثة: فَقْد النظر، ولزوم الدار، ومكوث النفس الطاهرة في جسد خبيث. ثم الاعتراف الذي انتزعه بانفراده فيما لم يسبق إليه الآخرون، وهو لزوم ما لا يلزم، إذ اختار المركب الصعب في الكتابة الشعرية والنثرية التي كانت عنده "صراعا عنيفا مع ما لا يجوز كتابته وما لا ينبغي قوله، ومجهودا شاقا متواصلا لصدّ ما يتعارض مع الصواب وإقامة سد منيع دونه." [6]

وجد طه حسين في المعرّي مرآة رمزية له يرى نفسه فيها، أي يدركها من خلاله دون أن يبصرها، فهو لا يديم النظر إلى قرينه لتعذّر ذلك، إنما يستغرقه شعور داخلي بأنه يهتدي به، ويسترشد، وبذلك رضي بأن يكون تابعا ملازما له، يحاكيه في ذكائه، وعماه، وتفرّده، فاتصل به اتصالا عميقا، ومثل سلفه سيطرت عليه العزلة الداخلية، وربما بزّ قرينه في الذكاء وقوة الحافظة، فتركته الأدبية والفكرية تماثل ما تركه سلفه، إن لم تزد عليه، ولطالما وجد نفسه مجددا ومبتكرا، وقد اعترف به مدشنا لحقبة أدبية جديدة في الثقافة العربية، وجهر بذلك في مفتتح كتابه **في الشعر الجاهلي** بأن بحثه جديد ليس للناس ألفة به "هذا نحو من البحث عن تاريخ الشعر العربي جديد، لم يألفه الناس عندنا من قبل." [7]

وعلى الرغم من توقّعه أن يقابل بحثه الجديد بسوء الفهم، فقد مضى فيه لا يثنيه عما يريد أحد "اقتنعت بنتائج هذا البحث اقتناعا ما أعرف أني شعرت بمثله في تلك المواقف المختلفة التي وقفتها من تاريخ الأدب العربي. وهذا الاقتناع القوي هو الذي يحملني على تقييد هذا البحث ونشره في هذه الفصول، غير حافل بسخط الساخط، ولا مكترث بازورار المزور، وأنا مطمئن إلى أن هذا البحث وإن أسخط قوما وشقّ على آخرين، فسيرضي هذه الطائفة القليلة من المستنيرين الذي هم في حقيقة الأمر عدّة المستقبل وقوام النهضة الحديثة وذخر الأدب الجديد." [8]

وقد حدث ما توقّعه، فسرعان ما رُفعت عليه قضية بتهمة ازدراء الدين، والتشكيك في صحة المرويات القرآنية، فمُنع الكتاب، ونزعت عنه المقدمة الجدالية، وأعيد نشرمعظمه بعنوان **في الأدب الجاهلي**، ومنذ ذلك الوقت قدّم طه حسين نفسه فاتحا لكثير من الأفكار الجديدة التي لا يمكن إرجاعها إلى شخصية أعاقها العمى إنما دفعها بصر سريّ إلى كشوفات لم يخطر كثير منها على بال معاصريه المبصرين [9].

رأى طه حسين في أبي العلاء شبيها له في مبتدأ حياته، وطوالها، ورد ذلك أكثر من مرة في **كتاب الأيام** فقد طابق بين حاله حينما أكل لقمة بكلتا يديه مما أحدث هرجا من إخوته، وحزنا من أمه، وتوبيخا من أبيه، وحال سلفه حينما لوث صدره بالدبس دون أن يعرف بذلك، وإذا كان قرينه قد امتنع عن أكل الدبس ما تبقى له من حياة، وصار يأكل طعامه في نفق تحت الأرض بعيدا عن الأعين، فقد حرّم هو "على نفسه ألوانا من الطعام لم تبح له إلا بعد أن جاوز الخامسة والعشرين؛ حرّم على نفسه الحساء والأرز، وكل ألوان الطعام التي تؤكل بالملاعق، لأنه كان يعرف أنه لا يحسن اصطناع الملعقة"، وبذلك ربط أمره بأمر أبي العلاء" فقد أعانته هذه الحادثة على أن يفهم طورا من أطوار أبي العلاء حق الفهم"بل إنه أصبح يفهم حياة سلفه "لأنه رأى نفسه فيها." [10]

كان المعرّي خلّا وفيا لطه حسين، ودامت الرفقة بينهما منذ طفولته إلى وفاته، وأمضيا عمرا شبه متماثل في طوله وصعابه، فلا سبيل إلى فصم الصلة بينهما، وكما وصف في **كتاب الأيام** حادثة عماه، وصف في كتاب **تجديد ذكرى أبي العلاء** ذهاب بصر قرينه" نقشت هذه المصيبة في نفسه نقشا لا يزول [11]." فهيمن "كبار المصائب وعظام الأحداث"، وكان أثرها عظيما لازمه في أطوار حياته كلها "لأنه يذكر بصره كلما عرضت له حاجة، وكلما ناله من الناس خير أو شرّ" [12] وعلّة ذلك أن "المكفوف إذا جالس المبصرين أعزل، وإن بزّهم بأدبه وعلمه وفاقهم في ذكائه وفطنته؛ فقد يتندرون عليه بإشارات الأيدي، وغمز الألحاظ، وهزّ الرؤوس، وهو عن كل ذلك غافل" [13] وقد سبق لقرينه، في سياق القنوط الساخر، أن شكر الله على عماه لأنه حماه من رؤية البغضاء من المبصرين الذين لا شأن لهم إلا الانتقاص من المكفوفين [14].

درج طه حسين على اصطحاب مظان الأدب العربي معه في رحلاته الصيفية إلى أوربا، وألفَ ذلك، فلا يشغله عنها شاغل، وفي إحداها اصطحب لزوميات أبي العلاء، وفصوله وغاياته، وانكب عليهما، وراح يملي نبذا وشذرات عنهما، و لم يتم كتابه عنه الذي جاء بعنوان **مع أبي العلاء في سجنه** إلا في مصر خلال صيف عام 1939 بعد ربع قرن من كتابه الأول عن أبي العلاء؛ فارتسمت صورة مزودجة لحبيس المعرّة في مخياله، ففي فرنسا هو الغاية والمنى، حيث ينصرف عن العالم المحيط به مختليا بقرينه، وهو يحاوره شارحا ومحللا ومؤولا، فيكون الأنيس، والجليس، والصفي، والعشير، الذي لا يكلّ عن مسامرته ومنادمته، والبوح له بما تضمر نفسه سعيا إلى صوغ فكرة، وإنتاج رأي، لكن ذلك القرين يتحوّل في مصر إلى وسيلة يستيعن بها للتدريس في الجامعة، فيصبح موضوعا للكسب والحصول على الرزق. في الحال الأولى كان المعرّي خلّا وفيّا، وفي الثانية غدا وسيلة للعيش "في فرنسا كنت أخلو الى الشيخ حبّا له وإيثارا لنفسي بلذة حديثه، فأما في مصر فقد أزوره لألتمس عنده ما أقوله للطلاب، كان غاية في فرنسا وكان وسيلة في مصر. وشتان بين الغاية والوسيلة!" [15]

في فرنسا كان أبو العلاء شريكا في التفكير، وفي مصر أمسى موضوعا للتدريس. وجد طه حسين نفسه منفعلا بأبي العلاء كما لم ينفعل بسواه، وهو يصاحبه في ترحاله، فيقيم معه حوارا تداخلت فيه أحاسيس الاثنين، وكأن كلّا منهما مرآة للآخر، وبذلك غابت المسافة النقدية

بين الاثنين، أو أنها انحسرت، وتلاشت، وغلب حسن النية على سوء الظن، وجرى تعديل لأطراف الثنائية التي قال بها طه حسين. من الصحيح أن صاحب **الأيام** كان أكثر انسجاما مع عماه من مبتكر **رسالة الغفران**، ولكن تكرار الإشارة إلى عاهة الأخير تبطن سخطا يشعر به الأول من عاهته، وقد استكثر على أبي العلاء امتعاضه الدائم مما هو فيه، وسعى إلى التخفيف من ذلك،حينما اقترح عليه مصالحة مع نفسه لا يقصر أهمية العالم على العين، فثمة طرق كثيرة لاكتشاف العالم.

تشارك طه حسين مع أبي العلاء في الزهد من رؤية عالم يمور بالشر، ويضطرب بالسوء، ولكنه فاق قرينه بورع من مشاهدة دنيا كفته لجاجة التشكي من عماه، وهو ما لم يجده عند سلفه؛ فراح يحاججه حجاجا دنيويا "أن تلمّ بنا أسباب النعمة قوية أو ضعيفة، صحيحة أو كاذبة، فنتشبّث بها ونشدّ بها أيدينا وأنفسنا، ونأخذ بما تحمل إلينا من ألوان الراحة وضروب الأنس أم أن تَعْرِض لنا فنعرض عنها، وتقبل علينا فنمتنع عليها، ولا نحصل من الحياة إلا ما حصّلتَ من خيبَة الأمل وكذب الرجاء وظلمة اليأس وحرقة القنوط." [16]

وفيما كان أبو العلاء يقيم معتكفا على نفسه نصف قرن من الزمان في معرّة النعمان راح خَلَفه يمضي أصيافه في أوربا مبتهجا في عالم مفتوح، فلا غرابة أن يكون قرينه موضوع شفقة "أنا شديد الإشفاق على أبي العلاء من نفسه قبل كل شيء، وقبل كل إنسان. فلم يظلمه أحد قط كما ظلم نفسه، و لم يكلفه أحد قط من الجهد والعناء ومن المشقة والمكروه مثل ما كلّف نفسه نحو خمسين عاما. و لم يفتنّ أبو العلاء في شيء كما افتن في ظلم نفسه وتحميلها ما تطيق وما لا تطيق وأخذها بالمكروه في حياتها العملية والعقلية أيضا" [17]، وبمقدار تماهيه مع شيخه، ما عبّر عن رابطة عاطفية ونفسية وفكرية وذوقية بينهما، فقد فارقه في نوع من المواربة التي جعلت من الإفراط في وصف سجون المتبوع ذريعة للتابع ليترحّل في العالم تحديا لها كلها.

وعلى الرغم من ذلك فقد اتهم طه حسين أبا العلاء بأشياء كثيرة حاول أن يبرّئ نفسه منها "كنت أتهمه بالإسراف على نفسه وعلى الحياة، وأصمه بالكبرياء والغلو، وأدعوه إلى شيء من التواضع والاعتدال في الرأي والسيرة" [18]. وسند تلكَ التهم أنه استكثر عليه ظنّه "بلذات الحياة أكثر وأكبر مما ينبغي أن يظنّ بها" [19]فكل ذلك من شطحات الخيال، فالمبصرون ليسوا أكثر سعادة من العميان، فـ"حقائق الأشياء وجمال الطبيعة أبعد منالا مما يظن المبصرون وغير المبصرين." [20]

من الصعب التفريق بين تهوين طه حسين على قرينه من تلك العزلة التي اقترحها على نفسه، وحالت دون متع الحياة، والترخيص الذي منحه هو لنفسه ليرتحل في العالم، ويبتهج به، ويستمتع؛ ففي لحظة من لحظات الشفقة على قرينه استكثر عليه الإفراط في عزلته وقنوطه، وكأنه يواسي صاحبا، فلا يؤاخذه على متع الحياة التي ارتشف هو منها.

حجب المعرّي نفسه عن العالم بالمحابس التي ارتهن بها، وربض وراء الصيغ الشعرية الكنائية التي تلمح ولا تصرّح، فبم حجب طه حسين نفسه؟ كان الحجاب هو ضمير الغائب الذي فصله عما يدور حوله، وحال بينه والبوح الكامل بما يريد، فقد اختاره في سيرته الذاتية

وسيلة للإفضاء بما في عقله، وليس البوح بما تطوي نفسه، وقد يبدو غريبا ألا تعتمد سيرة ذاتية على ضمير المتكلّم، فهو مناسب لها، ولائق بها، ولكن استخدام ضمير الغائب في الحديث عن الأنا له دلالة المباعدة، والمواربة، والتخفّي، فبه وضع طه حسين مسافة بينه والعالم الذي تحدّث عنه، فصلهما عن بعض ضمير الغائب، الذي ارتبط براوٍ عليم ملّم بأحواله كلها، وهو يحيل عليه، وقد جرّد منه الشخصية التي لها صلة بتلك الأحداثً، فإذا كان لنا أن نصف ضمير المتكلّم بالإبصار، فضمير الغائب بالعمى.

يحول ضمير الغائب دون الرؤية الحية للعالم الذي يعيش الراوي فيه، ويصرف عنه المشاركة المباشرة فيه، إنما يرتب تلك العلاقة عبر وسيط، ولا تبدو الوساطة في السرد الذاتي محل تقدير كبير لما تسبّبه من إبعاد بين الذات وموضوعها، فاستخدام ضمير الغائب يتيح للراوي الحديث عن نفسه، وعن العالم، وكأنه شخص آخر، وبذلك يغيب التداخل فيما بينهما، أو يتوارى فلا يثير الاهتمام، لأن المخالطة بين المتكلم وعالمه عرف من أعراف الكتابة الذاتية، وباستخدام ضمير أعمى تطابق طه حسين مع حاله، فثمة انفصال بينه والعالم الذي استعاده بالسرد، وذلك مماثل لحال الانفصال بين بطل الأيام وعالمه.

يخضع استخدام الضمائر في الكتابة السردية لضرورات العلاقة بين الكاتب والعالم الافتراضي، فباستخدام ضمير المتكلم يؤكد الراوي حضورا مباشرا في معاينته للأحداث، وفي علاقته بها، لأنه يتولّاها بنفسه، فيما لا يحقق ضمير الغائب إلا حضورا ضمنيا للراوي؛ لأنه لا يباشر الأحداث بذاته. ويتأدّى عن علاقات حضور الراوي وغيابه موقفان، موقف أول يتأكّد فيه وجود الراوي في قلب الأحداث التي يرويها، فيكون راويا من الدرجة الأولى، وموقف ثان يترجّح فيه وجوده بمنأى عن الأحداث، فيكون بذلك راويا من الدرجة الثانية، ويترك الموقفان أثرهما في التلقّي بين تصديق بالوقائع أو ترجيح لها، على الرغم من أن الميثاق السردي لا يعول على المصداقية أو عدمها.

يخفي ضمير الغائب أكثر ما يظهر، وتتوفّر في استخدامه درجة من مجانبة التصريح، ويتعثّر البوح به لأنه يقارب موضوعه من الخارج، فيما يفترض البوح ضميرا ملازما للذات في بوحها. ويرى اللغويون بأن ضمير الغائب لا يتوافق مع حال الرؤية والمشاهدة، فيما تتوفر تلك الحال في ضمير المتكلّم، وبوضع مسافة تفصل المتكلم عن موضوعه، يقع فصل الذات عن الآخر، فيتوارى المؤلف خلف ضميرٍ يستعين به كيلا يتورط في أحكام تُنسب إليه، فليس من المتاح إسناد الرأي للمؤلف بجزم مؤكد، إنما على سبيل التأويل، ولكن من فضائل استخدام ضمير الغائب أنه يحمي المؤلف من الغرور، والادّعاء، والابتذال، والتعالي، ويحول دون الطعن به، وربما يرسم له وقارا في كونه يحرك شخصياته كالدمى دون أن ينخرط في مشاركتها أفعالها، لكن ذلك قد يفضي به إلى أحادية في الرأي لأنه حال دون الإفصاح عما يضمر هو أو الشخصيات في النصّ الذي يكتبه، فصوته هو الوحيد المانح لشرعية الأحداث والأشخاص والأفكار، فلا غرابة أن يتلازم ضمير الغائب مع راوٍ كلي العلم، لا يفصح عن مصادر معلوماته، ويكتنز معرفة شاملة تحيط بكل شيء قريب عنه أو بعيد، وهو، بالإجمال، يحيل، بدرجة ما، على المؤلف الذي مازال يعتقد بأنه مالك النص، ومسيّر شؤون شخصياته وأحداثه.

أكثر طه حسين من استخدام صيغة الغياب فيما أملى وتحدّث، فضمير الغائب مناسب له، ومفضّل لديه، وصالح للاستعانة به من قبل مؤلّف موسوعي تبحّر في شعاب الآداب، كيفما أراد، بدون حدود أو قيود، ناهيك عن أنه غير قادر على رؤية تلك الحدود والقيود في حياته اليومية. وقد أتاح له ضمير الغائب العبور إلى المكان الذي يريد، ويرغب، دونما مساءلة. وجدير بالذكر أنه ألقى محاضرة عن ضمير الغائب في القرآن في مؤتمر المستشرقين السابع عشر الذي عقد بجامعة أكسفورد في عام 1928 [21] شدّد فيها على أهمية ذلك الضمير، والاتكاء على ضمير الغائب فيما أملى جعل الصيغة الشفوية ظاهرة في مؤلفاته كافة، فهو يتحدث مشافهة أكثر مما يصوغ أفكاره بالكتابة، ولهذا تخلل أسلوبه السجع، والإيقاع والتنغيم، والإطناب، والتفصيل، والتكرار، والغزارة اللفظية، والاستدراك، والتجريد، وكلها من مقتضيات التعبير الشفوي.

استخدام طه حسين لضمير الغائب في سيرته الذاتية جنّبه التصريح برؤية أشياء يتعذّر عليه ملاحظتها، ومقاربة موضوعات وجدانية يصعب عليه استبطانها، ولهذا استغرق في الأوصاف العامة التي تزوّد بها من مسموعاته ومقروءاته، إذ كان يرى العالم بعيني غيره، ويتواصل مع أفكار الآخرين بلسان غير لسانه، لكنه يصف العالم للآخرين ببصيرته، ويناقش تلك الأفكار بلسانه هو، فارتسم العالم الذي يكتب عنه عالما تجريديا يكاد يفتقر إلى الأعماق الحميمة، والتواصل المباشر، وتأدّى عن ذلك أن ظهر بون بين خطابه اللفظي وتجربته الحياتية، فقد فصل ضمير الغائب بينهما، من الناحية الأسلوبية، وكأنها تجربة حدثت لرجل آخر يتوسطهما راو عالم بالاثنين. وتلك من خصائص الأساليب الشفوية القائمة على الإصغاء والحديث.

هيمنت صيغة الغياب على **كتاب الأيام**، لكن جملا قليلة بصيغة المتكلّم أو المخاطب نفذت إلى سطح الأسلوب، ثم انطفأت دون أن تترك إلا أقل ما يمكن تصوره من أثر في البنية الأسلوبية للكتاب. وثمة ظاهرة جديرة بالاهتمام تتصل بالتعمية والتصريح، وبضمير الغائب وبضمير المتكلم، وبالعمى والإبصار، وصلت إلى درجة الإنكار أو الاعتراف، بالأفراد الذين أحاطوا بطه حسين طوال حياته من أقرباء وغرباء، فقد قام بتجهيل الأقارب، بما فيها نعت نفسه بـ" الصبي" أو "الفتى" أو "الشيخ"، لكنه صرّح بهوية الأباعد من أساتذته في القاهرة وفرنسا، وبخاصة المستشرقين، فالراوي القابع خلفه لا يرى "الأقربين" إنما يبصر "الأبعدين"، وذلك موضوع شبهة مرتبط بالسبب الذي جعله مزدوجا في إنكاره وتعريفه، وتزداد الشبهة حين يتضح أن الأفراد الأكثر قربا من دائرة حياته الشخصية، وبخاصة أفراد أسرته "هم الذين يفتقدون إلى الهوية الاسمية" مع أن الاسم "يعطي الشخصية هوية ذاتية" وبموجب ذلك فقدت تلك الشخصيات "ذاتيتها بعدم تسميتها" [22] على الرغم من أن تلك الشخصيات أحاطت به، ورعته صغيرا وكبيرا، فيما اخترق الأباعد غطاء التجهيل، وانتزعوا الاعتراف بهم، وترتّب على ذلك أمر العلاقة الملتبسة في حياة طه حسين مع الآخرين، الذي تراوح بين إنكار الجماعة الأولى، والاحتفاء بالثانية.

يمكن تأويل علاقة طه حسين بالآخرين، في حياته، وفي سيرته، على أنها قامت على قاعدة من عدم اهتمامه بالقريب، إنما بالغريب، وتدخّلت الضمائر في ترتيب أطراف تلك العلاقة، والتفسير المقبول في هذه الحال، إن كانت صحيحة، هو أن حياته الشخصية تشكّلت خلال مرحلتها الأولى في وسط قروي لم يستحق منه الاعتراف الذي يستدعي التسمية، فيما احتفى بالعالم الذي أصبح هو مركزا فيه، فصار التعريف بمجتمعه العلمي أو الأدبي عبر التسمية اعترافا بذاته التي تبوّأت موقعا عجز المبصرون عنه. ليس من الخطأ، بالنسبة إليه، تجهيل حقبة كان فيها مرميا في عالم غفل لا مأثرة فيه، إنما من الصواب، بالنسبة إليه، أيضا، تعريف حقبة تالية بأشخاصها في عالم جديد عليه، ولطالما كان طه حسين يرنو ببصيرته إلى عالم ما وراء البحر حيث يملك "الغريب" الحقيقة الكاملة، فيما خيم جهل "القريب" حوله. غياب البصر غيبّ الأقرباء، وحضور البصيرة عرّف بالغرباء.

غمر الوصف الخارجي عالم طه حسين، ورسّخ ذلك ضمير اختصّ به، فلا غرابة في أمر رجل يتلمّس طرق حياته عبر مزيج من العميان والمبصرين، إذ عاش بين نخبة من المكفوفين، فشيخه أعمى، وجدّه أعمى، ورفيقته في المدرسة عمياء، وأستاذه في تعليم اللاتينية والفرنسية في باريس أعمى، ومثله الأعلى أبو العلاء المعري أعمى، وصاحبه الأندلسي "ابن سيده" أعمى. لكن عماه جعله في حاجة ماسّة إلى المبصرين، وتلك الحاجة جعلته تابعا لهم، وقد أفاض في وصف حاله تابعا، في القرية، وفي القاهرة، وفي أوربا، فثمة متبوع يوجهه، ويأخذ بيده في كل صغيرة وكبيرة. في البدء كان المتبوع فردا من الأسرة، وما لبث أن خصّ نفسه بمتبوع يرشده، ويقرأ عليه، ويدوّن له، ولم يقتصر دور المتبوع على التوجيه والقيادة، والقراءة والكتابة، إنما كان العين البصيرة له في الإلمام بما حوله، كما كان الراوي العليم في سيرته. كان طه حسين متبوعا في حياته الفكرية، فيما كان تابعا في حياته اليومية، ووسيلته في الأولى البصيرة الثاقبة، وفي الثانية العمى الذي حجب عنه رؤية الأشياء.

لم يكن طه حسين في حال اختيار غير مشروط في استخدام الضمائر، إنما استدعت حاله الاعتماد على الضمير الموافق لها، فانعدام الرؤية البصرية أبعد عنه ضمير المتكلم الذي اختص بذلك، فحل محلّه ضمير الغائب ليكون معبّرا عما يتمكّن من التعبير عنه، كما حلّت بصيرته محل بصره. لقد نهج نهج قرينه ولكن بطريقة مختلفة.

واجه كلّ من المعري وطه حسين الصعاب ذاتها على الرغم من نحو ألف عام بينهما، إنه فارق الزمن، وليس فارق الواقع، ولا الرؤية للعالم؛ فغالبا ما يتعرّض الموهوبون للإنكار في مقتبل أعمارهم من قبل محيطهم الاجتماعي الضيق، قبل أن ينتزعوا الاعتراف اللائق بهم، في وقت لاحق، من قبل المجتمع الأدبي أو العلمي الذي ينتسبون إليه، ويصحّ وصف الانتقال من حال الإنكار إلى حال الاعتراف بالعبور من التجهيل إلى التعريف، ويقتضي ذلك وصفا للصعاب، والعثرات، والإحباط، والإحساس بالضياع، قبل الظفر، والانتشاء بالحال الجديدة التي انتهى إليها المرء، وقد خلّف وراءه الصعاب كافة، وأحال صدود الآخرين إلى قبول عام له، وهو أمر ظهر بصورة واضحة عند الاثنين، وقد حدث ذلك لكثيرين عبر التاريخ.

أسهب طه حسين في التعبير عن ذلك في كتاب الأيام، فرأى في تجربة حياته مأثرة جديرة بالإطناب الذي كشف ارتحالا متدرّجا من وسط خامل إلى وسط حيّ، وهو انتقال غايته انتزاع الاعتراف بالموهبة، ومع أن كاتب السيرة غالبا ما يتغنّى بالمرحلة الغفل من ماضيه البعيد كونه الشاهد الوحيد عليها، فيستعيدها افتخارا على سبيل الاعتبار، لكنه يضمر ازدراء خفيا لها بإظهار الاحتفاء بها إثر الاعتراف الذي ناله من محيط اجتماعي مختلف طبقيا ومهنيا وثقافيا، إذ يرجّح تحليل نصوص السير الذاتية عزوفا عن الماضي، وعدم الرغبة في العودة إلى مرحلة المجهولية إلا بالسرد الاستعادي لتلك الحقبة المتوارية. وليس ذلك بخطأ؛ فقد انخرط المرء في بيئة ثقافية جديدة، وأصبح مركز استقطاب لغيره، ولم يعد نكرة في جماعة غفل، وصار من المتعذر أن يحقّق له عالمه الأول أيا مما هو بحاجة إليه في عالمه الجديد، لكن التغنّي بالعالم الأول، وإعادة تمثيله، والحنين الهوسي، أحيانا، إليه، إنما يشكل معادلا موضوعيا يراد به رتق الهوة الفاصلة بين العالمين.

على أن الطباع النفسية المتغيّرة، والظروف الاجتماعية المتقلّبة، والأدوار الثقافية أو المهنية، وتغيير رؤية المرء لنفسه ولعالمه، كل ذلك يلعب دوره في ترتيب علاقة الاتصال بعالم الماضي، والانفصال عنه، فلا المرء قادر على نسيان ماضيه، ولا هو قادر على العودة الفعلية إليه، ولا هو قابل، القبول كلّه بحاله الحاضرة، ولا هو قادر على هجرها، والتخلي عنها، وعلى هذا يرسم السرد الذاتي توازنا خادعا يخفي قلقا مضمرا لا يلبث أن يجد له مكانا للظهور في ثنايا الأحداث والأوصاف والأحكام.

ليس ثمة حدث فاصل في حياة طه حسين القروية غير واقعة العمى، والتعثّر في حفظ القرآن، وقد أسهب في وصف ذلك في الجزء الأول من سيرته، وبانتقاله إلى القاهرة طالبا في الأزهر صوّر تفاقم شعوره بالعزلة، إذ وجد نفسه تائها في مدينة تحتاج منه إلى معين لمواصلة حياته، فمتاهة العاصمة غير دروب القرية، لذا غمره إحساس بالمجهولية قارب أن يكون قنوط الحائر؛ فقد غادر مكانا أليفا يشاركه فيه الأهل والأصحاب إلى مدينة تتلاطم فيها أمواج الغرباء، وفيها جرى تجهيل حاله، ولطالما نودي عليه بـ"الأعمى" فقد أمسى فقدان البصر علامة نقص ملازمة له في بيئة اجتماعية تفتقر إلى الحميمية التي كان عليها في القرية حيث كانت تتوفر له فيها الحماية والمشاركة والألفة، ولم يخل الأمر، في عالمه الجديد، من توبيخ مقصود له بوصفه ضريرا فاقدا للأهلية، وترك ذلك خدوشا في نفسه ما جعله يتبرم بنفسه وبالعالم الذي رُمي فيه، وتلك مرحلة محتّمة لا بد أن يمرّ بها المرء قبل انتزاع الاعتراف به، فتسليط الضوء عليها يظهر أن الصعاب تزداد تعقيدا قبل أن تنحلّ دفعة واحدة.

استمرت هذه الحال طوال وجود طه حسين طالبا في القاهرة، فظهر مكافحا يشق طريقا صعبة وسط عالم عزف عنه، وتضاعف ذلك حينما قصد فرنسا للدراسة، فلازمه إحساس بالعار لأنه أعمى حينما غادر مصر أول مرة، وراح يتخفّى نهارا في غرفته في السفينة، ولا يخرج منها "إلا حين يتقدّم الليل" [23] قبل أن يعرض عليه أصحابه أمر إخفاء عينيه بنظارات شمسية، فارتاح لذلك، وواظب عليه إلى نهاية عمره، وبذلك جرى حجب عاهته عن الآخرين، وتمكن

منه الشعور نفسه حينما استقل قطارا من روما إلى باريس في رحلة استغرقت ثلاثين ساعة، دون أن يبرح مكانه، كأنه "متاع قد ألقي في ذلك الموضع" [24] وامتنع، طوال الرحلة، عن الطعام والشراب والكلام، وقد انكفأ على نفسه في إعراض وتصميم، ملتزما الإنفراد والصمت حتى وصوله باريس، وقد أطبق اليأس عليه، فكأنه انتُزع من أرض أليفة، وألقي في أرض غريبة لا يراها ولا يعرف عنها شيئا.

غمر طه حسين شعور بالخذلان، وما وجد له أنيسا في المكان الذي قصده، فلاذ بأبي العلاء، وتذكّر قولته "إن العمى عورة" [25]؛ فانغمس في حال نفسية مزعزعة من الانكسار جعلته أسير العزلة في مدينة مفتوحة، فقد ضاق به العالم الفسيح الذي لا يرى حدوده كونه أعمى، ولا يعرف مسالكه لأنه غريب، قبل أن يستعيد ببطء ثباته، ويقيم صلاته الأولى معه، ولطالما أغرق نفسه في مشابهة مع قرينه لا تكاد تغيب عن حياته، فكان يتأسّى به في المرحلة الأولى من حياته، وبمرور السنين قام بتعديل علاقته بسلفه، فأصبح أبو العلاء محفزا بعد أن كان ملاذا، وراح يتغلب على الصعاب كلما اشتدّ عوده، فواجه مصيره ضريرا، وقد اعترف بما هو عليه، وتصالح معه، فأجرى تحويلا جذريا على مسار حياته، فيما بعد، وعوض أن يصبح العمى عائقا صار حافزا، فقد تخطى حبسة انعدام البصر، وتعايش مع حاله ضريرا "تخلّص بطل الأيام، وهو الناطق بأفكار طه حسين، من الأدوار الاجتماعية للأعمى وأجبر المجتمع على القبول به حسب شروطه الخاصة. ومن خلال ذلك تتشكل معالم علاقة جديدة مع عماه الخاص، حيث أصبح بالإمكان أن يذكر البطل بأنه أعمى بدون إحساس بالمرارة أو الذل، ولكن بالكثير من الكبرياء." [26]

وبصرف النظر عن المشكلة الثقافية والاجتماعية التي يواجها الأعمى في وسط مبصر غريب عنه، ومنها تعثّر التواصل، وربما انعدامه، مع الآخرين، وصعاب النهل من معارف المجتمع الجديد الذي لم يعهد أعرافه وعاداته ولغته، وتلك كانت المشكلة الرئيسة التي واجهت طه حسين في باريس، فإن اهتمامه انصبّ على بيان الصلة بين العمى والطعام واللباس والعلم، وكلما مضى في كتابة سيرته توقف على تلك العلاقة الشائكة، فكأنها محدّد من المحدّدات الكبرى التي تفصل بين حال الإبصار وحال العمى، وكان دشن لذكرى الطعام في نفسه، حينما ضبط أعمى وسط أفراد أسرته، وواصل ذلك في حياته القاهرية، وفي طريقه إلى أوربا للدراسة، وفي كل ذلك ظهر خجولا، ومرتبكا، ومنزويا، فكان يلوذ بمكان خاص به لتناول طعام مخصوص، ليتجنب ما يلوّث ملابسه، كما فعل أبو العلاء من قبل؛ فالعمى عاهة تفضح جهل صاحبها، فكل حركة عفوية منه قد تثير فضول الآخرين، واستغرابهم، وربما اشمئزازهم، وهو شعور لازمه، فكأنه الإنسان الوحيد الذي يقع في مدار رؤية الآخرين، فلا يثير اهتمامهم سواه.

وفي الوقت الذي كان لا يبصر فيه أحدا حوله خُيّل له أن الآخرين لا شأن لهم إلا بمراقبته، والتندر عليه؛ فالعجز عن رؤيتهم رسم لهم في خياله صورة كائنات فضولية تترقب هفواته، وسقطاته؛ فتأدّى عن ذلك سوء ظن بهم، أفضى إلى سوء تأويل لموقفهم منه، ومبعث

ذلك شعور الأعمى أنه في غير مكانه، فقد وضع بين مبصرين يتشفّون من تصرفاته باعتبارها أخطاء لا تغتفر، فكان أن انزوى محتجبا عن الأنظار، كما انزوى قرينه قبل ذلك.

أجمل طه حسين حاجة الأعمى للمبصرين، في وصف مسترسل أحاط بالمعاناة التي سببها العمى له؛ فالأعمى "إن اشتدّ ذكاؤه وانفسح رجاؤه، كثرت حاجته إليهم وكثرت نعمهم عليه، فهو عاجز عن تحصيل قوته إلا بمعونتهم، وهو عاجز عن شفاء نفسه من حبّ العلم والمطالعة إلا بتفضّلهم، وهو عاجز عن الكتابة والتحرير إلا إذا أعانوه وتطوّلوا عليه. وللمنن المتظاهرة والآلاء المتواترة في نفس العجز الفطن أثر هو الشكر يشوبه الحزن، والثناء يمازجه الأسى، والحرمان أخفّ عليه من منّة يعقبها مَنّ، ونافلة يشوبها استطالة، ولشعور الإنسان بعجزه وقع ليس احتماله ميسورا، ولا الصبر عليه متكلّفا. وليس يلقى المكفوف من رأفة الناس به، وعطفهم عليه، إلا ما يذكي الألم في صدره، ويضاعف الحزن في قلبه، ثم هو لا يلقى من قسوتهم وشدتهم ولا استهانتهم وازدرائهم إلا ما يشعره الذل والضعة، وينبهه إلى العجز والضعف." [27]

وتبدو صلة العمى بالملبس حاضرة في مراحل حياة طه حسين كافة، وبخاصة حينما تخلى عن زيه المصري التقليدي وارتدى زيا أوربيا، فالاعتناء بمظهره وهندامه بحاجة إلى شخص يساعده فيه، وقد حار بأمره حينما قرر ارتداء أربطة العنق، ولعله قد أثار الفضول بين ذويه حينما عاد بزيه الجديد محدثا حالة من العجب حوله، فلم يقتصر التغيير على أفكاره إنما شمل ملامحه الخارجية. على أن صلة العمى بتلقّي العلم، قراءة وكتابة، كانت المهيمنة الأساس في سيرته، وفي مجمل حياته الشخصية والثقافية، وفي كل ذلك كان يعتمد على قارئ ينقل إليه أفكار الآخرين حينما يريد أن يقرأ، ويملي عليه أفكاره حينما يريد أن يكتب، فقد "تعود أن يأخذ العلم بأذنيه لا بإصبعيه" [28] في إشارة لا تخفى إلى تناول الطعام.

قد يبدو الربط بين العمى من جانب والطعام والملبس والعلم من جانب ثان، غير ذي أهمية للمبصرين، لكنه يمثل تجربة اختبار جديرة بالاهتمام بالنسبة إلى العميان، وقد عاناها المعري، فتلك الثلاثية هي التي تحدّد نوع علاقاتهم بالآخرين، وبعبارة أدق هي التي تحدّد درجة تابعيتهم لهم، وتدخل ركنا أساسيا من أركان الاختبار الذي يتأدّى عنه انتقال من حال إلى حال، فكلما ذلّلت صعابها سهل على المرء العبور من موقع الإنكار إلى موقع الاعتراف، فلا غرابة أن تلازم طه حسين طويلا، وبكرّ السنين صار يتجنّب ذكر الطعام والملبس مركزا على كيفية أخذ العلم من متبوع، وكيفية إعطائه لجمهور غفير من التابعين له، فوقع تحول كامل في موقعه، فقد أصبح معرفة بعد أن كان نكرة، وذلك من نتائج الاعتراف الذي انتزعه.

لم تتسق علاقة طه حسين بالمعرّي اتساقا نمطيا واحدا، إنما تباينت علاقته به كلما مضى به العمر، ومع أنه لازمه طوال ذلك، فقد تعددت الأسباب وراء ذلك. في البدء كان مواسيا يصلح أن يكون هاديا إلى الهدف الذي اقترحه طه حسين على نفسه، وما لبث أن أصبح وسيطا بث من خلاله أفكاره، ثم أصبح خلًا يناجيه كلما ضاقت به السبل، وانتهى ملهما للثبات

والاعتراف في مجتمع ينظر إلى العيمان باعتبارهم جماعة من ذوي العاهات والقاصرين، فلا يسلم إليهم قياده، وفي كل تلك المراحل لاذ طه حسين بقرينه دون أن ينكر عليه السلبية التي جعلته يؤذي نفسه بعزلة أصبحت مضربا للمثل. وفي وقت رأى طه حسين نفسه سعيدا، أو أنه قريب إلى السعادة، وهو يرى الصعاب تتفكك أمامه كلما مضى به العمر كان يرى في إفراط قرينه في العزلة ذريعة لتسويغ اليأس والإحباط.

اتصل طه حسين بأبي العلاء اتصال مماثلة ومصير، لكنه لم يهمل أمر العميان الآخرين، ومنهم "ابن سيده" فقد احتفى بمعجمه **المحكم والمحيط الأعظم**، وقرّظه، وقدّم له حينما صدر الجزء الأول منه في عام 1958 معتبرا أنه كتاب خطير ينبغي أن يطرح بين أيدي الناس، وقد سهر عليه، وتابع توزيع فصوله على المحققين الذي تولّوا أمره، وقال "هذا كتاب يعتبر أصلا خطيرا من أصول المعجمات العربية، فصاحبه قد جمع كلّ ما سبق إليه الذين وضعوا المعجمات، ودرسه وحقق منه ما يحتاج إلى تحقيق، وصحح منه ما لم يكن بدّ من تصحيحه"[29]، لكنه طرحه جانبا، ومضى بصحبة قرينه أبي العلاء. لم يحظ ابن سيده باهتمام طه حسين بالدرجة التي حظي بها المعري.

وقفنا على الصلة بين طه حسين وقرينه كما رسمها هو، ولكن لا بأس من الإشارة إلى ذلك عند الآخرين، فمن الصحيح أن تلك الصلة كانت محط تقدير وثناء من لدن المهتمين بميراث طه حسين، لكنها لم تخل من الثلب والذم، فكما تعرض المعرّي لشبهات حول معتقداته الدينية تعرض خلفه إلى ذلك، فمن ذلك جملة مبهمة من التهم التي تناثرت حوله، فطعنت في اعتقاده في تمحّل لا يخفى على اللبيب جرى تضخيمها لتكتسب نوعا من المشروعية، لكنها تهاوت، وتخطاها الزمن، و لم تعد موضوع قيمة، ومن ذلك: افتراضه وجود تناقض بين الكتب الدينية دون مراعاة التدرج الزمني لنزولها والغاية من ذلك، وتقويله بالاختلاف بين القرآن المكي والقرآن المدني بصرف النظر عن بنية الآية ومضمونها والغاية منها، والقول بمجوسيته لاهتمامه بنشر أعمال إخوان الصفا، ورسائلهم من خلاصات التأويل الثقافي والديني في الثقافة العربية–الإسلامية لكثير من الموضوعات التي كانت مدار جدل.

واتهم طه حسين بتركيز اهتمامه على شعر الغزل، وبعض شعر المجون، في كتبه التي خصصها لتاريخ الأدب العربي، ومنها **حديث الأربعاء**، دون بذل جهد مناظر للشعر الديني، واتهم بالتفريق الذي وضعه بين الأدبين العربي والإسلامي، دون النظر إلى لغة القول الأدبي، إنما تحكيم موضوعه، واتهم بالانعزالية الثقافية لمناداته بالأصول الفرعونية لمصر، ونال قوله باختلاط الإسرائيليات مع بعض مرويات السنة النبوية كثيرا من القدح المبالغ فيه على الرغم من أن القدماء فصّلوا القول في ذلك بسبب التداخل الثقافي الذي يفرضه النسق الشفوي، فضلا عن غياب الحدود الدقيقة بين الموارد الثقافية في التأليف القديم، وعدم الاهتمام بالملكية الفردية للقول الأدبي، فالكتب القديمة تجميع أكثر مما هي ابتكار، والمؤلف في المعجم العربي هو الجامع والمصنف.

ولعل أكثر التهم شيوعا ما قيل عن إنكاره الوجود التاريخي لإبراهيم ولإسماعيل في مقدمة كتابه **في الشعر الجاهلي**، دون الانتباه إلى أنه جارى القدماء في القول أن قصص الأنبياء في الموروث الديني جاءت للاعتبار بها، وليس من هدف ناقد الأدب التحقّق من الوجود الحقيقي لتلك الشخصيات، فالمطابقة بين شخصيات المرويات الأدبية وشخصيات التاريخ لا فائدة منها في سياق الدرس الأدبي، لكنها مثار استياء القائلين بضرورة المطابقة الحقيقية بينهما، وإلى ذلك اتهم طه حسين بالإعلاء من شأن الأدب اليوناني على حساب الأدب العربي، وهو اتهام ضعيف الحجة، ولا يجوز أن يكون تهمة فكرية أو اعتقادية إنما حاول طه حسين، من الناحية المنهجية أن يقايس بين الأدبيين العربي واليوناني، فأخذ بمبدأ "المقايسة" في الشك بالأصول الأدبية [30].

ومما اتهم به طه حسين القول بأنه يدعو إلى الأدب المكشوف بعكوفه على ترجمة بعض الآثار الأدبية عن الفرنسية، وبلغ التقول فيه أقصى درجات الهذيان بادعاء ارتداده عن الإسلام، وتعميده في كنيسة فرنسية، وهو مماثل لما قيل بأن أبا العلاء ابتلى بالدهرية لأنه زار ديرا في اللاذقية، وجالس أحد رهبانه، وجميع تلك التهم متهافتة لا تختلف في فحواها عما اتهم به المعرّي، وهي تتلاشى أمام جهوده في خدمة الثقافة العربية والإسلامية، وقد جرى توثيق معظم تلك التهم في كتاب ضخم بعنوان **طه حسين في ميزان العلماء والأدباء** [31].

جلب أبو العلاء المعري العالَم إليه في معرّة النعمان، وأسره فيها، فتأمّله، وقلّب صفحاته، وارتاع منه، وحكم عليه بالبطلان، فيما حمله طه حسين معه حيثما كان، وقضى وقتا طويلا في تفسير أحداثه الدينية والتاريخية والأدبية. وعلى الرغم من ذلك، فقد كان الأول هاديا في تلك العتمة الطويلة، فيما كان الثاني صدى أعاد تأويل تجربة القرين على خير ما يكون التأويل عليه.

الهوامش

1 – طه حسين، **مع أبي العلاء في سجنه**، دار المعارف، القاهرة، ص13، وانظر، على سبيل المثال، وصفه لجزيرة كابري ص16، ولمدينة ستريزا 17، ولباريس ص.154.

2 – طه حسين، **صوت أبي العلاء**، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2014 ، ص.10.

3 – طه حسين، **فصول في الأدب والنقد**، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2013، ص.23.

4 – نفسه، ص.74.

5 – نفسه، ص.74.

6 – عبد الفتاح كيليطو، **أبو العلاء المعري أو متاهات القول**، توبقال، الدار البيضاء،2000، ص.86.

7 – طه حسين، **في الشعر الجاهلي**، القاهرة، دار الكتب المصرية، 1926، ص.1.

8 – نفسه، ص.1.

9 – لمزيد من التفصيل حول المفهوم الجديد للأدب الذي قال به طه حسين، ينظر الفصل المعنون "طه حسين ومبدأ المقايسة" من كتابنا **الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة**، طبعة المركز الثقافي العربي، بيروت، 1999، ص. ص. 51–13، وطبعة المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004، ص61–13، وطبعة الدار العربية للعلوم، بيروت، 2010، ص. ص. –15 53.

10 – طه حسين، **الأيام**، القاهرة، مؤسسة هنداوي، 2013، ج.1، ص.24.

11 – طه حسين، **تجديد ذكرى أبي العلاء**، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2014، ص.101.

12 – نفسه، ص.101.

13 – نفسه، ص. نفسها.

14 – عبدالله بن محمد بن عبيد بن قيس، **قري الضيف**، تحقيق عبدالله بن حمد المنصور، الرياض، دار أضواء السلف، 1997، ج.5، ص.16.

15 – **مع أبي العلاء في سجنه**، ص. 235.

16 – نفسه، ص.14 .

17 – نفسه، ص.32 .

18 – نفسه، ص نفسها.

19 – نفسه، ص.نفسها.

20 – نفسه، ص. نفسها.

21 – انظر نصها في كتاب طه حسين، **من الشاطئ الآخر: كتابات طه حسين الفرنسية**، جمعها وترجمها وعلق عليها، عبد الرشيد محمودي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2008، ص. ص. –131 157.

22 – فدوى مالطي دوغلاس، **العمى والسيرة الذاتية: دراسة في كتاب الأيام لطه حسين**، ترجمة لمياء باعشن، كتاب الرياض، الرياض، العدد 90، لسنة 2001، ص.125.

23 – **الأيام**، ج.3، ص.302.

24 – نفسه، ج. 3، ص.304.

25 – نفسه، ج. 3، ص.302.

26 – **العمى والسيرة الذاتية**، ص.59.

27 – **تجديد ذكرى أبي العلاء**، ص.101، 102.

28 – الأيام، ج. 3، ص.287.

29 – ابن سيده، المُحكم والمُحيط الأعظم، تنسيق وفهرسة، عبدالفتاح السيد سليم، وفيصل الحفيان، معهد المخطوطات العربية، القاهرة، 2003، ج. 1، ص.3.

30 – عبد الله إبراهيم، **الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة**، طبعة المركز الثقافي العربي، ص51–13، وطبعة المؤسسة العربية، ص61–13، وطبعة الدار العربية للعلوم، ص. ص. 53–15.

31 – محمود مهدي الاستانبولي، **طه حسين في ميزان العلماء والأدباء**، بيروت– دمشق، المكتب الإسلامي، 1983.

الفظيع "في رحلة عبد اللّطيف البغدادي إلى مصر"
قراءة سيميائيّة كوارثيّة

العادل خضر

"مضيت أنصت للموسيقى الّتي تردّدت نغماتها في جنبات الحجرة،
وبقيت في مكاني، مطمئنّا منتشيا، حتّى انبلج الفجر.
عندئذ رفعت ذراعي المصابة إلى فمي، وبدأت آكل نفسي." (1)
"المهول في أخبار الإنسان الآكل والإنسان المأكول" (2)

لعلّ التّعريفات الأنطولوجيّة اللاّهوتيّة الميتافيزيقيّة الّتي عرّفت الإنسان بأنّه حيوان "ذو قدمين بلا ريش un bipède sans plume"، أو "حيوان مدنيّ بالطّبع" أو "حيوان ناطق" أو "عاقل يعقل الحكمة وعاقبة الحكمة" إنّما هي تعريفات تكبُت جميعا "حيوانيّةanimalité " الإنسان بالسّكوت عن هذا الحدّ الجامع الّذي يذكّرنا بأنّ الإنسان هو قبل كلّ شيء حيوان يولد ويحيا ويموت. غير أنّ هذه "الحيوانيّة" تقاوم بحدّة في بعض الأحيان كلّ كبت وسكوت "حين يأكل حيوان حيوانا آخر" (3). ففي هذه الأحوال يضحي تعريف الإنسان بأنّه "شيء une chose " معطى أساسيّا داخلا في حدّه. ويفقد الإنسان في هذا التّعريف شرف كونه شبيها semblable بالإنسان، لأنّه أضحى لا يلمح في نفسه شيئا آخر سوى حيوانيّته وقد تجلّت له على نحو سافر. وهي تسفُر على نحو مهول في المجاعات. ففي هذه الكوارث لا يتحوّل الإنسان إلى شيء بسبب الجوع وإنّما هو قد حُدّد سلفا بأنّه شيء. فعندما نقتل الحيوان ونقطّع جسده ونشويه ونأكله فإنّنا بهذه الأعمال نؤكّد ضمنيّا أنّ هذا المأكول إنّما هو مجرّد شيء (4). غير أنّ هذه الأعمال إذا ما أجريت على الإنسان، فقُتّل وقُطّع وشُوي وأكل، أضحى هذا الصّنيع في حدّ ذاته شنيعا بشعا فظيعا. وهو فظيع لأنّه يضعَنا في مواجهةَ مباشرة مع هذا الشّيء دون أيّ وساطة رمزيّة كتلك الّتي تصنعها التّعريفات الأنطولوجيّة اللاّهوتيّة الميتافيزيقيّة. فعلى سبيل المثال ما إن تزول من أنظمة القرابة نجاعتها الرّمزيّة l'efficacité symbolique الّتي تجعلنا ننظر إلى الإنسان على أنّه شبيهُنا notre semblable (5)، حتّى يضحي الإنسان إمّا آكلا أو مأكولا (6). ولا تعوزنا الأمثلة الحديثة أو القديمة على ذلك الأمر.

ففي الصّين توجد عادة قديمة معروفة باسم "يي شي إر شي"، وتعني بالحرف الواحد تبادل الأطفال لكي يؤكلوا. وقد أحييت هذه العادة في المجاعات التي اجتاحت الصّين الشّعبيّة بين عامي 1962–1959 أيّام حكم ماو تسي تونغ حيث مات جوعا ما بين ثلاثين وأربعين مليون نسمة [7].

ونجد في العهود الوسيطة أحداثا مشابهة. ففي رحلة عبد اللّطيف البغدادي إلى مصر المعروفة بـ"كتاب الإفادة والاعتبار في الأمور المشاهدة والحوادث المعاينة بأرض مصر" ينقل هذا العالم الطّبيب [8] في الفصل الثّاني من المقالة الثّانية [9] وقائع المجاعة التي اجتاحت مصر بسبب نقصان مياه النّيل وزيادة الأسعار المجحفة وهجرة النّاس إلى المدن كالشّام والمغرب والحجاز واليمن ودخولهم أفواجا أفواجا إلى القاهرة. وقد أفضت المجاعة إلى دمار الفضاء العموميّ، وتحوّل عقد المدينة الاجتماعي إلى قانون غاب يفترس فيه النّاس بعضهم بعضا، الكبير يأكل الصّغير، والقويّ يلتهم الضّعيف. يقول في وصف ما جرى:

"ودخلت سنة سبع (يقصد سنة597) مفترسة أسباب الحياة، وقد يئس النّاس من زيادة النّيل، وارتفعت الأسعار وأقحطت البلاد وأشعر أهلها البلاء وهرجوا من خوف الجوع (...) واشتدّ بالفقراء الجوع حتّى أكلوا الميتات والجيف والكلاب والبعر والأرواث، ثمّ تعدّوا ذلك إلى أن أكلوا صغار بني آدم، فكثيرا ما يعثر عليهم ومعهم صغار مشويّون أو مطبوخون، فيأمر صاحب الشّرطة بإحراق الفاعل لذلك والآكل." (رحلة عبد اللّطيف البغدادي، ص.132.)

وفي موضع آخر ينقل ما يلي: "ورأيت مع امرأة فطيما لحيما فاستحسنته، وأوصيتها بحفظه. فحكت لي أنّها بينا تمشي على الخليج انقضّ عليها رجل جافّ ينازعها ولدها، فترامت على الولد نحو الأرض حتّى أدركها فارس وطرده عنها. وزعمت أنّه كان يهمّ بكلّ عضو يظهر منه أن يأكله، وأنّ الولد بقي مدّة مريضا لشدّة تجاذبه بين المرأة والمفترس. وتجد أطفال الفقراء وصبيانهم ممّن لم يبق له كفيل ولا حارس منبثّين في جميع أقطار البلاد وأزقّة الدّروب كالجراد المنتشر، ورجال الفقراء ونساؤهم يتصيّدون هؤلاء الصّغار ويتغذّون بهم، وإنّما يعثر عليهم في النّدرة، وإذا لم يحسنوا التّحفّظ." (رحلة عبد اللّطيف البغدادي، ص. ص.134–133.)

يمكن أن نقول إنّه رغم تشابه ظاهرة المجاعة في كلا المثالين فإنّ الأسباب الّتي تفسّرها مختلفة. ففي مثال الصّين تُعزى المجاعة إلى تدخّل النّظام السّياسيّ [10]. أمّا في حالة مصر فإنّ الأسباب قد كانت طبيعيّة بالدّرجة الأولى. وهي تتعلّق بنظام جريان النّيل "وكيفية زيادته ونقصانه". وهذه الأسباب على اختلافها، سياسيّة أو طبيعيّة، تخضع لنوع مخصوص من التّفسير يسمّى التّفسير بالعلل Explication par des raisons. [11]

بيد أنّه توجد أنواع أخرى من التّفسير (كالتّفسير الفضائيّ، أو التّفسير السّببيّ، أو التّفسير بالصّدفة والفوضى، أو التّفسير الميكانيكيّ...) تمكّننا من وصف الظّاهرة وفهمها وتأويلها على نحو مختلف يعنينا منها التّفسير السّردي الّذي تقترحه نظريّة قريماس Greimas في السّميوطيقا السّرديّة la théorie sémio–narrative. فقد اعتنت هذه النّظريّة من بين ما اعتنت به في

تقلّبات برنامجها المختلفة بأحوال الأشياء في العالم les états de choses، وأحوال النّفس les états d'âmes أيضا [12]. ويعزى تقلّب هذا البرنامج إلى "ديناميكيّته وانفتاحه واغتنائه من النّظريات والمقاربات والاختصاصات القريبة من اهتماماته كنظريّة الكوارث، والتّداوليّة، والذّكاء الاصطناعيّ، والتّفاعليّة l'interaction، والتّفكيك la déconstruction، والمنطق..." [13].

يهمّنا من هذه النّظريّات الّتي اغتنت منها المقاربة السّميوطيقيّة السّرديّة نظريّة الكوارث لروني طوم René Thom [14]. وهي نظريّة "غير علميّة" لأنّها لا تعتني بظاهرة معيّنة أو مجال محدّد كنظريّة نيوتن في الجاذبيّة la théorie de la gravitation de Newton ، أو النّظريّة الكهربائيّة المغناطيسيّة لمكسوال la théorie de l'électromagnétisme de Maxwell ، أو نظريّة التّطوّر لداروين la théorie de l'évolution de Darwin ، وإنّما هي منهاجيّة ذات منحى هرمونيطيقيّ تطمح إلى تنظيم معطيات التّجربة في الظّروف الأشدّ تنوّعا [15]. وقد استعان روني طوم بمثال "الشّيطان" le démon للتّعريف بنظريّة الكوارث الجزئيّة la théorie des catastrophes élémentaires. فقد افترض في هذا المثال أنّه يوجد داخل العلبة السّوداء boîte noire [16] "شيطان" ما من هدف له سوى أن يَغْنَمَ أقصى ما يمكن من "الغُنْم" الّذي يمثّله (ف)، وأن ينقص ما يَكْمُن في (ف) من غُنْم إلى الحدّ الأقصى. فحدّ الغُنْم الأقصى هو أن يجعل الشّيطانُ من (ف) (– ف) [17].

ويفترض في هذا المثال وجود رقيب، وأن يكون في فضاء خارجيّ يسمّى فضاء المراقبة l'espace de contrôle، ولكنّه رقيب لا يؤثّر في مجرى النّظام ولا في أنساقه، وإنّما يراقب ما يجري في الظّاهرة من انتقال أو تحوّل من نقطة إلى نقطة أخرى.

ويمكن أن نضرب مثالا على فضاء المراقبة مستقى من حديث عبد اللّطيف البغدادي عن "النّيل وكيفية زيادته ونقصانه وقوانين ذلك". وهذا الحديث هو موضوع الفصل الأوّل من المقالة الثّانية من رحلته إلى مصر. فمن "الأمور المشاهدة والحوادث المعاينة بأرض مصر" نظام جريان النّيل في كلّ سنة. وقد وصفه الرّحّالة على هذا النّحو:

" اعلم أنّ نيل مصر يمدّ وقت نضوب مياه الأرض وذلك في شمس السّرطان والأسد السّنبلة، فيعلو على الأرض ويقيم أيّاما. فإذا نزل عنها حرثت وزرعت، ثمّ يكثر النّدى في اللّيل جدّا، وبه يتغذّى الزّرع إلى أن يحصد، ونهاية ما تدعو إليه الحاجة من الزّيادة ثماني عشرة ذراعا، فإن زاد على ذلك، فإنّه يروي أمكنة مستعلية وكأنّه نافلة وعلى جهة التّبرّع، ونهاية ما يزيد على جهة النّدرة أصابع من عشرين ذراعا، وعند ذلك تستبحر أمكنة يدوم مكث الماء عليها، فتفوت زراعتها ويبور من البلاد ممّا عادته أن يزرع نحو ممّا روى ممّا عاداته أن يشرق. ولنسمّ الثّماني عشرة نهاية الضّروريّ، ولنسمّ العشرين نهاية الإفراط. وكلّ نهاية بين هاتين فلها ابتداء يقابلها. فابتداء الضّروريّ ستّ عشرة ذراعا، ويسمّى ماء السّرطان، إذ عنده يستحقّ الخراج ويدوى به نحو نصف البلاد، ويغلّ من القوت بمقدار ما يُحان أهل البلاد سنتهم جمعا مع توسّع، ويروي سائر البلاد المعتادة بالرّيّ بما زاد على ستّ عشرة ذراعا إلى ثماني عشرة، وهذا يقلّ بمقدار ما يمير أهل البلاد سنتين فصاعدا. وأمّا ما نقص عن ستّ عشرة ذراعا فيُروى به ما هو

دون الكفاية، ولا تحصل منه ميرة سنتهم، ويكون تعذّر القوت بمقدار نقصانه عن ستّ عشرة ذراعا. وحينئذ يقال إنّ البلاد قد شرقت (...) فمتى نقص عن السّتّ عشرة ذراعا فهو ابتداء التّفريط المقابل للإفراط." (رحلة عبد اللّطيف البغدادي، ص.ص.126–125.).

إذا نظرنا إلى هذا الوصف من منظور نظريّة الكوارث أمكننا أن نعتبر نظام الجريان (ن) في النّيل قد تكوّن من الأحوال الدّاخليّة les états internes التّالية (أ،ب،ج،د،...). وهي كما استخلصناها من النّصّ أربع أحوال:

1 – حال داخليّة (أ) نسمّيها حال [الضّروري]،
و2 – حال داخليّة (ب) نسمّيها حال [نهاية الضّروريّ]،
و3 – حال داخليّة (ج) نسمّيها حال [التّفريط]،
و4 – حال داخليّة (د) نسمّيها حال [الإفراط].

ويسمّى الحيّز الواقع بين [الضّروري] و[نهاية الضّروريّ] مجموعة النّقاط المنتظمة l'ensemble des points réguliers، أمّا ما كان دون الضّروريّ وما فوقه فهو يكوّن مجموعة النّقاط الكارثيّة (ك)K (l'ensemble des points catastrophiques) .

وقد تحدّدت جميع هذه الأحوال بسيرورة processus داخليّة خاصّة ضبطت في مطلع النّصّ بهذه العبارة "اعلم أنّ نيل مصر يمدّ وقت نضوب مياه الأرض وذلك في شمس السّرطان والأسد السّنبلة، فيعلو على الأرض ويقيم أيّاما.". وقد قيست هذه السّيرورة بمعادلات قيس des paramètres تنوّعت داخل فضاء المراقبة الّذي يدعى أيضا الفضاء الخارجيّ espace externe. فإذا كان مدّ النّيل يستوفي شروط المعايير المنتخبة، أي (≥ 16 أو ≤ 18) كان جريانه منتظما لأنّه قد أبدى "المظهر الكيفيّ apparence qualitative " نفسه في كلّ النّقاط الّتي تكوّن المجموعة المنتظمة. فإذا تغيّر نظام الجريان على نحو عنيف، وانقلب من حال داخليّة (أ) وهي حال [الضّروري] إلى حال داخليّة (ج) وهي حال [التّفريط]، أو من حال داخليّة (ب) أي حال [نهاية الضّروريّ] إلى حال داخليّة (د) وهي حال [الإفراط]، جاز لنا أن نقول في هذا السّياق إنّ ما حصل هو "انتقال كارثيّ une transition catastrophique" أو كارثة catastrophe [18]. وليس للَفْظ الكارثة ها هنا المعنى السّلبي المتداول في اللّغة اليوميّة الّذي يفيد المصيبة أو الطّامّة، وإنّما يعني من منظور نظريّة الكوارث أنّه في كلّ نقطة من نقاط المجموعة الكارثيّة (ك) تتغيّر أحوال الأشياء. ومن الطّبيعيّ أن يكون التّمييز نسبيّا بين النّقاط المنتظمة والنّقاط الكارثيّة لأنّ الأمر يتعلّق بأشياء كثيرة، منها نجاعة وسائل العيان ودقّتها. غير أنّ هذه الأحوال الدّاخليّة الّتي يمكن قيسها إنّما هي أحوال مُتنازعة فيما بينها داخل النّظام. ويمكن لهذا النّزاع أن يَتَخَرْجَنَ s'externalise فتتولّد منه مقولة (الحَاجة) الّتي تجمع بين نظامين مترابطين هما نظام الجريان بأحواله الدّاخليّة وما يوافق كلّ حال من الأحوال في نظام الأقوات.

ويمكن أن نضبط نظام التّوافقات les correspondances بين الأحوال الدّاخليّة ومعادلات قيْسها، وبين درجات الحاجة إلى القوت في الجدول التّالي:

نظام أحوال الجريان الدّاخليّة	التّفريط	الضّروريّ	نهاية الضّروريّ	نهاية الإفراط
المقاييس	16 >	16	18	20(...)18 >
نظام درجات الحاجة	دون الكفاية	ما تدعو إليه الحاجة	نهاية ما تدعو إليه الحاجة	الفوات
الشّواهد	**وأمّا ما نقص عن ستّ عشرة ذراعا فيُروى به ما هو دون الكفاية، ولا تحصل منه ميرة سنتهم، ويكون تعذّر القوت بمقدار نقصانه عن ستّ عشرة ذراعا.**	**ويغلّ من القوت بمقدار ما يُحان أهل البلاد سنتهم جمعا مع توسّع**	**ويروي سائر البلاد المعتادة بالرّيّ بما زاد على ستّ عشرة ذراعا إلى ثماني عشرة، وهذا يقلّ بمقدار ما يمير أهل البلاد سنتين فصاعدا.**	**تستبحر أمكنة يدوم مكث الماء عليها، فتفوت زراعتها ويبور من البلاد ممّا عادته أن يزرع**

يقتضي النّظامان معا، ونعني نظام جريان النّيل ونظام الحاجة إلى القوت، كفاية عيانيّة compétence observationnelle غالبا ما نجدها منفّذة في الخطابات أو منجزة بالنّصوص المحكومة بمقولة الوصف. وهي نصوص وخطابات تنفّذ هذه الكفاية العيانيّة بواسطة دورين متكاملين هما دور المعاين ودور المخبر [(19)].

المعاين والمخبر في نظريّة التّلفّظ السّميوطيقيّة

ليس المعاين في نظريّة التّلفّظ السّميوطيقيّة سوى أحد دورين ينهض بهما المتلفّظ énonciateur داخل الملفوظ هما دور المعاين observateur، ودور المخبر informateur. وبطرائق العيانobservation والتّبئيرfocalisation تتحدّد طريقة الإخبارinformation ودرجات المعرفة[(20)]. ويترتّب على هذا التّرابط بين الدّورين أنّ الملفوظ، أيّ ملفوظ، لا يبلّغ إلى المتقبّل معرفة خالصة مجرّدة من ذاتيّة المتلفّظ، وإنّما نجد معرفة مشيّدة انطلاقا من طريقة العيان والإدراك، ومكيّفة بمواقف المتلفّظ البارزة في طريقة إخراج الملفوظ. والمتعامل مع هذا الملفوظ أو ذاك لا يملك أيّ حرّية في التّأويل وإنّما هو يشغل وضع المتلفّظ الأوّل في العيان، فتتحدّد معرفته ويتكيّف إدراكه للعالم بالطّريقة التي شيّد بها الملفوظ تلك المعرفة. ففي الملفوظ محلاّت وزوايا نظر ومواقع يشغلها المتخاطبون لإنتاج المعرفة. وبتغيّر زوايا النّظر يتغيّر شكل المعرفة وطرائق الإدراك. ويفضي ذلك إلى أنّ الموضوع يتشكّل بفضل تنقّل المعاين في الفضاء إمّا بتقليص المسافة إن كان الموضوع بعيدا، أو بتغيير مواقع العيان إن كان الموضوع متمنّعا غير مبذول للنّظر. وعلى هذا النّحو ليس

التّأويل بحثا عن مواضع المعنى ومآله ومرجعه ومنتهاه وإنّما هو الحلول في مواقع المتلفّظ الأولى الّتي جرى منها عيان الموضوع والرّجوع إليها.

وتمثّل طرق العيان المختلفة كفاية المعاين مثلما يمثّل نشاط المتقبّل كفايته التّأويليّة. ويمكن الإحاطة بكفاية المعاين بفضل توليد جهة القدرةModalité du pouvoir على هذا النّحو:

كفاية المعاين: القدرة على العيان pouvoir voir

عدم القدرة على عدم العيان	**عدم القدرة على العيان**
القدرة على العيان	**القدرة على عدم العيان**

كما يمكن الإحاطة بكفاية المخبر بفضل توليد جهة العلم Modalité du savoir ، على هذا النّحو:

نشاط المخبر: الحمل على العلم faire savoir

الحمل على العلم	**الحمل على عدم العلم**
عدم الحمل على عدم العلم	**عدم الحمل على العلم**

ويمثّل التّفاعل بين كفاية المعاين ونشاط المخبر المعرفيّ الصّياغة الجهيّة العرفانيّة للفضاء المستنبطة من المقولات الخطابيّة discursives. ويمكن توزيعها على هذا النّحو:

العرض: عدم القدرة على عدم العيان / الحمل على العلم	**الممتنع: عدم القدرة على العيان / الحمل على عدم العلم**
المبذول: القدرة على العيان / عدم الحمل على عدم العلم	**العائق: القدرة على عدم العيان / عدم الحمل على العلم**

وتمدّنا السّميوطيقا السّرديّة بمنوال للمواقع الّتي يشيّد بها المتلفّظ كفاية المعاين ونشاط المخبر في الملفوظ أو في فضاء العيان. ويمكن اعتبارها أيضا مظاهر متنوّعة تخصّص العلاقة بين المعاين/المخبر. وهي في الجملة أربعة:

1 ـ العرض spectacle–exposition: ويخصّص كلّ ما يكون في الملفوظ مبذولا معروضا على نظر المعاين، كالأشياء الّتي تنتصب أمام العيان بحيث يراها المعاين وجها لوجه.

2 ـ الممتنع inaccessibilité: وهو يخصّص في الصّورة كلّ ما يقاوم العيان ويوجد خارج الحدود، ويقع بعيدا عن حقل رؤية المعاين.

3 ـ العائق obstruction: يخصّص العائق كلّ ما هو مقنّع أو متنكّر أو عسير عن الإحاطة، أو غير تامّ الرّؤية فتكون إمكانات التّعرّف إليه قليلة محدودة. فالعائق نفي للعرض وإلغاء له لأنّه يخصّص الأشياء أو الموضوعات المقنّعة جزئيّا، أو الشّخصيّات البعيدة أو الّتي ينظر إليها من خلف.

4 ـ المبذول accessibilité: ويخصّص كلّ ما يسمح بإدراكه أو رؤيته. فهو كلّ فجوة أو شقّ في الحاجز من شأنه أن يوسّع الحدود البصريّة كالمرائي المتعاكسة أو الأبواب المفتوحة...[21].

تمثّل هذه المواقع الأربعة صورا مبنيّة من العيان بها يتوصّل المتلفّظ بواسطة الملفوظ ذاته من سياسة كفاية العيان لدى المتقبّل. ونقصد من مفهوم السّياسة manipulation التّحوير الّذي يمكن أن يُجرى على موقع المتقبّل للتّأثير في مواقع العيان، أي سياسة كفاية المتقبّل التّأويليّة على نحو يمكنه من تحسين كفاءته المعرفيّة بتجويد طرائقه في العيان.

ويعني ذلك أنّ تصوّر السّميوطيقا للمعاين قد تخلّص من استعارة المرآة الّتي تتطابق فيها أشياء العالم وصورتها المنعكسة في المرآة [22]. هذا التّطابق المثالي يقلب الأشياء إلى موضوعات حين يعيد المخبر إنتاج الأشياء المنعكسة على المرآة بالقول على نحو متفاوت التّطابق والأمانة. فالمعاين يرى الأشياء، ولكنّ المخبر يعيد تمثيلها بالقول على نحو لا يطابق بالضّرورة ما رآه المعاين، لأنّ ذاتيّة المتلفّظ تتدخّل في إعادة بناء الأشياء، فينقلب الشّيء بنشاط المخبر إلى موضوع لا يطابق بالضّرورة صورة الشّيء كما انعكست في مرآة المعاين. والأمثلة على انعدام التّطابق بين الأشياء والكلمات، أو بين الشّيء المعاين في مرآة الواقع وموضوع الإخبار في مستوى الخطاب كثيرة. وفي هذا السّياق أثار إمبرتو إيكو Umberto Eco في كتابه **Kant et l'ornithorynque** قضيّة فلسفيّة شائكة تتعلّق بالإدراك: هل إدراكنا للأشياء محكوم ببنية جهازنا العرفانيّ أم ببنية جهازنا اللّساني أم بكليهما؟ ويثير في الفصل الثّاني من هذا الكتاب، وتحديدا في الفقرة (2.1 ماركو بولو و"الحصان وحيد القرن"،«Marco polo et la licorne») [23] كيفيّة إدراك الكائنات المجهولة. فعندما شاهد ماركو بولو بسومترةSumatra الكركدنّ، وهو حيوان لم يسبق له أن رآه، اعتبر أنّ هذا الحيوان هو الـLicorne لوجود قرن في أعلى أنف الكركدنّ، ثمّ لأنّ موسوعته الثّقافيّة تعتبر الـLicorne، هذا الحصان الأسطوريّ الّذي يوجد على وسط جبينه قرن، كائنا موجودا في

الواقع وأكثر واقعيّة من الكركدنّ الحيوان الّذي تجهله موسوعة ماركو بولو الثّقافيّة. ونميل من جهتنا إلى أن نعتبر أنّ الإنسان قبل عصر العلم الحديث كان يميل إلى تشييد عناصر مجهولة من الواقع بعناصر من ثقافته أو من موسوعته نعتبرها اليوم خياليّة ولكنّها في تصوّر إنسان القرون الوسطى واقعيّة. والأمثلة الّتي تؤكّد هذا الافتراض عديدة. ففي رحلة سلاّم التّرجمان إلى الصّين، ينقل لنا ابن خرداذبة أنّ هذا الرّحّالة قد بلغ في رحلته إلى تخوم الصّين [24]، وعاين سورها الشّهير كما يزعم كراتشكوفسكي [25]. إلاّ أنّه لم ير في عيانه سورا، وإنّما رأى سدّ ذي القرنين الّذي بناه ليمنع يأجوج ومأجوج من أن يعيثوا في الأرض فسادا. وقد استقى سلاّم التّرجمان تفسيره من القصّة القرآنيّة. فهي جزء من موسوعته الثّقافيّة الّتي بواسطتها كان يدرك العالم. والوصف الّذي أجراه سلاّم التّرجمان على السّور لا يعكس تجربته العيانيّة المباشرة، وإنّما يعكس كيف كان العيان موجّها توجيها ثقافيّا. فالمعاين لا يمكنه أن يتعرّف إلى كنه الأشياء إن كان لا يمتلك تمثيلات عيانيّة تمكّنه من التّعرّف إلى ما يعاينه بمجرّد رؤيته. ويؤكّد لنا هذان المثالان أنّ العيان وإن كان عملا فرديّا يجري بالعين وفي العين فإنّ إدراك المواضيع المعاينة بصفة عامّة ليس متماثلا لأنّه محكوم بمجموعة من المواضعات الثّقافيّة تتولّى توجيه طرائق إدراك الأشياء والكائنات وطرائق العيان والتّمثيل أيضا.

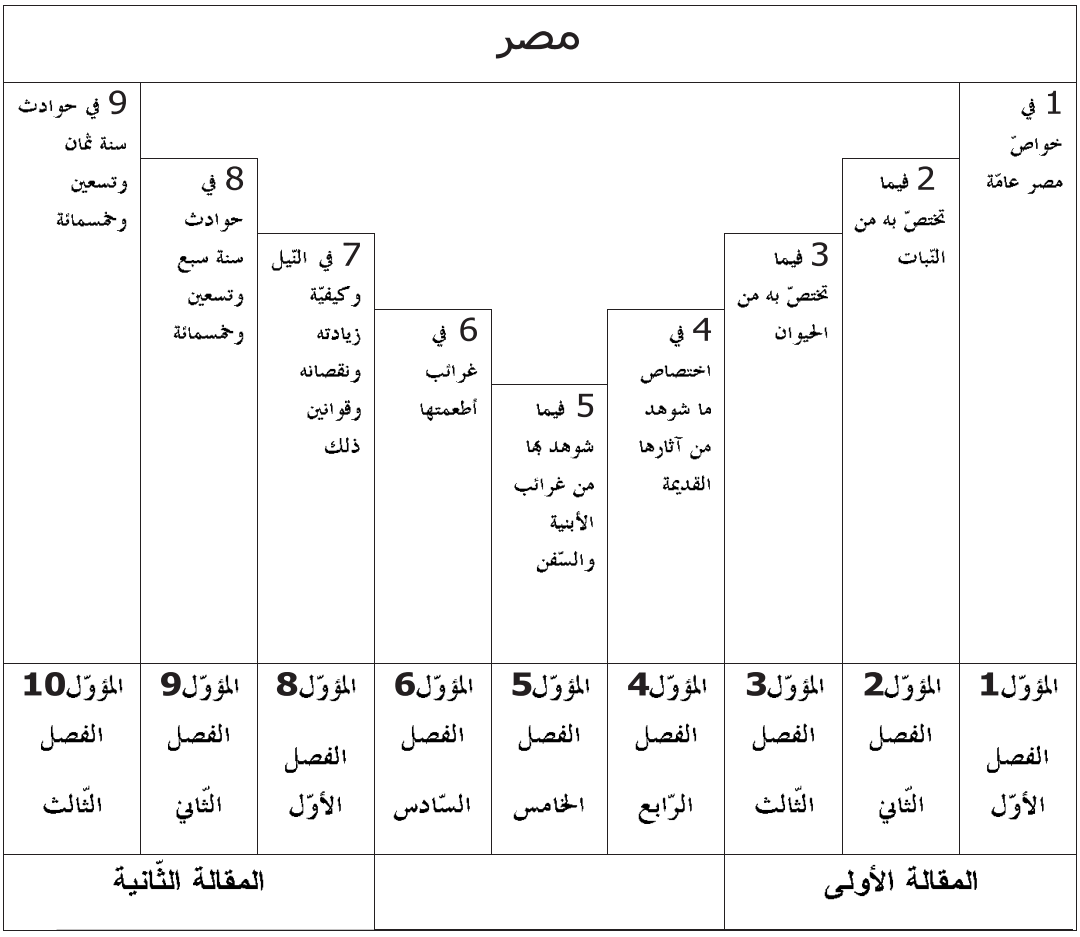
وإذا كان العيان عملا فرديّا خالصا يجري بشكل عفويّ لأنّ وظيفة العين هي أن ترى، فإنّ المشترك بين البشر قاطبة هو استخدامهم لعيونهم لرؤية ما يحيط بهم في العالم وما يوجد فيه. غير أنّ تاريخ العلم، وبعض فلسفات العلم، والنّظريّات الإيبستمولوجيّة أيضا تؤكّد أنّ العيان عمل يتجاوز الفرد ولا يجري بشكل عفويّ كما نعتقد لأنّه بصفة عامّة محكوم بلاشعور بصريّ على حدّ عبارة والتر بنيامين Walter Benjamin، أو بسنن لا مرئيّة للمرئيّ كما يقول ريجيس دوبريه Régis Debray . فهذا اللاّشعور البصريّ، أو تلك السّنن اللاّمرئيّة هي الّتي تسيّر عياننا وتحدّد على نحو عفويّ حال العالم في كلّ عصر من العصور، وفي كلّ ثقافة من الثّقافات. ونقصد من عبارة حال العالم الطّريقة الّتي يبذل بها العالم نفسه للعيان، ولأولئك الّذين يعاينونه ويرونه دون أن يفكّروا فيه [26].

يمكن أن نعتبر المعاين في **رحلة عبد اللّطيف البغدادي** لم يستخدم طريقة واحدة في عيان الموجودات، ولا أسلوبا واحدا في الإخبار. والدّليل على ذلك أنّ عنوان الكتاب **كتاب الإفادة والاعتبار في الأمور المشاهدة والحوادث المعاينة بأرض مصر**. فهو يقسّم مواضيع العيان إلى صنفين: "الأمور المشاهدة"، و"الحوادث المعاينة". فإذا كان الموصوف من "الأمور المشاهدة" كان موضوع العيان مستقرّا مبذولا للمشاهدة دون مقاومة، وأمكن حينئذ للمخبر أن يلفّظ مواضيع "الأمور المشاهدة" في شكل موسوعة [27]. أمّا إذا كان الموصوف من "الحوادث المعاينة" كان موضوع العيان غير مستقرّ ويعسر تلفيظه إذا بلغ حدّا لا يطاق من الفوضى، فلا يمكن وصفه إلاّ بالسّرد. ونستخلص من هذا التّوزيع أنّ نصّ **رحلة البغدادي إلى مصر** كان يتّخذ في كلّ مرّة شكلا جديدا من التّعبير كلّما تغيّرت ماهية المواضيع الموصوفة. فإذا كانت ماهية الموصوف من "الأمور المشاهدة" اتّخذت العبارة شكل الموسوعة. أمّا إذا كانت ماهية الموصوف من

"الحوادث المعاينة" اتّخذت العبارة شكل القول السّرديّ. ويمكننا أنّ نصرّف ماهية الموصوف في الرّحلة وشكل عبارته على النّحو التّالي:

ماهية الموصوف	شكل العبارة
"الأمور المشاهدة"	الموسوعة
"الحوادث المعاينة"	القول السّرديّ (شهادة)

ليس المقصود من لفظ الموسوعة دائرة المعارف المادّيّة وخزانة العلم الّتي تحوي كلّ المعارف والعلوم الّتي أنتجتها الثّقافات البشريّة المختلفة، إنّما المقصود شكل الموسوعة الّتي تمثّلها (في سياقنا هذا على الأقلّ) معظم النّصوص النّاهضة على مقولة الوصف. ومن هذا المنظور يساعد منوال العلامة البيرسيّ على تفهّم هذا الشّكل. فإذا أردنا أن نؤسّس مدلول علامة، أي تمثيل عبارة مّا من العبارات كـ / قطّ / أو / مصر / على سبيل المثال وجب أن نترجمه بواسطة مؤوّل/مفسّر interprétant. فترجمة العلامة / قطّ / في عبارة أخرى مثل "ينتمي إلى نوع القطّيات الأهليّة" أو "الحيوان الّذي يعبده المصريّون القدامى"، أو "الحيوان الّذي يظهر في لوحة أولمبيا Olympia لماني Manet " أو "الحيوان الّذي تغنّى به بودلير Baudelaire في قصيدة القطط" ... هو بالتّحديد ما يسمّى بحدثان التّأويل [28]. ويطلق على حدثان التّأويل هذا لفظ السّميوزيس اللاّنهائيّ sémiosis illimitée ، لأنّ مؤوّلات/مفسّرات علامة / قط / أو / مصر / ... لا حدّ لها نظريّا ولا حصر. وداخل هذا الحدثان يستحيل تأسيس مدلول عبارة، أو تأويل هذه العبارة، إن لم تترجم في علامات أخرى، سواء أكانت منتمية إلى نفس الجهاز العلاميّ أم لا، ترجمة تجعل المؤوّل/المفسّر يأتي على المؤوّل/ المفسّر l'interprété من زاوية مّا، أو من منظور علاقة محدّدة، بما يجعَله يُعرّف بمدلول ضمنيّ في المفسّر ويكشفه. وعلى هذا الأساس بنيت **رحلة عبد اللّطيف البغدادي إلى مصر**. فكلّ فصل من فصولها التّسعة الموزّعة على مقالتين إنّما هي مؤوّلات مختلفة لعبارة / مصر / ، وتحت كلّ فصل انتظمت "الأمور المشاهدة والحوادث المعاينة بأرض مصر" بوصفها مؤوّلات أخرى لعبارة / مصر / نشأت بعيان ذاتيّ في نصّ الرّحلة. وهذا النّصّ لا يمثّل في نهاية الأمر سوى جزء من المؤوّلات اللاّنهائية لعبارة / مصر / ، أو جزء من السّميوزيس اللاّنهائيّ، أو جزء ضئيل من المكتبة المثاليّة الّتي تمثّل الموسوعة أنموذجها النّظريّ، ونمثّل هذا الجزء من المؤوّلات/المفسّرات في اللّوحة التّالية:



تمثّل الموسوعة الشّكل الأنموذجيّ الّذي يمكن أن تنفّذ فيه الكفاية العيانيّة تنفيذا مثاليّا مولّدا للمعرفة والعلم. ويقتضي ذلك أن يكون حال العالم الخارجيّ الموصوف قد توفّر فيه الحدّ الأدنى من "الاستقرار البنيويّ stabilité structurelle"، يكون فيها " المظهر الكيفيّ " منتظما. وقد هيمنت في القسم الأوّل من الرّحلة مقولة الوصف لأنّ موضوع العيان، وهو أرض مصر بنهرها النّيل ونباتها وحيوانها وآثارها القديمة وغرائب الأبنية والسّفن وغرائب أطعمتها، لم يظهر أيّ ضرب من المقاومة للمعاين. ومعنى ذلك أنّ مواقع العيان الّتي شغلها المتلفّظ لسياسة كفاية المتقبّل العيانيّة بنقل "الأمور المشاهدة والحوادث المعاينة بأرض مصر" لا يمكنها أن تنشأ إلاّ إذا كان موضوع العيان قابلا للعيان ممّا يعني أيضا أنّه متهيّئ لأن يُلَفّظ بواسطة نشاط المخبر.

بيد أنّ هذا الاستقرار لم يكن حالا من الأحوال الدّائمة في **رحلة البغداديّ**. فقد اضطرب لمّا هيمنت على نظام جريان النّيل الحال داخليّة (ج) وهي حال [التّفريط] الّتي بلغ فيها المدّ دون ستّ عشرة قدما. وهي حال تقابل في نظام درجات الحاجة إلى القوت "ما هو دون الكفاية": "وأمّا ما نقص عن ستّ عشرة ذراعا فيُروى به ما هو دون الكفاية، ولا تحصل منه ميرة سَنَتهم، ويكون تعذّر القوت " (رحلة عبد اللّطيف البغدادي، ص.126.).

وعندما تبلغ الحاجة إلى الأقوات هذه الدّرجة فإنّه يجوز لنا أن نصف هذا الحدث بأنّه "انتقال كارثيّ une transition catastrophique" أو كارثة catastrophe. ولكن إذا كان الانتقال الكارثيّ قد بلغ حدّ الفوضى فإنّ هذه الحال تؤثّر في الكفاية العيانيّة ذاتها. فالفوضى تمنع من معاينة الواقع بما يحقّق في مستوى التّلفّظ العرفانيّ كفاية المعاين، وتعطّل في مستوى التّلفّظ العمليّ كفاية المخبر بوصفه الفاعل المسؤول عن إنجاز مكتسبات المعاين العرفانيّة. ولعلّ وضعيّة الفوضى قد أربكت مسارات المعاين وأثّرت في كفاءته العيانيّة وجعلتها تتحوّل وتتقلّب على نحو كان به الفظيع. ولكن قبل كلّ شيء ما الفظيع؟

الفظيع، أو العيان والإخبار بين الاستحالة والإمكان

جاء في **لسان العرب** ما يلي: " فَظِعْتُ بالأَمر أَفْظَعُ فَظاعةً إذا هالَك وغلَبك فلم تَثِق بأَن تُطيقَه... ". وإن قارنّا هذا التّعريف بما جاء في اللّسان الفرنسيّ لوجدنا أنّه يوافق أحَد المعانيَ الثّلاثة البارزة في تعريف لفظ «horrible». فقد جاء في قاموس **Le petit Robert** أنّ من معاني هذا اللّفظ ما يفيد مجاوزة الحدّ "qui passe les bornes". وهذا الإفراط في تجاوز المقدار نجده في المعنى الثّاني الّذي يفيد "قبيح جدّا" و"سيّء جدّا". ولكنّه ينفرد بمعنى الهلع. فلفظ «horrible» يعني كذلك "ما يحملنا على الهلع، وما يملؤنا خوفا وتقزّزا qui fait horreur، remplit d'horreur et de dégoût". وفي تعريف «horreur» نجد التّعريف التّالي: "انطباع عنيف يسبّبه مرأى شيء أو التّفكير في شيء بشع /فظيع أو دنيء/حقير impression violente causée par la vue ou la pensée d'une chose affreuse ou ignoble". ولكن من الشّيّق أن يرتبط لفظ الفظيع في اللّسان العربيّ بالماء. فممّا جاء في تعريفه: "والفَظِيعُ الماءُ العذبُ، والماءُ الفَظِيعُ هو الماءُ الزُّلالُ الصّافي...". وليس معنى الماء ببعيد من سياق الرّحلة. فقد صرف الفصل الأوّل من المقالة الثّانية للحديث عن نهر "النّيل وكيفية زيادته ونقصانه وقوانين ذلك". ومن الطّريف أنّ الفصل الثّاني من المقالة الثّانية من نصّ هذه الرّحلة، وهو المخصّص لذكر ما جرى من "حوادث سنة سبع وتسعين وخمسمائة" قد بدأ بهذه العبارة "ودخلت سنة سبع مفترسة أسباب الحياة، وقد يئس النّاس من زيادة النّيل" (رحلة عبد اللّطيف البغدادي، ص.132.)، وانغلق في آخر الفصل تقريبا باليأس نفسه من الزّيادة. يقول البغداديّ: "(...) فقاس فيه ابن أبي الرّداد قاع البركة فكان ذراعين. وأخذ في زيادة ضعيفة بأضعف من السّنة الخالية، و لم يزل في زيادة ضعيفة إلى ثامن من ذي القعدة وهو السّابع عشر من مسرى، فزاد إصبعا، ثمّ وقف ثلاثة أيّام، فأيقن النّاس بالبلاء، واستسلموا للهلكة، ثمّ أخذ في زيادات قويّة أكثرها ذراع إلى ثالث ذي الحجّة، وهو السّادس من توت، فبلغ خمس عشرة ذراعا وستّ عشرة إصبعا، ثمّ انحطّ من يومه وانهزم على فوره، ومسّ من البلاد محلّة القسم فكأنّما زارها طيف خياله في الحلم." (رحلة عبد اللّطيف البغدادي، ص.142.)

ويبدو أنّ الفظيع في هذا السّياق المائيّ قد أصبح من المعاني الأضداد. فإذا لم تجاوز زيادة ماء النّيل حالي [الضّروريّ] و[نهاية الضّروريّ] صنّف الفظيع تصنيفا إيجابيّا. ولكنّه إذا جاوز حدّي [الإفراط] و[التّفريط] صنّف الفظيع تصنيفا سلبيّا وانقلب إلى كارثة من نتائجها الوخيمة

خراب العمران والمجاعات والأوبئة والموت. وفي مثل هذه الأحوال ينقلب نشاط المؤلّف/المتلفّظ من التّصنيف إلى التّقييم، وينقلب معه فضاء المراقبة الّذي شغله المعاين لنقل "الأمور المشاهدة والحوادث المعاينة بأرض مصر" وتأسيس جزء من الموسوعة، إلى فضاء انفعاليّ مولّد للقيمة. فعندما يهيمن الانفعاليّ le thymique على الوصف تنقلب التّصنيفات les taxinomies إلى تقييمات axiologies [29]. وحينئذ لا تتحدّد قيمة المواضيع المعاينة على نحو موضوعيّ كما يجري في الوصف عادة، وإنّما بردود فعل المعاين المختلفة على ما يجري في محيطه من "الحوادث المعاينة". وهي في الجملة ردود فعل سلبيّة محكومة بالنّفور ممّا يشاهده المؤلّف/المتلفّظ بأرض مصر. هذا النّفور هو في الواقع شكل من أشكال حضور مقولة الانفعاليّ la catégorie thymique في خطاب الرّحلة. ونستعمل لفظ الانفعاليّ في هذا السّياق بوصفه موقفا عامّا موسوما بالانجذاب أو بالنّفور. وعندما تصبح مواضيع العيان ممّا ينفّر المعاين منها، وتجعل الفاعل الذّات sujet يرغب في الانفصال عن موضوع العيان (وصورة الانفصال السّميوطيقيّة (ذ v مو)) فإنّ مقولة الانفعاليّ تكون حاضرة بوجه واحد من وجهيها الّذي يطلق عليه قريماس لفظ/dysphorique/ أو "ما ينفّر"، ويقابلها لفظ / euphorique/ أو "ما يجذب". فرغبة الانفصال هي الّتي تجعل موضوع العيان مشحونا بقيمة سلبيّة. وهذا يعني أنّ القيم الّتي يمكن أن يشحن بها الموضوع، فتجعله موضوعا مقيّما axiologisé بالمعنى السّميوطيقيّ للفظ axiologie، إنّما هي نتاج علاقة من صنف خاصّ تنعقد بين القيم والذّوات. فإذا كانت "محبّة موضوع أو كراهته تحدّدان قيمته عند الذّات " كما يؤكّد برنتانو Brentano ، أو " إنّما القيمة هي الّتي تتسبّب في محبّة الموضوع" كما يقول شيلر Scheler، أو " إنّما الشّوق يخلق القيمة " كما يذهب آهرنفالز Ehrenfels، أو "القيمة تولّد الشّوق" كما يرى مينونغ Meinong [30] فإنّ هذه الأقاويل جميعا تحملنا على أن نتساءل: ألا يكون الفظيع ضربا من الإسقاط projection الانفعاليّ الضّروريّ في تشكيل المعنى والقيمة؟

ينبغي أن نشير إلى أنّ الفظيع في نصّ الرّحلة قد بني بطرق مختلفة. فعلى المستوى التّصويريّ من الخطاب نجد أنّ صورة الجثّة هي أشدّ الصّور هيمنة في هذا الفصل، بحيث أنّ معظم الأحداث المنقولة إنّما هي مشاهد أو أخبار قد كان موضوعها جثث أولئك الّذين أكلوا أو ماتوا جوعا أو نبشت قبورهم أو طفت جثثهم في نهر النّيل، دون أن يتعمّد المؤلّف/المتلفّظ رؤية هذه الجثث. فكثيرا ما يحدث العيان بالصّدفة والاتّفاق، بحيث أنّه من الصّعب من كثرتها وانتشار الجيف في كلّ مكان من مدن مصر وقراها أن لا يراها. يقول البغدادي: "ومن عجيب ما شاهدت أنّي كنت يوما مشرفا على النّيل مع جماعة، فاجتاز علينا في نحو ساعة نحو عشرة موتى كأنّهم القرب المنفوخة، هذا من غير أن نتصدّى لرؤيتهم ولا أحطنا بعرض البحر..." (رحلة عبد اللّطيف البغدادي، ص.139.). فالجثّة بما هي من الصّور الملحّة في هذا الفصل تعني في مقابلها اللاّطيني cadere أو cadavre في اللّغة الفرنسيّة، أي ذاك الّذي سقط. وتربك الجثّة هويّة ذاك الّذي يواجهها. ولعلّ تجنّب النّظر إليها هو شرط من شروط وجود الحيّ ليستمرّ في الحياة. ولعلّ نفور المؤلّف/المتلفّظ من رؤية الجثث، رغم أنّه طبيب يعود إلى أنّ الجثّة هي نفاية،

بل هي من أشدّ النّفايات قرفا وإثارة للتّقزّز. فالنّفور منها هو تأسيس لتلك الحدود القصوى، أو الحدّ الّذي يعني تجاوزه أنّ جسدنا قد سقط بدوره، وأضحى جثّة. بيد أنّ صورة الجثّة لا تمثّل سوى شكل واحد من أشكال حضور مقولة الانفعاليّ la catégorie thymique في خطاب الرّحلة. فمن أشكال حضور هذه المقولة الأخرى نقل المؤلّف/المتلفّظ في بناء الفظيع بعض الحوادث الّتي تظهر تهافت بعض الأنظمة الرّمزيّة وهشاشتها المريعة، نخصّ بالذّكر منها نظام القرابة. ففي بعض الحوادث المنقولة لا ينهض الفظيع على عدم تعرّف الآكل إلى قرابته بالمأكول وإنّما إلى أنّ القرابة تصبح ذريعة لأكل القريب [31]. وقد نقل البغدادي بعض الأخبار في هذا الشّأن، يقول:

"ورأيت صغيرا مشويّا في قفّة وقد احضر إلى دار الوالي ومعه رجل وامرأة يزعم النّاس أنّهما أبواه، فأمر بإحراقهما"(رحلة عبد اللّطيف البغدادي، ص.132.). وفي موضع آخر ينقل هذا الخبر: "... وحَكى لي من أثق به أنّه اجتاز على امرأة تجريّة (من قبائل تجرى Tigre الحبشيّة، أي أصلها حبشيّ) وبين يديها ميّت قد انتفخ وتفجّر وهيَ تأكل من أفخاذه، فأنكر عليها، فزعمت أنّه زوجها. وكثير ما يدّعي الآكل أنّ المأكول ولده أو زوجه أو نحو ذلك. ورُئي مع عجوز صغير تأكله، فاعتذرت بأن قالت: إنّما هو ولد ابنتي، وليس بأجنبيّ منّي، ولأن آكله أنا خير من أن يأكله غيري. " (رحلة عبد اللّطيف البغدادي، ص.137.).

وعلى هذا النّحو لا يصبح الفظيع مولّدا لكلّ دناءة أو حقارة أو رذالة l'abject في الإنسان، وإنّما هو كلّ ما يربك الهويّة والأنساق والنّظام، فلا يحترم الحدود والمراتب والقواعد[32].

غير أنّ أطرف أشكال حضور مقولة الانفعاليّ تظلّ بلا منازع صورة فرار المؤلّف/المتلفّظ من رؤية المشاهد الفظيعة. وهذا يؤكّد ما جاء في بعض ما فحصنا من معاجم اللّغة بأنّ الفظيع ينتمي إلى سجلّ العيان.

لننصت إلى هذا الخبر...

"ووجد في رمضان وبمصر رجل وقد جرّدت عظامه عن اللّحم، فأكل وبقي قفصا كما يفعل الطّبّاخون بالغنم، ومثل هذا أعوز جالينوس مشاهدته، ولذلك تطلّبه بكلّ حيلة، وكذلك كلّ من آثر الاطّلاع على علم التّشريح. وحينما نَشّم [33] الفقراء في أكل بني آدم كان النّاس يتناقلون أخبارهم ويفيضون في ذلك استفظاعا لأمره وتعجّبا من ندوره. ثمّ اشتدّ قربهم إليه واعتيادهم عليه بحيث اتّخذوه معيشة ومطيّة ومدّخرا وتفنّنوا فيه، وفشا عنهم، ووُجد بكلّ مكان من ديار مصر، فسقط حينئذ التّعجّب والاستبشاع واستهجن الكلام فيه والسّماع له. ولقد رأيت امرأة يسحبها الرّعاع في السّوق وقد ظفر معها بصغير مشويّ تأكل منه، وأهل السّوق ذاهلون عنها ومقبلون على شؤونهم، وليس فيهم من يعجب لذلك أو ينكره، فعاد تعجّبي منهم أشدّ، وما ذلك إلاّ لكثرة تكرّره على إحساسهم حتّى صار في حكم المألوف الّذي لا يستحقّ أن يُتعجّب منه." (رحلة عبد اللّطيف البغدادي، ص.132–133.)

يتألّف هذا الخبر من مشهدين من جملة حوالي خمسة وثلاثين مشهدا من الحوادث المعاينة بأرض مصر سنة سبع وتسعين وخمسمائة للهجرة. تدشّن معظم المشاهدات بفعل "رأيت"، ممّا يدلّ على غلبة العيان. وهي غلبة تدلّ على:

1 – أنّ فعل الوصف لا يمكن إجراؤه إلاّ إذا ثبّتنا موضوعا مّا وعيّناه وتمكّنّا من فصله عمّا كان موصولا به. فالعيان هو ضرب من التّقسيم يجرى على مسترسل هو في هذا النّصّ / مصر/ فإذا انفصل من هذا المسترسل جزء منه أمكن وصفه، أي تمثيله بواسطة العلامة، أو تأويله ببعض المفسّرات التي تكشف جانبا من مضمونه.

2 – أنّ فعل الوصف لا يمكن إجراؤه في حال الفوضى، لأنّ حال التّقلّب والتّحوّل هي من قبيل الحوادث الطّارئة. فهي وليدة "الصّدفة" و"الطّارئ" و"المفاجئ". وهي لأجل ذلك كانت أحداثا فريدة مخالفة لكلّ نظام. وكلّ ما كان فريدا لا يمكن أن ينتظم أو يصنّف أو يدرج في أيّ نظام غير نظامه الخاصّ. فكلّ ما يتحدّد موقعه خارج كلّ نظام هو فريد singulier، ويعتبر صنيع كلّ فريد خرقا للعادة والرّتيب المألوف. ولا يمكن قياس كلّ ما هو فرديّ وفريد بأقيسة العامّ، فالفريد لا يمكن إثباته إلاّ باستحالة قيسه على العامّ.

3 – أنّ "الحوادث الفريدة" لا يمكن إبلاغها بالوصف، لأنّ كلّ فريد خارق للعادة والرّتيب المألوف لا يمكن نقله إلاّ بواسطة الحبكة القصصيّة، أي بمقولة القصّ. ولأجل ذلك لم تتعلّق "الحوادث الفريدة" في **رحلة عبد اللّطيف البغدادي** بـ"الأمور المشاهدة ... بأرض مصر" وإنّما بـ"الحوادث المعاينة بأرض مصر"، وهي حوادث قد شغلت من حيّز الرّحلة الفصلين الأخيرين من المقالة الثّانية، أي حوادث سنة سبع وتسعين وخمسمائة وحوادث سنة ثمان وتسعين وخمسمائة. ولأجل ذلك طغت مقولة السّرد فيهما على الوصف بصفة مطلقة.

4 – أنّ المؤلّف/المتلفّظ لم ينقل كلّ ما جرى ووقع، وإنّما كلّ ما اتّفق له أن رآه على وجه الصّدفة لا بالقصد والنّيّة. ونعتبر أنّ كلّ "ما أمكن نقله" و"ما لم ينقل" كلاهما مؤسّس لمفهوم الفظيع. فإذا عرّفنا الحدث بأنّه حادث الاصطدام مع الواقع، أو هو هذا اللّقاء الصّادم traumatique مع الواقع فإنّنا نعرّف الفظيع بأنّه سلسلة من الأحداث الصّادمة الّتي يمكن عيان بعضها بالاتّفاق، والامتناع عن عيان بعضها الآخر لأنّ الفظاعة بلغت حدّا من البشاعة لا يطاق ولا يحتمل. ونجد صورة من هذا الامتناع صريحة في نصّ الرّحلة. فقد صرّح البغدادي نفسه بأنّه " لو أخذنا نقصّ كلّ ما نرى ونسمع لوقعنا في التّهمة أو في الهذر، وجميع ما حكيناه ممّا شاهدناه لم نتقصّده ولا تتبّعنا مظانّه، وإنّما هو شيء صادفناه اتّفاقا، بل كثيرا ما كنت أفرّ من رؤيته لبشاعة منظره. وأمّا من يتحيّن ذلك بدار الوالي فإنّه يجد منه أصنافا تحضر مع آناء اللّيل والنّهار." (رحلة عبد اللّطيف البغدادي، ص133). فالفرار يؤكّد – في فرضيّتنا – أنّ الفظيع ينتمي إلى سجلّ العيان، ولكنّه يمثّل في الوقت ذاته حالا من أحوال النّفس état d'âme موسومة بعدم احتمال المعاين رؤية ما آلت إليه أحوال الأشياء états de choses من فوضى بلغت في العالم الخارجيّ حدّا جاوز مقدار الاحتمال، فأضحى من فظاعته لا يطاق.

5 ـ إذا تأمّلنا في النّصّ لا بدّ أن نلحظ أنّ حال الاستفظاع قد حملت المعاين على أن ينسحب (بفراره) من فضاء العيان دون أن يعني هذا الانسحاب أنّه قد أضحى شاغلا لموقع الممتنع بحكم أنّ الفرار من هول الواقع الفظيع يجعل حقل العيان بعيدا. ففي هذه الفقرة لا يشغل المعاين أيّ موقع من مواقع العيان الأربعة التي بواسطتها يسوس المتلفّظ كفاية العيان لدى المتقبّل لأنّ حال الاستفظاع قد أثّرت في كفاية المعاين ونشاط المخبر على نحو جعل مسارهما واقعا تحت سطوة الانفعال النّفسيّ بسبب الانتقال الكارثيّ الّذي أصاب البلاد والعباد بأرض مصر.

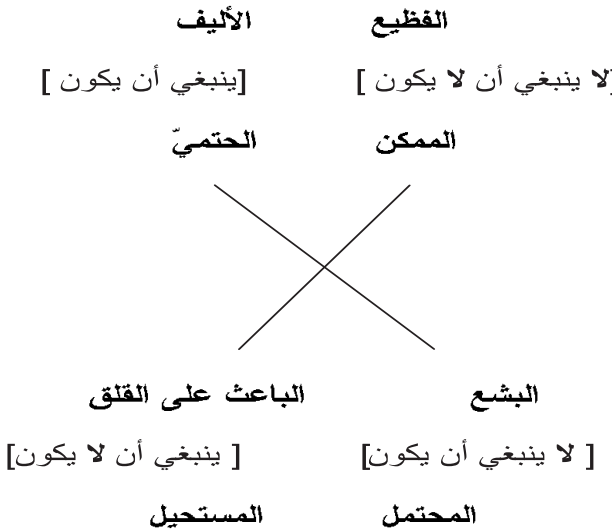
6 ـ إنّ حال الاستفظاع يمكن توليدها سميوطيقيّا وصياغتها على نحو يفسّر كيف أنّ المعاين لا يمكنه أن يشغل أيّ موقع من مواقع العيان إلاّ إذا اتّخذت أحوال الأشياء في العالم "مظهر كيفيّا" مألوفا. ولا يعني لفظ المألوف أنّ أحوال الأشياء في العالم الموسومة بالفوضى قد تخلّصت من كلّ فظاعة لا تحتمل وإنّما أضحى الفظيع مألوفا من شدّة اعتياده.

ويدلّ الانتقال من الفظيع بسبب قلّة الاعتياد إلى الأليف المألوف بسبب شدّة الاعتياد على تغيّر في زاوية نظر المعايِن للموضوع المعايَن. هذا التّغيّر يدلفنا في إشكال نصوغه على هذا النّحو:

ما الّذي يحدث لو أنّ الموضوع المعايَن هو الّذي انتقل (كتغيير موقعه في نطاق إطار محدّد) بمجرّد تغيّر وجهة العيان الّتي تعرض علينا زاوية نظر جديدة؟

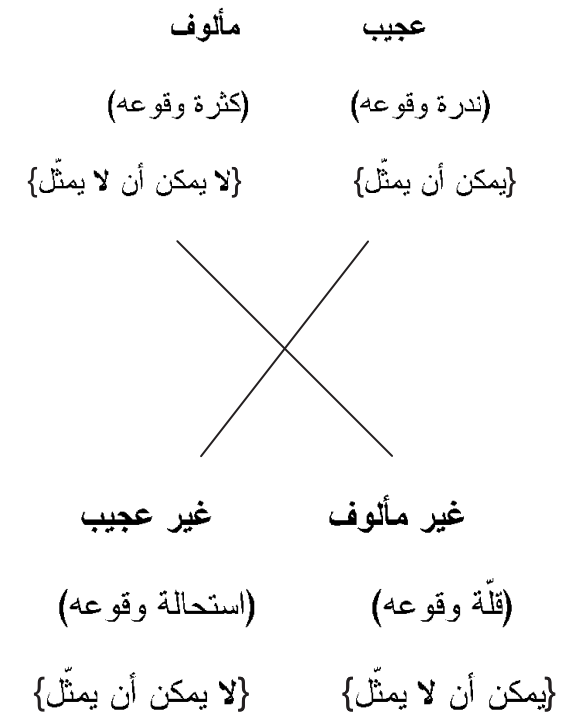
يجيبنا نصّ الرّحلة بأنّ موضوع العيان الفظيع قد تغيّر فأصبح أليفا لأنّه دخل في مجرى العادة بعد أن كان داخلا في باب الحوادث النّادرة. وهذه الألفة تدلّ على تغيّر في كفاية المعاين العرفانيّة الّذي اعتاد على ما كان يستفظع. ويمكن توليد هذا التّغيّر على هذا النّحو:

كفاية المعاين العرفانيّة: جهة الوجوب



وبتغيّر كفاية المعاين العرفانيّة تغيّرت بالضّرورة كفاية المخبر العمليّة المتمثّلة في تمثيل ما لم يكن قابلا للتّمثيل والإخبار عنه بالكلام. ونصوغ هذه الكفاية على هذا النّحو:

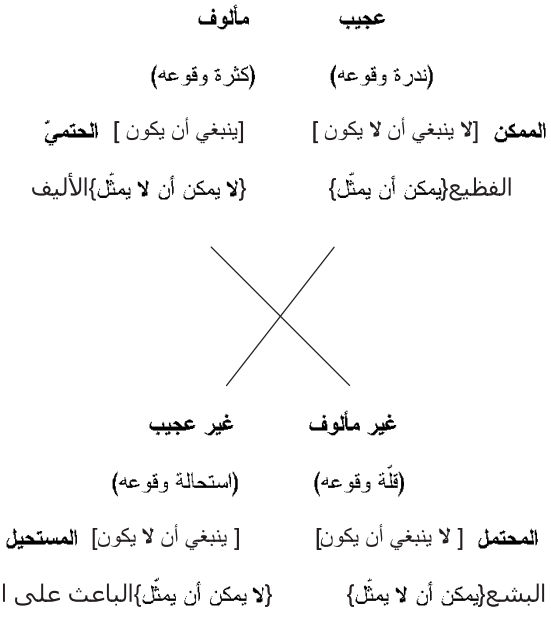
كفاية المخبر العمليّة: جهة الإمكان



7 – أمّا حال التّعجّب فنحتاج لفهمها إلى مبدأ المشاكل للواقع le vraisemblable، فهو يمثّل الأساس الّذي تنهض عليه قواعد التّقبّل العربيّ القديم لكلّ الظّواهر المعاينة. ومفهوم هذا المبدإ قد تحدّد منذ أرسطو في كتاب الخطابة. فالمشاكل للواقع هو الممكن le possible الّذي يحدث باطّراد وبتواتر شديد. وغير المشاكل للواقع l'invraisemblable هو المحتمل le probable، أو le contingent الّذي يحدث على نحو استثنائيّ. أمّا المستحيل l'impossible فهو ما لا يحدث أبدا، فلا يستبعد أن يكون من قبيل غير المشاكل للواقع.

وإذا أجريا مبدأ المشاكل للواقع على نصّ عبد اللّطيف البغدادي فإنّه يمكن تفسير حال الفظيع النّادر الوقوع وحال الفظيع المألوف بالاعتماد على منطق الجهات logique modale، وتحديدا باستخدام جهة الإمكان المتعلّقة بـ[ما يمكن أن يكون] وجهة الوجوب المتعلّقة بـ[ما ينبغي أن يكون].

وهذه الجهة وتلك، إذا ولّدناهما على نحو سميوطيقيّ بإسقاطهما على المربّع السّيميائيّ نتحصّل على الصّور التّالية:



9 – ولمزيد من الوضوح، يمكن أن نصوغ كلّ هذه المعطيات جميعا في الجدول التّالي: كفاية المعاين العرفانيّة وكفاية المخبر العمليّة

كفاية المعاين العرفانيّة وكفاية المخبر العمليّة				
الجهات	**الممكن**	**المحتمل**	**المستحيل**	**الحتميّ**
الوجوب (العيان)	**لا ينبغي أن لا يكون**	**لا ينبغي أن يكون**	**ينبغي أن لا يكون**	**ينبغي أن يكون**
الانفعال النّفسيّ	الفظيع	البشع	الباعث على القلق	الأليف
التّواتر	نادر الوقوع	قليل الوقوع	مستحيل الوقوع	كثير الوقوع
الإمكان (الإخبار)	يمكن تلفيظه	يمكن عدم تلفيظه	لا يمكن تلفيظه	لا يمكن عدم تلفيظه
الانفعال النّفسيّ	عجيب	غير مألوف	غير عجيب	مألوف
التّواتر	كثرة الكلام **(الاستفاضة)**	امتناع الكلام **(السّكوت)**	استحالة الكلام **(الصّمت)**	قلّة الكلام **(الاستهجان)**

9 – أخيرا يمكن أن نتساءل: كيف نفسّر انقلاب حال الاستفظاع الّتي يفيض فيها الكلام لارتباطها بحال التّعجّب لنُدُور ما وقع إلى حال الاستفظاع الّذي "استهجن الكلام فيه والسّماع له" لسقوط "التّعجّب والاستَبشاع" ودخوله في حكم "المألوف الّذي لا يستحقّ أن يُتعجّب منه." ؟

توجد إجابتان:

في الإجابة الأولى، وهي تستند إلى تأويل كوارثيّ، يحاول المعاين في غالب الأحوال أن لا يراعي كثيرا الجزئيّات الدّقيقة، فيجري وصفا وسطا يقتصر فيه على ذكر ما يدخل في باب "الإفادة والاعتبار في الأمور المشاهدة والحوادث المعاينة بأرض مصر" ولا ينقل إلاّ ما يعيد الانتظام ويوفّر الحدّ الأدنى من "الاستقرار البنيويّ" في وصف العالم الخارجي [34]. ويوافق هذا التّفسير سبب امتناع المعاين من وصف مشهد الفظاعة والفرار "من رؤيته لبشاعة منظره".

أمّا الإجابة الثّانية، وهي تستند إلى تصوّر بارالاكسيّ parallaxique فهي لا تفسّر الفظيع بالاستفظاع، أي بتأثيره في النّفس وإنّما تحاول أن تفسّر كيف صار الفظيع مألوفا من شدّة اعتياده بعد أن كان يثير "التّعجّب والاستبشاع". وقد كان هذا التّفسير جدليّا نصوغه بهذه الصّورة:

إنّ الاختلاف الملحوظ أو المعاين ليس "ذاتيّا" فحسب بسبب أنّ الموضوع قد جرت معاينته من موضعين أو من زاويتي نظر مختلفتين، وإنّما بسبب أنّ الذّات والموضوع كليهما قد جرى تغيير أحدهما بالآخر. ذلك أنّ أيّ تغيير "إيبستمولوجيّ" في زاوية نظر الذّات إنّما يترجم تغيّرا "أنطولوجيّا" في الموضوع [35]. ولهذا التّغيّر مستويان على الأقلّ:

المستوى الأوّل: تمثّل في انقلاب "الحيوان الإنسانيّ" إلى "إنسان حيوانيّ". فهذا الانقلاب في الموضع البنيويّ لنفس العنصر الّذي انتقل من موضع "الإفراط" إلى الأساس المحايد أو الدّرجة الصّفر، إنّما هو انتقال من الإفراط البشري الّذي يشوّه البشريّة إلى الدّرجة الصّفر من الإنسانيّة.

المستوى الثّاني: إنّ "الاختلاف الأدنى" الّذي يمنع الفرد من أن يكون ذاته على نحو كامل تفرض عليه أن يظلّ فردا "يشبه نفسه". وهذا يعني أنّه لا يوجد تحديد ماهويّ وضعانيّ للإنسان، فما يجعل منه إنسانا هو هذا الفعل الشّكليّ للتّعرّف في حدّ ذاته وليس المحتوى المعروف. فالإنسان هو هذا النّقص الّذي لسدّه يعترف بنفسه على أنّه شيء [36].

ملحق

الفصل الثاني

في حوادث سنة سبع وتسعين وخمسمائة

ودخلت سنة سبع مفترسة أسباب الحياة، وقد يئس النّاس من زيادة النّيل، وارتفعت الأسعار وأقحطت البلاد وأشعر أهلها البلاء، وهرجوا من خوف الجوع، وانضوى أهل السّواد والرّيف إلى أمّهات البلاد، وانجلى كثير منهم إلى الشّام والمغرب والحجاز واليمن، وتفرّقوا في البلاد، ومزّقوا كلّ ممزّق. ودخل القاهرة ومصر منهم خلق عظيم، واشتدّ بهم الجوع، ووقع فيهم الموت. وعند نزول الشّمس الحمل وبئ الهواء، ووقع المرض والموتان، واشتدّ بالفقراء الجوع حتّى أكلوا الميتات والجيف والكلاب والبعر والأرواث، ثمّ تعدّوا ذلك إلى أن أكلوا صغار بني آدم، فكثيرا ما يعثر عليهم ومعهم صغار مشويّون أو مطبوخون، فيأمر صاحب الشّرطة بإحراق الفاعل لذلك والآكل.

ورأيت صغيرا مشويّا في قفّة وقد أحضر إلى دار الوالي ومعه رجل وامرأة يزعم النّاس أنّهما أبواه، فأمر بإحراقهما.

ووجد في رمضان وبمصر رجل وقد جردت عظامه عن اللّحم، فأكل وبقي قفصا كما يفعل الطّبّاخون بالغنم، ومثل هذا أعوز جالينوس مشاهدته، ولذلك تطلّبه بكلّ حيلة، وكذلك كلّ من آثر علم الاطّلاع على علم التّشريح. وحينما نَشّم الفقراء في أكل بني آدم كان النّاس يتناقلون أخبارهم ويفيضون في ذلك استفظاعا لأمره وتعجّبا من ندوره. ثمّ اشتدّ قربهم إليه واعتيادهم عليه بحيث اتّخذوه معيشة ومطيّة ومدّخرا وتفنّنوا فيه، وفشا عنهم، ووُجد بكلّ مكان من ديار مصر، فسقط حينئذ التّعجّب والاستبشاع واستهجن الكلام فيه والسّماع له.

ولقد رأيت امرأة يسحبها الرّعاع في السّوق وقد ظفر معها بصغير مشويّ تأكل منه، وأهل السّوق ذاهلون عنها ومقبلون على شؤونهم، وليس فيهم من يعجب لذلك أو ينكره، فعاد تعجّبي منهم أشدّ، وما ذلك إلاّ لكثرة تكرّره على إحساسهم حتّى صار في حكم المألوف الّذي لا يستحقّ أن يُتعجّب منه.

ورأيت قبل ذلك بيومين صبيّا نحو الرّهاق مشويّا وقد أخذ به شابّان أقرّا بشيّه وأكل بعضه.

وفي بعض اللّيالي بعد صلاة المغرب كان مع جارية فطيم تلاعبه لبعض المياسير، فبينما هو إلى جانبها، اهتبلت غفلتَها عنه صعلوكة، فبقرت بطنه وجعلت تأكل منه نيّئا.

وحكى لي عدّة نساء أنّه يتوثّب عليهنّ لاقتناص أولادهنّ ويحامين عنهم بجهدهنّ.

ورأيت مع امرأة فطيما لحيما فاستحسنته، وأوصيتها بحفظه. فحكت لي أنّها بينا تمشي على الخليج انقضّ عليها رجل جافّ ينازعها ولدها، فترامت على الولد نحو الأرض حتّى

أدركها فارس وطرده عنها. وزعمت أنّه كان يهمّ بكلّ عضو يظهر منه أن يأكله، وأنّ الولد بقي مدّة مريضا لشدّة تجاذبه بين المرأة والمفترس. وتجد أطفال الفقراء وصبيانهم ممّن لم يبق له كفيل ولا حارس منبثّين في جميع أقطار البلاد وأزقّة الدّروب كالجراد المنتشر، ورجال الفقراء ونساؤهم يتصيّدون هؤلاء الصّغار ويتغذّون بعم، وإنّما يعثر عليهم في النّدرة، وإذا لم يحسنوا التّحفّظ.

وأكثر ما كان يطلع من ذلك مع النّساء، وما أظنّ العلّة فيه إلاّ أنّ النّساء أقلّ حيلة من الرّجال وأضعف عن التّباعد والاستتار. ولقد أحرق بمصر خاصّة في أيّام يسيرة ثلاثون امرأة كلّ منهنّ تقرّ أنّها أكلت جماعة. فرأيت امرأة قد أحضرت إلى الوالي وفي عنقها طفل شوي، فضربت أكثر من مائتي سوط على أن تقرّ فلا تحير جوابا، بل تجدها قد انخلعت عن الطّباع البشريّة، ثمّ سحبت فماتت.

وإذا أحرق آكلٌ أصبح وقد صار مأكولا لأنّه يعود شواء ويستغنى عن طبخه.

ثمّ فشا فيهم أكل بعضهم بعضا حتّى فني أكثرهم، ودخل في ذلك جماعة من المياسير والمساتير، منهم من يفعله استطابة. وحكى لنا رجل أنّه كان له صديق أدقع في هذه النّازلة، فدعاه صديقه هذا إلى منزله ليأكل عنده على ما جرت به عادتهما قبل. فلمّا دخل منزله وجد عنده جماعة عليهم رثاثة الفقر وبين أيديهم طبيخ كبير اللّحم وليس معه خبز. فرابه ذلك، وطلب المرحاض، فصادف عنده خزانة مشحونة برمم الآدمي وباللّحم الطّريّ، فارتاع وخرج فارّا.

وظهر من هؤلاء الخبثاء من يصيد النّاس بأصناف الحبائل، ويجتلبونهم إلى مكانهم بأنواع المخاتل. وقد جرى ذلك لثلاثة من الأطبّاء ممّن ينتابني. أمّا أحدهم فإنّ أباه خرج فلم يرجع، وأمّا الآخر فإنّ امرأة أعطته درهمين على أن يصحبها إلى مريضها، فلمّا توغّلت به مضايق الطّرق استراب وامتنع عنها، وشنّع عليها، فتركت درهميها. وأمّا الثّالث فإنّ رجلا استصحبه إلى مريضه في الشّارع بزعمه، وجعل في أثناء الطّريق يصدف بالكسر، ويقول اليوم يغتنم الثّواب ويتضاعف الأجر، ولمثل هذا فليعمل العاملون. ثمّ كثر حتّى ارتاب منه الطّبيب، ومع ذلك فحسن الظّنّ بقلبه وقوّة الطّمع تجذبه، حتّى أدخله دارا خربة، فزاد استشعاره وتوقّف في الدّرج وسبق الرّجل فاستفتح، فخرج إليه رفيقه يقول له: هل مع غبطائك حصل صيد ينفع، فخرج الطّبيب لمّا سمع ذلك، والقى نفسه إلى اصطبل من طاقة صادفها السّعادة، فقام إليه صاحب الاصطبل يسأله عن قضيّته فأخفاها عنه خوفا منه أيضا، فقال: قد علمت حالك فإنّ أهل هذا المنزل يذبحون النّاس بالحيل.

ووجد بأطفيح [37] عند عطّار عدّة خوابي مملوءة بلحم الآدميّ، وعليها الماء والملح، فسألوه عن علّة اتّخاذه والاستكثار منه، فقال: خفت إذا دام الجدب أن يهزل النّاس. وكان جماعات من الفقراء قد آووا إلى الجيزة وتستّروا ببيوت طين يتصيّدون فيها النّاس. وفطن لهم، وطلب قتلهم، فهربوا. ووجد في بيوتهم من عظام بني آدم شيء كثير. وخبرني الثّقة الّذي وجد في بيوتهم أربعمائة جمجمة.

وممّا شاع وسمع من لفظ الوالي أنّ امرأة أتته سافرة مذعورة تذكر أنّها قابلة، وأنّ قوما استدعوها وقدّموا لها صحنا فيه سكباج محكم الصّنعة مكمل التّوابل، فألفته كثير اللّحم، مباينا اللّحم المعهود، فتقزّزت منه. ثمّ وجدت خلوة ببنت صغيرة، فسألتها عن اللّحم، فقالت إنّها فلانة السّمينة دخلت لتزورنا فذبحها أبي. وهاهي معلّقة إربا، فقامت القابلة إلى الخزانة، فوجدتها أنابير لحم. فلمّا قصّت على الوالي القصّة أرسل معها من هجم الدّار، وأخذ من فيها. وهرب صاحب المنزل، ثمّ صانع عن نفسه في خفية بثلاثمائة دينار، ليحقن بذلك دمه.

ومن غريب ما حدث من ذلك، أنّ امرأة [من نساء الأجناب] [38] ذات مال ويسار كانت حاملا وزوجها غائب في الخدمة. وكان يجاورها صعاليك، فشمّت عندهم رائحة طبخ، فطلبت منه كما هي عادة الحبالى. فألفته لذيذا فاستزادتهم. فزعموا أنّه نفد، فسألتهم عن كيفيّة عمله، فأسرّوا إليها أنّه لحم بني آدم، فواطأتهم على أن يتصيّدوا لها الصّغار، وتجزل لهم العطاء. فلمّا تكرّر ذلك منها، فضريت وغلبت عليها الطباع السّبعيّة، وشى بها جواريها خوفا منها، فهجم عليها، فوجد عندها من اللّحم والعظام ما يشهد بصحّة ذلك. فحبست مقيّدة، وأرجئ قتلها احتراما لزوجها وإبقاء على الولد في جوفها.

ولو أخذنا نقصّ كلّ ما نرى ونسمع لوقعنا في التّهمة أو في الهذر، وجميع ما حكيناه ممّا شاهدناه لم نتقصّده ولا تتبّعنا مظانّه، وإنّما هو شيء صادفناه اتّفاقا، بل كثيرا ما كنت أفرّ من رؤيته لبشاعة منظره.

وأمّا من يتحيّن ذلك بدار الوالي فإنّه يجد منه أصنافا تحضر مع آناء اللّيل والنّهار. وقد يوجد في قدر واحدة اثنان وثلاثة وأكثر. ووجد بعض الأيّام في قدر واحدة اثنان وثلاثة وأكثر. ووجد مرّة أخرى قدر كبيرة وفيها رأس كبير وبعض الأطراف مطبوخا بقمح وأصناف من هذا الجنس تفوت الإحصاء.

وكان عند جامع ابن طولون قوم يتخطّفون النّاس، ووقع في حبالهم شيخ كتبيّ بدين ممّا يتبيّعنا الكتب، فأفلت بجريعة الذّقن. وكذلك بعض قوّام جامع مصر، وقع في حبالة قوم آخرين بالقرافة، فتداركه النّاس، فخلص من الوهق وله حصاص. وأمّا من خرج من أهله فلم يرجع فخلق كثير.

وحَكَى لي من أثق به أنّه اجتاز على امرأة تَجَرِيّة [39] وبين يديها ميّت قد انتفخ وتفجّر وهي تأكل من أفخاذه، فأنكر عليها، فزعمت أنّه زوجها.

وكثير ما يدّعي الآكل أنّ المأكول ولده أو زوجه أو نحو ذلك.

ورُئي مع عجوز صغير تأكله، فاعتذرت بأن قالت: إنّما هو ولد ابنتي، وليس بأجنبيّ منّي، ولأن آكله أنا خير من أن يأكله غيري.

وأشباه هذا كثير جدّا حتّى أنّك لا تجد أحدا في ديار مصر إلاّ وقد رأى شيئا من ذلك، حتّى أرباب الزّوايا والنّساء في خدورهنّ.

وممّا شاع أيضا نبش القبور وأكل الموتى وبيع لحمهم.

وهذه البليّة الّتي شرحناها وجدت في جميع بلاد مصر ليس فيها بلد إلاّ وقد أكل فيه النّاس أكلا ذريعا من أسوان وقوص والفيوم والمحلّة والإسكندريّة ودمياط وسائر النّواحي.

الهوامش

1 – صنع الله إبراهيم، **اللّجنة**، دار المستقبل العربي، الطّبعة التّاسعة، 2004، مصر، ص.121.

2 – يعود الفضل إلى الأستاذ سليم دولة الّذي لفت انتباهنا إلى نصّ عبد اللّطيف البغدادي في دراسته الطّريفة، سليم دولة، **كتاب الجراحات والمدارات. عناصر أوّليّة من أجل فلسفة عربيّة جديدة في القضايا الإنسانيّة. فلسفة التّدقيق والتّحقيق**، الطّبعة الأولى، تونس،1991، وبصفة خاصّة الجرح الخامس، المدار الخامس، بعنوان: "المهول في أخبار الإنسان الآكل والإنسان المأكول" ص.ص. 159–129. ونقارب هذا النّصّ في هذا المقام بكلف أخرى.

3 - Georges Bataille, **Théorie de la religion**, Texte établi et présenté par Thadée Kolossowski, tel Gallimard, 1973-1995,p.23.

4 - Ibid, pp. 52-53.

5 – انظر الاستطراد الثّامن بعنوان «Vérités d'analphabètes. Notice sur le **fondamentalisme oral** من كتاب:

Peter Sloterdijk, SphèresI, Bulles, Traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Hachette Littératures, coll Pluriel Philosophie, 2002, p.p.569-579.

6 – انظر، عبد اللّطيف البغدادي، **كتاب الإفادة والاعتبار في الأمور المشاهدة والحوادث المعاينة بأرض مصر**، المعروف برحلة عبد اللّطيف البغدادي إلى مصر، إشراف وإعداد وتقديم عبد الرّحمن عبد الله الشّيخ، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1998، ص.134، الّذي ينقل "وإذا أحرق آكلٌ أصبح وقد صار مأكولا لأنّه يعود شواء ويستغني عن طبخه.".

7 – انظر كتاب، روبين ميريديث، **الفيل والتّنّين**، صعود الهند والصّين، ودلالة ذلك لنا جميعا، ترجمة شوقي جلال، عالم المعرفة، الكويت، العدد359، 2009، ص.29.

8 – انظر ترجمته في كتاب، **موفّق الدّين أبو العبّاس ابن أبي أصيبعة، عيون الأنباء في طبقات الأطبّاء**، دار الثّقافة، بيروت – لبنان، د.ت، الجزء الثّالث، ص.ص.350–330. وقد ورد في فهرست كتبه ذكر الرّحلة.

9 – عبد اللّطيف البغدادي، **كتاب الإفادة والاعتبار في الأمور المشاهدة والحوادث المعاينة بأرض مصر**، م.م، ص.ص.142–132. والإحالات على هذا الكتاب ستكون داخل المتن.

10 – انظر، روبين ميريديث، **الفيل والتّنّين**، م.م، ص.ص. 30–27، حيث يذكر أنّه في عام 1955 أقدم ماو على تشكيل المزارع الجماعيّة، فحظر على الفلاّحين امتلاك الأراضي أو أن يبيعوا ويشتروا لحسابهم الخاصّ ما أنتجوه من محاصيل إلاّ ما زرعوه في مساحات صغيرة. ولم تمض غير سنوات حتّى انخفض الإنتاج بنسبة 40 في المائة في أرض كانت تنتج ما يكفي البلاد من طعام. وبلغ العجز في الغذاء أسوأ حالاته بعد مضيّ ثلاثة أعوام، أي عام 1958 عندما ضمّ برنامج ماو "القفزة الكبرى إلى الأمام" التّعاونيّات الرّيفيّة، فخلقت هذه السّياسة مجاعة عمّت أنحاء البلاد. وأثناء المجاعة "كانت مخازن الغلال زاخرة حتّى في داخل شياوغانغ في مقاطعة أنهوي الّتي أصيبت بأشدّ الأضرار. وكانت مخازن غلال الجيش مملوءة ومتخمة. وكانت الصّين تصدّر القمح بينما النّاس يتضوّرون جوعا.

11 – في خصوص التّفسير بالعلل نقتصر على كتاب

Paul Ricœur, **Temps et récit, t1, L'intrigue et le récit historique**, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p.p. 159-172, et p.p. 173-187.

12 – انظر:

Algirdas.Julien Greimas, & Jacques Fontanille, (1991) **Sémiotique des passions**, Des états de choses aux états d'âmes, Éditions du Seuil.

13 – العادل خضر، **يحكى أنّ ... مقالات في التّأويل القصصيّ**، دار المعرفة للنّشر، سلسلة مقام مقال، تونس، 2006، ص.48.

14 – أهمّ من اعتنى بنظريّة الكوارث وغامر باستخدامها في حقل اللّغة والسّميوطيقا السّرديّة Jean Petitot في كتابه:

Jean Petitot-Cocorda, **Morphogenèse du Sens I, Pour un schématisme de la structure**, Préface de René Thom. Presses universitaires de France,1985.

15 – انظر كتاب:

René Thom, **Paraboles et catastrophes, Entretiens sur les mathématiques, la science et la philosophie**, réalisées par Giulio Giorello et Simona Morini, Champs-Flammarion, 1983-1989, p.59.

16 – انظر:

René Thom, **Paraboles et catastrophes**, op, cit, p60.

حيث يبيّن أنّ العلبة السّوداء هي عبارة عن نظام لا يتواصل مع العالم الخارجيّ إلاّ عبر المداخل inputs والمخارج outputs.

17 – انظر:

René Thom, **Paraboles et catastrophes**, op, cit, p.67&p71-72.

18 – انظر:

René Thom, **Paraboles et catastrophes**, op.cit, p.p.6-7.

وراجع كذلك مادّة «Catastrophe » بقلم Jean Petitot من معجم،

Algirdas.Julien Greimas, &, et Joseph Courtés, **Sémiotique Dictionnaire raisonné de la théorie du langage**, tome2, Hachette, 1986 p.p.39-41.

19 – يطغى هذان الدّوران في مجال العلوم والاختصاصات الّتي تقوم على العيان المحض ويستحيل فيها إجراء أيّ نوع من أنواع التّجارب إمّا بسبب بعدها الزّمني كعلوم الماضي، ونعني الجيولوجيا والباليونطولوجيا paléontologie وعلم الإناسة anthropologie والتّاريخ... أو بعدها الفضائي كعلم الفلك... وتنهض المعرفة القديمة على العيان لا التّجربة. ولأجل ذلك كانت تعتمد القيس والبحث عن المعيار الملائم.

20 – انظر:

Jacques Fontanille, **Les espaces subjectifs, Introduction à la sémiotique de l'observateur**, Paris, Hachette, 1989, p.55.

21 – انظر:

Jacques Fontanille, **Les espaces subjectifs**, op.cit , p.55.

22 – انظر في خصوص استعارة الإنسان مرآة الطّبيعة وتأثيراتها في الثّقافة الغربيّة كتاب:

Richard Rorty, **L'Homme spéculair**e, Traduit de l'anglais par Thierry Marchaise, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

23 – انظر:

Umberto Eco, **Kant et l'ornithorynque**, Traduit de l'italien par Julien Gayrard, Grasset, 1999, p.p.61-63.

24 – انظر، أبو القاسم عبد الله بن أحمد ابن خرداذبة، **المسالك والممالك**، نشر دي غويه، طبعة ليدن 1889، دار صادر، بيروت، د.ت، ص.ص.145–141.

25 – انظر، أغناطيوس يوليانوفتش كراتشكوفسكي، **تاريخ الأدب الجغرافي**، نقله إلى العربيّة صلاح الدّين عثمان هاشم، القاهرة، مطبعة لجنة التّأليف والتّرجمة والنّشر، 1965، القسم1، ص.140.

26 – انظر:

Régis Debray, **Vie et Mort de l'image**, Paris, folio-Essais, 2000, p.18.

27 – انظر

Umberto Eco, **Sémiotique et philosophie du langage**, Traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, P.U.F , 2°édition, 1993, p.p.108-137.

28 – انظر:

Umberto Eco, **Sémiotique et philosophie du langage**, op.cit, p.108.

29 – انظر

Algirdas.Julien Greimas, **Du sens II, Essais sémiotiques**, Paris, Éditions du Seuil,1983, p.93.

ويحدّد قريماس Greimas مقولة الانفعاليّ "la catégorie thymique" بلفظين متضادّين يطلق عليهما: / euphorique / أو ما يجذب، و / dysphorique / أو ما ينفّر.

30 – انظر: مادّة "thymique" بقلم Sorin Alexandrescu من معجم:

Algirdas.Julien Greimas, &, et Joseph Courtés, **Sémiotique Dictionnaire raisonné de la théorie du langage**, tome2, op.cit, p.238.

31 – انظر:

Julia Kristeva, **Pouvoirs de l'horreur**, Paris, Points-Essais, 1980, p.13. الّتي ترى أنّ الدّناءة والحقارة والمرذول l'abjection تتأسّس بعدم معرفة الأقارب. لا شيء أليف عند الإنسان الدّنيء. ونحن نرى أنّ هذه الدّناءة تبلغ حدّ الفظيع حين يلتهم القريب قريبه باسم القرابة ذاتها.

32 – انظر:

Julia Kristeva, Pouvoirs de l'horreur, op.cit, p.12.

33 – جاء في اللّسان: " نَشّمَ القومُ في الأمر تَنْشِيماً نَشَبوا فيه وأخذوا فيه قال ولا يكون ذلك إلاّ في الشّرّ ".

34 – انظر:

René Thom, **Paraboles et catastrophes**, op.cit, p.7.

35 – انظر:

Slavoj Žižek, **La parallaxe**,Ouvertures Fayard, 2008, p.22.

36 – انظر:

Slavoj Žižek, **La parallaxe**, op.cit, p.p.67-68.

37 – أطفيح: من قرى مركز الصفّ بالجيزة، **القاموس الجغرافي**، ق.2، ج.2، ص.25.

38 – حذفت هذه العبارة من طبعة (الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1998، ص.136.)

39 – من قبائل تجرى Tigre الحبشيّة، أي أصلها حبشيّ.

دور الحوافز
في بناء مدلولات المحتوى السردي

حميد لحمداني

نشير في البداية إلى أن هناك تصورين في التعامل مع النصوص السردية من أجل فهمها وتحديد مدلولاتها:

التصور الأول يرى أن الدلالة موجودة قبل النص وأن البنية النصية إنما هي وسيلة فقط تمكننا من استخراج تلك المدلولات الأصلية التي فكر فيها الكتاب قبل إنشاء النص، على أن بعض التأويلات الاجتماعية والرمزية التي يمكن ادراجها في هذا التصور تُرجع مصدر التدليل إلى الواقع الخارجي عن النص أي إلى المجتمع أو التاريخ أو الاجتهادات التأويلية التي يبدعها ذهن الناقد بتحفيز من العناصر النصية، وهي لذلك مدلولات تستعصي على الإمساك أو الحصر حتى وإن كانت القراءة تتم دائما عبر المعطيات النصية.

أما التصور الثاني فينطلق من أن النصوص تتكون من وحدات دلالية تتفاوت أشكال تمظهراتها بين الكلمة والجملة أو أكثر من الجملة [1] وأن هذه الوحدات الدلالية هي المنطلق الأساسي لتحديد مدلولات النصوص. والواقع أن المقصود بالمدلولات هنا ينحصر في المعاني الحرفية الموجودة داخل النصوص، وهو ما يُطلَق عليه عادة شكل المحتوى أو المضامين الداخلية. وهذا يعني أن التصور الأول يعالج في الواقع الدلالات الاجتماعية والنفسية والتأويلية للنصوص السردية، وهي دلالات لا تتقيد دائما بما هو نصي.

لذا فالانتقال من التصور الأول إلى التصور الثاني هو انتقال في الواقع إلى حصر البحث الدلالي في البنى الشكيلة الداخلية للنصوص السردية ولهذا سميت الدراسات التي تنتمي إلى هذا الاتجاه بأنها شكلانية أو بنائية أو نصية.

ولهذه الدراسات مع ذلك أهمية بالغة في تاريخ تطور فهم النصوص وإدراك طبيعتها التكوينية والبنيوية مما سيكون له فيما بعد أثر بالغ في تطوير ما يسمى بالدراسات الخارجية للنصوص السردية.

وقد انشغل هذا التصور الشكلي بعد بداية ظهور الاهتمام بالبنية اللغوية في النصوص

السردية بالبحث عن ما هي أصغر الوحدات الحاملة للمعنى في النص السردي، أي عن حدود الوحدة المعنوية الصغرى (المعنم sème) [2] في النص السردي. والمسألة هنا شبيهة إلى حد ما بالبحث عن أصغر الأجزاء المكونة للمادة، أي تلك التي لا يمكن أن تكون قابلة للتجزيء.

ومن المعروف أن توماتشيفسكي وهو من الشكلانيين الروس كان من أوائل من بدأوا بالبحث عن هذه الوحدات المعنوية الأساسية. وقد وجد ضالته كما رأينا في النصوص الأدبية التي تعتمد في صياغتها العامة على المبني، وهي النصوص السردية بمختلف أشكالها، بخلاف النصوص التي ليس لها مبنى عام، وهي النصوص الشعرية على سبيل المثال .

لذا رأى أن كل رواية أو قصة أو ملحمة تمثل غرضا قائما بذاته، ومفهوم الغرض عنده قريب من مفهوم المدلول ، غير أنه بحكم أن كل بناء إنما هو تركيب منطقي من وحدات غرضية بانية كبرى وأخرى صغرى ، فهذا يعني أن الغرض قابل للتجزيء إلى أن نصل إلى الوحدة المدلولية الصغرى وهي في نظر توماتشيفسكي ماثلة كما رأينا أيضا في الجمل السردية [3]. والناقد يميل إلى الاعتقاد بأن تقسيم الجملة لا يمنحنا وحدة معنوية يعتد بها. ولقد رأينا أن رولان بارت نبه إلى أن بعض الكلمات في نصوص سردية معاصرة امتلكت قدرة خاصة على منحنا وحدة معنوية مثل تلك التي تقدمها الجمل عند توماتشيفسكي ، كما أن المعنى المحدد الذي أعطاه غريماس لمصطلح معنم (sème)كان يسير في اتجاه جعل الكلمة، هي الوحدة المعنوية الصغرى غير القابلة للانقسام، لأن مصطلح المعنم عنده يشير إلى المقولات الدلالية التي بالتقائها يتكون مدلول الكلمة في الذهن [4]. وهكذا فكلمة فيل مثلا معزولة (أي خارج سياق جملة معينة) تُنشئ في ذهن المستمع مدلولا عاما ناتجا عن التصور التجريدي لمدلولات الأشياء في الأذهان. لذا تسمح كلمة " فيل " للإنسان المنتمي إلى وسط ثقافي ولغوي معين من تجميع كل المقولات الدلالية التي تنضوي تحت مفهوم واحد يمثل تصور الشيء المعني في الذهن. وستساهم المقولات التالية على سبيل المثال في هذا التشكيل: ضخامة الكتلة / الخرطوم الطويل / الأذنان الواسعتان المتهدلتان القوائم الضخمة الجلد الخشن، الخ.

والواقع أنه حينما لا تكون هناك معرفة مسبقة بهذه المقولات، فهذا يعني أن الكلمة لا تولد أي مدلولات تذكر في ذهن السامع، لأن حقله الذهني لا يحتوي على معرفة خاصة بحيوان اسمه الفيل. وهذا كان إلى حد كبير ممكنا في ما مضى من الزمن أي قبل انتشار وسائل الاتصال البصرية على الخصوص، فقبل انتشار هذه الوسائل كانت لا تزال بعض الحيوانات غريبة في بيئات لا توجد فيها أصلا كالجمل بالنسبة لأوربا الشمالية مثلا...الخ. كما كان مدلول الزرافة في البيئة المغربية حتى حدود الستينات من القرن الماضي على سبيل المثال ملتبسا بمقولات مرتبطة بحيوانات خرافية ترتاد القبور ليلا ولذا سميت الزرافة في الأوساط الشعبية بـ "بغلة القبور".

والواقع أن مسألة الحديث عن الوحدة المعنوية الصغرى غير القابلة للانقسام هو أمر محير، ففي الوقت الذي يتحدث فيه غريماس عن المعنم باعتباره وحدة دلالية صغرى نراه يجعله

وحدة جامعة لمقولات دلالية متعددة. وهذا لا يعني إلا شيئا واحدا هو أن المعنم قابل بدوره للانقسام لأنه يحيل إلى مقولات دلالية متعددة .. وهكذا نرى إلى أي حد يصعب الحسم في فكرة المعانم غير القابلة للانقسام إلى وحدات مدلولية أصغر.

إن الوحدة الدلالية الصغرى في نظر توماتشيفسكي كما رأينا تتطابق مع الجملة ويدعوها حافزا بينما قد تتطابق هذه الوحدة الدلالية مع الكلمة عند غريماس ورولان بارت.

إجراء الحوافز في النصوص السردية

وإذا ما وقفنا الآن عند حدود الحافز لدى توماتسيفسكي (أي الجملة) فإننا بالرجوع إلى مستوى التطبيق على أحد النصوص المغربية القصصية المعاصرة سيتبين لنا كيف تنتظم الحوافز لتؤلف وحدات دلالية كبرى وكيف تنتظم هذه الوحدات الدلالية الكبرى لتؤلف غرضا. ونأخذ المثال التالي وهو عبارة عما يصطلح عليه حاليا القصة القصيرة جدا (الق الق جدا) لكاتب مغربي هو فوزي بوخريص وعنوان القصة **" قناع "** :

"كان اللقاء في مكان مقفر / كنا وحدنا،/ فكان الحب ثالثنا:/ الإحساس بالامتلاء /، البوح الهامس /والإنصات إلى إيقاع القلبين و إلى حديث العيون/...

فجأة، وبحركة خفيفة، انتزعت طقم أسنانها، كاشفة عن وجهها الآخر/ بدت تشبه كائنا خرافيا/.

اختلط كل شيء في رأسي، فأمسكت بالأرض./..بفم أدرد صاحت:/

ـ إيه، فين الغزال؟./

فعدوت هاربا مثل حيوان صغير استشعر خطرا وشيكا./ "

ـ البنية التامة للحوافز المفردة

تتكون هذه الق الق جدا من اثني عشر حافزا بالمفهوم الذي تحدث عنه توماتشيفسكي. ومن الجدير بالذكر أن اعتماد مفهوم الجملة كأساس لتحديد عدد الحوافز في كل نص قصصي لا يكون دائما أمرا يسيرا خصوصا إذا كان هناك ميل إلى حذف بعض العناصر من الكلام. عندئذ لا بد من اللجوء إلى الإمكانيات المتاحة للتأويل أو استدعاء المحذوفات لإتمام الجمل. ولدينا في هذا النص أمثلة عن هذه الحالة في الجمل الثلاث التالية:

الإحساس بالامتلاء
البوح الهامس
الإنصات إلى القلبين والى حديث العيون.

فإذا استدعينا المحذوف تكون الجمل تامة كالتالي:

كان لدينا الإحساس بالامتلاء

كان البوح الهامس بيننا
كان الإنصات إلى القلبين والى حديث العيون شُغلَنا.

على أنه إذا لم نلجأ إلى استدعاء المحذوف فستبقى الجمل الثلاث جميعا مجرد توابع تفسيرية للحافز السابق وهو: **"فكان الحب ثالثنا"**

ولكننا نفضل التعامل مع الجمل الثلاث التفسيرية ممثلة لحوافز تامة بعد استدعاء المضمرات.

يُطرح نفسُ الإشكال بالنسبة للجملتين التاليتين:

ـ بفم أدرد صاحت:/
ـ إيه، فين الغزال؟.

فقد نعتبر الحافز الثاني مجرد تابع للأول، وقد نحتفظ له باستقلاليته باعتباره سؤالا قائما بذاته.

حصلنا حتى الآن على اثني عشر حافزا .

ـ مجموعات الحوافز (أو الوحدات الغرضية الكبرى) :

الغرض الأكبر	**الوحدات الغرضية الكبرى**	
	لقاء محبين	**انكشاف الحقيقة المروعة**
الخداع	كان اللقاء في مكان مقفر / كنا وحدنا، / فكان الحب ثالثنا:/ الإحساس بالامتلاء / البوح الهامس / والإنصات إلى إيقاع القلبين و إلى حديث العيون.../	فجأة، وبحركة خفيفة، انتزعت طقم أسنانها، كاشفة عن وجهها الآخر/ بدت تشبه كائنا خرافيا/. اختلط كل شيء في رأسي، فأمسكت بالأرض./ بفم أدرد صاحت: ـ إيه، فين الغزال؟./ فعدوت هاربا مثل حيوان صغير استشعرَ خطرا وشيكا./

نلاحظ أن مجموع الحوافز الموجودة في الفقرة الأولى (ست حوافز) تكونّ، بما يوجد بينها من روابط، وحدة دلالية كبرى يمكن تلخيصها باستخدام كلمات بارزة وردت فيها على الشكل التالي: **لقاء محبين** (كان اللقِاء / وكان الحب ثالثنا) وسنلاحظ أن كثيرا من الكلمات اللاحقة يمكن إدراجها في نطاق مُكوِّنيْ هذه الوحدة :

ـ **فمفهوم اللقاء** يتصادى مع الكلمات والدلالات التالية الواردة في باقي الحوافز : ثالثنا / الإنصات إلى القلبين / حديث العيون

ـ **ومفهوم الحب** يتصادى مع المدلولات التالية: الإحساس بالامتلاء / البوح / إيقاع القلبين.

وهكذا نرى أن مجموع الحوافز وعناصرها تؤلف علاقات دلالية متشابكة ومتآزرة لتكوين الوحدة الدلالية الكبرى الأولى في هذا النص القصصي، وهي كما رأينا تشير إلى **لقاء محبين**. وتشكل هذه الوحدة الغرضية الكبرى الأولى ما يمكن تسميته بالحالة أو الوضعية البدئية في القصة.

وسنجد في القصة وحدة غرضية كبرى ثانية يمكن تلخيصها في العبارة التالية: **انكشاف الحقيقة المروعة** ويساهم في تكوينها حافزان يمثلان مجموع الفقرة الثانية. وهنا نجد حافزا أساسيا يغير تماما الوضعية البدئية وهو فعل **انتزاع طقم الأسنان** فبسبب ذلك تتحول المرأة إلى ما يشبه الحيوان الخرافي.

يتكون الغرض الأكبر، ونطلق عليه هنا اسم: **الخداع، من** حاصل اجتماع وتفاعل الغرضين الكبيرين المذكورين (**لقاء محبين / انكشاف الحقيقة المروعة**). وتنتظم القصة من حيث تركيبها الغرضي والحَفْزي على الشكل التالي:

ـ التمييز بين الحوافز المشترِكة والحوافز الحرة

رأينا أن توماتشيفكي قد ميز بين:

الحوافز المشتركة: وهي الحوافز التي تكون ضرورية لما سماه المتن الحكائي أي مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها بحيث تكوّن مادة أولية ضرورية للحكاية .

والحوافز الحرة: وهي الحوافز التي تميز طريقة سرد المتن الحكائي وخصوصياته التعبيرية والجمالية. ولا تكون بين هذه الحوافز روابط ضرورية، كما أنها إذا سقطت من الحكي لا تؤدي إلى اختلال المتن وإنما إلى نقص في طريقة سرده وقيمته الفنية، بمعنى أنها ليست ضرورية لقيام المتن الحكائي ولكنها ضرورية لبناء زاوية نظر السارد ولتوفير القيمة الجمالية في طريقة سرد المتن.

وإذا ما أردنا أن نميز في القصة القصيرة جدا المشار إليها سابقا بين الحوافز المشتركة والحوافز الحرة فإننا نضع الجدول التالي:

المبنى الحكائي (الحوافز المشتركة)	المتن الحكائي (الحوافز الحرة)
كنا وحدنا/ **فكان الحب ثالثنا/** **فجأة.. انتزعتْ طقم أسنانها** **كاشفة عن وجهها الآخر/** **اختلط كل شيء في رأسي /** **أمسكت بالأرض** **بفم أدرد صاحت : ايه.. فين الغزال؟** **فعدوت هاربا مثل حيوان صغير استشعر خطرا وشيكا.**	**كان اللقاء في مكان قفر /** **الإحساس بالامتلاء /** **البوح الهامس /** **الإنصات إلى إيقاع القلبين والى حديث العيون /** **بدت تشبه كائنا خرافيا**

سنلاحظ أن المتن الحكائي قد جاء تام المبنى الدلالي رغم أننا عزلنا عنه جميع الحوافز الحرة، وهذا يعني أنه في وسعنا الاستغناء عن هذه الحوافز الأخيرة دون أن نُضيّع جوهر المتن.

أما العلاقات القائمة بين حوافز المتن هنا فهي علاقات سببية وزمنية، ففرار السارد جاء نتيجة التحول الذي طرأ على شخصية المرأة بعد نزعها لطقم أسنانها. كما أن الفرار مرتب زمنيا ومنطقيا بعد حصول ذلك التحول المفاجئ في صورة المرأة.

نلاحظ من جهة أخرى أن معظم الحوافز في المتن الحكائي هي أفعال قامت بها الشخصيتان الأساسيتان، أما معظم الحوافز في خانة المبنى الحكائي فهي من الصفات أو الأوضاع أو الحالات أو تحديد الإطار المكاني وهي لا ترتبط بالضرورة فيما بينها بعلاقات سببية أو ترتيب سببي، علما بأن استخدام صيغ المصدر في بعض هذه الحوافز الخاصة بالمبنى الحكائي قد قربها إلى مجال الحالات وأبعدها عن مجال الأفعال. وعلى العموم فالقاعدة السائدة في جميع أنواع السرد هي أن أغلب حوافز المتن الحكائي تكون من الجمل الفعلية وأغلب حوافز المبنى الحكائي تكون من الجمل الوصفية أو الحالية أو التشبيهية .. الخ

والواقع أن القصص التي تكثر فيها الأفعال على حساب الصفات تكون أقل إثارة بالنسبة للقراء، فكأن القصة تقدم نفسها عارية عن الحلة المغرية التي تكسوها. وإذا كانت القصص والحكايات الخرافية والشعبية تعتمد بصورة غالبة على تتابع الأفعال، فإنها تعوض النقص الجمالي الحاصل فيها باستخدام العناصر الخرافية والعجائبية والأسطورية، فهي عناصر تملأ هذا الفراغ الفني. وقد اتجهت الأنماط السردية في العصر الحديث إلى إغراق الأفعال التي تقوم عليها المتون الحكائية بالأوصاف ووسائل التعبير الجمالية الاستعارية والكنائية والمجازية والرمزية، باعتبارها وسائل إثارة بالنسبة للقراء في عصرنا .

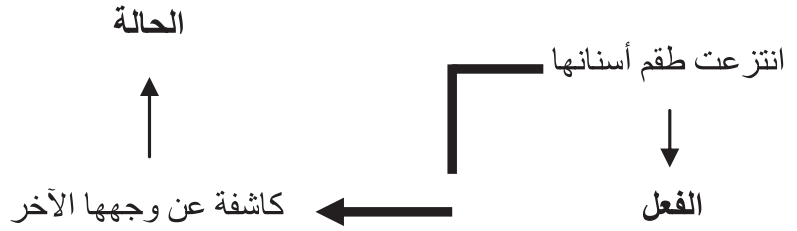
الحوافز الدينامية : أشار توماتشيفسكي إلى أن الحوافز الدينامية هي التي تكون مسؤولة عن تغيير الوضعية في القصة المحكية . ومن السهل تحديد هذه الحوافز في القصة التي اخترناها نموذجا. فإذا نظرنا إلى الوضعية الأولى سنجدها وضعية انسجام بين المرأة والرجل ممثلا بالسارد:

كنا وحدنا / فكان الحب ثالثُنا / الإحساس بالامتلاء / البوح الهامس.. الخ

هذه الوضعية تتغير فجأة بظهور حافز أساسي هو المسؤول عن هذا التغيير وهو الحافز التالي:

انتزعتْ طقم أسنانها كاشفة عن وجهها الآخر

إنه حافز مشترك أي ضروري لبناء المتن الحكائي، وهو يجمع بين الفعل كما نرى وبين وصف الحالة الجديدة التي بدت عليها المرأة، كما أنه في نفس الوقت حافز دينامي لأنه يغير الوضعية:



هذه الوضعية الجديدة خاصة بالتغير الذي طرأ كما قلنا على صورة المرأة في النص، إلا أننا سنجد تغيرا ثانيا في الوضعية، لكنه هذه المرة مرتبط بالسارد الذي نرى أنه شخصية تحكي عن نفسها، وهو تغير يمر بمرحلتين:

ـ تغير في الوضعية النفسية: (اختلط كل شيء في رأسي)

ـ تغير في الوضعية الجسدية: (أمسكتُ بالأرض / عدوت هاربا مثل حيوان صغير استشعرَ خطرا وشيكا)

هكذا نرى كيف أن الحوافز الدينامية تكون دائما مرتبطة بتغيير الوضعيات السابقة عنها، ولذلك فهي دائما مسؤولة عن تقدم القصة نحو الأمام .

الحَفْز الجماليُ والتأليفي

أشرنا سابقا إلى أن المسؤول عن توليد جمالية الحكي هي الحوافز الحرة في الغالب، لذا نرى أن جميع الحوافز الحرة في هذه القصة إما أن تصف الفضاء الذي تجري فيه الأحداث وإما

أن تصف حالة وأحاسيس الشخصيتين أو ترسم صورتهما كما يتبين لنا من خلال التوزيع التالي للحوافز الحرة :

كان اللقاء في مكان قفر ← وصف فضاء الحكي

الإحساس بالامتلاء
البوح الهامس / } وصف الحالة النفسية
الإنصات إلى إيقاع القلبين والى حديث العيون

بدت تشبه كائنا خرافيا / ← وصف صورة الشخصية

ونذكّر أن جميع هذه الحوافز لا ترتبط مع بعضها البعض بأي رابط سببي أو زمني، فوجودها يخَضع لمبدأ حرية الاختيار من قبل كاتب القصة. غير أنه لا بد أن يُراعَى في وجودها داخل النص مقبوليتُها الفنية والجمالية، بمعنى أنها لا ينبغي أن تُحدث فيه خللا على مستوى البناء الجمالي وأن تكون منسجمة مع باقي الحوافز بما فيها الحوافز المشتركة، بحيث تعزز وتؤيد أفعال الأبطال وترسم المناخ المناسب لحركاتهم ومواقفهم. لذا نلاحظ على سبيل المثال أن فعل هربِ السارد تم تعزيزه في النص بتشبيه مناسب يؤيده ويجعله أكثر مقبولية :

فعدوت هاربا / مثل حيوان صغير استشعرُ خطرا وشيكا

أشرنا دائما في إطار الكلام عن أبحاث توماتشيفسكي إلى أن الحفز هو إدراج حافز أو مجموعة من الحوافز يكون لها صدى فيما يأتي من النص. ونزيد الأمر توضيحا هنا بالقول بأن دور التحفيز هو جعل القارئ يتقبل بعض الوقائع ويعتبرها نتيجة منطقية لما كان قد حدث من وقائع سابقة في النص ذاته . وهكذا فإظهار حافز يشير مثلا إلى خنجر دون أن يلجأ صاحبه إلى استخدامه في الحال سيكون مع ذلك مؤشرا مُهيئا لاستعماله فيما سيأتي من أحداث القصة. وإذا ما حصل أن ارتكب صاحب الخنجر فعل اعتداء به، فإن القُراء سيعتبرون هذا الفعل مقبولا من الناحية المنطقية والتأليفية على السواء، لأن الكاتب لم ينس الإشارة إلى أداة الاعتداء من قبل أي أنه مهد لذلك بظهور خاطف للخنجر. وهذا في الواقع نوع من التهييء السيكولوجي للقراء من أجل إقناعهم بحدث الاعتداء الطارئ الذي سيقع لاحقا. إن أهم ما ينبغي الحديث عنه بخصوص الحفيز هو أنه مرتبط بضرورة الإشارة إلى شيء أو فكرة أو مؤشر لا تكون له وظيفة في القصة، لحظة ظهوره، إذ تؤجل هذه الوظيفة إلى ما سيأتي من وقائع القصة أو الرواية لاحقا.

لا نجد في القصة التي أوردناها سابقا مثالا بارزا عن الحفيز نظرا لشدة قصر النص. ويمكن إعطاء نموذج آخر من القصة القصيرة لتوضيح وظيفته الأساسية في بناء البعد الدرامي في الحكي بشكل عام .

في قصة قصيرة بعنوان: **"الجنازة"** للكاتب العربي وليد الرجيب نجد وصفا لصلاة الجنازة على شخصية مرموقة وسط المقبرة قبيل الدفن يشارك فيها أصناف من الناس بعضهم من عائلة الفقيد وعمال المقبرة والموظفون الساموں من زملاء المرحوم . وأثناء الصلاة يتحدث السارد قائلا :

"ارتفع من قدام الصفوف صوت رخيم :

ـ الله أكبر

فتبعه الجميع "الذي هبت عليه نسمة صاعقة بصوت مهيب"

ـ الله أكبر [5]." قصة " الجنازة " من المجموعة القصصية : "ايكاروس" [6].

نلاحظ أن العبارة البارزة التي وضعناها قصدا بين مزدوجتين تبدو ملتبسة وغير كاملة الدلالة. فما هي تلك النسمة العاصفة التي هبت على جموع المصلين أثناء قولهم الله أكبر.

لا تفهم العبارة المبرزة جيدا إلا عندما يقول السارد فيما بعد واصفا اللحظة الأخيرة لدفن الرجل:

"كان جمع غفير حول القبر، لكن السماء أمطرت فجأة مطرا غزيرا وباردا ، فركض الموظفون الكبار إلى سياراتهم ، وبقي الأبناء ومجموعة قليلة تدفن الميت بمساعدة عمال البلدية."[7] فنحن نجد تصاديا واضحا بين الحافز السابق والحافز المبرز هنا الذي يشير إلى إمطار السماء فجأة مطرا باردا. فالحافز الأول يشير بالفعل إلى مؤشرين دالين على المطر الغزير البارد يجتمعان في عبارة واحدة وهي "النسمة الصاعقة". لذا نعتبر الحافز الأول يقوم بوظيفة حَفْزية أي مُهيئة لاستقبال حوافز جديدة ذات أهمية كبيرة في تطوير القصة. فما هي أهمية الحافز الموالي الذي يشير إلى سقوط المطر الغزير البارد؟

إنه فعلا حافز يصل بالقصة إلى ذروتها ويغير الوضعية في آخر لحظة، لأن جميع أصدقاء المتوفى انفضوا عنه قبل إجراء الدفن لمجرد أن مطرا غزيرا صادفهم في المقبرة. ووراء هذا من الدلالات ما يمكن أن يتوسع فيه المؤولون.

ومن الجدير بالذكر أن نشير إلى أن حافز سقوط المطر هنا ما دام قد غير وضعية القصة فهو يعتبر في نظر توماتشيفسكي حافزا ديناميا، لأنه المسؤول المباشر عن هذا التغيير الأساسي في وقائع القصة. ومقبولية تغيير الوضعية مسنودة تأليفيا ومنطقيا بالحافز المحفز المشار إليه سابقا.

إن علاقة الحوافز فيما بينها عندما تكون شديدة المتانة والتفاعل تؤدي إلى الإيهام بصدق تأليف الحكي، وبالتالي يُصبح الحكي في الغالب، حائزا على مقبوليته من قبل القراء.

يتحول الحفز إذن إلى عملية أساسية في بناء جميع أنماط الحكي. ولذلك رأينا دوره في التأليف بين الحوافز وما هي النتائج التي تحصل على مستوى تماسك الحكي وتأزمه الدرامي ومقبوليته باعتباره فعلا تخييليا محتمل الحصول وصادقا فنيا. لذا يساهم الحفز في مظاهر متعددة في آن واحد :

ـ الربط المنطقي بين أجزاء العمل السردي

ـ إحداث المتعة الجمالية التي يحس بها القارئ وهو يتابع الحكي ويتورط في المواقف والأحداث الدرامية الماثلة فيه .

ـ الإيهام بواقعية المحكي وصدقيته

هناك تداخل كبير بين الحفز التأليفي الذي مرده دائما إلى تحقيق العلاقات المنطقية بين الحوافز مثل علاقة النسمة العاصفة بسقوط المطر البارد وبين الحفز الجمالي، ويُقصد به عادة حالة التلاؤم والتناغم بين الحوافز أي عدم حدوث تنافر بينها. ولشرح هذه المسألة نصوغ المثال التوضيحي التالي المكون من حافزين:

((كان حاتم رجلا أنيقا بدينا باسما في وجه عُبوس الدنيا .

ـ ألقى حاتم قطعة نقدية يتيمة أمام زوجته بعد أن هدها التعب في استجدائه كالعادة وقالت له لم أر شخصا أبخل منك على نفسه وأهله؟"

فإذا لم يكن هناك خلل منطقي ملموس في هذا الكلام، فإننا نحس بخلل فني كبير بين:

الصورة الأولى لحاتم الباسم الأنيق والصورة الثانية لحاتم البخيل، فهما متعارضتان ومتنافرتان :

الأولى لحاتم، باسمه الذي يتصادى تاريخيا مع شخصية معروفة بالكرم وبهيأته الميسورة ووجهه الباسم رغم مصاعب الحياة.

والصورة الثانية مخالفة تماما لوجهه الأول رغم الاحتفاظ الدائم بالاسم "حاتم" الذي لم يعد له من معنى يذكر. إنها صورة البخيل على نفسه وأهله.

هنا إذن نجد أنفسنا وجها لوجه أمام خلل في الحفز الجمالي سببه راجع أيضا إلى الربط السيئ بين حوافز غير متناسبة مع بعضها البعض.

ولا شك أن العلاقة المنطقية التي بدت لنا سابقا مقبولة ما عادت على حالها بعد تحليل العلاقة بين صورتي حاتم. لذا فالعلاقات المنطقية تضعف هي الأخرى بين الحوافز إذا كانت العلاقات الجمالية ضعيفة.

وإذا ما أردنا أن نعيد المثال السابق إلى حالة من تلاؤم الفني والمنطقي بين الحافزين فإننا يمكن أن نقترح مايلي من أجل تحقيق صيغة منسجمة لصورة البخيل بحيث نغير اسمه و مظهره

الخارجي وحالته النفسية، فنصوغ المثال السابق من جديد على الشكل التالي :

" ـ كان عيسى رجلا رثا نحيفا متوجسا من عبوس الدنيا.

ـ ألقى عيسى قطعة نقدية يتيمة أمام زوجته بعد أن هدها التعب في استجدائه كالعادة وقالت له لم أر شخصا أبخل منك على نفسه وأهله ؟ "

ونرى أننا قد حصلنا بهذا التغيير على التلاؤم المطلوب بين الحوافز وهو ما يكون قد تحقق بالتحفيز الجمالي الذي دعم العلاقة المنطقية بين السابق واللاحق من الحوافز، وللتذكير، فاسم عيسى يذكر هنا في المقام الأول بعيسى البخيل الذي تحدث عنه ابن الرومي المتشائم وهو القائل فيه :

يقتر عيسى على نفسه وليس بباق و لا خالد

فلو يستطيع لتقتيره تنفس من منخر واحد

هذا التناغم شرط أساسي في بناء الشخصيات الحكائية باستعمال الحوافز المناسبة ونقدم مثالا عن الشخصية الميسورة السخية ونرى كيف تم الجمع في صورتها بين المظهر المناسب وما هو دال عليه من سخاء في إحدى روايات نجيب محفوظ وخاصة عند رسمه لمعالم شخصية أحمد عبد الجواد في ثلاثيته :

"اقتربت منه المرأة لتنزع عنه ملابسه وبدا في وقفته طويل القامة عريض المنكبين ضخم الجسم، ذا كرش كبيرة مكتنزة، اشتملت عليها جميعا جبة وقفطان في أناقة وبحبحة دَلّتا على رفاهية وسخاء، و لم يكن شعره الأسود المنبسط من مفرقه إلى صفحتي رأسه في عناية بالغة، وخاتمه ذو الفص الماسي الكبير وساعته الذهبية، إلا لتؤكد رفاهة ذوقه وسخاءه ." (8)

ولا ننسى أن اسم الشخصية هو أحمد عبد الجواد، وهو اسم يلائم مسماه كما نرى، لأنه يشير إلى الكرم. ويمكن تحويل مثال حاتم المشار إليه سابقا إلى الصورة الإيجابية بحذف فعل البخل واستبداله بإكرام الزوجة والأهل مع الاحتفاظ طبعا بهذا الاسم الدال تاريخيا على الكرم .

أما عن الحفز الواقعي في الأعمال السردية فيتم بطريقتين متباينتين :

أولاهما إدراج أسماء الشخصيات والأماكن والحوادث المعروفة في التاريخ ضمن عوالم الحكي. وهو ما تكون وظيفته خلق حالة إيهام مباشرة لدى القراء بأن ما يحكى هو مرتبط بوقائع " قد حصلت بالفعل". وهذا ما نجد أمثلته الكثيرة في روايات الكاتب الكبير نجيب محفوظ أيضا وخاصة في المرحلة الواقعية.

((كانت المشربية تقع أمام سبيل بين القصرين ، ويلتقي تحتها شارع النحاسين الذي ينحدر إلى الجنوب وبين القصرين الذي يصعد إلى الشمال. فبدا الطريق إلى يسارها ضيقا ملتويا متلفعا بظلمة تكثفت في أعاليه حيث تطل نوافذ البيوت النائمة وتخف في أسافله بما

يُلقى إليه من أضواء مصابيح عربات اليد وكلوبات المقاهي وبعض الحوانيت التي تواصل السهر حتى مطلع الفجر .)) [9]

وثانيتهما: بناء عالم غير واقعي مع الإيهام بأنه مماثل للواقع. وهذا ما نجده في الأساطير والخرافات. فرغم أنها تبني عوالمها بطريقة لا معقولة فغاياتها وأهدافها دائما تكون مرتبطة بالحياة الفعلية للناس في كل زمان ومكان. وشرط نجاح هذا الحفز أن تطرح الأسطورة أو الخرافة قضايا عامة تهم جميع الناس في الماضي والحاضر والمستقبل .

ولكي نعطي مثالا عن ذلك نشير إلى أسطورة أورفي التي تَحكي:

"أن الفتى الذي يحمل نفس الاسم كان من أصل مزدوج إلهي وإنساني، وأنه كان يمتلك قوة مؤثرة بالعزف على آلته الموسيقية بأنغام ساحرة. وقد حدث أن أحب أورفي أوريديس وتزوجها، لكن فرحته بها لم تدم طويلا إذ لسعتها أفعى وماتت وهي في ريعان شبابها. عندئذ قرر أورفي الرحيل إلى العالم السفلي وهو عالم الآلهة ليسترد زوجته الشابة وفي طريقه لقي متاعب وصعاب كثيرة، ولكنه تغلب عليها بأنغامه العجيبة، غير أن الإله ديمتي رفض استقباله، فاتصل ببناته واستطاع أن يستميل قلوبهن بموسيقاه الفاتنة فتوسطن له عند أبيهن فوافق على أن يسلمه زوجته أوريديس شريطة أن يخرجها من العالم السفلي في وقت محدد لا يتجاوزه، وإذا لم يستطع تحقيق ذلك فإن أوريديس ستعود إلى عالم الأموات . فقبل الشرط وجيّش الإلهُ جميع الكائنات والموانع لعرقلة رجوع أورفي إلى العالم العلوي. وكان أورفي يحاول التغلب على هذه الموانع بواسطة آلته الموسيقية العجيبة دائما، وعندما انتهى الوقت المحدد كان هو قد استطاع عبور الخط الفاصل بين العالم السفلي والعالم العلوي أما أوريديس فكانت مشدودة بيده وراءه، وانتهى الوقت بين يديهما فالتفت فلم يجد لها أثر، لأن الإله أرجعها إلى عالم الأموات." [10]

إن كون القصة هنا ذات طابع أسطوري لا يجعلها أبدا بعيدة عن واقع الإنسان في كل مكان وزمان، ذلك الذي يطرح دائما أسئلة كبيرة حول الموت وما مدى إمكانية التغلب عليها أمام سلطان القضاء والقدر. وعلى هذا الأساس فالحفز الواقعي لا يُشترط فيه دائما أن يكون بذكر أشياء أو أسماء أو أحداث واقعية، إذ يمكن التعبير عن الواقع دائما بوسائل رمزية وأسطورية أو خرافية.

الهوامش

1 - Oswald Ducrot / Tzvetan Todorov, **Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage** , Seuil. 1972, p. 280.

2 – يترجم هذا المصطلح عادة بمقابلات مختلفة : المعنم، الوحدة الدلالية الصغرى، الوحدة الدلالية.

3 – نظر : **نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس.** ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط.1 1983، ص. ص. 179 و 181 .

4 - **Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage**, op. cit, p . 281.

5 – وليد الرجيب، قصة " الجنازة " من مجموعته **إيكاروس** المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997 ، ص. 136 .

6 – نفسه، ص. 136 .

7 – نفسه، ص. 136 .

8 – نجيب محفوظ، **بين القصرين**، دار مصر للطباعة، دون رقم الطبعة، القاهرة، 1977 ، ص. 11.

9 – نفسه، ص.6.

10 – انظر ملخص أسطورة ارفي وأوريديس على الموقع التالي :

http://mythologica.fr/grec/orphee.htm EURYDICE & ORPHEE

الجسد الأنثوي والأهواء

أسماء معيكل

تبوّأ الجسد مكانة رئيسة في الفكر النسوي، وهو الموضوع الأكثر حضورا في المدونة السردية النسوية، وتواتر حضوره فيها يحيل على درجة كبيرة من الملازمة بين الجسد الأنثوي والسرد، وكل ذلك لم يقع بمنأى عن حضور المرأة بمختلف صورها وقضاياها في الكتابة السردية. ويمكن الحديث عن موقع المرأة في السرد عبر مرحلتين مختلفتين: الأولى كانت الكتابة السردية النسوية فيها لا تميز بين كتابة الرجل والمرأة، والثانية ارتسمت فيها معالم الكتابة النسوية نتيجة وعي مختلف عما سبقه بخصوص أحوال المرأة، ورؤيتها المختلفة للعالم، ما وجد أثره ممثلا بحضور المرأة، وموقعها في السرد النسوي.

تكشف المرحلة الأولى عن نظرة نمطية للمرأة وموقعها في الكتابة السردية، إذ تتكرر صورتها المهمّشة، أو المستلبة، أو المظلومة، أو العشيقة التابعة، أو المومس، فهي غالبا إما ضحيّة أو مضحيّة، وأشبه ما تكون بإطار زخرفي يجتذب المتلقّي، ويستثير غرائزه البدائية، فتكون مادة للمتعة واللذة، وعلاقتها بالرجل إنما هي علاقة تابع بمتبوع؛ لأنها موضوع لاستمتاعه، وترسّخت معالم هذه الصورة، فحينما يُصرّح بضرورة تحرير المرأة من حالها السيئة، فما ذلك سوى احتيال ملتبس تقول به الثقافة الأبوية الذكورية، لا يراد منه غير توثيق تبعيتها للرجل، فتلك الدعوات لا تحرّر المرأة بالمعنى الصحيح لمفهوم الحرية، إنما تريد إدراجها في عالم الرجل باعتبارها جزءا مكمّلا له، وتأدى عن ذلك وصف مسهب للجسد الأنثوي، قابله إهمال واضح لكل ما عداه من قيم، وأفكار، وآراء، ومواقف.

تبيّن مدونة السرد التي جعلت من المرأة موضوعا لها اعتماد معظم الكتّاب على الوصف الحسي، والتصوير الجسدي. وحينما يغوصون في أعماق المرأة، فإنما لإظهار الهواجس التي تعاني منها، وبخاصة ما له صلة بتضخيم ما تواجه من صعاب جمّة في ظل الأعراف الاجتماعية، والعادات التقليدية، مع التركيز على ضيق الحياة الشرقية، وسطوة القوانين الدينية، والرغبة في تسويغ أفعال المرأة وأعمالها بدعوى التحرر. على أن كل ذلك يأتي من منظور الرجل، وليس المرأة[1].

لم يقتصر الأمر على الثقافة العربية، و لم ينحبس في إطار السرد، إنما له نظائر في الثقافات الأخرى، فقد توصلت "سوزان براونميلز" في سياق حديثها عن التصوير الإباحي الناتج عما يعتقد أنه حرية تعبير، إلى أن "الإناث في مسرح التصوير الإباحي يتم تصويرهن في دورين مميزين: عذارى يتم الإمساك بهن و"التعامل معهن بعنف" أو شرهات للجنس لا يشبعن منه أبدا. وأشهر الخيالات الإباحية شيوعا تجمع بين الاثنين: أنثى بريئة غير مدربة تتعرض للاغتصاب و"الممارسات غير الطبيعية" تحولها إلى شرهة ومتوحشة جنسيا، ولا تشبع أبدا من القضيب الضخم للذكر" [2].وبالإجمال، فإن التصوير الإباحي الذي يبالغ في إظهار جسد المرأة هو اختراع ذكوري صمم للحط من قيمة النساء، واختزالهن إلى وسيلة جنسية، فـ"الجسد الأنثوي العاري وسيلة التصوير الإباحي الدائمة، تستعرض فيه الأثداء والأعضاء الجنسية لأن الرجل صمم كل ذلك، فالجسد العاري هو "عار" الأنثى وأعضاؤها الحساسة هي الملكية الخاصة للرجل، أما أعضاؤه هو، فهي الأدوات القديمة، المقدسة، والخاصة بقوته، ليتحكم في الأنثى بالقوة والقهر" [3].

وبأفول المرحلة الأولى، دُشّن للمرحلة الثانية، وفيها ظهر وعي مختلف تنامى وجوده مع تصاعد الحركات النسوية والنقد النسوي في العالم، ونتج عنه كتابات احتلت فيها المرأة مكانة بارزة على خارطة السرد بوعي جديد، ورؤية أنثوية للعالم تختلف عن الرؤية الذكورية، ونقد للمجتمع الأبوي وقيمه المهترئة، واحتفاء بخصوصيّة المرأة وعقلها وجسدها، ورفض للنظرة التي ظلت زمنا طويلا تنظر إلى تلك الخصوصيّة على أنها انتقاص لها. وهذا ما يميّز الكتابة النسوية عن كتابة الرجال وكتابة النساء على حد سواء، فكتابة النساء قد تماثل كتابة الرجال في الموضوعات والقضايا العامة، وتكتب بمنأى عن فرضية الرؤية الأنثوية للعالم وللذات؛ بينما تتقصد الكتابة النسوية التعبير عن حال المرأة استنادا إلى الرؤية الأنثوية للذات والعالم، ومن ثم نقد الثقافة الأبوية، وتفكيك النظام الأبوي، وفضح عجزه وقصوره، والنظر إلى جسد المرأة بوصفه مكونا جوهريا في الكتابة، وكل ذلك يتم في إطار الفكر النسوي [4].

شُغلت الحركات النسوية، والنقد النسوي بموضوع الجسد بشكل لافت في مسيرتها الساعية إلى تقويض النظام الأبوي، وتعرضت لقضايا أهواء الجسد، من اغتصاب وانتهاك، وكبت وتحرير، وحجب وكشف، ورغبات وآلام، فضلا عن قضية الأمومة والإنجاب. وكانت معالجة "سيمون دي بوفوار" في كتابها **الجنس الآخر** (1949)، لمفهوم المرأة– كما تشكله الثقافة بوصفها "آخر"– هي التي أرست دعائم معظم الأعمال النظرية التي ظهرت في السبعينيات، فكان مما كتبته أن المرأة لا تولد امرأة، بل تصير امرأة، فليس ثمة قدر بيولوجي أو نفسي أو اقتصادي يقضي بتحديد شخصية المرء كأنثى في المجتمع، ولكن مجموع الظروف الحضارية هي التي تكون هذا المنتوج المتوسط بين الذكر والخصي ويوصف بأنه مؤنث، ذلك أن فئة الآخر جوهرية في صوغ الذات الإنسانية بكاملها، لأن إحساسنا بالذات لا يمكن أن يتكون إلا في مقابل شيء آخر غير الذات. لكن الرجال يستولون على فئة الذات أو الفاعل ويجعلونها حكرا عليهم، وينزلون المرأة منزلة الآخر إلى الأبد. ومن ثم فإن فئة "المرأة" ليس لها وجود حقيقي

وإنما هي مجرد إسقاط لخيالات الذكر (أسطورة الأنثى الأبدية) ومخاوفه. ولكن نظرا لأن كل التمثيل الثقافي للعالم المتاح لنا حاليا– سواء في صورة الأسطورة أو الدين أو الأدب أو الثقافة الشعبية– من عمل الرجل، بل إن المرأة الحقيقية مطالبة بأن تقبل أنها "آخر" بالنسبة إلى الرجل، ويفرض عليها أن تجعل من نفسها مفعولا وأن تنبذ استقلالها الذاتي [5].

لقد ترسخت النظرة السالفة للمرأة بناء على تكوينها البيولوجي، وترتب على ذلك وضعها في مرتبة أدنى من الرجل، منذ أن قامت "نظريات أرسطوطاليس بتصوير المرأة لا على أنها مجرد تابعة كضرورة اجتماعية وإنما بوصفها أدنى فطريا وبيولوجيا من حيث قدراتها العقلية والبدنية، ومن هنا تصبح في وضع الخضوع والخنوع "بطبيعتها". وقد شابه حكم الرجل على المرأة بحكم "الروح على الجسد"، والعقل والعقلانية على العاطفة". وقد قال إن الذكر "بطبعه أعلى مرتبة و المرأة أدنى مكانة، وأحدهما هو الحاكم والآخر هو المحكوم"، وكان أرسطو يرى الجسد الأنثوي ناقصا ومعيبا، كما لو كانت المرأة "رجلا عاجزا، فالأنثى هي أنثى لوجود عجز ما في قدراتها" [6].

وانطلاقا من أهمية الجسد بوصفه مكونا جوهريا في الكتابة النسوية، ويحضر بقوة في معظم الأعمال النسوية، ويُحتفى به من منظور مغاير لمنظور الرجل، فقد ارتأينا ضرورة التوقف عند أهوائه في محورين رئيسيين برزا في مختلف الأعمال النسوية، ويمكن حصرهما في ثنائيتين هما: انتهاك/اغتصاب الجسد وصونه، وكبت/قهر الجسد وتحريره. ولا بد من الإشارة إلى أن هاتين الثنائيتين قد غذّتهما وتلاعبت بأشكالهما وتجلياتهما العوامل السياسية والدينية والاجتماعية والاقتصادية بشكل واسع، ما أدى إلى اختلاف أشكالهما وحدتهما باختلاف الدوافع التي تكمن وراءهما.

أولا: اغتصاب/انتهاك الجسد وصونه

توقفت الكاتبات النسويات على قضية اغتصاب جسد المرأة، وتوصلت معظم التحليلات النسوية للاغتصاب إلى فكرة مؤداها بأن الجنس ليس له علاقة بإمتاع المرأة، ولكن له علاقة وثيقة بسلطة الرجل [7]. فقد رأت "دايان جونسون" أنه لا يوجد تفسير كاف لأسباب الاغتصاب، فهو موجود بوجود المرأة منذ الأزمان الأولى، وأنه كان متصلا بالسياسات العسكرية، وبأفكار الملكية والاستحواذ؛ فاغتصاب زوجة رجل يحدث بوصفه سرقة، والاعتداء ينبع من الصراع على السلطة والزعامة [8]. وعلى الرغم من معرفة الرجال أنه من الخطأ استخدام القوة البدنية ضد إنسان آخر، وأن قوانين الاغتصاب لا تطبق بعدالة، فإنه عند نقطة معينة من الأرجح أن يقولوا: "ولكن ما الذي كانت تفعله هناك في تلك الساعة، إنها تتحمل جزءا من الذنب"[9]، ذلك أن المرويات الشعبية، وحكايات الكتاب المقدس، والسوابق القانونية، والنظريات النفسية، كلها تشكل ترسانة تحمي مؤسسة الاغتصاب. كما أن الاعتقاد الذكوري بأن النساء يُردن أن يغتصبن، أو أنهن يستحققن الاغتصاب نتيجة الخروج على العادات التي تحكم طريقة ارتداء الملابس، أو السلوك المهذب. وفكرة العقاب الجنسي نتيجة عدم الطاعة.

ومحاكمات الاغتصاب توقع اللوم على المرأة، وإذا استطاعت إقناع المحلفين أنها لم تكن مهملة، أو مثيرة لدرجة الإغواء، فقد يُحكم على من هاجمها بأنه مذنب وتُبرّأ من الذنب. ففي بنغلادش على سبيل المثال تعاقب الآلاف من الزوجات المغتصبات بواسطة أزواجهن [10].

ولعله من الواضح أن الاغتصاب أمر يثير اهتمام النساء، بينما لا يثير اهتمام الرجل؛ بسبب الحدود التي رسمتها الثقافة العامة. فمنذ صباها المبكر تُحذّر المرأة من الأغراب، ومن الشوارع المظلمة، والأماكن المغلقة، وإن خالفت الوصية فستعاقب بالاغتصاب. ويعود عدم اهتمام الرجل بموضوع الاغتصاب إلى سببين: الأول هو أن المغتصب لا يجد في نصوص القانون رادعا قويا يمنعه من تكرار الجريمة وظهره للحائط [11]. والثاني له علاقة باعتقاد الرجل بأنه في منأى عن الاغتصاب لكونه رجلا.

أثارت "هيرب جولدبريج" مسألة في غاية الأهمية في حديثها عن وقوع الرجل تحت ما يسمى بعبودية الذكر، ورأت أن الاهتمام المبالغ فيه بما يعتقده الآخرون عن الرجل أنه رجل، يجعله يهمل أحاسيسه واهتماماته، وفعل ما يرغب به، لا ما يتصوره عنه الآخرون. فمبدأ إثبات الفحولة على سبيل المثال لا يعني أن الشخص الذي يقيم علاقات كثيرة مع النساء أنه يستمتع بها، وأن هذه العلاقات كانت مشبعة. وأضافت أن الرجال يقيّمون بعضهم البعض، ويقيّمون بواسطة النساء على أساس مدى اقترابهم من صورة الرجل المثالي. وقد حاربت النساء ضد اعتبارهن غاية جنسية، وكثيرات وصفن دورهن في الزواج بأنه شكل من الدعارة التي يعضدها المجتمع؛ حيث يبعن أنفسهن مقابل الأمن المفترض، في حين لم يصل الذكر إلى النظر إلى نفسه على أنه من الممكن أن يكون بغيا مثل بائعة الهوى داخل العلاقة الزوجية أو خارجها [12]. وهذا يعني أن المرأة تقدمت على الرجل في رفضها للاغتصاب أيا كان شكله، بينما ما يزال الرجل يتعرض للاغتصاب بدون أن يدري بسبب وقوعه تحت سيطرة وهم الفحولة، وعبودية الذكر.

عملت المركزية الذكورية على إبراز صورة المرأة التي ينتهك جسدها، والبغي، وبائعة الهوى، في مختلف الفنون والآداب، في المسرح والسينما والدرما والرسم، وفي الروايات والمسرحيات والقصص، وفي الدراسات الاجتماعية. ولكنها أغفلت، أو تعمدت تجاهل وجود مثل هذه الظاهرة بين الرجال، فسكتت الثقافة الذكورية عن التعرض للرجل الذي يقوم بدور البغي، أو بائعة الهوى، أو الذي ينتهك جسده تحت تأثير ضغوطات متعددة سواء أكانت غريزية، أم اقتصادية، أم اجتماعية، أم سياسية. ونظرت إلى الموضوع من زاوية نظر التفوق الذكوري، معتقدة أن الرجل الذي يقوم بهذه الأشياء لا تؤثر عليه لأنه رجل، بل ربما تبرز تفوقه، وقوته،وذكورته وفحولته، معتقدا أنه هو من يستغل النساء اللواتي يستمتعن به.

ولعل تسمية بائعة الهوى بحد ذاتها تسمية متحيزة للذكر؛ لأنها تفترض وجود أنثى تبيع جسدها مقابل المال لتعيش به، ما يعني أنها في موقع الضعف، وتحيل التسمية ذاتها على وجود مشتري هوى يقبع في موقع القوة لأنه يمتلك المال، فهو يقايض جسد بائعة الهوى بماله، والبائعة هنا لا تتحكم بالمشتري؛ لأن السلعة الوحيدة لديها هي جسدها الذي تعرضه علّ

راغب به يقبل عليها، بينما المشتري الذي يملك المال هو من يتحكم بالسلعة، فيتنقل بين بائعة هوى وأخرى إلى أن يجد السلعة المناسبة بالسعر المناسب له. وفي حين يكون لبائعة الهوى عمر افتراضي يمكنها خلاله أن تسوّق جسدها، وتكسب من ورائه، وما إن تنتهي فترة الصلاحية حتى تتحول إلى بائسة لا تجد من يشتريها، يظل الذكر مشتري الهوى بعيدا عن هذه المؤثرات العمرية، إذ طالما يملك المال فهو يشتري أصغر بائعات الهوى سنا حتى لو كان عجوزا مقرفا. ولعل هذا العقد الفاسد لا يتعلق ببائعة الهوى، ومشتريه، بل ينسحب على العلاقة بين المرأة والرجل عموما حتى لو كان ذلك في إطار الزوجية، فعقد الزواج نفسه يحيل بطريقة ما على امتلاك الرجل جسد المرأة مقابل مهر متفق عليه، وبمعنى آخر تبيع المرأة جسدها للرجل الذي يدفع ثمنه تحت غطاء شرعي، وحينما تنتهي صلاحيته فإن بإمكان الرجل أن يبحث عن جسد آخر بتأييد شرعي واجتماعي، وتحت هذا التأييد يمكن لرجل في السبعين أن يتزوج فتاة في العشرين، فهي سلعة معروضة للبيع تحت غطاء شرعي، وإذا وجد من يشتريها بالثمن المرغوب به، فإن عمره لا يقف عائقا. وربما حان الوقت ليعيد الرجل النظر في مثل هذه الأمور ويتناولها من منظور صحيح يركز على الإنسان، لا على جنسه، بعيدا عن المركزية الذكورية ونظرتها المتحيزة. وقد عرى التمثيل السردي لدى الكاتبات النسويات مثل هذه القضايا، فظهرت نماذج الفتيات الصغيرات اللواتي يتعرضن للاغتصاب تحت غطاء تعضده الثقافة والمجتمع، وتحت غطاء شرعي في بعض الأحيان، وبيّنت كيف يحدث ذلك من مبدأ القوة وسلطة الرجل. وظهر المنظور الأنثوي الرافض لما تتعرض له المرأة من انتهاكات صارخة بحقها. إن مدونة السرد النسوي غنية بنماذج تدلل على كل ذلك.

اغتصاب الجسد في ظل الأوضاع الاقتصادية

كشف التمثيل السردي في **صمت الفراشات** لليلى العثمان عن بطلة الرواية "نادية" التي تُرغم على الزواج من رجل عجوز ولكنه ثري، بفعل العنف الأبوي الّذي يمارس ضدها، ويطالبها بالصمت وتنفيذ الأوامر، لتجد نفسها في قصر العجوز الذي يعج بالعبيد والجواري، وفي الوقت الذي كانت تتوجس فيه من اقتراب العجوز منها في ليلة الزفاف، يفاجئها بتوجيهاته الصارمة لها حول ضرورة الالتزام بالصمت، وعدم الحديث عن أي شيء يحدث داخل القصر، "اسمعي. من الآن عليك أن تعتادي الصمت. أسرار القصر لا يجوز أن تتسرب ولو من خرم إبرة...هالشفايف الحلوة لو نطقت بشيء سأقطعها!"[13]. ولكن ما الذي يتوجب عليها أن تصمت عنه؟ يكشف السرد عن مشهد في غاية العنف والغرابة؛ إذ تفاجأ الفتاة بالعجوز ينادي عبده للدخول إلى غرفة النوم، فما الذي يريده السيد من العبد في ليلة زفافهما، وفي غرفة نومها؟! ومع دخول العبد يأمره سيده أن ابدأ، ولكن بماذا سيبدأ؟! ومع بدء العبد بالتعري تتنبه نادية إلى المغزى، وتصاب بالذهول بعد أن ينّقضّ العبد عليها ليفتض عذريتها والعجوز يساعده بتقييد يديها، وكمّ فمها، ومن ثمّ يقدمها لسيده بعد أن سهل له الطريق[14]. انتهك الجسد العذري، ثم أطبق الصمت. صمت أرغمها على الزواج من شيخ مسن، وصمت أرغمها على العيش سجينة في قصره الفسيح، وصمت أحال حياتها إلى جحيم. لم يدر في خلدها أن

تتعرض لصدمة اغتصاب مريع، جعلتها تصاب بالذهول بعد أن افترعها العبد بشراسة، ثم تمرغ العجوز بجسدها بعد اغتصابها مرتين.

عاشت نادية حبيسة في قصر رجل شبه عاجز، ومنعت من مغادرته، وحظرت زيارة أهلها أو زيارتهم لها، فانقطعت عن العالم الخارجي، وكأنها تعيش في سجن أو منفى، وفوق كل ذلك حُظر عليها الكلام مع عبيد القصر والجواري، ولم يكتف العجوز بذلك، بل مارس عليها مختلف أنواع العنف بدءا من العنف الجسدي من خلال جلدها بالسوط، أو اغتصابها المتكرر، وانتهاء بالعنف النفسي والإهانة والإذلال لها بممارسة الجنس مع الخادمة أمام عينيها وعلى سريرها [15]، بالإضافة إلى تطاول الخادمات عليها، بحكم علاقاتهن مع العجوز. بأسلوب ممعن في السادية الجسدية والنفسية.

تأدّى عن ذلك موقف، ونتج عنه ردة فعل، فتصاعد منسوب القهر لا بد أن يفضي إلى نتيجة، وعلى هذا خططت نادية للهرب من المعتزل الذي رماها فيه رجل سادي يداري عجزه بسلطة مبهمة في وظيفتها، ولما نجحت في ذلك، فوجئت بموقف أبيها الذي رفض هربها، واستهان به، وأراد إعادتها إلى قصر العجوز خوفا منه [16]، وأمام توسلاتها، وتدخل الأم قبل الأب بالاستماع إليها، وبعد معرفة ما عانته، رقّ لها، ولكنه أبدى تخوفه من العجوز، وما هي إلا ساعات وهجم العجوز عليهم مطالبا بردها إلى القصر، ولكن والدتها واجهته مع والدها، فخرج وهو يهدد ويتوعد، وهنا تدخل القدر لصالح نادية فمات العجوز إثر انفعاله بعد تعرضه لأزمة قلبية، وأصبحت نادية أرملة شابة ورثت ثروة طائلة. وبهذا الحدث تحولت حياة نادية إلى مسار جديد [17].

يفترض أن تصون المؤسسة الزوجية جسد الزوجة، وتحميه من العبث به، فهو علامة على أهمية دورها في تثبيت المعايير الأخلاقية والاجتماعية، لكن جسد نادية انتهك داخل تلك المؤسسة التي جرى اعتبارها مضمارا لأهواء العاجزين من الرجال، فلأسباب كثيرة انحرفت المؤسسة عن مسارها، وتغيرت وظيفتها، وفسدت كغيرها من المؤسسات الاجتماعية التي أعيد إنتاج وظائفها طبقا لمصالح الرجال، فحتى بعض الآباء والأمهات صاروا يتاجرون ببناتهم تحت تأثير حاجات الحياة، فيقايضون بأجسادهن المال أو الجاه أو غير ذلك، ولعل هذه الظاهرة التي فضحتها ليلى العثمان من أكثر الظواهر انتشارا في الشرق الأوسط، فأعداد الفتيات الصغيرات اللاتي يزوجن من رجال يكبرونهن بأعوام كثيرة، في ازدياد مستمر، وظاهرة تزويج الصغيرات مقابل المال متفشية بشكل لافت حيثما يلتفت المرء، وهناك من يبحث لها عن مسوغات، وينقب لها عن شرائع، ما يعني وجود عدد لا نهائي من أجساد الفتيات الصغيرات اللواتي يتعرضن للاغتصاب كل يوم تحت غطاء شرعي أو عرفي، وبدل أن تصان أجسادهن الغضة، تنتهك باسم الشرع ومؤسسة الزواج.

بدا وكأن الأقدار تلعب لعبتها مع الأنثى التي تحررت لتوها من أبوية عاجزة، لتقع في براثن أبوية تختلف عنها في الدرجة، وليس في النوع. رفضت نادية العيش في القصر على

الرغم من رغبة والدتها بذلك، واستعاضت عنه ببناء مكون من عدة طوابق، خصصت لنفسها طابقا فيه مطلا على البحر، فهي تريد أن تتحرر من القصر وذكرياته المؤلمة، فالقصر سجن قمعت داخله، واغتصبت وأهينت، وهو بكل ما يحتويه من العجوز إلى الجواري والعبيد، يحيل إلى القرون الوسطى والعصر الإقطاعي والفكر الأبوي، وبهجرها له وانتقالها إلى العمارة تحاول التخلص من هذا الإرث الأبوي، والانتقال إلى نمط حديث من أنماط الحياة، رفضا للنسق السابق[18]. لكن هل يؤدي تغيير المكان بالضرورة إلى تغيير الثقافة التي تحكم المجتمع؟! وهل ستختلف صورة الرجل الذي ينتمي إلى تلك الثقافة بحكم وجوده خارج القصر، في مكان آخر وزمان آخر؟!

بدأت نادية بإعادة تشكيل هويتها وجسدها من جديد في سياق حر، بعيدا عن عنف السلطة الأبوية الذكورية هذه المرة، وحاولت نسيان تجربة اغتصابها، وما تعرض له جسدها من انتهاك بالتركيز على بناء ذاتها، فقررت متابعة تعليمها، ونجحت في ذلك، ودخلت الجامعة وحققت استقلالها، فقد منحتها تجربة القصر حريتها، وعدم مضايقة أهلها لها في شيء، ولا سيما بعد أن قبلت العيش مع أهلها في بناء واحد ضمن شقة مستقلة، بعد أن كانت تعزم على السكن في شقة بعيدة عن أهلها تماما، وذلك نزولا عند رغبتهم، ولا سيما أنها أرملة، ما يعني أنها محط مراقبة الناس لكل حركاتها وسكناتها بحكم ثقافة المجتمع الذي يحاصر المرأة الأرملة أو المطلقة؛ لأنهما من المنظور الضيق ليس لديهما ما يمنعهما من إقامة العلاقات مع الرجال، فالعفة مرتبطة بما هو جسدي، أي بغشاء البكارة، وزوال هذا الغشاء، يضع المرأة في قفص الاتهام، ويختزل مفهوم العفة إلى أدنى حدوده. ولذا فقد تعرضت نادية للمطاردة من قبل أقرب الناس إليها من أمها، وقيّدت بعبارة "أنت أرملة.. همك أكبر من هم البنت" [19]. ومرة أخرى حوصرت نادية في إطار جسدها، فالعجوز لم ير فيها سوى الجسد الذي اغتصبه وأهانه، والمجتمع لا يرى فيها بعد أن أصبحت أرملة سوى الجسد المنقوص الفاقد لغشاء البكارة رمز العفة، وفي كلتا الحالتين اختزلت نادية إلى مجرد جسد.

في الجامعة بدأت نادية باستعادة ثقتها بنفسها، وبأنوثتها التي خربها العجوز، من خلال علاقة الحب التي نشأت بينها وبين أستاذ جامعي. لكن التمثيل السردي الذي يصاغ من منظور أنثوي كشف عن أن الأستاذ لا يختلف عن العجوز؛ إذ كشفت الرواية أن الدكتور جواد كان يسعى لإقامة علاقة غير شرعية مع نادية، منتقدا إياها، ومفترضا أنها امرأة أرملة وهي حرة، وعليها أن تتمتع بحريتها، ومتسائلا: "مم تخافين؟ أنت أرملة، ومن حقك أن تستمتعي ما دمت تحبين" [20]. صعقها السؤال الذي كشف عن مفارقة كبيرة، فأمها تريدها أن تخاف لأنها أرملة، وهو يريدها أرملة لا تخاف لتشبع رغباته! وحينما سألته عن زوجته التي تعيش بعيدة عنه كالأرملة، وهل يقبل بأن تقيم علاقة مع غيره، استشاط غضبا ليكشف عن عقليته الذكورية التي تبيح للرجل فعل ما يحلو له بينما يستنكر ذلك على المرأة، قائلا: "لو فعلت لقتلتها" [21]. وأمام رفضها لتلك العلاقة، عرض عليها زواج المتعة الذي لا يختلف كثيرا عن إقامة علاقة معها، فهو نوع من الالتفاف، ومحاولة شرعنة العلاقة غير الشرعية. لكن نادية رفضت العرض لأنها كانت

تعي بأنها امرأة تستحق أن تكون حرة وأن تعيش حياة طبيعية في النور لا أن تتحول إلى جارية يتمتع بها سيدها في الخفاء [22]. وأمام هذا الموقف تعرضت نادية لصدمة جديدة ذكرتها بصدمة القصر والعجوز، فجواد الرجل العصري لا يختلف عن العجوز، فالأول اغتصبها عن طريق عبده أولا، ثم كان يغتصبها في كل مرة بعد ذلك وسجنها، والثاني حاول اغتصابها عندما ابتعد بها بسيارته إلى منطقة خاوية وحاول تقبيلها عنوة، وتغيير القصر إلى العمارة، والانتقال من الأجواء القروسطية إلى العصور الحديثة، لم يغير العقلية الذكورية، وإن تغيرت تجلياتها. ما يعني أن الثقافة الأبوية الذكورية يعاد إنتاجها، وتتناسخ من عصر إلى عصر، ومن جيل إلى جيل. وكما لم ير العجوز في نادية سوى الجسد الذي انتهكه، واغتصبه مرة بعد أخرى، فإن جواد الأستاذ الجامعي لم ير فيها سوى الجسد أيضا، وحاول اغتصابه بشتى الطرق.

رفضت نادية الانحناء أمام إغراء الأستاذ الجامعي، وواصلت تحصيلها العلمي، وكما استطاعت التخلص من آثار العجوز بإعادة تشكيل حياتها ودخولها الجامعة، تمكنت من التخلص من آثار جواد بتخرجها من الجامعة بتقدير امتياز، واتخاذها القرار ببدء العمل، معبرة عن سعادتها بالراتب البسيط الذي ستتقاضاه مقابل عملها صونا لشرفها، واستيائها من الأموال الطائلة التي خلفها لها العجوز، لأنها تذكرها بعبوديتها، معبرة عن رغبتها في تبديد تلك الأموال كما لو كانت تتخلص "من جراثيم حوض قديم" [23].

أعيد بناء هوية نادية بالعلم والعمل، فعن طريق العلم تكتسب المرأة المعرفة، وتنفتح آفاقها، وتصبح أكثر وعيا بذاتها، وبهويتها، وخصوصيتها. وعن طريق العمل تحقق استقلاليتها المادية والمعنوية، وتتحول من كائن مستهلك سلبي، إلى كائن منتج إيجابي فعال له دوره في المجتمع. لكن المجتمع الذي يحمل إرثا أبويا ثقيلا يكبله، هل سيتيح الفرصة أمام نادية لتعبر عن قناعاتها، وتفعل ما تراه صائبا، أو أنها ستضطر للصمت مرة أخرى؟! وستخضع لمنظور الثقافة الأبوية الذكورية التي ستظهر في شخصية الأخ الذي رفض زواجها من العبد الذي تعلقت به، لتعود مرة أخرى للدوران في حلقة مفرغة، فكل ما سعت إلى تحقيقه انهار رغم محاولاتها في نقل العبد من مكانة إلى أخرى.

تعلّقت نادية بالعبد "عطية" الذي افتضّ عذريتها، وقد شغفت حبا به، فكأنها تراه المالك الأول لجسدها، فلا يتسق الوعي الأصيل مع مملوك استخدم وسيلة لإذلالها الجسدي والنفسي، وإلى كل ذلك كان العبد أحد ممتلكات عجوز انقضى أمره، ووسيلة من وسائله التي أذلها به، فتوهمت أن الحب يحرر الأرواح ويحرر الأجساد من ألوانها، وبدأ تعلقها به يأخذ شكل أحلام، وأحلام يقظة تتخيل فيها العبد عطية وتحقق متعتها من خلال تلك الأحلام، وانتهى الأمر باللقاء الجسدي غير المكتمل لعجز العبد عن فعل ذلك، فما فعله معها في ليلة زفافها بأمر من سيده العجوز حال بينه وبينها، ورغم أنها سامحته على فعلته، وأظهرت تعلقها به، واستعدادها للهرب معه إلى مكان آخر بعيدا عن أهلها الذين رفضوا بشدة زواجها منه؛ إلا أنه رفض ذلك، وقرر مغادرتها رغم توسلاتها، فشعرت بأنه تحرر من العبودية، بينما تحولت هي إلى عبدة ضعيفة تنتظر من يمنحها شهادة عتقها؛ وانتهت الرواية بهذا المشهد الذي يثير تساؤلات

عديدة، إذ كيف يمكن أن تقع نادية في حب العبد الذي اغتصبها وانتهك جسدها في ليلة زفافها؟!وما معنى أن ينفذ أوامر سيده العجوز ويغتصبها، ويرفض تنفيذ أوامرها ويتزوجها؟! إن عدم استجابة العبد لها هو ردّ الفعل الطبيعي للتعبير عن تحرره لأن قبوله لأوامرها سيجعله عبدا مرة أخرى، ويكرر اغتصابها، ففي المرة الأولى كان اغتصابه لها بأمر من سيده، وفي المرة الثانية سيكون بأمر من سيدته، فنأى بنفسه، وقد اختار حريته على أن يعيش عبدا طوال حياته، في دلالة واضحة إلى تمكن الرجل من انتزاع حريته. أما هي فلم يكن حبها للعبد حقيقيا بقدر ما كان ردّ فعل على التجارب التي عاشتها، فقد عاشت تجربة العبودية مع العجوز، وتجربة الحب مع الأستاذ الجامعي، فجاءت تجربتها مع العبد تعويضا عن ظمأ جسدي وروحي لم يروه العجوز لكبر سنه، وما أشبعه الأستاذ الجامعي لضحالة روحه. إن المرأة التي تعرضت لهذه الانتهاكات النفسية والجسدية سوف تصل، لا محالة، إلى هذه النتيجة، إذ تنتهي إلى التخبط في مجتمع مشغول بالاستحواذ على جسدها.

ارتسمت صورة قاتمة للرجال في الرواية، فلم تختلف صورة الأب عن صورة العجوز، أو صورة الأستاذ الجامعي، أو الأخ، وما طرأ تغيير لها بحكم اختلاف الزمان أو المكان أو درجة التعليم؛ فكلها تتبنى الثقافة الأبوية والوصاية على المرأة، ما أدى إلى عرقلة مسيرة الشخصية الأنثوية في الرواية، وإلحاق الأذى بها، على الرغم من تطور وعيها وإدراكها لحقوقها، وسعيها إلى الحصول عليها، إذ شعرت السلطة الذكورية بأن تحرر المرأة يهددها، فأي اعتراف منها بسلطة المرأة سيؤدي إلى تراجع سلطة الذكور، الأمر الذي ما زال مرفوضا حتى اليوم.

وإذا كان العبد عطية قد نال حريته في نهاية الرواية، بينما عجزت نادية عن الانعتاق؛ فلأنه ذكر وهي أنثى، إذ لعب التنصيف الجنسي دورا كبيرا في منح الحرية أو سلبها. فقد نجح العبيد في انتزاع حريتهم من أسيادهم، بينما عجزت المرأة عن فعل ذلك، وظلت ترزح تحت نير الظلم والعبودية، فحال المرأة يشير إلى أنها ما تزال في رتبة الجواري والإماء، تباع وتشترى، ويستغل جسدها حسب حاجات الذكور، وتقسر على الزواج ممن لا تقبل به، وتتعرض لمختلف أنواع العنف. وقد يفسر ذلك نهاية الرواية حينما عجزت نادية عن انتزاع حريتها، فيما نجح العبد في ذلك، ما يعني أن كفاح المرأة ينبغي أن يتواصل، ولو أن الكاتبة أنهت الرواية بتحرر نادية لكانت القضية قد انتهت، وهذا يتناقض مع واقع الحال الذي يشير إلى أن وضع النساء لم يتغير بعد كما ينبغي، بل ربما هناك مؤشرات كثيرة تؤكد على تراجع وضع المرأة، لا سيما في ظل حروب وفوضى يفتعلها الرجال، وتدفع ثمنها النساء.

اغتصاب الجسد في ظل العادات والتقاليد

وإذا كان العنف الأبوي المرتبط بالأوضاع الاقتصادية أسهم في تعرض نادية بطلة **صمت الفراشات** لاغتصاب جسدها من قبل الزوج الثري وعبده، فإن العنف الأبوي ذاته قد دفع ببطلة ابتسام تريسي في قصتها "الحيار" للاغتصاب من قبل زوج لم تختره وإنما أجبرت عليه بحكم العادات والتقاليد التي ترهن مصير المرأة بالزواج من ابن عمها مهما كانت الظروف.

وواضح من العنوان أن هناك امرأة لم تختر مصيرها وإنما قرره عنها الآخرون منذ لحظة ولادتها لتجد نفسها مستلبة من لدن رجل لا يعني لها أي شيء، "لم أستطع قول (لا) حين قالوا: "ابن عمك عرق عينك، هو أحق بك من الغريب" القلب نزف ساعتها بشدة، القلب أغمي عليه، لكنه حين أفاق وجد الجسد طريح فراش غريب يحتله رجل لا يمت إلى الروح بصلة" [24].

إن بطلة ابتسام تريسي تعي أنوثتها التي تفجرت يوما وهي في الرابعة عشرة من العمر حينما سمعت أول عبارة غزل في عينيها الخضراوين من قبل عازف الناي الذي "تسمر لحظة، وقعت الناي من يده، وشهق: يا إلهي حديقة زهور في عينيها!" [25]. ولكن هذه الأنوثة التي تفجرت، وهذه المرحلة التي بدأت فيها البطلة تعي ذاتها ستوأد في مهدها، وستحاصر بقصة العمة التي عُدّت في عداد الأموات لأنها هربت مع من تحب ذات يوم، و لم تكن البطلة تعرف أن لها عمة إلا في اللحظة التي تفتحت فيها أنوثتها، وكان الأمر بمثابة إنذار لها من أن ترتكب خطأ العمة، فاضطرّت لوأد مشاعرها بالرضوخ للعادات والتقاليد، والقبول بالزواج من ابن عمها. وبهذا الزواج بدأت المعاناة، فالقلب يهفو لرجل، والجسد يطؤه رجل آخر، فإذ بالعلاقة الزوجية واجب كريه منفر، والبطلة/الزوجة تتعرض في كل مرة لعملية اغتصاب تحت غطاء شرعي اسمه الزواج، مدركة ما يحدث لها،"اعتاد الجسد التقلبات المقززة، الرائحة المنفرة، اعتاد تغيراته وتقلباته مع كل حمل وإرضاع ودخول الفراش. لكن القلب بقي على رفضه، جامدا عند حدود الدمع والناي الحزين تنسكب نغماته شلال فل وحبق في المساء الدافئ"[26].

يؤكد الشاهد السابق أن المرأة التي تعي أنوثتها، وتعي خصوصيتها، وتفهم جسدها، وتدرك أنه لا يوجد أي شيء يعوضها عن خسارتها لهذه الأنوثة، فلا الحمل ولا الإرضاع ولا إنجاب الأطفال وتربيتهم أنساها جسدها المستلب الذي ظل رغم السنين يتوق إلى الآخر الذي جعله يهتز ويُصاب بالذهول. يؤكد هذا الوعي الأنثوي خطأ الاعتقاد السائد بأن غريزة المرأة مختلفة عن غريزة الرجل، الذي يُسوغ من خلاله العديد من الظواهر مثل عدم زواج الأرملة أو المطلقة واقتصارها على تربية أطفالها ورعايتهم، وامتناع الرجل الأرمل والمطلق عن ذلك، تقوم المرأة بذلك ليس لأنها مختلفة عن الرجل في احتياجاتها الغريزية، وإنما لأنها اعتادت كبت غرائزها بسبب التربية التي تلقتها منذ نعومة أظفارها، ومحورها مفهوم العيب المرتبط بالعادات والتقاليد، بينما اعتاد الرجل أن يطلق العنان لغرائزه نتيجة التربية المنفلتة التي تلقاها منذ نعومة أظفاره، ومحورها أن (الرجل لا يعيبه شيء).

تقدم قصة "الحيار" تمثيلا سرديا للمرأة في لحظة تشظيها بومضة سريعة تتجلى بوقوفها أمام المرآة التي تعري كل شيء، كاشفة عن الحاضر، ومستعيدة الماضي، منتقلة إلى مستقبل الشخصية ونهايتها. فعبر المرآة تبدأ البطلة بالبوح عن مكنوناتها، تلحظ الشيب الذي غزا شعرها، والعين التي كبت خضرتها، وقبلها القلب الذي تحطم، والجسد الظامئ، لتجد نفسها في حضن الوحدة في مواجهة الحقيقة المرة، "أولاد يرحلون وزوج عاجز نزق، ونظرات متسائلة! آه يا قلبي ها أنت تدخل الجحيم الحقيقي، صراخ وشتائم، صمت ونظرة غامضة تحمل في طياتها شك وريبة! ها هي عشرون مرت و لم يتعب، عشرون مرت وصراخه بات شرنقة تنسج خيوطها العنكبوتية حول روحي" [27]. وعبر المرآة تنتقل من الحاضر الذي هي عليه إلى

استعادة الماضي لحظة تفجر أنوثتها، فترى تلك الفتاة التي وأدت مشاعرها في مهدها لتخضع للأعراف القبلية، وتتحول إلى ضحية، "أمام سلاح القبلية تهاوى الرجال، تراجع كل إلى خنه وبقيت ذبيحة بين الأقدام، الشهوة في العيون، والجوع في الأمعاء، والوجبة حارة طازجة! خارت الضحية أرضا، تضرجت بدمائها، وخرج القاتل مزهوا بنصره! السنوات تمضي، وأنا أذوي في قفص ضيّق تطبق قضبانه على قلبي، تعصره، فينزف صديداً أسود" [28]. وأمام هذه العودة إلى الماضي، ومقارنة لها بالحاضر، تكتشف البطلة الحقيقة التي كانت تحاول تناسيها طوال الوقت؛ فالثورة في أعماقها لم تنطفئ، والقلب والروح والجسد جميعها تعاندها، ورغم السنين التي مرت قبل عجز زوجها، ورغم إنجابها لأطفالها الثلاثة ورحيلهم عنها بعد أن كبروا، ورغم مرور عشرين سنة على عجز زوجها ستفاجئ نفسها بالحقيقة، "عشرون مرت، أدور في مجرتي، متعبة تائهة، وأنت أيها الجسد متى ستخرج من مستنقع الركود؟ وأنت أيتها الروح متى تمزقين شرنقتك؟"[29].

على الرغم من رضوخ البطلة للواقع إلا أنها ظلت رافضة له في أعماقها، متمردة عليه بصمتها. ولكنها فضحت نفسها أمام المرآة، حينما انعكست صورة للمرأة الصاغرة، وجاءت النهاية التي قررت فيها البطلة تلبية نداء مرآتها واضعة حدا لمعاناتها، "أحدق جيدا..أصابعي مثلجة، روحي تشتعل، وجهي! الحناء! الدماء..أرمي المشط، أترك شعري للريح الثقيلة في هذا المساء الحار. أصابعي تنسل من حطام المرآة، قدماي تقوداني، تمشيان على شظاياها المتناثرة إلى حيث ترك الناي يرتعش وهو يلامس الأرض الباردة. تشدني النغمات من أذني فأمضي إلى حيث غاصت عيناه في خضرة عينيّ، وشهق تاركا نايه يتحطم عند قدميّ، مخلفة ورائي خيطا رفيعا من الدم!" [30]. عبّرت النهاية عن الحاجة للانعتاق والتحرر من القيد، وعدم الاستسلام للأمر الواقع، إذ تقع على المرأة مسؤولية التغيير، والدفاع عن حقوقها، وحل قضاياها ومشاكلها، فالخلاص لن يأتي من الخارج أو من الآخر، وإنما ينبع من داخلها ومن وعيها لذاتها، وطبيعتها وخصوصيتها، ودفاعها عن نفسها، لتكون مساوية للرجل في الحقوق والواجبات، ولتصبح شريكة له، وليست تابعا.

ولا بد من الإشارة إلى أن حال المرأة في مؤسسة الزواج بسبب الارتباط القسري بالقريب لا يقتصر على ظاهرة "الحيار"؛ وإنما يتعدى هذا الأمر إلى معظم حالات الزواج التي تتم بقبول الطرفين. ويرجع هذا الأمر إلى أن الغالبية العظمى من النساء يسعين إلى دخول مؤسسة الزواج للخلاص من المضايقات التي يتعرضن لها، والضغوطات الكثيرة التي تفرضها الثقافة الذكورية عليهن داخل البيت وخارجه، وفي مكان العمل؛ وذلك لأن كثيرا من المجتمعات ما زالت تنظر إلى وجود المرأة خارج مؤسسة الزواج نظرة شك وريبة، فالمرأة كائن تابع لا يمكنه العيش إلا في ظل الآخر/الرجل/الزوج/الأب/ الأخ/ابن العم/، وهي مخلوق لا يمتلك استقلاليته، ولا ينظر إليه على أنه حر مستقل كامل مهما بلغت درجته من الوعي، والعلم والمعرفة والرقي؛ فهو ما لم يتفيأ بظل الآخر/الرجل ويتكئ عليه يبقى ناقصا مدانا من منظور المجتمع [31]. ولنا أن نتخيل، والحال هذه، عدد النساء اللواتي تتعرض أجسادهن للاغتصاب في كل يوم تحت غطاء شرعي في ظل مؤسسة الزواج.

يعيد مفهوم" الحيار" إنتاج فكرة امتلاك الجسد الأنثوي للأقارب دون الأغراب، فهم الأولى به كونه موضوعا للاستمتاع، وإنتاج الذرية، ووسيلة عمل مجانية، فيندرج الجسد في ملكية دائرية تحددها المعايير العائلية والقبلية ومصالحها، فلا ينبغي أن يتفتح الجسد في فضاء يقوم على الاختيار الحر، إنما ينبغي أن يمتثل لقوانين الملكية شأنه في ذلك شأن سائر الأملاك، وكلما تراكمت الثروة في أيدي جماعة متضامنة من الرجال، أصبحوا ذوي سلطة نافذة، وتدوير الملكية فيما بينهم يبقيهم نافذي الكلمة، وبالنساء القريبات تتخلق جماعة متآلفة لا مكان للغريب فيها.

على أن الكاتبة نفسها لامست في قصة "ألف باء الحب"جانبا مهما من قضية لها صلة مباشرة بجسد الأنثى، من خلال موضوع العشق والخيانة المرتبطة بتربية الجسد وكبته وانفلاته، بسبب اختلاف المنظور للجسد بين الرجل والمرأة. إذ يختلف منظور المرأة للعشق والخيانة عن منظور الرجل، ويُظن خطأ أن اختلاف المنظور ناتج عن اختلاف الجنس، وله علاقة بالفروقات البيولوجية بين الرجل والمرأة، والواقع أن اختلاف المنظور عائد إلى طبيعة التربية التي يتلقاها الطرفان، والمحكومة بالثقافة الذكورية المسيطرة على المجتمع. وبينما يؤمن الرجل بالتعددية في الحب والعشق والزواج؛ يتصف عشق المرأة عادة بالتوحيد. ويرتبط هذا الأمر بالثقافة المسيطرة. فعشق المرأة بمثابة الخطيئة، وخيانتها كارثة تنهي وجودها؛ لأن جسدها يصبح مُدنّسا، أما عشق الرجل فأمر عادي، وخيانته لا يحاسب عليها وكل ذنوبه مغفورة؛ لأن جسده يقبع بعيدا عن فكرة الدنس. ولذا فإن المرأة عندما تعشق تغدق عواطفها كاملة على معشوقها ويصبح هو كل شيء بالنسبة إليها، ولا يمكنها النظر إلى آخر فهذا ليس من حقها. أما الرجل فأمره مختلف، فهو سواء أكان عاشقا أو زوجا أو خطيبا، ففي كل الحالات يمكنه النظر إلى أخرى بدون أدنى شعور بالذنب؛ لأنه مستقر في لاوعيه أن هذا الأمر من حقه شرعاً، موظفاً الفهم الخاطئ لبعض النصوص المقدسة لتسويغ ما يقوم به. ولذلك تسهل الخيانة عند الرجل، ويتعذر هذا الأمر عند المرأة، إلا في بعض الحالات الاستثنائية التي ترجع أسبابها إلى أمور عدة.

بدأت القصة من نهايتها على طريقة الاسترجاع، لنجد أنفسنا أمام البطلة التي اتخذت قرارها بالسفر إلى الخليج، إذ أنبأت خطيبها بهذا القرار عبر الهاتف، في محاولة منها لإنهاء حالة الصراع الحاد الذي عاشته نتيجة عشقها لرجل، وارتباطها بآخر. وعبر استدعاءات البطلة نتعرف على قصة عشق ساخنة عاشتها البطلة مع رجل عشقها، لكنه خانها مع زميلتها، ثم تزوجها، الأمر الذي جعل البطلة تتخذ قرارها بالزواج ردا على فعل الخيانة، "في محاولة للالتفاف على مشاعري، هادنت زمني، ورضيت لجسدي دوراً غبياً، أصبحت خطيبة شخص، وعشيقة آخر" [32]. ولكن المشكلة التي واجهت البطلة أنها لم تتمكن من نسف ذلك الرجل من حياتها، فهو يرافقها مثل ظلها، يحتلها ويعيش معها كل تفاصيل حياتها، يقتحم حتى أحلامها، فتشعر بالتشظي بينه وبين الرجل الذي سيصبح زوجها، ووفاء منها لمشاعرها ولجسدها الذي رفضت استمرار قيامه بالدور الغبي، ولخطيبها، جاء رفضها لتمثيل دور الزوجة حتى لا تعيش حياة مزيفة تتزوج شخصاً وتعشق آخر، وكان قرار السفر.

إن تناول موضوع العشق والخيانة في الأدب ليس جديداً. ولكن ابتسام تريسي تقدمه من منظور الأنثى الواعية التي ترفض في نهاية المطاف الرد على الخيانة بخيانة مماثلة، وتصحيح الخطأ بخطأ آخر، وهذا ما يحدث غالبا في الواقع هربا من مواجهة المشكلة الحقيقية. ويأتي عدولها عن السفر تأكيداً آخر على وعيها الأنثوي الذي يرفض حل الهرب والابتعاد، ففي اللحظة الأخيرة ترى الحقيقة التي كانت تغمض عينيها عنها، فترمي جواز سفرها وتعود معلنة تحررها من الرجل الخائن الذي عشقته بكل جوارحها، مدركة أنها لا ينبغي أن تضيع عمرها في الهرب من مكان إلى آخر من أجل الرجل الحلم الذي لا يستحق ذلك. وتحررها من الآخر الرجل/الخطيب الواقع الذي لا تكن له أية مشاعر؛ لأنها تعي تماماً أن زواجها من هذا الغريب عنها ستكون نتائجه كارثية، "رميت جواز السفر، ودموعي وارتعاشي وأحلامي في قاع الحقيبة المظلم، أغلقتها بحياد، وخرجت مع العائدين، تنفست هواء المطار البارد بعمق، ملأت رئتي بثقة افتقدتها زمناً، وسرت باتجاه السيارة!" [33]. وبذلك انتهى الصراع وخرجت البطلة/المرأة من الازدواجية التي كانت تعيشها لتصبح وفية لنفسها واثقة بها، معلنة تحررها من كل قيد، رافضة منح جسدها لشخص لا ترغب به.

اغتصاب الجسد في ظل الثقافة الاجتماعية

عرضت ماري رشو في رواية **الشبيهة** المصائر الفاجعة لثلاث أخوات، هن:سمر وصفاء وبطلة الرواية، وقد انتهكت أجسادهن لأسباب تتعلق بأجواء البيت الذي عشن فيه، فقد كشفت الرواية عن الأجواء المتوترة بين الأبوين بسبب تعذر الطلاق، وتأدى عن ذلك خلل في العلاقات، في ظل هذه الأجواء اغتصبت سمر، ولاذت بدير، وتبعتها الراوية التي اغتصبها الشخص الذي أحبته، فأجبرت على الزواج منه درءا للفضيحة. لم يكتف المغتصب بما فعله قبل الزواج، إنما راح بعد الزواج يتاجر بجسد زوجته، ويرغمها على ممارسة العهر مستغلا صغر سنها، وجهلها، وتفكك أسرتها، ليحقق مكاسب خاصة، وإلى ذلك فقد اختطف صفاء رجال، وتناوبوا على اغتصابها في ظروف غامضة.

تمور رواية **الشبيهة** بالنساء؛ فكاتبتها أنثى، وبطلتها أنثى، والراوي أنثى، ومعظم الشخصيات إناث، وتطرح وجهة نظر أنثوية للعالم، كما أن القضية التي تعالجها هي قضية أنثوية. والحال هذه، فسيطرة الراوي المشارك على الأحداث من أول الرواية إلى آخرها قد جذب النص إلى منطقة السيرة الذاتية، فقد كشفت البطلة عبر سيرتها الذاتية عن سيرة أفراد أسرتها، ويبدو واضحاً سيطرة ضمير المتكلم على الرواية من أولها إلى آخرها.

قدمت المؤلفة رؤية أنثوية للعالم بتسليط الضوء على ما يحدث داخل إحدى الأسر العربية التي تتهدم شيئا فشيئا، ويتعرض أفرادها للمعاناة والبؤس والشقاء نتيجة أخطاء متتالية لا تعالج بشكل صحيح، بل على العكس من ذلك يردّ على الخطأ بخطأ مشابه يؤدي إلى زيادة تفكك الأسرة وتهدمها، وكشف التمثيل السردي وضع المرأة الخاطئة في المجتمع الشرقي بشكل خاص؛ سعيا إلى الكشف عن المسؤول عن انحرافها، والأسباب المؤدية إليه، والحلول التي

ينبغي تقديمها لمثل هذه الحالات، وبمعنى آخر سعى إلى إثارة قضية المرأة الجانحة وكيفية التعامل معها.

ظهرت روايات كثيرة صورت المرأة المنحرفة أو المومس، وعالجت عديدا من القضايا المتعلقة بها، وغالبا ما نظر إلى هذه القضية من زاويتين هما:

النظر إلى المومس على أنها مومس فاضلة أو نبيلة اضطرتها الظروف القاسية إلى هذا الفعل، وتصويرها على أنها شخصية تستحق العطف والشفقة، بل وجديرة بالاحترام أيضا.

النظر إلى انحراف المرأة على أنه نوع من التحرر؛ فالمرأة المنحرفة هي امرأة حرة، وغالبا ما تصب هذه الحرية في إرضاء رغبات الرجل، وإشباع نزواته.

والنتيجة في الحالتين هي انتهاك جسد المرأة واغتصابه، وتحويله إلى سلعة يُتاجر بها في ظل ظروف مادية أو تحت شعارات عن مفهوم التحرر والديمقراطية، ابتدعها الذكور، وقدمت من وجهة نظرهم، لا من وجهة نظر المرأة.

قدمت رواية **الشبيهة** رؤية أنثوية للعالم أشارت بأصابع الاتهام إلى الثقافة الذكورية التي تحكم المجتمع بما فيها من موروث ثقافي ديني وعادات وتقاليد وغيرها؛ تصب جميعها في جعل خطأ المرأة نهايتها الحتمية، فما إن تخطئ المرأة حتى تصل إلى الهاوية على عكس الرجل الذي لا يشعر بخطئه، بل لا يتنبه إلى أنه أخطأ في بعض الأحيان، ومن ثم لا يتحمل مسؤولية خطئه، وتقع المسؤولية كلها على حواء التي أغوت آدم.

انفتح السرد عبر شخصية البطلة، أو "الراوي المشارك" التي فتحت الذاكرة على مرحلة ماضية، مستحضرة فترة زمنية بعيدة معتمدة في ذلك على تقنية الاسترجاع، إذ بدأت سردها من النهاية، "لم تفارقني تلك الصورة. يخرج جدي مبكرا كعادته. يتسلل أبي من فراشه. يتجه نحو المطبخ. يفتح قارورة الغاز. يعود. للاستلقاء. يغمض عينيه منتظرا الموت. يموت أبي ذلك الصباح، وفي صباح اليوم الثاني تلحق به أمي" [34]. بهذا المقطع بدأت عملية السرد لتتخذ البطلة منه وسيلة للعودة إلى الماضي لتسرد لنا سيرتها الذاتية التي امتزجت مع سيرة عائلتها المنكوبة، ولكن هذه العودة إلى الماضي ليست مقصودة لذاتها، أو تعلّقا بالماضي؛ بل الرغبة في تحليل ما حدث من أجل الحلم بحياة مختلفة لا يتكرر فيها ما حدث، "لماذا تقتحم الأسئلة ذاكرتي؟ فلا أحاول الهروب، بل أبحث عنها وأسترسل بها، لا حبا بالذكرى أو رغبة في العودة إلى الماضي. لعل الحلم في نسج حياة مختلفة هو الذي يدفعني للتذكر، لنعيش حياة جديدة، إنه الحلم الجميل في بتر سنوات من تلك الحياة، التي اقتحمت عالمنا ونهشت أجسادنا، أنا وإخوتي مذ كنا صغارا" [35].

أكدت الكاتبة على لسان بطلتها بأن ما ستروبه حقيقة عاشتها "لم تكن وهما أو تأليفا، وكانت نبضا وواقعا، قد يصدّق ذلك أو لا يصدق، لكنه محفور في الذاكرة وبعيد عن النسيان"[36]. يدعونا تدخل الكاتبة إلى الأخذ في الحسبان احتمال المطابقة بين الأحداث

الواقعية والأحداث السردية. ولعل أول ما يلفت النظر هوعنوان الرواية، فالعنوان هو أول عتبة يقترحها النص على المتلقي، فالعنوان لا يأتي اعتباطيا، إنما هو محمل بدلالات ربما تكون واضحة أو خفية، وفهم العنوان هو الخطوة الأولى للدخول إلى عالم النص، فهو مفتاحه، والعنوان ليس مؤشرا بسيطا، بل هو بنية معقدة غاية التعقيد، ويمثل أداة ضغط هائلة على المتلقي أو القارئ [37]. ومن هنا فإن عنوان هذه الرواية يحمل دلالة عميقة، فما المقصود بالشبيهة، ومن هي الشبيهة؟

يؤكد متن الرواية أن **الشبيهة** هي "الأم" التي أشير إليها بإصبع الاتهام، مما أدى إلى زعزعة كيان الأسرة بكامله. أطلقت بطلة الرواية هذه الصفة في البداية على المرأة التي كانت تعمل عندها وتدعى "أم سلمى"، وهي من اللواتي يعترفن بممارستهن للدعارة، فهذه هي المرأة الشبيهة، ثم أطلقت الصفة ذاتها على المرأة التي وجدتها في بيت أهلها تساعد والدتها، فقد ذكرها وجهها بوجه المرأة الشبيهة، لتصبح هي الأخرى شبيهة عندها وتدور حولها الشبهة، فهل هي كأم سلمى المرأة الشبيهة. فيما بعد تراءى للبطلة/الراوية وجه والدتها كوجه المرأة الشبيهة التي كانت تعمل عندها، ومن هنا يتولد السؤال الذي تعجز البطلة عن الإجابة عنه وهو: هل والدتها كالمرأة الشبيهة التي تشبه أم سلمى المرأة الشبيهة؟!

إن الوعي الأنثوي عند الكاتبة يجعلها ترفض مع بطلتها إدانة "الوالدة" بوصفها عاهرة، وتجعل الأمر كله يدور في نطاق الشبهة والتشابه الذي لا يمكن أن ينتج عنه أحكام قطعية تحدد مصير أسرة بكاملها. وهكذا فإن الرؤية السردية التي قدمتها الكاتبة في هذه الرواية، وعبر بطلتها/الراوي المشارك تريد أن تقول بالعنوان: إن حياة أسرة بكاملها من الممكن أن تتهدم نتيجة تشابه أو شبهة توصف بها المرأة في مجتمع تتحكم فيه الثقافة الذكورية التي تحرم المرأة من الدفاع عن نفسها؛ ولا تعطيها الحق في ذلك، أو تصحيح الخطأ إذا ما ارتكب فعلا، في حين أن الخطأ نفسه الذي ترتكبه المرأة لا ينظر إليه على أنه خطأ إذا ما قام به الرجل، ولا يترتب عليه أية نتائج. وكأن جسد الرجل منزه عن الدنس مهما تعددت أخطاؤه، أما جسد المرأة فما أن يُمس حتى يصبح دنسا ينبغي التطهر منه. وأمام هذه الثقافة التي تحاصر المرأة فتغلق أمامها كل السبل لتصحيح الخطيئة التي وقعت فيها نتيجة خطأ ما، ربما يعود للجهل، أو القهر، أو صغر السن وقلة الخبرة، تجد نفسها منغمسة في طريق لم تختره بمحض إرادتها، ولكنه فرض عليها، فهي في نظر الآخرين ساقطة مهما حاولت أن تثبت العكس. ولذلك حاولت الكاتبة في رواية الشبيهة أن تعطي لشخصياتها فرصا أخرى لتصحيح الخطأ كي تصل من خلال ذلك إلى أنه من الممكن تجاوز الأخطاء والبدء من جديد، فالحياة جديرة بأن تعاش، وفيها متسع لتصحيح الأوضاع مهما كانت سيئة، في نظرة تفاؤلية إلى المستقبل وإمكانية تغيير النظرة السائدة، ورفض الثقافة الذكورية المسيطرة.

أسهم الموروث الثقافي الذي تسيطر عليه الثقافة الذكورية في تدمير شخصية الأم التي أشير إليها بأصبع الاتهام دون التأكد من حقيقة الأمر، فما إن همس أحد الرجال في أذن الزوج بخبر ما، حتى ثار غضبه ولوح لها بالطلاق،"نادى أحد رجال الحي على أبي، وأسر له شيئا، ليعود متهدل الرأس والكتفين، ويرتمي على أول مقعد...فجأة سحب أمي من يدها، أدخلها

الغرفة، وأغلق الباب... ما الذي فعلته أمي ليعاتبها أبي؟ ما الذي حصل معها ليضربها بكل ما أوتي من عزم؟... فوجئنا في بيت جدتي بإخوة أبي...وردت كلمة الطلاق على لسان أبي أكثر من مرة..." [38]. وعندما أتى "الاجتماع الثاني بعد زيارة كاهن الطائفة، الذي رفض الطلاق، و لم يرتح لأقوال أبي، فالاستناد إلى ما يقال مرفوض في الدين، وقد تكون افتراءات مغرضة..."[39]، ولكن الموروث الديني الذي وقف إلى جانب الأم لم ينجح في تبرئتها أمام عيني الزوج الذي تحكمه الثقافة الذكورية، فلجأ إلى معاقبة المرأة عن طريق هجره لها هجرا تاما بعد رفض الكاهن للطلاق، فهي في نظره ساقطة حتى وإن ثبت العكس، وحتى في نظر غيره مما يحرمها من فرصة التراجع، أو تصحيح الخطأ إن كان هناك خطأ ما، ويحصرها في زاوية ضيقة وطريق مسدودة، ومع ذلك نجد الكاتبة تحاول أن تعطي لشخصيتها هذه الفرصة، فتجعلها تبدو هادئة متألقة واثقة من نفسها تزداد جمالا، فهي لم تهتز لما حدث بل حاولت أن تخلق لنفسها جوا جديدا، وحاولت تكوين صداقات مختلفة وراحت تهتم بأمورها الشخصية [40].

لجأت سمر، وهي البنت الكبرى، إلى الدير في ظروف غامضة، وهي في سن صغيرة، وظهر فيما بعد أن سبب ذهابها إلى الدير هو وقوعها في الخطيئة، وخوفها من الفضيحة، ولعل ذهابها إلى الدير في هذه المرحلة العمرية المبكرة يحمل دلالة رمزية على الموت المعنوي لها. ولكن الكاتبة جعلت شخصية الأم تتدخل لإعطاء فرصة جديدة لابنتها لتحاول أن تبدأ من جديد، فنجدها تصرّ على إخراجها من الدير، وبالفعل خرجت من الدير حاملة لأفكار جديدة تخفف عنها وطأة ما حدث، ولاسيما أنه خطأ أدى إلى الخطيئة. وانطلقت من جديد وبحثت عن عمل وحصلت عليه، ثم تقدم لخطبتها شاب يحمل فكرا مختلفا، فهو مع أخيه الذي تقدم لخطبة أختها صفاء، لا يهتمان لما حدث في الماضي ويهتمان بالحاضر والمستقبل. ولا تختلف سيرة صفاء كثيرا عن سمر، فهي تتعرض لعملية اختطاف يعتدى عليها من خلالها، ولكنها بعد أن عادت وسيطرت عليها حالة من الذعر؛ نهضت من جديد وتابعت دراستها، ثم حصلت على عمل مع أختها سمر، وتوج ذلك بتحديد فرحها مع أختها في اليوم نفسه [41].

بدت شخصية البطلة التي تتولى مهمة السرد أكثر شخصيات الرواية تعقيدا، فسيرتها مختلفة بعض الشيء، فهي شخصية أنثوية تتعرض للكثير من المتاعب، ولكنها في كل مرة ترفض السقوط مؤكدة على حقها في الحياة. وتبدأ سيرتها منذ اللحظة التي تفتحت فيها أنوثتها فوقعت في حب شاب يدعى (سالم) كان يتردد على بيتها في أثناء السهرات التي تقيمها الأم في المنزل. ومع حبها لسالم كانت تحلم بالخروج من جو البيت، وما يسيطر عليه من تفكك نتيجة حالة الهجر القائمة بين والديها.

أول صدمة تعرضت لها البطلة هي صدمتها بمن تحب بعد أن غرّر بها واصطحبها إلى منزل ضخم ليغتصبها فيه. ومع ذلك لم تستسلم له في البداية، فلجأ إلى ضربها بعنف لتتحول إلى كتلة جامدة بين يديه، وبعد عودتها إلى البيت أصيبت بحالة من الذعر خوفا من الفضيحة؛ فالثقافة الاجتماعية السائدة تدين المرأة في هذه الحالات، فهي ثقافة ذكورية تحكم المجتمع، ما جعل البطلة تحلم باليوم الذي يأتي فيه من اغتصبها لطلبها للزواج، وبالفعل حدث ذلك،

والحقيقة أن خوف البطلة من نظرة المجتمع إليها لم تجعلها تفكر في أبعاد هذا الأمر، وسبب إصرار سالم على الزواج بها، فكل ما سيطر على تفكيرها أنها لن تنتحر أو تدخل الدير، فهي تريد أن تعيش، وأن تصلح ما حدث، وتبدأ من جديد.

بعد زواج البطلة من سالم بمدة من الزمن، بدأ الزوج في الضغط على زوجته مستخدما كل الوسائل المادية والمعنوية، بدءا باللين وانتهاء بالعنف، من أجل أن يتاجر بجسدها لتحقيق مآربه، ومع أنها رفضت هذا الأمر في البداية واستنكرته؛ إلا أنه أجبرها عليه فيما بعد، وبعد أن استسلمت له فترة من الزمن قررت في لحظة تجل إنهاء هذه المأساة، وهذا الاغتصاب المتكرر فاختارت الهرب مهما كلف الأمر، رافضة السير في هذا الطريق وبدأت البحث عن فرصة في الحياة للبدء من جديد، لتحيا حياة نظيفة، فهي لا ترغب بالاستسلام لهذا المصير الذي يفرض عليها. وبعد هربها إلى بيت أهلها قُتل زوجها في ظروف غامضة، وبُرّئت من تهمة قتله، وحينها شعرت بأن الحياة قد منحتها فرصة جديدة، ولكنها فوجئت بالحمل الذي سبب لها ألما نفسيا في البداية لأنها ليست متأكدة من والد الجنين الذي تحمله في أحشائها، ولكنها قررت أن تقوم بدور الأم، ليس هَمّا من يكون والد الجنين، وعندما وضعت مولودها، تفاجأت بأنه توأمان؛ صبي وبنت، وحينها قررت أن تعمل على تربية توأميها اللذين وهبتهما لها الحياة، تعيش لهما، ومن أجلهما، ولن تتزوج مرة أخرى، ولن تتراجع عن قرارها [42].

إن من يمعن النظر في الشخصيات الأنثوية التي قدمتها الكاتبة؛ سيلاحظ بوضوح تركيزها على أن ما حدث معهن كان خطأ وليس خطيئة، لأن الخطيئة هي التي تتكرر، ثم محاولة إعطاء الفرص مرة بعد أخرى لكل واحدة منهن، لتبدأ من جديد، ورفض الثقافة الاجتماعية الذكورية التي تحكم على المرأة بالنهاية إذا ما حدث الخطأ الذي يؤدي إلى الخطيئة، ويبدو هذا واضحاً من خلال الكلام الذي تنسبه الراوية، ومن خلفها الكاتبة لكل من أحمد ويوسف اللذين سيتزوجان من سمر وصفاء، "أما أحمد ويوسف فقد طعنا بكل كلمة قيلت، على اعتبار أن كل منهما يريد زوجة لا علاقة له بماضيها، وأن الزوجة تحاسب كما يحاسب الزوج، ولكن بعد الارتباط الكبير بينهما، فكما الحرب خربت أشياءهم الجميلة، كذلك قسوة الأيام، فقد تحدث في الحياة أمور ليس للإنسان علاقة بها، وليس للإرادة دور في مسيرتها" [43]. تريد الكاتبة أن تقول بأن المرأة كالرجل فهو يحاسب كما هي تحاسب، وإذا كان الرجل لا يسأل عن ماضيه، فلماذا تسأل المرأة عن ماضيها؟! ثم إن نسبة الكلام السابق إلى شخصيتين ذكوريتين يأتي بوصفه نوعا من التفاؤل المستقبلي بتغير نظرة الرجل إلى المرأة، وتراجع الثقافة/السلطة الذكورية لتفسح المجال للثقافة/السلطة الأنثوية بالظهور ولو قليلاً.

طوت رواية **الشبيهة** في ثناياها دعوة خفية للتحرر من القيود الموجودة في المجتمع، سواء أكانت دينية، أم اجتماعية، أم ثقافية، ولاسيما إذا كانت تتعارض مع إعطاء الفرصة للمرأة في حياة أفضل. فبعد أن تتنبه العائلة إلى أن خاطبي سمر وصفاء من دين آخر، يأتي القرار على الشكل الآتي: "لم تمض الساعات حتى جاء قرار الموافقة، وكأننا نتحرر من كل ذنوبنا دفعة واحدة، ذنوب الماضي وقيود المجتمع معاً، كأننا نولد أحراراً من جديد" [44]. على أنه لم تؤثر

الثقافة الأنثوية في مضمون الرواية، وفي طريقة معالجتها لقضايا المرأة ومشاكلها فحسب؛ بل تعدى هذا الأمر إلى شكل الرواية وبنائها. ظهر في بناء الشخصيات، وفي الوصف، فعلى الرغم من أن شخصيات الرواية تعرضت للخطف، والاغتصاب، وممارسة الدعارة؛ إلا أن الوصف جاء من وجهة نظر الأنثى، ولذلك لم نجد في الرواية تركيزا على جسد المرأة الإغوائي، أو تصويرا للمشاهد الساخنة التي فيها إثارة وتشويق، والتي كانت تظهر في معظم الروايات الذكورية التي تتناول مثل هذه القضايا؛ بل يمكننا القول بأنها كانت تظهر حتى في الروايات التي تهتم بقضايا أخرى وكأنها جزء أساسي من تكوين الرواية.

ثانيا: تقييد الجسد وتحريره

طرقت منهل السراج في رواية **جورة حوّا** موضوع الجسد المغلول بقيود اجتماعية تؤدي به إلى الدفن، فالجورة هي تلك الحفرة التي تدفن فيها الأنقاض، فلا غرابة أن تكون جورة حوّا هي المدفن لثلاث فتيات من بنات حواء نشأن في حي شعبي في مدينة حماة يدعى "جورة حوا"، وسلطت الضوء على كثير من الأحداث والمنعطفات التي مرت في حياة كل منهن في تلك الجورة؛ فعبر سيرة كل من مي، وكوثر، وريمة، كشفت عن الأحوال الاجتماعية والثقافية والاقتصادية، وجاءت الأحوال السياسية في الطابور الخلفي للأحداث، ملقية بظلالها على كل شيء عبر إيماءات وإيحاءات مدت برأسها على استحياء في الرواية؛ لأن الرواية ركزت على الجانب الاجتماعي، وانعكاس الأحداث السياسية في الواقع الاجتماعي، وأثرها فيه. لتكشف عبر ذلك عن أحوال المرأة المحاصرة بجسدها، بين من تحاول تحريره، ومن تجاهد من أجل تقييده، ومن تبتذله.

فمي فنانة تشكيلية متحررة تمردت على الأنظمة الدينية والسياسية والأعراف والتقاليد الاجتماعية التي وقفت في طريق تحررها، ولأنها تعيش في مجتمع مغلق فإن بعض تصرفاتها قد جرّت عليها عواقب وخيمة، لأنها لم تُفهم بالشكل الصحيح، مما أدى إلى انكسارات حادة في مجرى حياتها. فمن فنانة متحررة إلى زوجة ذليلة لرجل مغمور ليس لديه أي طموح، وذلك بعدما حدث في نهار الكسوف؛ إذ انفعلت مي مع الألوان واهتاجت حتى شعرت بأنها توحدت مع الشمس، فاندفعت إلى الرقص عارية وحيدة في بيت الفنانين الذي كانت ترسم فيه لوحاتها، ولأن الناس لم يتفهموا ما قامت به فقد عُدّت ساقطة في نظر المجتمع، وكان لا بد من ستر الفضيحة، فزُج بها إلى السعودية، لتتزوج من ذلك الرجل الذي لم تلتق به من قبل. وفي هيبة الحرم انفعلت مرة أخرى بصفاء أبيض الإحرام وجلال أسود الكعبة، فوجدت نفسها وقد وقعت فريسة حب (ربيع) الرجل الذي التقته في أرض الحرم مرتديا لباس الإحرام. وشيئا فشيئا تفاعلت مع ألوان الحب، و لم تشعر بنفسها إلا وهي تبوح بسرها أمام زوجها، فأضحت خائنة، وأعيدت مرة أخرى إلى حماة مطلقة تجر وراءها أذيال الخيبة، محاولة الوقوف مرة أخرى في مواجهة إرث ثقيل من العادات والمعتقدات المهترئة. استجابت مي لمتطلبات جسدها وعبرت عن رغباته بعفوية، وأطلقت لنفسها العنان لتحرر جسدها من عقد الكبت والخوف؛ ولكن المجتمع المحيط بها لم يتقبل أفعالها، ونظر إلى تحررها على أنه فضيحة تحتاج للستر.

وجاءت كوثر لتجسد الطرف النقيض لمي، فهي على الرغم من كونها فنانة تشكيلية وصديقة مي منذ الطفولة، وشريكتها في بيت الفنانين؛ إلا أن معتقدات السنين المتخلفة ورواسبها كبلت تفكيرها وشلت حركتها وقيدتها، فبدت مستسلمة لقوانين المجتمع ومعتقداته الخاطئة، خائفة قلقة من أعين الرقباء، وسيطرت على تفكيرها هواجس مظلمة جعلتها تتعثر في طريق حياتها. فعبر الرواية نجد كوثر تصارع هاجس اللطخة السوداء التي تتوهم وجودها فوق جبينها نتيجة سيطرة الشعور بالإثم عليها، ونتيجة الفهم الخاطئ للدين، وتحاول جاهدة التخلص من هذا الهاجس عبر إطالتها في الصلاة أو اللجوء إلى معلمتها التي تعطيها دروسا في الدين، ولكن دون جدوى، فاللطخة تكبر يوما بعد يوم إلى أن أتت وفاة أمها (آمنة) التي شكلت منعطفا في حياتها؛ إذ تركت نفسها –بعد أن تركتها والدتها وحيدة مذعورة تفتقد الأمان وتسيطر عليها الهواجس– بدون طعام أو شراب في محاولة صريحة للانتحار والخلاص مما هي فيه. ولكن نجاتها من حادثة الانتحار أعادت إليها نوعاً من التوازن بعد أن وقف إلى جانبها بعض الأصدقاء، وبعد أن عرفت أن الوصول إلى الله لا يحتاج إلى وسائط، فكل ما في الكون يدل عليه، وبوعيها الجديد بدأت انطلاقتها الجديدة نحو الغد المشرق. فمحاولاتها لكبت جسدها وتقييده باءت بالفشل، ومحاصرة المجتمع لها في شكلها القبيح أي في صورة جسدها كادت تودي بحياتها، لولا استفاقة وعيها بعد حادثة الانتحار.

أما ريمة فهي صديقة كل من مي وكوثر، وتحمل إجازة في هندسة العمارة إلا أنها لم تعمل بشهادتها، فبدت في الرواية ذات شخصية مزيفة، فهي سطحية متصنعة متعالية، ترى الحياة عبارة عن زوج ثري وثياب جميلة وبيت فخم وسيارة فارهة، متناسية أنها حفيدة تلك الأرملة التي كانت تعمل في الريجة (الريجة: معمل التبغ). ولكي تجعل من حولها يتناسى تلك الحقيقة فإنها أمعنت في البذخ والترف المزيف محاولة خلق تاريخ وميلاد جديد لها لطمس ماضيها، وكل ذلك كان على حساب زوجها وبيتها وابنتها، ولأنها أهملت كل شيء على حساب صنع الحاضر وتلميعه، فإن المستقبل فاجأها بزواج زوجها من سكرتيرته الخاصة، لتجد نفسها مرة أخرى مع ابنتها في غرفتها الحقيرة في بيت أهلها؛ وليعود ماضيها الذي حاولت طمسه، وجعلتها الصدمة تصحو من الوهم الذي كانت تعيش فيه، لتبدأ بتصحيح مسارها ونسيان حياة الزيف والخداع والنفاق، إذ لم يحل احتفاؤها بجسدها ومظهرها طوال الوقت من تجنيبها المصير الذي آلت إليه.

كشفت لنا الكاتبة أن النماذج النسائية التي تناوب السرد في تمثيلها ما هي إلا نتاج طبيعي للمجتمع الذي عاشت فيه. ففي ظل الحروب الأهلية والأحداث السياسية، وانعدام الأمن والاستقرار يصبح الجو ملائما لولادة مثل تلك النماذج التي تبدو متناقضة في ردود أفعالها تجاه هذا الواقع. فنجد بعض النماذج تدفعها الأوضاع إلى التمرد على كل شيء ناسفة عرض الحائط بكل القيم كنموذج "مي"، وبعضها ينكفئ على ذاته وينغلق باحثاً عن الخلاص عبر التوسل ببعض المعتقدات الخاطئة، والهروب من الواقع كنموذج "كوثر"، والبعض الآخر يجدها فرصة ليطفو على السطح محاولا الصعود إلى قمة الهرم، ليصنع لنفسه أدوارا مزيفة في ظل الفوضى القائمة كنموذج "ريمة".

إن تتبع النماذج النسوية التي قدمتها منهل السراج في **جورة حوا**، وعلى الرغم من التناقض الحاد بينها؛ فإنه كشف لنا عن ملامح صورة المرأة التي تُعنى بها الكاتبة في روايتها. فمن خلال رسم الكاتبة لصورة مي المتحررة والمستهترة، إلى كوثر المتدينة المنغلقة، إلى ريمة المسطحة المزيفة؛ لاحظنا عدم تركيز الكاتبة على جسد المرأة الإغوائي، رغم تناولها لثنائية تحرير الجسد وقهره، وكل ما جاء في الرواية من وصف لجسد المرأة، أو مظهرها الجمالي كان في سياق الكشف عن شخصيتها وبنيتها الداخلية التي تؤثر في مظهرها، لا بقصد الإثارة والتشويق. فمي "طلعت البنت مايعة، تحب عبد الحليم حافظ، وترقص عندما تمشي" [45]. وعندما تطلب منها والدتها أن تضع الحجاب على رأسها، تقول: "لا أحب الحجاب فهو عندما يغطي جبيني ويحجب غرة شعري يتعارض مع لون وجهي، إنه يذهب الجمال" [46]. وتصفها زوجة أخيها قائلة: "طلعتها تخجل أخاها بين الحموية" [47]، في إشارة إلى أن مي كانت متمردة –في مشيتها وفي لباسها وتصرفاتها– على العادات والتقاليد السائدة غير آبهة بما يقوله الناس عنها، مستجيبة لانفعالات جسدها في محاولة منها لتحريره من القيود الكثيرة التي تكبله. أما كوثر فترتدي معطفها العريض وجوربيها الشرعيين، وترص حجابها بين الحين والآخر خوفا من أن يرى أحد اللطخة السوداء التي يُخيل إليها أنها فوق جبينها. أما الذين يتقدمون لخطبتها فسيأتون ويذهبون مثل العادة دون أن تنال إعجابهم لأنها لم تحظ بنصيب من الجمال [48]، فيبدو من مظهرها أنها قلقة ومتوترة وتعيش منتظرة عقدة العريس الذي لا يأتي، ومحاصرة بجسدها الذي تكبت رغباته وانفعالاته، وحينما يعاندها تتولد لديها عقدة الإحساس بالإثم. ويأتي وصف ريمة بشكلها الذي بدأ يترهل، وتصرفاتها التي تقوم بها، فهي سوف تنهال اليوم "بالسخرية على كفي جارتها روعة الخشنتين. سوف تسألها غامزة بقية النسوة إن كانت المسكينة تغسل يدوياً، لأن روعة فضحتها بوقاحة، حين كذبت ريمة قائلة لنساء الجمعية، إن الشال الذي دخلت فيه عليهن من شتوتغارت في ألمانيا. فقاطعتها روعة: لكني رأيته معروضاً في محل جانبي في سوق حمص..." [49]. ليدل على سطحيتها واهتمامها بالزائف والعرضي، واختزالها لنفسها في جسد محض تخشى عليه من الترهل، وتجعله محور اهتمامها.

واللافت للنظر أن منهل السراج من خلال تصويرها للمرأة، ورسمها لشخصيتها بمختلف أنماطها تجعلنا نشعر بالتعاطف مع تلك النماذج التي تقدمها، فنحن لا نستاء من تحرر مي وتمردها، ولا من انغلاق كوثر وتشددها، ولا حتى من استهتار ريمة وسطحيتها. ونجد أنفسنا عاجزين عن إدانة هذا النموذج أو ذاك، ويأتي هذا الأمر نتيجة لوعي الكاتبة بالأسباب العميقة التي أدت إلى ظهور مثل تلك النماذج، فهي لا تدين شخصياتها، بل تلقي اللوم على الثقافة الاجتماعية التي تحكم المجتمع الذي تعيش فيه تلك النماذج، والتي أدت إلى ظهورها في تلك الصورة، ولاسيما الثقافة الذكورية التي تسيطر على المجتمع، وتتحكم بمصائر تلك الشخصيات النسوية. فحينما تنفعل مي على سبيل المثال بالألوان في يوم الكسوف وهي وحيدة في بيت الفنانين، وتخلع سترتها وتبدأ بالرقص، ثم تشعر بالتعب فتغفو على كرسي بجانب البحيرة وبقربها ألوانها التي كانت ترسم بها، وبعد أن ينتهي الكسوف وتستفيق مي

على صوت الرجل الذي كان يراقبها من على سطح بيته المطل على بيت الفنانين؛ ستحدث فضيحة ويطير الخبر على الألسنة بعد أن يضيف إليه كل واحد ما يشاء من مخيلته "يقولون إنها كانت ترقص رقصاً، أعوذ بالله... يقولون إنها بدأت الرقص مرتدية ثيابها، ثم نادت الرسامين وفتحت النافذة وأخذت تخلع ثيابها قطعة.. قطعة. بل قالوا إنها رقصت بثيابها الضيقة ثم نادت الرسامين واحداً واحداً ، كي يرقص معها ويخلع عنها قطعة من ثيابها... أمسكوها متلبسة بفعل غير أخلاقي في بيت الفنانين، فاتصلوا بالأخلاقية وأخذوها مع من كان معها بالشراشف.." [50]. وبذلك تُدان مي من قبل الجميع من الرجال ومن النساء قبل الرجال، وحتى من أقرب الناس إليها من والدتها وأخواتها وزوجة أخيها، فتصبح في نظرهن ساقطة "فلتانة"، "تشمس بلد بحاله" [51]. ولا يكترث أحد بمعرفة حقيقة ما حدث، وإذا كانت مي قد ارتكبت خطأ بسيطا فإن هذا الخطأ يُرد عليه بخطأ أكبر؛ إذ تُزوج من رجل لا تعرفه يعيش في السعودية دون أن يسبق لها رؤيته من قبل لستر الفضيحة، وتصحيح الخطأ بخطأ أكبر جر أخطاء أخرى حتى وجدنا مي عائدة إلى حماة تجر خلفها أثواب خيبتها.

وإذا كانت هذه صورة المرأة المتحررة المثقفة، وهذا هو حالها؛ فلنا أن نتصور حال المرأة المنغلقة المكبلة بالقيود البالية، والمسكونة بعقدة الثواب والعقاب، فكوثر "ترسم القطط وتلونها بخلفية عاطفية مشوشة. ترسمها مقطوعة الرأس حسب إرشادات الشيخة معلمتها..." [52]. وكوثر تحمل عقدة كونها بنتاً قبيحة منذ لحظة ولادتها في مجتمع ذكوري يفضل الولد على البنت، وكأنها هي من خلقت نفسها، ويبدو ذلك واضحا من خلال الاحتفاء بأخيها التوأم أثناء ولادتهما، "بكى عيسى أولاً. تلقفته ضاحكة مشجعة. وبعد ذلك سحبت كوثر. طغى صوت أخيها على صوتها. لطمتها على مؤخرتها. قلّبتها بقرف: سوداء وساكتة؟ لفلفتها بخرقة مهملة ودفعتها تحت السرير. أنزلت شرشف السرير حتى تحجبها وقالت: لن تعيش. ثم تفرغت للصبي، تلفلفه على مهل، وتغازله في كل حركة... بعد ساعات أطلقت أول آهة من مخبئها، فانتبهت آمنة وتناولتها متأخرة" [53].

وحتى ريمة الشخصية السطحية تبدو أنها محكومة بتلك الثقافة الذكورية التي أسهمت في تحويلها من مهندسة معمارية حازت على الدرجة الثانية في الكلية إلى امرأة سطحية مزيفة لا تهتم إلا بسخافات الأمور؛ فنجدها تقول بنزق عندما تلح عليها مي بانتقاداتها: "حاولت أن أعمل، لكن من طرق باب مكتبي؟ لا أحد، كل من كان لديه مشروع، توجه به إلى المهندسين القدماء. لن يثقوا بامرأة مهما بلغت مهارتها، حتى في النقابة، حاولت بعد التخرج أن أعمل بين المهندسين، وجدتهم أكثر تخلفاً من متعهدي الأبنية. يتضايقون بشدة من المهندسات، وقد يسخرون منهن، حيث تتحول اجتماعاتهم إلى اجتماعات ذكورية مكرسة للسخرية من زميلاتهم" [54].

هذه هي صورة المرأة بمختلف نماذجها كما قدّمتها منهل السراج في روايتها، صورة حية تنبض بالحياة، تسعى من خلالها إلى الحديث عن أبرز قضايا المرأة: جسد المرأة وكيفية التعامل معه، وحرية المرأة، والمساواة بين الرجل والمرأة، وعمل المرأة في ظل تلك الظروف السياسية القائمة، وفي ظل تلك الثقافة الذكورية التي تحكم المجتمع؛ ولذلك كان من الطبيعي أن تأتي صورة المرأة على ذلك النحو، مع الإشارة إلى رؤية الكاتبة التفاؤلية التي تحلم بالتغيير من خلال جعلها نماذجها تستمر رغم كل ما تتعرض له من انكسارات، في إيماءة إلى أن المستقبل سيكون للمرأة.

الهوامش

1 – ينظر: معيكل، أسماء، **الأصالة والتغريب في الرواية العربية**، عالم الكتب الحديثة، عمان، ط1، 2011، ص.342.

2 – مجموعة من المؤلفين، **النوع الذكر والأنثى بين التمييز والاختلاف** مقالات مختارة، ترجمة محمد قدري عمارة، مراجعة: إلهامي جلال عمارة، تقديم هالة كمال، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط.1، 2005، ص.427.

3 – نفسه، ص.428.

4 – عبد الله إبراهيم، **السرد النسوي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2011،1، ص. 5.

5 – دي بوفوار، سيمون، **الجنس الآخر**، نقلته إلى العربية لجنة من أساتذة الجامعة، د.ط، د.ت، ص. 20، 82–81، وينظر ص.64، 326–325.

6 – ليلى أحمد، **المرأة والجنوسة في الإسلام، الجذور التاريخية لقضية جدلية حديثة**، ترجمة منى إبراهيم– هالة كمال، المجلس الأعلى للثقافة 1999، ص.35.

7 – ينظر سارة جامبل، **النسوية وما بعد النسوية**، (دراسات ومعجم نقدي)، ترجمة أحمد الشامي، مراجعة هدى الصدة، القاهرة– 2002، ص.459.

8 – ينظر: مجموعة من المؤلفين: **النوع الذكر والأنثى بين التمييز والاختلاف**، ص.414.

9 – نفسه، ص. 411.

10 – نفسه، ص.416.

11 – نفسه، ص.413–412.

12 – نفسه، ص. ص. 104، 106.

13 – ليلى العثمان، **صمت الفراشات**، رواية، دار الآداب، بيروت، ط.1، 2007، ص. ص.13، 15.

14 – نفسه، ص21.

15 – نفسه، ص57–56.

16 – نفسه، ص.74.

17 – نفسه، ص84.، 87.

18 – نفسه، ص.100.

19 – تفسه، ص.124.

20 – نفسه، ص.142.

21 – نفسه، ص.142.

22 – نفسه، ص. ص.154، 159.

23 – نفسه، ص.165.

24 – ابتسام تريسي، **نساء بلا هديل**، مجموعة قصصية، الجائزة الأولى لموقع لها أون لاين، دار رواية للنشر، لندن، 2007، ص.48.

25 – نفسه، ص.45.
26 – نفسه، ص.48.
27 – نفسه، ص.53.
28 – نفسه، ص.52.
29 – نفسه، ص53.
30 – نفسه، ص54.
31 – أسماء معيكل، "الحفر في واقع مؤسسة الزواج المنهارة أو الآيلة إلى السقوط في "بعل ولو بغل؟"، **مجلة عمان**، الأردن، ع. 167، أيار، 2009، ص. ص.35–34.
32 – ابتسام تريسي، مجموعة نساء بلا هديل، ص.37.
33 – نفسه، ص.42.
34 – ماري رشو، **الشبيهة**، رواية، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2004، ص.7.
35 – نفسه، ص12–11.
36 – نفسه، ص14، وص. 13.
37 – محمد عبد المطلب، **بلاغة السرد**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2001، ص.22.
38 – ماري رشو، **الشبيهة**، م. م، ص. ص. 17–16–15.
39 – نفسه، ص.18.
40 – نفسه، ص.22–19–18.
41 – نفسه، ص. ص.54–53، 165–164، 179، 203،198.
42 – نفسه، ص. ص. 193–192.
43 – نفسه، ص. ص.205.
44 – نفسه، ص.204.
45 – منهل السراج، **جورة حوا**، دار المدى، دمشق، ط.1، 2005، ص.57.
46 – نفسه، ص.70.
47 – نفسه، ص.74.
48 – نفسه، ص.ص.47، 63–62، 87–86.
49 – نفسه، ص.ص. 43، 40–39.
50 – نفسه، ص.ص. 101–100–99–98، 125.
51 – نفسه، ص.ص. 102، 106، 114.
52 – نفسه، ص.48.
53 – نفسه، ص.111–110.
54 – نفسه، ص. 41–40.

استراتيجيات النص
وآفاق التأويل مقاربة جمالية

عبد الواحد المرابط

نسعى في هذه الدراسة إلى إقامة مقاربة تداولية تأويلية تركز على مقروئية النص من جهة وعلى قراءته من جهة أخرى. فهي في مرحلة أولى تدرس البنية التداولية ومسالك المعنى التي ترسم مسارات القارئ الضمني داخل النص الأدبي، وفي مرحلة ثانية تتابع الاقتراحات التأويلية والمواضيع الجمالية التي يبنيها القارئ الفعلي جرّاء تفاعله مع النص؛ وذلك بطريقة تكاملية تسمح بمقاربة القراءة كآلية نصية داخلية وكفعل تأويلي خارجي.

وتنبني هذه المقاربة المزدوجة على محورين كبيرين: المحور الأول يتعلق باستراتيجيات النص، نستفيد فيه من معطيات نظرية الوقع الجمالي التي بلورها فولفكانك إيزر[1]، ونركز فيه على نص واحد من نصوص مجموعة **عندما يومض البرق** هو قصة "جنة"، التي نتخذها منطلقا للتحليل وأرضية لإبراز مختلف التصورات النظرية والإجراءات المنهجية. أما المحور الثاني فيتعلق بتأويل النص، نستفيد فيه من معطيات نظرية التلقي التي اقترحها هانس روبير ياوص[2]، ونستقرئ فيه دراسات نقدية نخالها تعكس أنماطا تأويلية وأنواعا قرائية متباينة لهذه المجموعة.

وبذلك تتمثل الخلفية المنهجية لهذه المقاربة في جمالية التلقي الألمانية، بشقيْها الظاهراتي والتأويلي، مع اجتهادنا الخاص في التطبيق وفي استثمار المفاهيم الأساسية، فضلا عن تحريك مفاهيم إجرائية وتصورات من الشعرية والسيميائيات وبعض مناهج النقد الأدبي. أما حقل الاستقصاء الميداني فيتمثل في القصص القصيرة جدا التي تضمها مجموعة **عندما يومض البرق** للزهرة رميج[3].

أولا– استراتيجيات النص

تقع قصة "جنة" في الصفحة 33 من المجموعة، ونصها هو الآتي:

جنة

في قمة الجبل كان جالسا جلسة الحكماء.

في أسفل الجبل كانت تقفز مع الفراشات بين الأزهار.
التقت عيناهما فجأة. سرى تيار كهربائي بينهما.
رأى قلبه المتضخم يستعيد نبضا منسيا.
رأت رأسها يكبر بشكل غريب لم تألفه من قبل.
رآها تصعد الجبل بثقة الحسناء المجربة.
رأته ينزل الجبل بقامته الفارهة ووجهه المتألق.

التقيا وسط الطريق.امتطيا البساط السحري الذي نشر نفسه تحت قدميهما. أدخلهما البساط جنة لم يدخلاها من قبل. مكثا زمنا لم يستطيعا قياسه. كل القياسات كانت معطلة.

خرجا من الجنة، فإذا به في جلسته المعتادة فوق الجبل، وإذا بها تقفز مع الفراشات بين الأزهار!"

يتشكل النص من عناصر لغوية تعود من حيث مرجعُها إلى الواقع وإلى النصوص السابقة. فهي عناصر مرجعية وإحالية من حيث المبدأ، ومن ثمة يُفْتَرَض أنها تحقق التواصل وتَضمنُه؛ لكنها تتمظهر في النص على شكل عناصر لقيطة وشاردة تَمّ انتقاؤها وانتزاعها من سياقاتها التواصلية الأصلية، ففقدت جراء ذلك طابعها المرجعي وأُدْخِلَت إلى بيئة نصية جديدة لتعيش مخاضا دلاليا جديدا ومختلفا.

فـ"الجنة" مثلا لها سياقها الأصلي الذي يشحنها بدلالاتها التواصلية، وهو سياق قائم في النصوص الدينية بمقاماتها التداولية المكرّسة ثقافيا وتاريخيا؛ حيث تنبني الدلالات على التقابل بين الجنة وجهنم، ثم على التقابل بين الحياة الآخرة التي تضمهما معا والحياة الدنيا التي تأتي قبلهما، ضمن شبكة دلالية متسعة تتداخل فيها قِيَمُ الوجود بقِيَمِ المعرفة وقِيَمِ الأخلاق...

فماذا تفعل "الجنة" في هذا النص؟ وهل تحمل نفس الدلالات التي كانت لها في سياقها الأصلي؟ إن الأمر هنا يتعلق بعنصر لغوي تم "انتزاعُه" من سياقه التواصلي الأصلي، وتم "زرعُه" في بيئة نصية جديدة لغايات جمالية معينة؛ لذلك فهو بحاجة إلى سياق تداولي جديد يمنحه دلالات جديدة، أو يُحْدِث تغييرا في دلالاته القديمة لِيُوَجِّهَهُ نحو بناء معنى هذا النص الجديد.

وما قلناه عن "الجنة" ينطبق على مختلف العناصر اللغوية التي تشكل النص. من ذلك مثلا "البساطُ السحري" الذي يجد معناه الأصلي في الحكايات الخرافية، والجبل الذي تعود إحدى دلالاته الرئيسة إلى السجل الجيولوجي، والأزهار التي ترتبط بالسجل النباتي، والتيار الكهربائي المرتبط بسجل الصناعة الطاقية... فهذه العناصر تعيش نوعا من "الغرابة" الناتجة عن مسافتين: مسافة تفصلها عن سياقاتها الأصلية، ومسافة تفصلها عن بعضها البعض داخل النص. وبذلك يصبح النص ورشا مفتوحا لبناء سياق جديد يؤلف بين العناصر ويوجِّهها نحو خلق المعنى النصي.

فالنص، وإن كان مليئا بالعناصر اللغوية المرجعية مبدئيا، يفتقر إلى المسندات الضرورية التي تربطه بالواقع. إنه خليط من الأدب السابق والدين والعناصر الخارج نصية؛ وهذا ما يجعله بعيدا عن أن يكون مجرد إرسالية تواصلية عادية تخضع لشروط التداول الخطابي. إنه ليس "فعلا لغويا" (Acte du langage) بالمعنى التواصلي الذي حدده جون سورل مثلا؛ لأنه لا يستجيب تماما لشرط "مضمون القضية"، ولا للشروط "التمهيدية" التي تقتضي وجود علاقة تداولية بين المتكلم والمخاطب تسمح للأول بأن يعرف قدرات الثاني واعتقاداته ومقاصده، ولا لشروط "الصدق" التي تقتضي أن يكون المتكلم مُعْتَقِدًا صِدْقَ ما يقول، ولا للشروط "الجوهرية" التي تستلزم وجود غرض تواصلي يُلْزِم المتكلم بواجبات معينة [4].

كما أن النص لا يخضع لمبدأ "التعاون" (Cooperative principle) الذي يتطلب تَحَقُّقُه حسب بول كرايس أربعَ قواعد خطابية: هي قاعدة "الكم" التي تقتضي أن يكون كلام المتكلم على قدر الحاجة التواصلية؛ وقاعدة "الكيف" التي تقتضي ألا يقول المتكلم إلا ما يعتقد أنه صحيح؛ وقاعدة "العلاقة" التي تقتضي أن يكون الكلام مناسبا لمقتضى الحال؛ وقاعدة "الجهة" التي تستلزم وضوح الكلام وابتعاده عن الإبهام والالتباس [5].

وهكذا فغيابُ السياق التواصلي العادي، الذي يأتي فيه النص بصفته فعلا كلاميا يحاور فعلا آخر قبله ويثير فعلا آخر بعده، وغيابُ التحديدات الدلالية الزمنية والثقافية التي تعطي للعناصر النصية هويتَها، فضلا عن وجود الموضوعات العجائبية المفارقة للواقع، كالبساط السحري والجنة، إلى جوار موضوعات واقعية كالجبل والعينين والتيار الكهربائي والفراشات والأزهار والقلب والرأس؛ كل هذا جعل النص عبارة عن تَشَكُّل تخييلي (formation fictionnelle) يفتقر إلى المسندات الضرورية التي تربطه بالواقع...

لكن هذا الافتقار المرجعي يُعَوّض بآليات وأدوات نوعية تؤسس للنص وضعا مرجعيا خاصا به. وذلك بتَرْك فراغات دلالية تحف بمختلف العناصر اللغوية في النص، ووَضْع استراتيجيات نصية تدفعَ القارئ إلى مَلْءِ تلك الفراغات بطريقة تؤلّف بين تلك العناصر ضمنَ سياق دلالي جديد. وهكذا فالإستراتيجيات النصية ترمي إلى بناء سياق مرجعي آخر خاص بالنص، من خلال مَلْءِ نقط اللّاتحديد والربط بين العناصر اللغوية.

إن ما لا يقوله النص أكثر بكثير مما يقوله؛ ولذلك فإن فراغاته الدلالية كثيرة ومتعددة، كما أنها تطول مختلف العناصر الواردة فيه:

فنحن مثلا نعرف أن الشخصية المُذَكّرَة كانت جالسة في قمة الجبل، لكننا لا نعرف منذ متى (وإلى متى) وهي كذلك، ولا نعرف شيئا عن عمرها ولونها وهدفها وماضيها... كما أننا لا نعرف منذ متى (وإلى متى) والشخصية المؤنّثَة تقفز مع الفراشات بين الأزهار، ولا نعرف شيئا عن ماضيها وعمرها ولونها وهدفها... نعرف أن قلبه متضخم، لكن لا نعرف مقدار تضخمه ولا سرعة نبضه المستعاد. نعرف أن رأسها يكبر بشكل غريب، لكن لا نعرف سبب ذلك ولا حدوده. فالنص لا يقدم مُحَدِّدات كمية دقيقة، ولا علاقات سببية ومنطقية واضحة؛

لذلك يضطر القارئ– بشكل واع أو غير واع– إلى وضع تقديرات واحتمالات يستند فيها إلى خبرته الواقعية والأدبية.

إن الشخصية في القصة مجهولة الهوية؛ إذ لا يتم تعيينها باسمها أو حتى بضمير منفصل يعود عليها. فهي إما متخفية داخل ضمير مستتر (كان جالسا، كانت، رأى، تقفز) أو متضمّنة في ضمير متصل (عيناهما، بينهما، قلبه، رأسها، رآها، رأته، التقيا، امتطيا، أدخلهما، مكثا، خرجا).

ولا يتعلق الأمر فقط بهوية الشخصيتين، بل يشمل جميع مكونات القصة مهما بدت ثانوية أو عابرة. فالجبل والسفح مثلا عنصران طوبّونيميان أو جغرافيان يفتقران إلى التحديد المجالي أو الخرائطي. كما أن الفراشات والأزهار والطريق والبساط السحري كلها عناصر لغوية مُسَيّجَة بالبياضات الدلالية ونقط اللّاتحديد. ولعل نقطة اللّاتحديد الأبرز في هذا النص هي المتعلقة بالزمن الذي مكثته الشخصيتان داخل الجنة، وبطبيعة هذه الجنة نفسها. فقد عمد السارد بشكل واضح وبطريقة إشكالية إلى تأكيد هذا البياض، حيث قال: "مكثا زمنا لم يستطيعا قياسه، كل القياسات كانت معطلة". فالنص هنا يضع قارئه أمام فجوة عميقة تتطلب منه أن يملأها اعتمادا على مقاييسه ومعاييره وخياله وتجربته. فقد يقدرها زمنا طويلا مديدا أو فترة غاية في القصر، لأن الأمر موكول للقياسات النفسية وليس للقياس الفيزيائي العرفي. كما يتوجب على القارئ أن يرسم الجنة وفق صورة معينة يستحضر فيها جميع تَمَثُّلاته وتصوراته.

في مقابل هذا الخليط غير المتجانس من حيث مرجعياتُ عناصره في الواقع، يضع النص مجموعة من الاستراتيجيات الكفيلة بأن تعطي لعناصر الذخيرة هويتَها داخل النص، ويتحقق ذلك بوضع روابط جديدة بين السياق المرجعي للذخيرة وبين القارئ. فالاستراتيجيات تقدم للقارئ بعض الإمكانات التوليفية وتدفعه من ثمة إلى أن يتفاعل مع النص ويشارك في بناء المعنى.

فالقارئ منطقيا وتداوليا لا يمكنه أن يتعامل مع عناصر متفرقة تم انتقاؤها من الواقع، وتم عزلها عن سياقاتها الأصلية. وإن فعل ذلك فهو يفهمها بشكل متفرق ومشتت يفتقر إلى الاتساق والانسجام، ولا يحقق التواصل المطلوب. لكن النص، بقدر ما يقدم ذخيرته اللغوية، يضع معها استراتيجيات نصية تقدم للقارئ مجموعة من الإمكانات التوليفية الرامية إلى خلق فضاء دلالي جديد، وروابط جديدة بين النص وسياقه المرجعي.

وكل استراتيجية تتجسد من خلال سيناريوهات (scénarios) أو خطاطات (schémas) قرائية، تُحيّن مجموعة من العلاقات الممكنة بين عناصر الذخيرة داخل النص. فهي تقدم للقارئ الخطاطاتَ التي يعتمدها كي يطورها أو يستبدلها في كل لحظة من لحظات القراءة، وترسم بذلك أدوارا تنظيمية يضطلع بها القارئ لبناء السياق الخاص للنص.

وفي هذا الصدد، يمكن أن نتبين ثلاث استراتيجيات نصية كبرى هي: الاستراتيجية الأسلوبية النصية؛ والاستراتيجية الدلالية الموضوعاتية؛ والاستراتيجية المرجعية السياقية. مع الإشارة إلى أن كل واحدة من هذه الاستراتيجيات تتجسد من خلال خطاطات قرائية معينة:

1 – الاستراتيجية الأسلوبية النصية

يتعلق الأمر هنا بالمظاهر الأسلوبية التي تجعل النص استعمالا نوعيا للغة، فتعطيه خصوصياته اللغوية من جهة، وتربطه بالنوع أو الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه من جهة أخرى، وتصله بنصوص أخرى قديمة أو متزامنة معه من جهة ثالثة. لذلك يمكن لهذه الاستراتيجية أن تتحقق من خلال ثلاث خطاطات قرائية متداخلة فيما بينها أو منفصلة عن بعضها البعض، هي: **الخطاطة النصية، والخطاطة الميتانصية، والخطاطة التناصية.**

– **فالخطاطة النصية** تشمل الوحدات الأسلوبية المتشابكة التي تنتظم النص وتحقق فرادتَه وخصوصيتَه الأسلوبية. ويمكن أن نتبين هذه الخطاطة في مختلف الأدوار التي يضطلع بها السرد في ربطه بين الحكاية والخطاب.

فالنص المدروس هو أولا حكاية متخيلة تشمل حدثا (أو أحداثا) وشخصيتين وزمان ومكان: الحدث الرئيس هو الدخول الخاطف إلى الجنة، وقبله وبعده حدث رتيب متكرر يتمثل في جلوس الشخصية المذكرة في أعلى الجبل وقفز الشخصية المؤنثة مع الفراشات بين الأزهار في أسفل الجبل. إن امتداد هذا الحدث الرتيب في أول الحكاية وفي آخرها، يجعل الحدث الذي يتوسطها مجرد ومضة خاطفة لا يمكن تحديدها زمنيا أو فضائيا، كما لو أنها مجرد حلم عابر. وإذا كان الأمر كذلك فإن النص قد راهن على غياب الحدث بمعناه التقليدي؛ فقد قدم للقارئ وضعين ثابتين: وضع الرجل ووضع المرأة، وهما وضعان يتضمن كل منهما فعلا متكررا، وهذا التكرار يسلبه طابعه الحدثي باعتباره ملفوظا للفعل (énoncé de faire) ويعطيه طابعا ثابتا يجعله ملفوظ حالة (énoncé d'état)، ومن ثم ينقله– أو يكاد– من دائرة السرد إلى دائرة الشعر أو إلى دائرة اللوحة التشكيلية. ويؤكد ذلك أن الحدث الذي يقع داخل هذا الوضع الثابت، والذي يتضمن انتقالا في المكان وحركة في الزمن، أقرب لأن يكون حُلْمًا مُكَمِّلًا لملفوظ الحال، من أن يكون حدثا حقيقيا يقدم ملفوظ الفعل.

أما الشخصيتان فهما قائمتان في النص على مبدأ التقابل والتوازي، كل واحدة منهما تعيش وضعها الخاص ضمن سياق خاص. فهما تمثلان مسارين متوازيين لا يلتقيان، لذلك فاللقاء المفترض بينهما كان خاطفا وسريعا كالحلم، ولم يترتب عنه أي حدث قد يغير مسار الحكاية.

أما الزمان فهو غير محدد، إنه مجرد إحالة عامة على الماضي الممتد (imparfait)، الذي لا تُعْرَف بدايتُه ولا نهايتُه، وهذا بدوره يعطي للنص ملمحا أسطوريا لازَمَنيًا. وداخل هذا الماضي الممتد يستعمل السارد ماضيا مُحَدِّدًا وحادًّا لسرد واقعة اللقاء بين الشخصيتين وواقعة دخولهما

إلى الجنة (التقت عيناهما، سرى تيار، رأى قلبه، رأت رأسها، التقيا، امتطيا، أدخلهما...)، لكن هاتين الواقعتين سرعان ما مَرّتا بلمح البصر، و لم يترتب عنها حدث جديد، بل عادت الشخصيتان إلى وضعهما الأولي وكأن شيئا لم يحدث.

فقد لجأ السارد هنا إلى حركتين سرديتين هما التلخيص (Sommaire) والحذف (Ellipse)؛ الأول اختصر به واقعة اللقاء، والثاني قفز به على واقعة وجود الشخصيتين في الجنة. أما قبل ذلك وبعده فالتقنية السردية المعتمدة كانت هي الحكي الاطرادي (Récit itératif) الذي يسرد مرة واحدة ما وقع عدة مرات (كان جالسا جلسة الحكماء، كانت تقفز مع الفراشات بين الأزهار)، وهي تقنية تُفرِغ الحكي من قوة الحدث وتعطيه منحى وصفيا [6].

– أما **الخطاطة الميتانصية** فهي تشمل مختلف التقنيات والمؤشرات الأسلوبية التي تجسد خصائص الجنس أو النوع الأدبي الذي ينتمي إليه النص. وفي هذا الصدد يمكن ملاحظة أن نص "جنة" يتميز بالقصَر الشديد، على اعتبار التفاوت الكبير بين زمن القصة الممتد والمفتوح وزمن الخطاب المركّز في بضعة أسطر، أي في بضع لحظات تستغرقها القراءة، وأيضا على اعتبار التفاوت الكبير بين الحيز الصغير الذي تحتله الألفاظ في فضاء الصفحة والمجال المفتوح والواسع الذي تسبح فيه دلالات تلك الألفاظ في علاقتها بإيحاءات النص.

فالنص ينتمي إلى القص القصير والسريع، المتفرع عن القصة القصيرة، والمندرج عموما في إطار السرد الأدبي. وهو بذلك يخضع لمعايير كمية وأخرى نوعية تؤسس له وضعه الأجناسي الخاص. من ذلك أنه يقتصد اللغة من خلال تقنيات الإيجاز والحذف والتلميح والاستغناء عن الروابط، ومن ذلك أنه يعتمد التشكيل واللوحة والمشهد واللقطة السينمائية.

– أما **الخطاطة التناصية** فهي تشمل مختلف الروابط والتقاطعات التي تصل النص بنصوص أخرى تراثية وحديثة. فهذه الخطاطة تدفع القارئ إلى أن يلتقط مختلف مظاهر التفاعل النصي التي تؤشر على حضور أجناس أو أنواع نصية أخرى داخل هذا النص. ويمكن في هذا الصدد أن نلاحظ وجود ملامح أو أطياف نصية متعلقة بالحكاية الخرافية والخبر، فضلا عن الشعر واللوحة التشكيلية والمشهد السينمائي.

2 – الاستراتيجية الدلالية الموضوعاتية

يتعلق الأمر هنا بالربط بين العناصر ضمن شبكة دلالية تحقق المعنى العام الداخلي للنص، أو ضمن علاقات إحالية تربط هذا النص بموضوعات أو بقيم إنسانية معينة. لذلك يمكن لهذه الاستراتيجية أن تشتغل وفق خطاطتين منفصلتين أو متداخلتين هما: **خطاطة دلالية نسقية، وخطاطة دلالية موضوعاتية:**

– **فالخطاطة الدلالية النسقية** متصلة بمعنى النص في مستواه الشكلي، أي في "شكل المحتوى" على حد تعبير ييلمسليف. فالاستراتيجية النصية هنا تضع بين الوحدات اللغوية علاقات دلالية خفية، وإمكانات ربط دقيقة، يضطلع القارئ باكتشافها وتفعيلها.

وفي هذا الصدد يمكن ملاحظة الثنائيات الحادة التي تسمح للقارئ بأن يبني تقابلات دلالية تولد معاني النص. من ذلك التقابل بين الجبل والسفح، وبين الأعلى والأسفل، وبين الشخصية المذكرة والشخصية المؤنثة، وبين القلب والرأس وبين الصعود والنزول... فهذه التقابلات الدلالية تسمح برسم علاقات تربط بين مختلف عناصر النص؛ منها العلاقات الطباقية التي تجمع ما هو سُفْلي بما هو عُلْوي وما هو مذكر بما هو مؤنث وما هو صاعد بما هو نازل؛ والعلاقات التماثلية التي تجمع الوضع الأولي مع الوضع النهائي، والتوازيات التي تجمع بين أفعال الشخصيات (رأى/ رأت، رآها/ رأته، التقيا، مكثا، خرجا...)؛ والعلاقات الدائرية التي تجمع بين الدخول والخروج، وبين الوضع الأولي والوضع الختامي؛ وعلاقات التعامد (perpendiculaire) القائمة على خط رأسي يربط بين السفح والجبل، ويرسم حركة الشخصيتين نحو الأعلى ونحو الأسفل، وفي وسطه خط أفقي عابر (éphémère)، يمثله البساط السحري في وسط الطريق.

– أما **الخطاطة الموضوعاتية** فهي تسمح بتتبع مجموعة من التيمات التي يؤشر عليها النص، من خلال استجمعاع عناصره المختلفة ضمن سياق دلالي واحد. من ذلك على سبيل المثال موضوعة العناصر الكونية، وموضوعة الجنس.

تتجسد تيمة العناصر في كون النص مسرحا لتفاعل الأستقصات الأربع، بدلالاتها الوجودية والأنتربولوجية والفلسفية: فالنار صاعدة إلى الأعلى نحو الهواء، والماء متدفق إلى الأسفل نحو التراب، والأزهار في أصلها بذرة جاءت من الأعلى فاحتضنها التراب وحَوّلَها نبتةً توجهت عبر الهواء نحو الأعلى، والفراشة في أصلها دودة ترابية تحولت إلى كائن هوائي.

– أما تيمة الجنس (أو الشبق) فتتجسد في اللقاء بين الرجل (الذي ينزل من أعلى) والمرأة (التي تصعد من الأسفل)، وفي اللقاء الشبقي العابر بين المذكر والمؤنث، وفي "التيار الكهربائي" الذي سرى بينهما، وفي لحظات المتعة الحسية التي لا تقاس بالزمن، فضلا عن الأوصاف الجسدية المصاحبة للقائهما (الحسناء المجربة/ القامة الفارهة/ الوجه المتألق)، وفضلا عن رمزية الأزهار المتفتحة التواقة إلى التلقيح، وفضلا عن الرمزية الجنسية للفراشات. فقد يجد القارئ لهذه المعطيات النصية سياقا دلاليا إيروسيا يستجمعها ويشكل من ثمة أرضية لبناء معنى شامل للنص.

ويمكن لهذه الخطاطة الموضوعاتية أن تستوعب تيمات أخرى عديدة يُفَعّلُها القُرّاء ويبنون على أساسها المعنى الكلي للنص، ومن ذلك تيمة "السعادة" المنفلتة والعابَرة، وتيمة "الدين" المؤشّر عليها بالجنة والخلوة والتأمل....

3 – الاستراتيجية المرجعية السياقية

يتعلق الأمر هنا بربط العناصر اللغوية مع السياق المرجعي الذي تحيل عليه، من أجل بناء الدلالة العامة للنص. وفي هذا الإطار يمكن للاستراتيجية النصية أن تتحقق وفق خطاطتين

منفصلتين عن بعضها البعض أو متداخلتين في ما بينهما: **الخطاطة السوسيولوجية، والخطاطة السيكولوجية:**

– **فالخطاطة الاجتماعية** ترسم– من خلال النص– العلاقةَ بين الرجل والمرأة، في مجتمع يعطي للاختلاف الجنسي دلالات ثقافية، ويبني عليها نوعا من الطبقية والميز الاجتماعي. فالذكر في قمة الجبل، أي في قمة الهرم الاجتماعي؛ أما الأنثى فهي في أسفل الجبل، أي في أسفل الهرم الاجتماعي. الذّكرُ جالس في وضع مستقر يسمح له بالتأمل والحكمة؛ أما الأنثى فهي تقفز دِلالةً على عدم الاستقرار. الذكرُ يستخدم عقله، ويُنْسَبُ إلى الحكماء؛ والأنثى تحتكم إلى قلبها وتُحْشَرُ مع الفراشات. أما المساواة فهي مجرد حلم عابر سرعان ما يتلاشى.

– أما **الخطاطة السيكولوجية** فهي تسمح للقارئ برسم معالم الجهاز النفسي للإنسان وطابعه الفُصامي، الذي لا يسمح له بالانسجام إلا في لحظات عابرة لا يكاد يدركها. فإذا اعتمدنا مثلا تصورات فرويد للجهاز النفسي، نستطيع اعتبار أن الجالس في قمة الجبل يرمز إلى "الأنا الأعلى"، الذي هو نتاج الأعراف والتقاليد الموروثة. وتعضد ذلك مؤشراتٌ لغوية من قبيل "جلسة الحكماء"، التي ترتبط بخبرة الأجيال وتقاليدهم وقوانينهم، مع ما في ذلك من مواقف رمزية مرتبطة بالدين والتاريخ والمجتمع، وبالعقل في معناه الاجتماعي والتاريخي. أما "الهو" فيتمثل في القفز مع الفراشات بين الأزهار، بما في ذلك من دلالات مرتبطة بالأهواء والمتع وتحرر الجسد. وبين "الأنا الأعلى" و"الهو" يوجد "الأنا" بتوازنه وانسجامه، في وضعه الأوسط الذي هو وضع عابر وغير دائم.

هذه إذن استراتيجيات نصية تتمثل في خطاطات أولية يمكن للقارئ أن يُفَعّلَ إحداها من خلال مَلْءِ فراغات النص واستثمار نقط اللّاتحديد بطرق تسمع بالربط بين العناصر اللغوية التي تشكل ذَخيرة النص.

ثانيا– آفاق التأويل

من خلال استقراء سبع دراسات تناولت مجموعة **عندما يومض البرق** جزئيا أو كليا، وبالنظر إلى المحددات الجمالية والموضوعاتية والسياقية التي انطلقت منها تلك الدراسات، والأسئلة النقدية التي وَجَهَتْ مقارباتها لنصوص هذه المجموعة، نلاحظ أنها صدرت عن آفاق تَوَقُّعيّة متباينة، تَحكم فيها تَغْليبُ آلية من آليات التلقي. فكل واحدة من هذه الدراسات انطلقت من مَعطيات معرفية ومنهجية تسمح لنا برسم أفق انتظارها في مستوياته الثلاثة: **مستوى المعايير المرتبطة بالجنس الأدبي** الذي ينتمي إليه النص، **ومستوى الدلالات والتيمات، ومستوى المرجعيات السياقية** التي تحدد النص ضمن التقابل بين الخيال والواقع؛ غير أن منطق السؤال والجواب الذي اعتمده كل ناقد على حدة، هو الذي غَلّب أحد تلك المستويات ووَجّهَ قِراءتَه نحو وجهة جمالية خاصة تَمَيّز بها.

وفي ما يلي نقدم عرضا موجَزا لتلك الدراسات، نركز فيه على بُعْدَيْن: البعد الأول متعلق بالعناصر النظرية والمنهجية التي تشكل أفق انتظار الناقد/ القارئ، والبعد الثاني متصل بطبيعة المقاربة التي وَجّهَها هذا القارئ للنص المدروس (أو للنصوص المدروسة) ومنطق السؤال والجواب الذي جمع بينهما على الصعيد العَمَلي. وسيخضع ترتيب هذا العرض لتواريخ نشر الدراسات التي تشكل موضوعه.

1 – قراءة سعاد مسكين

درست الناقدة سعاد مسكين نصوصا قصصية من مجموعة **عندما يومض البرق** ضمن كتابها **القصة القصيرة جدا في المغرب**، وتحديدا في فصل يحمل عنوان "الإيماض في القصة القصيرة جدا" [7]، داخل القسم الثاني المخصص لـ"مقاربة قصص مغربية قصيرة جدا" [8].

وقد انطلقت هذه الناقدة من فرضيتين: الفرضية الأولى هي أن القصة القصيرة جدا نوع سردي مستقل بذاته، له خصوصياته البنيوية والفنية، فَرَضَ نفسه كمُنْتَج أدبي وفني في الساحة الثقافية العربية والمغربية. أما الفرضية الثانية فهي أن القصة القصيرة جدا نوع سردي مرن، يرتبط بأشكال سردية قديمة، منها النكتة والخبر والأمثولة، كما يرتبط بأشكال التعبير الحديثة، ومنها قصيدة النثر والقصة القصيرة والفنون التشكيلية والسينما.

في ما يتعلق بالفرضية الأولى، ذهبت مسكين إلى أن القصة القصيرة جدا "نوع سردي" يندرج في إطار "جنس سردي" هو القصة. وذلك على اعتبار أن النوع هو كل ما يندرج تحت الجنس، ويحتفظ بخصائص مشتركة تربطه به". فـ"الجنس يتحدد من خلال الأنواع المندرجة تحته، والنوع يتحدد بالهيئات والصفات". فـ"القصة هي الجنس الكلي العام، وتندرج تحته أنواع سردية منها: القصة الطويلة والقصة القصيرة والقصة القصيرة جدا". وترتبط "القصة القصيرة جدا" كنوع بجنس "القصة" في خصائص مشتركة هي: الحكائية والمفارقة والكثافة ووحدة الحدث، غير أنها من جهة أخرى تنفرد بخصائص نوعية في مقدمتها "الإيماض" وأدواته.

وفي ما يتعلق بالفرضية الثانية، أشارت إلى رصد بعض الروابط– ورسم بعض الحدود– بين القصة القصيرة جدا من جهة وبين أشكال سردية قديمة وحديثة من جهة أخرى. وفي هذا السياق أومأت إلى علاقتها بالخبر من حيث القصَر والإيجاز والوحدة العضوية، وإلى علاقتها بالنكتة من حيث التلميح والتثغير (الفجواتَ) واللعب والسخرية والذكاء والطرافة، وإلى الأمثولة من حيث التجريد؛ كما أومأت من جهة أخرى إلى علاقتها بالشعر وبقصيدة النثر من حيث الطابع الرمزي والكثافة الشديدة والإيقاع والإيحاء...

كما أشارت الناقدة أيضا إلى بعض الحدود الفاصلة بين القصة القصيرة جدا وبين هذه الأشكال الأدبية. من ذلك أنها في سياق مقارنتها بين هذا النوع السردي الجديد وبين "الخبر"، أومأت إلى أن للخبر مرجعيةً واقعية تاريخية، وأن للقصة مرجعية واقعية تخييلية؛ لذلك يتميز الأول بحضور الإسناد والإعلام والوعظ، وتتميز القصة بغياب الإسناد وحضور الإمتاع والجمالية.

وبناء على هذه المنطلقات، سعت الناقدة إلى رسم بلاغة نوعية للقصة القصيرة جدا في المغرب، من خلال استخلاص مقوماتها الأدبية ومقاصدها الذوقية والجمالية؛ وذلك بهدف ترسيخ القصة القصيرة جدا كنوع سردي مستقل بذاته، له خصوصياته النوعية الثابتة.

وقد جاء منطق السؤال والجواب في هذه الدراسة منسجما من أفق انتظار الناقدة، التي انطلقت من الخصائص النوعية للقصة القصيرة جدا بصفتها نوعا فرعيا داخل جنس القصة، ثم ركزت بشكل حصري على خاصية "الإيماض"، الذي عملت على إبراز مؤشراته النصية في نصوص قصصية، منها: "الأرجوحة" و"خيانة" و"موت" و"عبور" و"هذا" و"عين الكاميرا" و"حنين" و"نتيجة" و"لعبة الألم" و"غثيان" و"سلطة" و"شاعر ناشئ"... اعتمدت في ذلك ثلاثة محاور أو مستويات تحليلية: مستوى زمن القصة، حيث تتجلى جدلية الليل والنهار؛ ومستوى زمن الخطاب، حيث تتجلى جدلية الماضي والحاضر؛ ومستوى زمن القراءة، حيث تتجلى جدلية القاصة والقارئ.

وقد خلصت الناقدة إلى أن الإيماض بلاغة أسلوبية تقوم أساسا على التكثيف الدقيق والحذف والترميز والإضمار والسرعة، وهي آليات تخلق للنص امتدادا في وعي القارئ، وتخلق لديه انطباعا بخصوصية هذا النوع السردي المتميز.

إذن، يتعلق الأمر هنا بأفق للتلقي قائم على استحضار مختلف المستويات الأسلوبية والدلالية والموضوعاتية والتخييلية المرجعية، لكنه يرتكز بصفة خاصة على معايير النوع أو الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص المدروس (أو النصوص المدروسة).

2 – قراءة محمد مساعدي

درس الناقد محمد مساعدي نصوصا من مجموعة **عندما يومض البرق**، في مقال يحمل عنوان "القصة القصيرة جدا؛ قراءة نسقية" [(9)]، استحضر فيها ما يميز القصة القصيرة جدا من محددات أسلوبية وخصائص دلالية وجوانب تخييلية: فقد أومأ إلى ارتباط هذا النوع السردي ببلاغة الإيجاز والتكثيف، واعتماده التلميحَ والإشارة والرمز؛ كما أشار إلى ما يسم هذا النوع من كثافة وعمق دلاليين، وما يطبعَه من أبعاد شعرية ورؤيوية، ومن احتفاء بالتخييل والغرابة والمغامرة.

غير أن تركيز الناقد في معالجته المباشرة لنصوص المجموعة اتجه صوب استقصاء الشبكة الدلالية المتجلية فيها، سواء على الصعيد العمودي المتعلق بكل نص على حدة أم على الصعيد الأفقي الممتد عبر النصوص. لذلك كانت قراءتُه قراءةً دلالية قائمة على خطوتين: خطوة أولى تهدف إلى استخلاص النسق الدلالي المتحكم في النص الواحد، على اعتبار أن النص شبكة من العلاقات التي تنتظم حول بؤرة محددة؛ وخطوة ثانية تنتقل من رصد العلاقات الداخلية للنص إلى رصد العلاقات بينه وبين نصوص أخرى داخل المجموعة التي ينتمي إليها، على اعتبار أن المجموعة شبكات من النصوص.

وهكذا يتبين أن أفق انتظار محمد مساعدي قائم على المستوى الدلالي للنصوص المدروسة. وهذا ما تجسد فعلا في منطق السؤال والجواب الذي جمع بينه وبين تلك النصوص، حيث انطلق من ملاحظة أن نصوص المجموعة عبارة عن "ومضات خاطفة ذات شحنة مضيئة"، فحاول الغوص في تلك الومضات قصد الكشف عن علاقاتها الخفية من خلال تتبع مسارات المعنى، معتمدا في ذلك مفاهيم وجودية مضيئة.

انطلق أولا من قصة "امرأتان"، التي اعتبرها بؤرة دلالية تفصح عن أسلوب وجود امرأتين، قائم على بنية الائتلاف والاختلاف، ليتلمس من خلال ذلك ماهية المرأة ضمن ثنائية المظهر والجوَّهر. ثم انتقل إلى قصة "حشوة"، التي اعتبرها امتدادا للقصة الأولى، يتحقق من خلال دلالة "الاستناد على المظاهر الخادعة، والرهان على سحرها، والافتتان بجاذبيتها". ففي هذه القصة نجد "مخدة ناصعة البياض"، لكنها "محشوة بالنخالة". وبعد ذلك انتقل الناقد إلى قصة "تلون"، التي اعتبرها تقدم إجابة على سؤال: "ماذا بعد انكشاف الزيف؟"

وقد خلص الناقد إلى أن القصة القصيرة جدا نص مستقل، وهو في نفس الوقت جزء مُشَكّل لنص أكبر يشمل قصصا متعددة، بفعل وجود روابط دلالية بين النصوص داخل المجمَوعة. وهذا ما يجعل دراسته قراءة دلالية ذات طابع نسقي.

3 – قراءة حميد لحمداني

درس الناقد حميد لحمداني قصة "نافذة الإنقاذ" للزهرة رميج [10]، ضمن كتابه **نظرية منفتحة للقصة القصيرة جدا** [11] ؛ حيث انطلق من مجموعة من معايير ومحددات وخصائص، استقاها من الدراسات النقدية السابقة في الموضوع، وبلورها بالاستفادة من النظريات العامة للسرد، ومن معارفه وتجاربه المتعلقة بنقد النقد الأدبي وبالنظرية الأدبية عموما.

وقد استوفت هذه الدراسة المعطيات الضرورية التي تسمح بإعادة رسم أفق انتظارها؛ فهي تقدم انتظارات الباحث وتمثلاته المتعلقة بالقصة القصيرة جدا، سواء من حيث خصائصها الشكلية المتصلة بالجنس الأدبي، أو من حيث خصائصها الدلالية المتصلة بالمعاني والموضوعات، أو من حيث جوانبها التخييلية التي تصلها بالآداب والفنون وتقابلها بالواقع.

– فعلى المستوى الأول، يعود الناقد إلى المعايير الأسلوبية المرتبطة بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص المدروس، حتى وإن كانت تلك المعايير مجرد فرضيات نظرية ومنهجية يتم تأكيدها أو نفيها من خلال فحص النصوص. ويمكن تجميع تلك المعايير في أن القصةَ القصيرة جدا فنٌ قصصي حديث النشأة والذيوع، رغم أن له أصولا قديمة عربية وغربية؛ وأنها تتميز بالقصر الشديد، وتعتمد تقنية المفارقة، بالإضافة إلى خاصيات أخرى منها التكثيف والتوتر والخصوبة الدلالية والاقتصاد في اللغة والسخرية والمباغتة والإدهاش. وهكذا فأفق انتظار حميد لحمداني قائم على نظرية القصة القصيرة جدا، بصفتها فنا سرديا له خصوصياته الشكلية والدلالية كما له سياقه الإبداعي الخاص.

بهذه الانتظارات الجمالية قدم الناقد– في كتابه المشار إليه– تحليلات كثيرة لنصوص متباينة ومتنوعة، ومنها قصة "نافذة الإنقاذ"، التي رأى أن ميزتها الخاصة هي "التركيزُ على الحالة، أو ما يسمى الموقف، واستدعاءُ القارئ وجعله متورطا في الحكي، لأن عليه أن يحسم موقفه فيما يحدث، وينتبه إلى الإشارات الخاطفة المسؤولة عن شدة الوقع الجمالي والدلالي لنهايتها". وقد رأى الناقد أن هذه الخاصية الرئيسية تتحقق في النص إلى جانب خصائص أخرى، منها الاحتفاظ بالحدث والشخصيات، وتأزم الموقف الدرامي، والإيهام بواقعية ما يُحْكى.

إننا هنا أمام أفق انتظار يستند بالدرجة الأولى إلى معايير الجنس الأدبي الذي (يُفْتَرَض أنْ) ينتمي إليه النص المدروس، ويستند بالدرجة الثانية إلى المقابلة بين الواقع والخيال، ثم يستند بدرجة أقل إلى موضوعة النص (la thématique)، من خلال الإشارة إلى خاصية تأزم الموقف الدرامي وحدث التحرش الجنسي الذي ظل محاطا بالالتباس.

وهكذا فأفق الانتظار هنا متصل بالنوع أو بالجنس السردي، وقد تم تفعيله من خلال جدلية السؤال والجواب القائمة بين الناقد والنص حول خصائص القصة القصيرة جدا وعلاقاتها بالسرد.

4 – قراءة حميد ركاطة

درس الناقد حميد ركاطة مجموعة **عندما يومض البرق** في دراسة تحمل عنوان "الحب والانتظار والخيانة"، ضمن كتابه حول القصة القصيرة جدا. وقد استهل هذا الكتاب بإشارات حول مصطلح "القصة القصيرة جدا" [(12)] وولادتها وتنوع طرائقها ومكانتها في المشهد الثقافي المغربي، ليوجه بحثه بالخصوص نحو "سبر المضامين لتقريب القارئ العربي والمغربي من قضايا وهواجس القص القصير جدا، وإماطة اللبس وإبراز الخصوصيات". وفي هذا الصدد ركز على الخصائص الدلالية للقصة القصيرة لأن لها "فاعلية الإحاطة بالحركات القصيرة للحياة"، ولأن "القضايا الجديرة بالذكر تجري في لحظة".

وقد حَيّن الناقد هذا المنحى الدلالي والتيمي (thématique) من خلال أسئلة موضوعاتية واضحة التمس أجوبتَها في نصوص المجموعة؛ حيث رأى أن هذه النصوص تقدم أقوى اللحظات الإنسانية برؤى جمالية مختلفة، وتكشف المسكوت عنه والخفي والمغيّب، وتعكس رؤية عميقة للواقع في ضوء متغيراته السريعة وتحولاته الجارفة...

اتبع الناقد في قراءته لنصوص هذه المجموعة ثلاثة محاور: محور أول بحث فيه تيمات "الانتظار" و"الحلم" و"الخيانة"، من خلال قصة "حنين" وقصة "إنجاب"؛ ومحور ثان عالج فيه تيمتَي "الإعجاب" و"الحب"، من خلال قصة "جنة"؛ ثم محور ثالث ناقش فيه تيمة "موت القيم" و"موت الإنسان"، حيث خلص إلى أن نصوص المجموعة تمثل "صيحة صارخة ضد كل مس بالقيم الإنسانية"، بما في ذلك المساواة والعدالة الاجتماعية.

وتجدر الإشارة إلى أن هذا القارئ/ الناقد لامس– في المحور الثاني– التقابلات التي تشكل عناصر الخطاطة الدلالية لقصة "جنة"، والتي أومأنا إليها في القسم الأول من هذه الدراسة. فقد عالج تيمة "الإعجاب" في هذه القصة من زاويتين: من أعلى ومن أسفل، ورأى أن هذا التقابل يكشف عن ضدية ولا مساواة، يبدأ بها النص وينتهي إليها، أما الحب والتعايش فهما أشبه بالحلم الخاطف الذي سرعان ما ينهار.

5 – قراءة محمد رمصيص

درس الناقد محمد رمصيص مجوعة **عندما يومض البرق**، ضمن كتابه **قضايا النص الوامض بالمغرب** [13]؛ حيث انطلق من تصورات نظرية ومعايير منهجية متصلة بالقصة القصيرة جدا، أو بـ"القصة الومضة" على حد تعبيره. فقد اختار تسمية "القصة الومضة" لأنها "تؤشر جماليا على كثافة التخييل واللغة والقص والإيحاء"، ولأنها لا تسقط– حسب رأيه– في التوصيف المعياري الخارجي، المتمثل في القِصَر، لأنه غير كاف لنعت هذا النوع من النصوص.

وهو يرى من الناحية التجنيسية أن "القصة الومضة" جنس أدبي "ناتج عن تحول وليس عن تطور"، لأن القالب القصصي قد تغير كليا، سواء على صعيد اللغة أم على صعيد الوحدة القصصية، التي أصبحت قائمة على الكلمة عوض الجملة. ولكي يوضح الناقد تصوره التجنيسي، شَبّه الفارق بين القص التقليدي والقص الوامض، بالفرق بين القصيدة التقليدية والشعر المنثور، على اعتبار أن هذا الأخير لم يكن ناتجا عن تطور بقدر ما كان نتيجة تحول.

وبالإضافة إلى ذلك، أشار الناقد إلى أن القصة الومضة غربيةُ المنشأ، ظهرت في أوائل القرن العشرين، وأرخت بظلالها على الأفق العربي ابتداء من السبعينيات. كما أشار إلى أنها متماسة مع الخطاب الشعري وبوح الخاطرة وقطعية الحكمة وسخرية الطرافة، وأنها تتعالق أيضا مع أشكال تراثية تتصف بالقصر والتكثيف كالخبر والأمثال والنوادر...

وقد خلص الناقد في تقديمه للتصورات النظرية والمعايير المنهجية إلى حصر أركان القصة الومضة وتقنياتها؛ فالأركان هي: الموقف القصصي وكثافة الحجم وسرعة الإيقاع السردي وامتداد الدلالة وعمق الأثر؛ أما التقنيات فهي: الإدهاش والمفارقة والمفاجأة والترميز والسخرية.

هذه المعطيات التي بسطها الناقد تسمح لنا برسم صورة تكاد تكون مكتملة لجهازه القرائي، أي لأفق انتظاره القائم بالدرجة الأولى على معايير الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص المدروس (أو النصوص المدروسة)، وبالدرجة الثانية على الخصائص الدلالية المتصلة بتلك المعايير، وبالدرجة الثالثة على الطابع التخييلي للنص وتقابله مع الواقع.

لكنه في دراسته لمجموعة **عندما يومض البرق** يتخذ منطلقات أخرى تكاد لا تمت بصلة للجهاز القرائي السالف الذكر؛ فقد جعل قراءته تتجه توجها موضوعاتيا مباشرا وبسيطا، حيث ركز على حالات الخيبة والانكسار التي تعيشها "بطلات" المجموعة القصصية. وفي هذا

المنحى المباشر، ركز على "صورة المرأة المتمردة" في قصة "النادل" وفي قصة "تمرد جسد"، ثم ركز بعد ذلك على "صورة المرأة المغتربَة" في معظم قصص المجموعة، مستعينا بالتفسيرات الاجتماعية والشروح النفسية. وقد خلص إلى أن "مختلف المظاهر المرضية التي صاحبت شخصيات المجموعة، من كبت وفوبيا وسكيزوفرينيا هي مجرد صدى لسطوة القمع وتعملق الكبت" [14].

يمكن أن نلاحظ إذن أن هناك انفصالا تاما بين منطلقات الناقد التي شكلت أفق انتظاره وجهازه القرائي من جهة وبين دراسته لمجموعة **عندما يومض البرق** من جهة أخرى. فالجهة الأولى متعلقة بالخصوصيات النوعية للقصة الومضة (أي القصة القصيرة جدا)، والجهة الثانية متعلقة بتيمة المرأة في النصوص المدروسة، بغض النظر عن نوع تلك النصوص أو إطارها التجنيسي. فأفق الانتظار لم تتم ترجمته على مستوى منطق السؤال والجواب أثناء الدراسة النصية، وهذا ما جعل تلك الدراسة شاردة ومفتقرة للتماسك المنهجي [15].

6 – قراءة محمد أقضاض

درس الناقد محمد أقضاض مجوعة الزهرة رميج في مقال يحمل عنوان "الطفل وابنه الرجل؛ في ميني قصص مجموعة **عندما يومض البرق** [16]؛ حيث بدأ بتقديم معطيات متعلقة بـ"الميني قصة"– كما سماها– باعتبارها "سردا مضغوطا" يعتمد اللغة الدقيقة و"يمزج بين الذكاء والكلمة الفنية وحقنات من الشعر ضمن بنية صارمة". فبنية الميني قصة تشبه بنية القصيدة، لكن لها وحدتها المنطقية الخاصة، ولها طريقتها الخاصة في اقتصاد اللغة والتكثيف والإيقاع، فضلا عن نزوعها نحو الغرائبية والمفاجأة والإدهاش. وقد أشار الناقد في هذا الصدد إلى أن الميني قصة انبثقت من القصة القصيرة، وأن هذه الأخيرة انبثقت بدورها من الحكاية الشعبية بنمطيها العجائبي والحيواني، اللذين يتمحوران حول الطفل.

وانطلاقا من هذه المعطيات، قارب الناقد المجموعة القصصية من جهة تعاملها مع الطفل، على اعتبار أن العديد من نصوصها نصوصٌ طفلية بامتياز: من ذلك قصة "المرآة" التي تجسد الحنين إلى الطفولة، وقصة "الكذب" التي تقابلَ بين براءة الأطفال ونفاق الكبار، وقصة "إنجاب" التي تعالج التربية السياسية والتنشئة الاجتماعية، وقصة "ماذا" التي تعالج مشكلة العنف في التعليم وما يؤدي إليه من ارتباك وضعف في الشخصية، وقصة "الفأر" التي تقابل نفاق الكبار وتملقهم ببراءة الأطفال وصراحتهم وتلقائيتهم، وقصة "انتقام" التي تعالج قضايا التربية عموما.

وقد عالج الناقد هذه النصوص بمنظورات اجتماعية جعلته يربط المضامين القصصية بقضايا المجتمع ومشاكله التربوية والقيم المتصارعة ضمنه. فـ"جل هذه الميني قصص– حسب الناقد– تركز على البعد التربوي وإدانة العنف واللا أخلاق، وعلى البعد الاجتماعي المتمثل في نقد المجتمع من خلال أفراده ومؤسساته".

لكنه من جهة أخرى استخلص بعض خصائص البنية الأسلوبية التي تخضع لها تلك النصوص، فهي– حسب رأيه– تقوم على تشاكل مزدوج، حكائي بسيط ونصي معقد: فالحكائي البسيط يدركه الطفل، لأنه يحمل ملامح الحكاية الشعبية وقصص الأطفال وحكايات الأمثال والحكم والنوادر؛ والنصي المعقد يتطلب إعادة القراءة والتأويل.

7 – قراءة فاطمة خشاف

قدمت الناقدة فاطمة خشاف دراسة مختصرة لمجموعة **عندما يومض البرق** بمناسبة احتفاء "لقاء الربوة" في الرباط بتجربة الكاتبة الزهرة رميج يوم فاتح مارس 2014 [(17)]. ورغم قصر هذه الدراسة فإنها تقدم إشارات أساسية تسمح برسم أفق انتظار الناقدة؛ من ذلك إشارتها إلى القصة القصيرة جدا بصفتها جنسا سرديا جديدا يفرض ذاته يوما بعد يوم، بحجمه وقواعده وأدواته وتقنياته وألفاظه وتعابيره وأسلوبه، فضلا عن إيحاءاته ولوحاته ومشاهده؛ ومن ذلك إشارتها إلى مزاوجة تلك القصة بين التخييل وتأمل المعيش اليومي.

أما في الدراسة المباشرة للمجموعة، فقد ربطت الناقدة بين العنوان ونص الإضاءة، اللذين يجمعهما دلالة الإيماض والإبراق، ثم ربطتهما معا بالتقابلات الدلالية الموجودة في نصوص المجموعة، ومنها قصة "الفراشة" وقصة "علاقة" وقصة "لغة الطير" وقصة "جرحان" وقصة "بطنان" وقصة "امرأتان" وقصة "النار والخشب".

من خلال استقراء هذه القراءات السبع، يمكن أن نتبين ثلاثة آفاق للتلقي تجسدت في خمسة أنماط كبرى من القراءة، هي:

– القراءة الأسلوبية التي تركز على معايير الجنس الأدبي وخصائصه الأسلوبية؛ وتمثلها دراسة سعاد مسكين.

– القراءة الدلالية التي تركز على دلالات النص أو معانيه، وتمثلها دراسة محمد مساعدي في ما يتعلق بالدلالة النسقية للنصوص، ودراسة فاطمة خشاف في ما يتعلق بالمعاني المفتوحة (وإن كانت ذات منحى انطباعي).

– القراءة الموضوعاتية التي تركز على طيمات النص وقيَمه؛ وتمثلها دراسة حميد ركاطة ودراسة محمد رمصيص (وإن كانت نتائجه غير متصادية مع مقَدماتها).

– القراءة المرجعية التي تركز على سياقات النص التخييلي ومرجعياته الواقعية؛ وتمثلها دراسة محمد أقضاض.

– القراءة الشاملة التي تُفَعِّلُ مختلف عناصر أفق الانتظار، الأسلوبية والدلالية والموضوعاتية والمرجعية؛ وتمثلها دراسة حميد لَحمداني.

الهوامش

1 - Wolfgang Iser, **L'Acte de lecture ; théorie de l'effet esthétique,** Ed. Mardaga, Paris, 1985.

2 - Hans Robert Jauss, **Pour une esthétique de la reception**, Ed. Gallimard, Paris, 1978.

3 – الزهرة رميج، **عندما يومض البرق**، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2008.

4 - John Searle, **Les Actes de langage**, Ed. Hermann, France, 1972 . et : John Searle, Sens et expression, Ed. Minuit, Paris, 1982.

5 – آن روبول وجاك موشلار، **التداولية اليوم**، ترجمة سيف الدين دغفوس ومحمد الشيباني، المنظمة العربية للترجمة، 2003.

6 - Gérard Genette, «Discours du récit», in. **Figures III**, Ed. Seuil, coll. «Poétique», Paris, 1972.

7 – خُصّ هذا الفصل بدراسة مجموعتين: مجموعة أشرب وميض البحر لإسماعيل البويحياوي، ومجموعة عندما يومض البرق للزهرة رميج.

8 – سعاد مسكين، القصة القصيرة جدا في المغرب؛ تصورات ومقاربات، منشورات التنوخي، مطبعة Rabat Net، الرباط، 2011.

9 – محمد مساعدي، "القصة القصيرة جدا؛ قراءة نسقية"، **مجلة قاف صاد**، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية– بنمسيك، الدار البيضاء، العدد 10، 2011، –73 90. وتجدر الإشارة إلى أن هذه الدراسة جمعت بين نصوص للزهرة رميج من مجموعتها **عندما يومض البرق** ونصوص لعبد الله المتقي من مجموعته **الكرسي الأزرق**.

10 – الزهرة رميج، **عندما يومض البرق**، ص. 22.

11 – حميد لحمداني، **نحو نظرية منفتحة للقصة القصيرة جدا** (قضايا ونماذج)، مطبعة أنفوبرانت، فاس، 2012، ص. ص. –122 123.

12 – حميد ركاطة، **القصة القصيرة جدا؛** قراءة في تجارب مغربية، منشورات وزارة الثقافة، 2013.

13 – محمد رمصيص، **قضايا القص الوامض بالمغرب؛** البداية والامتداد، دار الأمان، الرباط، 2014.

14 – جاءت دراسة الناقد لهذه المجموعة ضمن فصل بعنوان "صورة المرأة في مرايا قَصّها".

15 – يضاف إلى ذلك أن الناقد في مقدمة كتابه أشار إلى مرجعيته المنهجية تتمثل في السيميائيات السردية (كريماص) والسيميائيات النصية (بارت، بيمون، جينيت، تودوروف)، عير أننا لا نجد أي حضور وأي أثر لهذه المرجعيات في دراسته لمجموعة عندما يومض البرق.

16 – نُشرَت هذه الدراسة ضمن كتاب جماعي يحمل عنوان **جماليات السرد في التجربة القصصية** للزهرة رميج، منشورات ديهيا (بركان)، 2015.

17 – نُشرَت هذه الدراسة ضمن كتاب جماعي يحمل عنوان **جماليات السرد في التجربة القصصية** للزهرة رميج، منشورات ديهيا (بركان)، 2015.

كتاب الأمير بين مدارج التاريخ ومعارج التخييل

أحمد يوسف

لا تنصرف هذه الدراسة إلى البحث عما يتفرد به **كتاب الأمير** لواسيني الأعرج بوصفه متنا روائيا من مضامين، وعما يتميز به من خصائص فنية تتبارى السرديات في الرفق بمداراته. فتلك مهمات قد يضطلع بها الخطاب النقدي الذي نتخذه سندا لنا عند الحاجة كلما انغلق علينا مسلك من مسالك أبواب الحديد، وأعيتنا الحيلة في فهم إيحاءات **كتاب الأمير**؛ ولكنها تروم بسط مفهوم "عرش النص" [1] بسطا تتوسل من خلله إظهار بعض تحفه وتجلية بعض ألطافه؛ وذلك بالتركيز على نظرية الأدب ومواطن التلاطف بين الأدب المقارن والسيميائيات التأويلية في مسألة مقاربة الاقتباسات وفقه شعريات التناص وفلسفة الأسلوب ونحوه لكونه مدرجة بيان عرش النص. كما أننا لا نبغي أن يكون عرش النص موضوعا تترفّق به الشعريات منفردة كما يزعم جيرار جينات؛ وإنما نراه من مشمولات السيميائيات التأويلية وإن التبس مفهوم "عرش النص" بالنص الجامع l'Architexte التباسا يعسر فك ألغازه؛ وإنها لتتَطلّع إليه فتنازعه المساحة الاستعارية التي يمرح فيها، وتبرره أيضا مواطن التلاقي في الاهتمام بالمسألة الأجناسية وبمدارج الخطاب وأصنافه وطرائقه التعبيرية في بسط الموضوعات.

لعلنا نتطلع إلى فهم جملة التعالقات النصية التي تجعل من هذا النص أو ذاك نصا متعاليا بتضميناته واقتباساته ليغدو في نهاية المطاف حسب متصورات ج. جينات "تعاليا نصيا للنص" La Transcendance Textuelle du Texte؛ وهو سبيل يأخذ بنا إلى الاعتراف بأن هذا المنحى الذي تدرج فيه النص من مقام أول إلى مقام آخر ليعرج إلى منتهاه يتجاوز مفهوم "النص الجامع" l'Architexte، ويصبح العرش متصورا يشتبك مع النص من حيث العلو والرفعة والاتساع والسلطة والبناء والانفتاح الدلالي، ويتعاضل مع الأسلوب والدلالة [2] من حيث الشدة والتوتر في حالات عبور العلامة إلى المعنى وهي تنشد القيمة الكمالية لفعالية عرش النص داخل عالم الثقافة الذي شملته مدرسة "تارتو" [3] Tratu السيميائية ببعض عنايتها الدقيقة، ويعيدنا طورا آخر إلى المتصورات النظرية التي بسطها ميخائيل باختين في **مشكلات شعريات دوستويفسكي** حول الحوارية والرواية المتعددة الأصوات ومحدودية اللسانيات الصارمة في التوغل إلى كنه "عرش النص". ويمكن استثمار مبدأ الحوارية في مدارسة "كتاب الأمير" لاستكشاف العلاقة

الوطيدة بين الغيرية والإبداع الفني [4] من منطلق أن شخصية الأمير تتعرض إلى خسارة متفاوتة الدرجة في النص الروائي، فتعرض وحدتها التاريخية إلى التشتت. ولعل الخصيصة الكونية التي يريد عرش النص أن يعرج الأمير بها تمنح روحا وثابة لهويته التاريخية ولأصالته الشخصية. ولكن هل عرش النص مفهوم يتمتع بصفاء التصور أم أنه مجرد استعارة مفهومية تنتظر حظها من التداول حتى تتحقق لها القوة الاصطلاحية؟

عرش النص: استعارة مفهومية

ابتداء لا نزعم أن "عرش النص" مفهوم يزهو بصفائه المعرفي، ويفلت من قبضة صيرورة المفاهيم في حلها وارتحالها، وفي ائتلافها واختلافها مع غيرها من المتصورات والمصطلحات. إنه ولا ريب محصلة لعدد من المكونات الظاهرة والباطنة تتدافع تدافعا أول مرة فلا تسمح لها باختراق مداراتها المشبعة؛ ولكن وبعد السجال العنيد بين الأشكال تأتي الأجناس في الكرتين والقرتين لتحدث خرقا في النواميس الكونية للمفاهيم، فيتشظى انسجامها، وينفرط عقدها ليحدث تفاعلا يغير مسرى المفاهيم، ويخلق جغرافيا جديدة تصطرع فيها المتصورات. إن سنة التدافع بين المفاهيم لا تعيق منطق التراحم بينها [5]. وعليه فإن عرش النص يحمل في طياته خصائص "الوصل والفصل" بين المفاهيم التي قد تتبادر إلى القارئ، وهو يتساءل ما إذا كان هذا المفهوم مرادفا أو متداخلا مع ذا أو ذاك من المفاهيم المتداولة.

إن جمهور القراء إنما يتصور حقيقة عرش النص وهي تتحرك في عوالم الكائنات السردية بصورة تصرف الروائي –الذي تسع اللغة خياله الخلاق ما لا تسع غيره من المخلوقات الأخرى– إلى استحضار ذخيرته النصية التي تكونت لديه بفعل خبرة القراءة وتجارب الحياة المعيشة، فتعترش الأبنية السردية في مملكة الخيال، وتسترسل حتى تعلو في مدارجها [6] لتبلغ مقاما فنيا يستحوذ فيه الأسلوب [7] على سلطة تدرك أن هذا الجمهور يحتاج إلى بلاغة لا تغفل ضرورة مخاطبة حسياته، وترشده بجميل القول إلى المسكوت عنه في تاريخ الأمير عبد القادر؛ وهو شخص قوي المِحال شديد المحال كثير المحال، فتراعي من وجوه عديدة الأفهام والأفكار في غرس ثقافة التنوير داخل بطن المناطق المحرومة من نور الحقيقة المبسوطة بين قوسين.

إن عرش النص بوصفه سيرورة خطابية مفتوحة لا تنحصر في كونها جملة من الملفوظات المشدودة إلى أسيقة اجتماعية وثقافية؛ وإنما يغدو السرد في مدارج عرش النص مظهرا من مظاهر النشاط الإنساني العام؛ ولهذا فهو يكتسي خصيصة كونية. ومن هنا ندرك أن استدعاء تاريخ الأمير من قبل عرش النص ليس لغايات جمالية فحسب؛ ولكنه ضرورة من ضرورات إعادة بناء النسق الرمزي وإعادة إنتاج القيم في حدود ما يتسع له عالم التخييل الذي لا يحده زمان ولا مكان. كما يسكنه انجذاب طوعي للأصل.

الذي يبدو جليا في عرش النص أن ثمة ارتباطا معرفيا وفنيا بين التاريخ والرواية يحكمه منطق المحكي من حيث اتساقه وانسجامه، وتحتويه شعريات الكتابة عبر انتظام موضوع الأمير في التوزيع المحكم لوحداته الدلالية، ويتجلى عبر المدارج التي تسلم البناء السردي وفق قواعده

الكونية وخصائصه الدلالية ومنظومته الرمزية إلى نسق سيميائي مفتوح على نشاط التأويل الإنساني.

الكتابة الروائية في الجزائر: التحولات والإبدالات

دأبت الذاكرة السردية في الجزائر منذ المطالع الأولى لمحكياتها أن تقدم ملفوظاتها تقديما مليئا بالمفارقات عن طريق ما كتبه لوكيوس أبوليوس [8] Apulius في **الحمار الذهبي** بوصفه أول رواية جزائرية في تاريخ الإنسانية؛ نظرا لأنها توافرت على بعض أسباب الاكتمال على صعيد مسرى الحكي. وقد كتب هذا النص في النصف الثاني للقرن الثاني بعد الميلاد وإن اختلف الدارسون والنقاد [9] حول اللغة التي ألف بها نص **الحمار الذهبي**؛ حيث رصد هذا المتن عالم العجائب بوساطة خطاب السخرية وأسلوب الفانطازيا [10] وتضمن نقدا ساخرا لما كان يعتمل في المجتمع الروماني آنذاك. وكما ظهرت أخيرا تحفة **مائة ليلة وليلة**...**وحكايات أخرى** للباهي البوني [11] التي تقدمت تاريخيا ظهور **ألف ليلة وليلة** في المشرق العربي، وظل مغمورا حتى استكشفه [12] المستشرق قودوفروا دومومبين عام M. Gauderoy Demombynes 1911، ثم حققها مؤخرا الباحث الجزائري شريبط أحمد شريبط.

لقد تجسدت ظاهرة الاقتباسات في متن **حكاية العشاق في الحب والاشتياق** [13] من نصوص سابقة ولاحقة، فاحتوت على تضمينات مصدرها الآيات القرآنية والأشعار والأمثال وآيات قرآنية والأحاديث النبوية الشريفة ليغدو عرشا نصيا ينضاف إلى المتون التراثية العالمية. وإذا جارينا هذا المنحى في التأريخ للتراث السردي في الجزائر فإن "الرواية العربية الحديثة قد ولدت في الجزائر في منتصف القرن التاسع عشر، قبل ميلادها بأكثر من ستين سنة، الذي لا نزال نؤرخ له برواية زينب" [14] تنضاف إليه **منامات الوهراني** [15] التي أفاد منها واسيني في **فاجعة الليلة السابعة** وغيره من القصاصين والروائيين الجزائريين.

فرض الاحتلال الفرنسي للجزائر الذي جثم على أرضها قرنا واثنين وثلاثين عاما وضعا لغويا أفرز ظاهرة ثقافية تمثلت في الكتابة باللغة الفرنسية حتى صارت علامة فارقة في أدب شمال إفريقيا تارة والأدب المغاربي تارة أخرى، ورافقتها أزمة نقدية وفكرية وثقافية في تحديد هوية هذا الأدب المكتوب باللغة الفرنسية [16]؛ وعلى الرغم من أن الكتابة بغير لغة الأم ظاهرة عرفتها الآداب العالمية إلا أن الأدب الجزائري ظاهرة خاصة ومميزة. ولهذا ألفينا محاولات قصصية وروائية كتبت بالفرنسية، ونذكر منها رواية **زهرة امرأة عامل الناجم** عام 1925 لعبد القادر حاج حمو المتأثر بإميل زولا، وكتب محمد ولد الشيخ رواية **مريم وسط النخيل** 1936. ثم توالت المحاولات ومنها نص **إدريس** لعلي الحمامي في عام 1942، و**ليلى: فتاة من الجزائر** لجملة دباش عام 1947، و**لبيك** لمالك بن نبي عام 1948. ثم برز روائيون جزائريون بزوا الكتاب الفرنسيين في لغتهم على الرغم من المحاولات المستميتة لاحتوائهم، والنظر إليهم على أنهم أدباء فرنسيون. ومن هؤلاء مولود فرعون [17] وكاتب ياسين [18] ومحمد ديب [19] ومولود معمري [20] ورشيد بوجدرة [21] ومالك حداد [22] وآسيا جبار [23] ومن الجيل الجديد طاهر جاووت [24] ورشيد

ميموني [25] وأعمال الروائي يسمينة خضرة [26] وروائيون آخرون[27] لا يتسع المقام لذكرهم جميعا، لأننا لسنا بصدد كتابة أنطولوجيا للرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية؛ وإنما نشير إلى أن هذه المتون كان حظها متفاوتا في الالتزام بقضايا الحرية والوطن والثورة والمستوى الفني. غير أن بعضها شكل قاعدة فنية للروائيين الجزائريين الذين يكتبون باللسان العربي؛ ولا سيما الجيل الثاني الذي تلا الطاهر وطار وعبد الحميد بن هدوقة لما توافرت عليه من أسباب قوية في التثاقف، والأخذ بالتقنيات الروائية العالمية.

ولمّا كان التأريخ للتراث السردي في الجزائر ليس من مقاصد هذه الدراسة فإننا نكتفي بالإشارة إلى أنه في العقد الأخير من القرن العشرين وبداية الألفية الثالثة طفقت الرواية في الجزائر تبتدع طرائق جديدة في إنشاءات المحكي على إيقاع متفاوت في الأسلوب والرؤيا واستدعاء تقنيات فنية مستعارة من عوالم الفن التشكيلي والسينمائي والاشتغال على الثقافة المحلية؛ وتبعها تغير ملحوظ في تأسيس لوقع جديد وذائقة غير معهودة في كتابة الذات والتاريخ على نحو ما نقف عليه في كتابات الجيل القديم [28]؛ حيث كانت الثورة بأبعادها المختلفة موضوعا تستلهمه في كتاباتها. ومن "الجيل المخضرم" نشير إلى واسيني الأعرج وأحلام مستغانمي [29] والزاوي أمين [30] والجيلالي خلاص [31] والحبيب السائح [32] ومرزاق بقطاش [33] وعبد العزيز غرمول [34] ومحمد زتيلي [35] وغيرهم ممن حاول بعضهم كتابة شهادة على خيانة الثورة وأحلامها وأما الجيل الجديد من أمثال إبراهيم سعدي [36] وفضيلة الفاروق [37] ومفتي بشير [38] وعز الدين جلاوجي [39]، وياسمينة صالح [40]، وسفيان زدادقة [41]، واحميدة عياشي [42] والخير شوار[43] وحميد عبد القادر [44] وعبد الوهاب بن منصور [45] ومحمد ساري[46] فقد أبدعوا لغة جديدة تحمل انكسارات أحلامهم، وتؤرخ لزمن الفتنة، فانخرط بعضهم فيما سمي بالأدب الاستعجالي. والحق أن هذه السمة صارت قاسما مشتركا بين الكتاب على اختلاف جيلهم؛ ولكنها رؤية غير متجانسة.

فمنذ السبعينيات أصبحت التجربة الروائية في الجزائر أكثر وعيا بالتراث والتاريخ تعميما وتاريخ الثورة الجزائرية تخصيصا بانتصاراتها العظيمة التي مجدت البطولة الثورية، وأنتجت لغة حالمة بالمستقبل وحاملة للأمجاد ونقدا لإخفاقاتها في بناء المجتمع وتحقيق التنمية؛ ولهذا صارت الرواية تتعامل مع تراث الثورة تعاملا نقديا حادا، بل رفعت الهالة المقدسة التي كان يسوقها السياسي عن الثورة لكي يدافع عن مشروعيته في الحكم. فعمل **الشهداء يعودون هذا الأسبوع** للطاهر وطار مثال لهذا التوجه. ولهذا خاض عرش النص حركة تجريبية تعددت فيها أشكال التعبير بتعدد الروايات التاريخية التي كانت تحاول طمس الحقائق وإخفاء الوقائع.

من بيت الشعر إلى بيت السرد

يتربع عرش النص لدى واسيني على منزلة بين منزلتي الشعر والسرد، وعلى مزية تتمثل في اكتساب معرفة خلفية بأشياء العالم أولا وبالفنون وضروب المعرفة الإنسانية ثانيا؛ ولعل ذلك ما نقف عليه في كثير من نصوصه. ومن أبرزها نص **شرفات بحر الشمال** التي نلفي فيها استثمارا

ذكيا لجماليات الفنون التشكيلية؛ ورحلة إلى أعماق النفس البشرية عبر مدارج السالكين في معارج عرش النص، وهذه الرحلة السردية تتوخى في طلبها لهذه المقاصد السردية أساليب الاقتباس من فضاء الفن وعوالم الحكي [47]. وعليه فإننا نعتقد أن السرد لا يكاد ينفصل عن المنجزات الكبرى التي حققتها علوم الإنسان؛ وهي تعانق الفعل الفلسفي لتتربع على عرش النص متأملة ذاك الانسجام الخفي الذي يبدو متلاشيا في خيوط السرد، ومشدودا إلى الحنين إلى بيت الشعر؛ إذ يمكننا أن نتتبع مساراتها منذ البدايات الأولى لكتابات واسيني من احميدة المسيردي الطيب، و**وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر**، و**وقع الأحذية الخشنة**، و**ما تبقى من سيرة لخضر حمروش**، و**نوار اللوز**، و**مصرع أحلام مريم الوديعة**، و**ضمير الغائب**، و**الليلة السابعة بعد الألف**، و**سيدة المقام**، و**شرفات بحر الشمال**، و**حارسة الظلال**، و**ذاكرة الماء**، و**مرايا الضرير** وفي النهاية **كتاب الأمير**.

تؤلف هذه الروايات جمعاء الهيكل المعماري لعرش النص ضمن منطق إشكالي ما يلبث يراجع مصادراته الفنية وعوالمه التخيلية ومصادره التاريخية. **فنوار اللوز** بإحالاتها إلى سيرة بني هلال وفاجعة الليلة السابعة بإحالاتها إلى قصة أهل الكهف وتراث ألف ليلة وليلة وتاريخ المورسكيين وأصولهم المغاربية. وهم جزء لا يتجزأ من حضارة العرب في الأندلس؛ ولهذا نلفي هذه العروش النصية بيوتا سردية تتمظهر طبيعتها الإشكالية في أثناء حوارها مع العالم بتفاصيله التي لا حدود لها؛ حيث يتنوع هذا الحوار من عرش إلى آخر تنوعا لا يكاد يخلو خطابه من هذر وهذيان. ومعه "ينشأ ذلك اللون من المساواة بين الجزء السردي والجزء القصصي" [48]، فينتقل من الابتذالات السفلية إلى مقامات التجريد العلوية لكي تحاول أن تتأمل من فوق هذه العروش السردية المكونات الكوسمولوجية للذات والعالم من منظورات فنية وجمالية تصطنع تاريخ الأمير عبد القادر عينا لتلتقط بها جواهر المضمرات في نصوص التاريخ، وتدفع بالمسكوت عنه لكي يصبح لسانا سرديا مبينا، وآلة تتوخى الحفر في مجهول أقاليم الروح المتناهية في الخفاء. إن عرش النص في **كتاب الأمير** مختبر لكتابة التاريخ كتابة فنية لها ما لها، وعليها ما عليها. ولكن في كل الأحوال تدشن مشروعا سرديا لا نختلف في أنه يبطن ضمن علاماته دلالات إيديولوجية ذات طبيعة إيحائية؛ بيد أنه يفتح آفاقا رحبة لمساءلة الأبعاد التكوينية التي تشيد هذه العروش؛ وهي لا تكاد تخلو من بقايا ميتافيزيقية ذات روح إيتقية سرعان ما تغيبها براعة التخييل بشيء من العناية الفائقة.

ما فتئت الحركة التجريبية لدى واسيني الأعرج في تشييد عروشه النصية تتنوع بمحافل الأسلوب الذي يتأبى عن الاكتمال، ويختار الخداج ليكون النص الأصل الذي يفلت من الدوائر المغلقة، وأن يكون صورة واحدة كما هو حاصل في **كتاب الأمير** ليظل حاله ينتسب إلى "النسق المفتوح" مع استواء بنياته التركيبية التي اختارت البساطة وقول التفاصيل المؤثرة في حياة الأمير عبد القادر، في علاقته الحميمة مع ذاته ومع محيطه ومع العالم الخارجي. ومن هذا المنطق نفقه طبيعة الأسلوب في عرش النص الذي مزج بين الذاتي والموضوعي وبين المعرفي والجمالي وبين التاريخي والسردي وبين الواقعي مزجا تختل فيه النسبة المثلى بين حدود هذه الثنائيات. فأحيانا

يعرج النص إلى سقف العرش، وأحيانا ينزل إلى دركات اللغة التي تصرفها التفاصيل التاريخية عن الارتواء بماء الاستعارة التي تقدم لنا تشبيهات باذخة واقتباسات من لغات متفاوتة في الآداء الفني ولا سيما الاستشهادات بالنصوص الفرنسية. فبعضها ينتظم في المتن الروائي، وبعضها لا يقوى على إثبات مشروعيته الفنية. ولكن ما يعنينا في هذا المقام أن فلسفة الأسلوب تظل تعرب عن حيويتها انطلاقا من تدافع الخطابات؛ ولا سيما خطاب الغير الأكبر كما يسميه جاك لاكان، وينتصر له دو سارتو.

تنبثق الأساليب السردية من رؤية كونية ووعي تاريخي وأفق تأويلي مفتوح. ففي أمثال هذه المنازل يتجاور التاريخ مع الرواية تجاورا تتنزل فيه الحقائق التاريخية إلى مدارك المتلقي تنزلا يستأنس به القارئ تاريخا للأمير غير معلوم على نحو لم يعهده في أسفار التاريخ وألواح المؤرخين، ولكن ينبغي الإقرار بالصعوبات المنهجية في تحديد مناطق التشابك بين ما كان وما هو كائن وبين ما هو ممكن ومحتمل حسب التوصيفات الأرسطية للعلاقة بين الأدب والتاريخ من وجهة وبين الفنون التي تحولت إلى مواد تشكلت منها موضوعات الأدب "وبين التناظرات الداخلية العميقة، أو العلاقات بين التطابقات قليلة المعنى بين الأشكال ووظائف التكرار أو التناقض، من حيث هي وسائل أسلوبية عامة تستخدم في كل الفنون، وبين التطابقات الحقيقية الواسعة الأبينة" [49] من وجهة أخرى. ولهذا يلجأ عرش النص في وضع صور المشابهات إلى الاستعارات التي تستجمع شتات المعنى في مظان القصص الكبرى وفي ممارسة المحكيات المغفلات، وتعمل على إعادة صناعتها صناعة تراعي دقة الدلالات التي يقتضيها "بهاء النسق"، وهي تروم الإمساك بالعلامات الدالة والضالة على جملة من الحقائق الغامضة التي لا يكتبها التاريخ الأسير بإكراهات "المنطق الرسمي". فتهدر حيوية الدرر المنتثرة في جنبات عرش النص، وتستنسخ صور الأسلوب في فلاة السرد. ومن ثم فإن المخيلة الشعبية تثري الأسلوب الروائي بوصفها محصلات لتجارب فكرية وثقافية وحضارية معيشة. وهي بذلك تضع فواتح لطيفة أمام "هباء التأويل".

إن الديمومة الزمنية وهي تنساب من تحت عرش النص انسيابا، تتباين قوته من مقام سردي إلى مقام سردي آخر؛ ولكنه يجتمع في نواة سردية هلامية عندما يكون المشروع الروائي يتوافر على رؤيا صادقة في متصوراته للعالم الذي يقوم بتمثيله تمثيلا سيميائيا، ثم يأتي دور جمهور القراء ليمسك بهذه النواة التي لا تمتلك شكلا هندسيا قبليا يرسم محيطها السردي، وإنما تسوقها الفهوم بحسب مدارك السالكين في طلبها لقوام الأمور، حتى لا تئل عروش النص في الظفر بعروج السرد، ولا تزل الأقلام في التطلع إلى أسقفه.

سؤال العتبات النصية

ولعلّ عرش النص غير مسؤول عن عدم الاهتمام بتدقيق الأصول الاثنوغرافية واللغوية للجماعة التي كان ينتمي إليها الأمير حتى يضل السرد طريقه إلى الوقوف على المواطن المفترضة التي تنبثق منها الإكراهات الإيديولوجية؛ ولكن في المقابل فإن هذا العرش يراد له أن يقول

الحدث بمعارج تخييلية غايتها الانتهاء إلى ترعة المحكي لتفتح أبواب الحديد، وتذلل السبيل رواحا من بيت الشعر إلى بيت السرد وغدوا من بيت السرد إلى بيت الشعر، وما ينبغي له أن يتخلى عن مبتغاه ومسؤوليته في تبني رؤية سردية ذات روح نقدية للذات وللآخر؛ لأن الأدب يكف عن العيش إذا لم ترصد له أهداف لا نهاية لها أو كما قال إيتالو كالفينو [50]. يبدو للوهلة الأولى أن الذات قد استسلمت في تقريظها لهذا الآخر الذي يبدو مبجلا، وهو يفتح مجهول السرد؛ إذ إن السرد يفتتح استهلاله [51] بمقولته، ثم يتبعه نص الأمير بلسان فرنسي. وعلى القارئ بالفحص عن سر هذه الفاتحة. وهل أصابت السرد فتوحٌ بهذه العتبات النصية؟ [52]

لا يمكن للقارئ أن يستسلم استسلاما ساذجا لفكرة أن الدلالة في هذه العتبة النصية بريئة، وسينتهي بعض المتلقين إلى الاعتقاد بأن ثمة هالة سحرية أضفيت على القس مونسنيور أنطوان ديبوشMonseigneur Antoine Dupuch [53] إلى درجة غواية الأمير بالميل إلى قراءة المسيحية[54]؛ علما بأن الأمير عبد القادر كان يتهم الفرنسيين حسب ما ذكره روني بوتيي René Pottier بأن "لا دين لهم ولا عقيدة، ولا رجال دين" [55]؛ وستبدو حجة السرد ضعيفة لجمهور القراء لنفي مثل هذا الزعم على الرغم من ذلك الاستدراك الذي ورد في نهاية ملفوظ الفقرة الأخيرة من النص المشار إليه في هوامش نهاية البحث، إن القارئ قد يستشعر هذا "الإفراط" في المحاباة لهذه الكائنات السردية ما لم تنهض على سلم حجاجي متين، وبراعة فنية في بلاغة التدليل. ولهذا تستولي هالة عرفانية على فاتحة **كتاب الأمير**، وتتطلب صبرا جميلا من المتلقي حتى تشرق عليه شمس التنوير الآتية من أقاصي عرش النص.

"– كلما سمعت أن مجنونا احتل عقليات الناس، أشعر بهول المسافة التي مازالت تفصلنا عن أعدائنا الذين تسيرهم المصلحة والعقل.

–لكنه من الصعب يا سيدي تغيير الذهنيات. ألم تقل، حجارة الصوان أهون لي من عقل متحجر يعوم في الخرافة؟

قال الحاج محي الدين الصغير بن مبارك." [56] وفي هذا الحوار طغيان للغة الذات الكاتبة على لغة الكائنات السردية. وكثيرا ما نلفي أنفسنا أمام مواجهة بين الذات والآخر تحاول إظهار التكافؤ الروحي بين المستعمر والمستعمَر، ودفع تلك الشبهة العالقة بسكان المغرب العربي من أنهم شعوب ذات أرحام عقيمة.

إن هذه المجتمعات متهمة بأنها تفتقر إلى الأصالة في إبداع الفكر وإنتاج الأفذاذ، وأن شعوبها أقرب إلى الأمم الكسولة التي تعتقد ولا تنتقد. إن **كتاب الأمير** دفع قوي لمثل هذه الشبهات، وتدليل بارع على بطلان مزاعمها، ورد مفحم لزيف دعواها. إن هذا المرجع من العلامات شاهد على أن هذا التاريخ بني على "منطق الند" و"منطق التسامح" و"سنة التدافع"؛ ولهذا كانت مساراته منذ البدء ذات طبيعة متعرجة ومحفوفة بالانزلاقات؛ وبهذا يقطع عرش النص الطريق على من يريد لإيحاءاته أن تكون رسالة بليغة "لمن يهمه الأمر". يتبين لجمهور القراء أن إعادة كتابة التاريخ كتابة سردية يمثل ملتقى للعلامات التي تصطرع في داخلها رهانات

الإيديولوجيا عبر مظاهر السجال بين الأنواع والأشكال والأفكار والأساليب، وهي تستجيب لحاجات لا نشك قيد أنملة أنها ذاتية بالدرجة الأولى؛ ولكن لها بعض المنزلة من الموضوعية التي تفرضها صنعة السرد وشرف البحث عن الحقيقة. أليست هذه الحقيقة سوى مظهر من مظاهر صناعة المعنى؟ وهل يمكننا أن نتصور هذه الصناعة بمعزل عن خطاب "الغير"؟ ألم يربط باختين هذا الخطاب في شعريات دوستويفسكي بالحوارية والرواية المتعددة الأصوات؟ ومن ثم تصبح الاقتباسات الفنية عنصرا بانيا لعرش النص ولاستعارته المفهومية، ومشيدة لبيت السرد وعموده؛ حيث يسكن المعنى. وهذا المعنى قبلة لحذاق السيميائيين على اختلاف مشاربهم.

الهوامش

1 – "العرش" الجسم المحيط بجميع الأجسام، سمي به لارتفاعه، أو للتشبيه بسرير الملك في تمكنه عليه عند الحكم، لنزول أحكام قضائه وقدره منه، ولا صورة ولا جسم ثمة" ينظر **التعريفات** للسيد الشريف الجرجاني، اعتنى به مصطفى أبو يعقوب، المغرب، مؤسسة الحسني، ط. 1، 2006، ص. 84.

2 - Voir G. Genette, **Fiction et diction**, Paris, Ed. Seuil, 1991, pp. 95-151.

3 - Voir Iouri Lotman & Boris Ouspenski, **Sémiotique de la culture russe**, trad. Françoise Lohest, Ed. L'Age d'homme, 1990.

4 - Voir Tzvetan Todorov, Mikhaïl Bakhtine, **Le principe dialogique**, suivi de **Écrits du cercle de Bakhtine**, Paris, Ed. Seuil, 1981, p. 152.

5 – ينظر جيل دولوز وغاتاري، **ما هي الفلسفة؟**، ترجمة مطاع صفدي، بيروت، مركز الإنماء القومي والمركز الثقافي العربي، 1999، ص.41 .

6 – اصطنعنا متصور المدارج للإشارة إلى رفعة منزلة التاريخ من حيث هو حركة يصنعها الفعل البشري، ويتضمن منطق التدرج للأقوال وهي تتصعد إلى مقامات الأفعال؛ حيث لا سرد بلا زمان.

7 – الأسلوب من الناحية اللغوية هو الطريق، وسرعان ما استعمل استعمالا اصطلاحيا فغدا طريقة في الكتابة والإنشاء والتحرير والقول، بل استعمل استعمالا واسعا مثله مثل الكثير من المفاهيم مثل الشعر والإيقاع وغيرهما كما هو متداول في لغة الحياة اليومية المنطوقة والمكتوبة. لهذا امتدت استخدماته في الموضة والديكور والأثاث والسيارات والسياسة والرياضة والإدارة ونمط العيش والاقتصاد وامتد إلى الفلسفة والطب والعلوم. ولهذا غدا فيما نزعم مقولة سيميائية بامتياز.

8 – **تحولات الجحش الذهبي**، ت. علي فهمي خشيم، طرابلس، ليبيا، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، 1984. وهناك ترجمة عمار الجلاصي؛ وترجمة أبو العيد دودو، الجزائر، منشورات رابطة الاختلاف، 2001.

9 - Apulée, **l'Ane d'Or, dans les Métamorphoses**, Paris, Folio. Gallimard, 1958.

10 – فكان لهذا الأسلوب امتداد بين في بعض الكتابات الروائية الجزائرية. ومنها **الحوات والقصر** للطاهر وطار، و**حمائم الشفق** لخلاص الجيلاني، وبالفرنسية **ألف وعام من الحنين** لرشيد بوجدرة، و**اختراع الصحراء** L'invention du désert للطاهر جاووت، و**هابيل** لمحمد ديب، و**النهر المحول** لرشيد ميموني، و**ألف ليلة وليلتان** دون أن نزعم بأن ثمة تأثيرا مباشرا للحمار الذهبي في هذه النصوص.

11 – حققها شريبط أحمد شريبط، الجزائر، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، ط. 1، 2005.

12 – ينظر مقدمة شريبط أحمد شريبط، الجزائر، **لمائة ليلة وليلة**...**وحكايات أخرى**، ص. 24.

12 – ينظر: محمود طرشونة، **مائة ليلة وليلة**، تحقيق، تونس وليبيا، الدار العربية للكتاب، 1979، ص. 5.

13 – **حكاية العشاق في الحب والاشتياق**، محمد بن براهيم (الأمير مصطفى)، تحقيق: أبو القاسم سعد الله، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1977. وهناك من الدارسين الجزائريين من يمنح هذا النص الذي ظهر عام 1849 الريادة العربية في الكتابة التي تتراوح بين المقامة والقصة الشعبية والرواية، وقد سبقت **رواية زينب** كما يشير إلى ذلك أبو القاسم سعد الله في ص. 4 من التحقيق، فسبقتها بما يزيد عن الستين سنة.

14 – عمر بن قينة، **دراسات في القصة الجزائرية** (الطويلة والقصيرة)، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986، ص. 148.

15 – ركن الدين بن محرز الوهراني، **منامات الوهراني ومقاماته ورسائله**، تح. إبراهيم شعلان ومحمد نغش ومراجعة عبد العزيز الأهواني. وزارة الثقافة، الجمهورية العربية المتحدة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، مصر، 1968.

16 – ينظر أحمد منور، **الأدب الجزائري باللسان الفرنسي**، نشأته وتطوره وقضاياه، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، 2007.

17 – من أعماله: **ابن الفقير** 1950، **والأرض والدم** 1953، **الدروب الوعرة** 1957، **ومولود فرعون: رسائل إلى الأصدقاء** 1969، **والذكرى** 1972.

18 – له مجموعة من المؤلفات في الشعر والرواية والمسرحية، وفي الشعر له **مناجيات وقصائد إلى الجزائر المضطهدة ومئة ألف عذراء وتحت صرخات الديكة**، وفي المسرحية كتب **الجثة المحاصرة ودائرة القمع وغبار الذكاء والأسلاف يزدادون ضراوة والمرأة المتوحشة والرجل ذو الصنادل المطاطية ومحمد خذ حقيبتك وحرب الألفي عام وملك المغرب**، أما في الرواية **نجمة والمضلع النجم**.

19 – من أشهر أعماله: **الدار الكبيرة والحريق** ورواية **من يذكر البحر؟** و رواية **النول** عام 1957 وما بين 1970 و1977 فنشر ثلاث روايات هي **إله وسط الوحشية** عام 1970، و**سيد القنص** عام 1973، و**هابيل** عام 1977 و**إذا رغب الشيطان والشجرة ذات القيل** عام 1998.

20 – له **الربوة المنسية** 1952، **والسبات العادل** 1955، **والعفيون والعصا** 1965.

21 – من رواياته: **التطليق والخلزون العنيد والإنكار والرعن وليليات امرأة آرق، وضربة جزاء وألف عام وعام من الحنين وتيميمون**.

22 – من رواياته: **التلميذ والدرس ورصيف الأزهار لا يجيب وسأهبك غزالة**.

23 – من أعمالها المنشورة **الظمأ والذين نفد صبرهم** 1958 **وأطفال العالم الجديد** (1962) و **مسرحية الفجر الدامي**1968 **ونساء في شقتهن بعاصمة الجزائر والحب والفانتازيا وبعيدا عن المدينة وليالي ستراسبورغ ووهران.. لغة ميتة ثم ما أوسع السجن**.

24 – الطاهر جاوت، من مواليد عام 1954 بمنطقة القبائل، صحفي شاعر له مجموعتان شعريتان: **المنقلب المشوك** (نامان 1975)، **سفينة في اتجاه التيار**(سان جيرمان دو بري 1978)، اتجه إلى الرواية ونشر: **مسلوب الملكية** (الشركة الوطنية للنشر والتوزيع 1981)، **الباحثون عن العظام** (لوسوي 1984)، **خلق الصحراء** (لوسوي 1987) **والحرس الليلي** (لوسوي 1991). حصدت آلة العنف روحه في الجزائر.

25 – من أعماله الروائية **شرف القبيلة والنهر المتحول وطومبيزا**.

26 – وهو اسم استعاره الضابط الجزائري السابق من زوجته، واسمه الحقيقي محمد مولسهول. من أعماله: **بما تحلم به الذئاب وسنونوات كابول والاعتداء وصفارات بغداد.**

27 – من هؤلاء: مليكة مقدم وأنور بن مالك وبوعلام صنصال.

28 – نذكر على سبيل المثال لا الحصر الطاهر وطار ورشيد بوجدرة وعبد الحميد بن هدوقة وعبد الملك مرتاض. ولكن هذا الجيل لم يتوقف عن الكتابة، بل واكب مظاهر التجديد في اصطناع التقنيات الروائية الجديدة.

29 – **ذاكرة الجسد وفوضى الحواس وعابر سرير.**

30 – **صهيل الجسد والرعشة.**

Festin de mensonges, 2007, **Sommeil**, 1998, **La Soumission**, 1998, **La Rozzia**, 1999, **Haras de femmes**, 2001, **Les Gens du parfun**, 2003.

31 – من أعماله: **حمائم الشفق.**

32 – له **زمن النمرود** الصادرة عام 1985 و**تماسخت– دم النسيان وتلك المحبة** 2003.

33 – من مؤلفاته: **طيور في الظهيرة** (رواية)، **دار الزليج** (مجموعة قصصية)، **دم الغزال** (رواية)، **بقايا قرصان** (قصص)، **خويا دحمان** (رواية)، **عزوز الكابران** (رواية).

34 – من أعماله الروائية: **زعيم الأقلية الساحقة** عن دار القصبة، ورواية عام 11 سبتمبر عن منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية.

35 – من أعماله : **عصافير النهر الكبير.**

36 – من رواياته **صمت الفراغ وفتاوى زمن الموت وبوح الرجل القادم من الظلام.**

37 – **تاء الخجل**، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، بيروت، 2003. **واكتشاف الشهوة**، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، بيروت، 2006.

38 – نذكر رواياته الآتية: **المراسيم والجنائز وأرخبيل الذباب وأشجار القيامة وشاهد العتمة وبخور السراب.**

39 – **رأس المحنة**، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط.1 الجزائر،2003. و**سرادق الحلم والفجيعة**، منشورات رابطة أهل القلم، ط1، الجزائر، 2006.

40 – كتبت **بحر الصمت ووطن من زجاج.**

41 – **سادة المصير**، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2002. و**كواليس القداسة**، منشورات التبيين/الجاحظية، ط1، الجزائر، 2002.

42 – من مؤلفاته الروائية: **ذاكرة الجنون والانتحار، متاهات ليل الفتنة.**

43 – **حروف الضباب**، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2002.

44 – صدرت له روايتان موسومتان **بالانزلاق ومرايا الخوف** ومجموعة قصصية صدرت منذ سنتين عن دار الحكمة بعنوان **حكايات مقهى ملاكوف الحزينة.**

45 – له **قضاة الشرف** صدرت بمنشورات اتحاد الكتاب الجزائريين و**فصوص التيه** عن دار البرزخ ومجموعة قصصية **في ضيافة إبليس.**

46 – من رواياته: **الورم وعلى جبال الظهيرة والسعير والبطاقة السحرية والمتاهة والغيث.**

47 – تقصد بالحكي في هذه الدراسة اللغة قياسا على قول العرب. هذه حكايتنا بمعنى هذه لغتنا.

48 – جيرار جينات، **خطاب الحكاية**، تر. محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، المغرب، مطبعة النجاح الجديدة، ط. 1، ص. 109.

49 – يوزف شتريلكا، "العلاقات المنهجية بين الأدب والفنون الأخرى"، تر. مصطفى ماهر، القاهرة، **مجلة فصول** (الأدب والفنون) مج. 5، ع. 2، يناير/فبراير/مارس 1985،، ص. 21.

50 – إيتالو كالفينو من أشهر الروائيين الإيطاليين المحدثين. ولد فى هافانا عم 1923 ، وتوفى بمدينة سيينا بإيطاليا عام 1985، قاوم الفاشية في شبابه، وتميزت أعماله الإبداعية بالسخرية. ومن مؤلفاته: **البارون المعلق**، تر. معن مصطفى حسون و**الفيسكونت المشطور**، تر. معن مصطفى حسون و**مدن الخيال**، تر. محمود موعد و**السيد بالومار**، تر. بسام حجار و**الطريق إلى سان جيوفاني**، تر. أمل منصور، و**ست وصايا للألفية الثالثة**–محاضرات في الإبداع، تر. وتق. محمد الأسعد. حصل إيتالو كالفينو على جائزة " فيلترينيللى " 1972 من أكاديمية لينشى.

51 – واسيني الأعرج، **كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد**، الجزائر، منشورات الفضاء الحر، 2004، ص. 6.

52 – سنخص العتبات النصية **لكتاب الأمير** بدراسة مستقلة؛ ولهذا لم نتوقف كثيرا عند هذه المسألة المهمة بالنسبة لعرش النص.

53 – هناك أسباب قد دفعت الاحتلال الفرنسي إلى إعادة التفكير في تنظيم شؤون الديانة المسيحية في الجزائر لإحياء مجد الكنيسة الإفريقية التي لم يعد لها أي صيت بعد الفتح الإسلامي لشمال إفريقيا وبعد وصول تقارير سلبية إلى ملك وملكة فرنسا بخصوص تنظيم الشعائر المسيحية وتدخل قساوسة كبار لتحسين مكانة الديانة المسيحية في الجزائر. وبعد انتهاء مهمة جمعية القديس فانسان التي كان أعضاؤها يتقنون اللغتين العربية والتركية في 30 جوان 1838 تولى المطران ديبوش أسقفية الجزائر، وظل على رأسها سبع سنوات (1845–1838) كما يوصف بطغيان الجانب المادي على سلوكه. ولكي ترضى عنه سلطات الاحتلال بادر للتفاوض مع الأمير عبد القادر من أجل إطلاق سراح الأسرى. بيد أنه قدم استقالته لتراكم ديونه الكثيرة.

54 – "...كم أشتهي أن أحدثك عن كل ما يجمعنا. بدأت أقرأ كتابكم الإنجيل. وفي فترة إقامتك بجانبي أتمنى أن تسمح لي بمساءلتك عن بعض القضايا الغامضة. لم تتح لي الحروب والتنقلات المستمرة إلا قراءة شذرات صغيرة هنا وهناك، لكن هذه المرة أنا مصمم على قراءته كاملا، وفهمه إن أمكن. سادتنا القدماء فعلوا مثل هذا الأمر بدون أن يختل إيمانهم." واسيني الأعرج، **كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد**، م. م، ص. 43.

55 – René Pottier، **Le Cardinal Lavigrie Apôtre et civilisateur**، Paris Publtechn. Et art، 1947، p. 74.

56 – واسيني الأعرج، **كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد**، م. م، ص. 119.

ملخصات

السرديات: من الاختصاص إلى تعدد الاختصاصات
سعيد يقطين

تناقش المقالة المرحلة البنيوية من تاريخ النقد الأدبي ونظريته، حقبة هامة في تاريخ الفكر الإنساني، وإبدالا معرفيا جديدا غير النظر إلى السرد وطريقة تناوله، بالانتقال من مجال الاهتمام بمضامينه وتيماته إلى العناية بأشكاله وتقنيات أدائه، والكشف عن بنياته. وعدّ اللسانيات خلال هذه الحقبة، بالإضافة إلى كونها العامل الأساسي وراء تشكيل هذا الإبدال المعرفي الجديد، خلفية معرفية في التعامل مع السرد بمختلف أجناسه.

هذا الوعي الجديد الذي تشكل في المرحلة البنيوية، وتطور بانتباه بارت إلى أن فعل الحكي أو السرد، فعل شمولي موجود في كل شيء، هو ما دفع بالباحثين إلى تكثيف السؤال حول كيفية تحليله بصورة تضمن الإمساك بمختلف مكوناته وخطاطاته الكلية والإنسانية العامة، وساهم في ظهور السرديات والسيميائيات الحكائية وفي انفتاحها على العلوم المعرفية التي تطورت في الآونة الأخيرة، فأعطت للسرد موقعا أكثر جذرية في الحضور على مستوى التجربة الإنسانية. وللتحليل السردي إمكانية الانفتاح على قضايا جديدة لم تكن تهتم بها السرديات في المرحلة الكلاسيكية، وهو ما ساهم بشكل واضح في الانتقال من السرديات الكلاسيكية إلى ما بعدها؛ أي في الانتقال من الاختصاص إلى تعدد الاختصاصات وتداخلها.

التشييد الروائي
أحمد فرشوخ

تتناول هذه المقالة فن الرواية، من منظور المقاربة الفضائية، لما تستدعيه الرواية من تشييد جمالي، يجعلها خاضعة لتصميم دقيق، يتعالق مع المادة الحكائية، ومع الشخصيات المتخيلة. ولما تتطلبه من انفتاح على فضاءات رمزية تورط القارئ في متاهات الحكي، وتمارس عليه الإغواء والجذب.

انطلق الكاتب من تصور هايدغر في ربط الرواية بفن المعمار، ليصل إلى كون الرواية، فضاء يجاوز المكان، ويتسم بالتنوع والتعقيد والغزارة، إذ يتباين تشييد معمار الرواية؛ بين النمط التقليدي، والشكل اللولبي الحديث، والمضمار الناقض لنفسه من الداخل.

تبعاً لذلك، وسع الكاتب دائرة البحث، بالاعتماد على النقد البيني، انطلاقا من تنظيرات جيرار جنيت؛ التي تنبني على فضائية اللغة، وفضائية الكتابة، وفضائية الأسلوب، وفضائية الأدبي الغفل. ولإضفاء غنى أكبر عن تصوره لفن الرواية، انفتح الكاتب عن المقاربة الفضائية عند جوزيف كيسنر، التي تتخذ ثلاث صور؛ تضم الهندسي، والمحتمل، والمطابق المولد.

كل هذه الاجتهادات، جاءت في سياق الصراع والمنافسة ضمن تيارات ما بعد الحداثة، بإيلاء أهمية قصوى لمقاربة الفضاء الروائي من منظور التشييد، قصد الارتقاء بالعملية النقدية، وتقوية حاسة الابتكار، وتوسيع مجالات اشتغال السرد، والتحول المتعدد للموضوع الجمالي للرواية.

نظرية العوالم الممكنة ونظريات التخييل الأدبي
الميلود عثماني

تقترح هذه المقالة تحليلا للأسباب التي جعلت الواقعية الجهية، المنسوبة لديفيد لويس، ذات تأثير بالغ على نظرية التخييل وتقدير أهميتها كذلك: ترى ما مدى أصالة نظرية ديفيد لويس بخصوص التخييل؟ وهل حالة الاتصال بين العوالم الممكنة وعوالم التخييل يمكن للواحد أن يدافع عنها؟ وهل هناك قدرة على اعتبار هذه المقترحات مثمرة بالنسبة لنظرية التخييل؟ وهل يمكننا أن نرى سمات امتداداتها المستقبلية ؟

الأعمى وقرينه
عبد الله إبراهيم

يقترن العمى كتجربة وجودية، تجد معادلها الثقافي الأعمق في الكتابة، بالذاكرة والتخيل. ويستعيض المبتلى بهذا الوسْم التراجيدي عن البصر بتفتُّق البصيرة. تلك هي حال طه حسين، الذي تحدى إعاقته، وخلق من مكابدته إكراهاتها أسطورة أدبية وثقافية. لقد أحال عماه إلى نعمة ونأى عن تشاؤم سمْيه أبي العلاء المعرّي، آخذا عليه عدم قدرته على الاستمتاع بجماليات الحياة. ويحق وصف سيرته بـ«رحلة مبصر في مجتمع أعمى». ومع ذلك، طبع صاحب **اللزوميات** طه حسين بميسم لا يمّحي، وجسد قرينا له على مدار حياته. إذ ظل يلهج بذكره ويستحضر سيرته وفكره، متمثلا فيه تجربته الخاصة ومفارقا له مجاوزا إياه في آن. لقد انعكس عمى طه حسين على كتابته، وتركز في ضمير الغائب بكل حمولته الإضمارية، وفي الأفعال، التي بها شخّص العالم في مرايا اللغة. رغم ما تعرض له من قدح في سيرته، ثبت ذكره كأحد رموز الثقافة العربية الحديثة، مثلما كان قرينه أحد رموز الثقافة العربية الكلاسيكية.

الفظيع "في رحلة عبد اللّطيف البغدادي إلى مصر" قراءة سيميائيّة كوارثية

عادل خضر

تقارب هذه المقالة موضوع الرحلة من خلال رحلة عبد اللطيف البغدادي إلى مصر والمضمنة في كتابه **الإفادة والاعتبار في الأمور المشاهدة والحوادث المعاينة بأرض مصر**، من زاوية سيميائية وتحديدا السيميائيات الكارثية، التي تعد امتدادا وتطويرا لسيميائيات السرد التي وضع أسسها الأولى غريماص.

السؤال الذي حاول الباحث الإجابة عنه في هذه المقالة، يتعلق بالكيفية التي يتشكل، عبرها، المعنى داخل النص السردي أو لنقل البحث في سيرورات المعنى وآليات إنتاجه. وذلك بتحديد موضوع الرحلة والمتمثل في نقل وقائع المجاعة التي اجتاحت مصر بسبب نقصان مياه نهر النيل، وما ترتب عن ذلك من أمور فظيعة. وقد وظفت المقالة تركيبة من المفاهيم السيميائية التي تحيل على النظرية الكارثية، وعلى ما يتصل بالنظرية السيميائية عموما.

دور الحوافز في بناء مدلولات المحتوى السردي

حميد لحمداني

تزاوج هذه المقالة، بين الجانبين النظري والتطبيقي، وهي تتناول تصور الناقد الروسي الشكلاني توماتشوفسكي لفهم النصوص السردية القائم على الاهتمام بالوحدة الدلالية الصغرى، "المعنم"، المتطابقة مع الجملة ويدعوها الحافز. وانكبت في الجانب التطبيقي على تحليل نص سردي قصير جدا، بغرض رصد الحوافز المكونة له والوصول إلى تحديد الوحدات الدلالية الكبرى، أي المدلول أو المعنى العام للنص.

وقد خلصت المقالة إلى أن مجموع الحوافز وعناصرها تؤلف علاقات دلالية متشابكة ومتآزرة لتكوين الوحدة الدلالية الكبرى الأولى في النص القصصي، مع التأكيد على أن أهم ما ينبغي الحديث عنه بخصوص الحفيز، هو ارتباطه بضرورة الإشارة إلى شيء أو فكرة أو مؤشر، لا تكون له وظيفة في القصة، لحظة ظهوره، إذ تؤجل هذه الوظيفة إلى ما سيأتي من وقائع القصة أو الرواية لاحقا.

وقد تناولت المقالة نموذجا آخر من القصة القصيرة، لتوضيح الوظيفة الأساسية للحفيز في بناء البعد الدرامي في الحكي بشكل عام، لتخلص إلى أن الحفز الواقعي لا يشترط فيه دائما أن يكون بذكر أشياء أو أسماء أو أحداث واقعية، إذ يمكن التعبير عن الواقع دائما بوسائل رمزية و أسطورية أو خرافية .

الجسد الأنثوي والأهواء
أسماء معيكل

أبان الشق النظري عن هدف الكتابة النسائية السردية المتمثل في إبراز مكانة الجسد. كما اهتم النقد النسوي بالجسد وأهوائه، والذي شكل موضوع الشق التطبيقي المحلل انطلاقا من ثنائيتين:

الأولى: اغتصاب الجسد وصونه، والمتجسد في أعمال سردية هي: رواية **صمت الفراشات** لليلى العثمان، والتي انتهك فيها الجسد في ظل الأوضاع الاقتصادية. وقصه "الحيار" و"ألف باء الحب" لابتسام تريسي، حيث اغتصب فيهما الجسد في ظل العادات والتقاليد، ورواية **الشبيهة** لماري شو المنتهك فيها الجسد في ظل الثقافة الاجتماعية.

الثاني: ثنائية قهر الجسد وتحريره، والمتمثل في رواية **جورة حوا** لمنهل السراج الذي استهدف إبراز قضايا المرأة عبرالجسد والحرية والمساواة والعمل في ظل ثقافة ذكورية تحكم المجتمع.

استراتيجيات النص وآفاق التأويل
عبد الواحد المرابط

تتضمن هذه المقالة دراسةً جمالية لنص قصصي قصير جدا، اعتمد فيها الدارس خلفية نظرية ومنهجية تتمثل في جمالية التلقي، بشقّيْها الظاهراتي والتأويلي. وقد سعت إلى اقتراح خطة منهجية يتم فيها استقصاء النص من حَيث مَقْروئيتُه من جهة، ومن حيث قراءتُه من جهة أخرى: استقصاءُ المقروئية يتم انطلاقا من السّجلّ اللغوي ونقط اللّاتحديد والسيناريوهات والخطاطات التي يضعها النص أمام قارئه الضَمنَي المفترَض؛ واستقصاء القراءة يتم من خلال اكتشاف منطق "السؤال والجواب" الذي يتحكم في قُرّاء النص الفِعْلِيّين، واكتشاف آفاق الانتظار التي تُؤَطّرُهُم.

نتائج هذه الدراسة تتمثل– على صعيد أول– في إبراز خصوصية النص المدروس في بعده النصي وفي بعده التداولي، ثم تتمثل– على صعيد ثان– في صياغة مُقتَرَح منهجي يقوم على أساس جمالي، ويستثمر مفاهيم وأدوات تحليلية من السرديات والتداوليّة والسيميائية، يمكن تطويره وجعله يمتد لدراسة نصوص أخرى، سردية وأدبية عموما.

كتاب الأمير بين مدارج التاريخ ومعارج التخييل
أحمد يوسف

توقفت المقالة عند مفهوم "عرش النص" التى تعنى بمجموع الاقتباسات والمشمولات السيميائية المسيجة لعمل سردي ما، مع استحضار تجربة الروائي "واسيني الأعرج"، وروايته **الأمير؛** فهو لم يشذ عن المعتاد بل سار على نهج معاصريه من الرعيل المخضرم، ملهبا حماسة القراء التواقين إلى معانقة آفاق الارتقاء، إثر ذلك تم الانتقال إلى رصد بعض خصائص المنجز الإبداعي "لواسيني الأعرج"، واستنتاج تجاذب عرشه النصي بين نزعتين متباينتين: شعرية وسردية، متراوحة بين الذاتي والموضوعي، متأرجحة بين المعرفي والجمالي، لتخلص المقالة إلى أن كتابات "الأعرج" ظلت محفوفة برهانات الإيديولوجيا، وهو ما جعل منها نماذج إبداعية تزكي البعد البوليفوني لجنس الرواية، وتجعل منها فضاء رحبا تتردد بداخله رؤى ومواقف متباينة.

تقنيات السرد في رواية "حينما كنت أحتضر" وليام فولكنر
سمير الأزهر

تقترح هذه المقالة، دراسة نقدية لرواية " حينما كنتُ أحتضر"، للكاتب الأمريكي وليام فولكنر، حيث تناول سمير الأزهر بالتحليل، تقنية السرد باعتبار أن الرواية تتكون من 59 فصلا، يتناوب على روايتها 15 راويا. كل فصل يصف مشاعر وأفكار راوٍ معين؛ كما يصف كذلك الأحداث مثلما يراها هذا أو ذاك الراوي .

أمام هذه التقنية السردية المعقدة، يختلف النقاد – حسب مدارسهم النقدية– بين من يقترح دراسة كلاسيكية للحكي، ومن يقترحُ دراسة عصرية يتداخل فيها البنيوي واللغوي والنفسي.

سرديات العودة: معالجة ثقافية نقدية للقصة القصيرة المصرية
محمد الشحات

تستند هذه المقالة إلى النقد الثقافي الذي يسعى إلى تحقيق التوازن بين الجوانب الجمالية والثقافية والتاريخية في نص أدبي ما. وبذلك فهي تهدف إلى تحليل التحولات التي مست مفهوم الكتابة لدى كتاب القصة القصيرة المعاصرين، وذلك من خلال ثلاثة تيارات، لا يمكن فصلها عن بعضها البعض.

شكل محمود طاهر لاشين، أولا، مدرسة جديدة، في كتابة القصة القصيرة، مع بداية القرن العشرين، حيث اهتم بصياغة أدب وطني أو ما يصطلح عليه، حرفيا،بـ"الأدب المصري المعاصر". فيما مثلت مجموعة من الكتاب (غاليري 1967) اللبنة الأساس لحساسية جديدة، في الكتابة الأدبية.

وعلى أساس النضال الثقافي، مرة أخرى، وباعتماد تقنيات الكتابة، ظهر تيار سنة 1990، في ظروف مطبوعة بالتحولات الصعبة والحرجة، وذلك من خلال مجموعات من القصص القصيرة، كلها تنتمي إلى فترة التسعينات، ممثلة في منتصر القفاش ومنصورة عز الدين ، و**خدعة الخدعة الخفيفة** لغادة الحلواني، وإبراهيم فرغلي في **أشباح الحواس**. وترتكز هذه المقالة، أساسا، على هؤلاء الكتاب من خلال نقد ثقافي يعمد إلى تفكيك مفهوم الكتابة كما اعتمده جيل كتاب التسعينات، وكما انعكس في النصوص الأدبية بالمقارنة مع مفهوم مابعد–الكولونيالية.

اللغات العابرة للمحلية: ما الذي تعنيه التعددية اللغوية في السياق المغاربي؟
إدفيغ تاماليت طالييف

تعيد هذا المقالة التفكير في المقاربات أحادية اللغة، في الأدب المغاربي، التي حافظت على هيمنة اللغتين الفرنسية والعربية كلغات تعبيرية. وبدل ذلك، تقترح معالجة متعددة اللغات، نقدية ومرتكزة على السياقات المحلية، موسومة بمسارات عرضية بين مواقع شتى في البحر الأبيض المتوسط. كما تروم اقتراح إبدال تأويلي يختبر تنوع الأدب المغاربي الذي ولد بالشتات، في بلدان أوروبية جنوبية، مع استعادة هذا المتن ، من خلال التاريخ المعقد لأشكال الاتصال المغاربي–المتوسطي. وعبر كل هذا تسعى المقالة إلقاء الضوء على التكافؤ المتوسطي باعتباره منطقة تواصل موزعة بين الشمال العالمي جنوب العالم.

بيوغرافيا

سعيد يقطين: أستاذ جامعي (جامعة محمد الخامس بالرباط ، المغرب) ناقد أدبي، نال عددا من الجوائز الأدبية بالمغرب والعالم العربي. أصدر عددا من المؤلفات في مجال النقد الأدبي، منها: **القراءة والتجربة، تحليل الخطاب الروائي وانفتاح النص الروائي، والرواية والتراث السردي وذخيرة العجائب العربية، والأدب والمؤسسة والسلطة، وقضايا الرواية العربية الجديدة، والفكر الأدبي العربي...**

أحمد فرشوخ :.ناقد أدبي، (المغرب) نال عددا من الجوائز المغربية والعربية، ويعتبر أحد أهم المتخصصين في تحليل الخطابين الروائي والقصصي العربي، من مؤلفاته **جمالية النص الروائي، وحياة النص: دراسات في السرد، وتجديد درس الأدب، وتأويل النص الروائي: السرد بين الثقافة والنسق.** توفي 2016.

عثماني الميلود : أستاذ جامعي (المركز الجهوي لمهن التربية والتكوين الدار البيضاء، المغرب) ناقد أدبي، ساهم وأشرف على تأليف عدد من الكتب الجماعية، ومن مؤلفاته **العوالم التخيلية في روايات إبراهيم الكوني** كما ترجم كتاب **الشعرية** لتيزفيتان تدوروف.

عبد الله إبراهيم : ناقد وأكاديمي عراقي عمل أستاذا في عدد من الجامعات العربية في العراق وليبيا وقطر، نال العديد من الجوائز الأدبية بالعالم العربي، يشغل حاليا منصب مستشار ثقافي بالديوان الأميري في الدوحة، أصدر عددا هاما من المؤلفات في مجالي النقد والسرد منه: **المركزية الغربية، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، والتلقي والسياقات الثقافية، السردية العربية والسردية العربية الحديثة، تحليل النصوص الأدبية، والمتخيل السردي، وموسوعة السرد العربي، والرواية العربية: الأبنية السردية والدلالية.**

العادل خضر: أستاذ جامعي جامعة منوبة – تونس، ناقد وباحث أصدر العديد من الدراسات والكتب في مجال النقد والثقافة العربية منها: **الأدب عند العرب مقاربة وسائطية وأزمة المسلم الأخير ونهاية التدين، ويحكى أن: مقالات في التأويل القصصي، والصورة والوجه والكلمة.**

حميد لحمداني : أستاذ جامعي (جامعة سيدي محمد بن عبد الله بفاس، المغرب) ناقد أدبي.أصدر من مؤلفاته في مجال النقد الأدبي، منها **في التنظير والممارسة: دراسات في الرواية المغربية، أسلوبية الرواية: مدخل نظري، سحر الموضوع: في النقد، النقد الروائي والإيديولوجيا، بنية النص السردي، النقد النفسي المعاصر.**

أسماء معيكل: ناقدة وروائية سورية حاصلة على الدكتوراه في الآداب من جامعة حلب. أستاذة جامعية بقطر، لها مجموعة من الدراسات في النقد الأدبي، من إصداراتها **نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر**، ورواية بعنوان **خواطر امرأة لا تعرف العشق**.

عبد الواحد المرابط: أستاذ جامعي (جامعة القاضي عياض بمراكش– المغرب). له مؤلفات عديدة منها: **السمياء العامة وسمياء الأدب والدراسات الأدبية المغربية الحديثة– مداخل ببليوغرافية**. ساهم في ترجمة كتب نقدية منها: **آليات دراسة النصوص الأدبية**.

أحمد يوسف: أستاذ جامعي (جامعة السانية– وهران) ناقد وباحث، صدرت له مجموعة من الكتب والدراسات في مجال النقد الأدبي والتحليل السيميائي، منها: **السيميائيات الواصفة، المنطق السيميائي وجبر العلامات**" و"**الدلالات المفتوحة مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة، وسيميائيات التواصل وفعالية الحوار. المفاهيم والآليات، والسلالة الشعرية في الجزائر. علامات الخفوت وسيمياء اليتم، ويتم النص والجينالوجية الضائعة**.

سمير الأزهر: أستاذ جامعي (جامعة الحسن الثاني بالدار البيضاء– مسلك الدراسات الأمريكية). ناقد وباحث، له عدة مقالات تهتم بالأدب المغربي والثقافة المغربية، كما أصدر مجموعة من المؤلفات حول الأدب الأمريكي. إلى جانب التدريس والتأطير، يشتغل مديرا للمتحف الجامعي ببنمسيك، وكاتبا عاما للجمعية المغربية للسياسات الثقافية.

محمد الشحات: ناقد أدبي وأكاديمي مصري أصدر عدة كتب نقدية منها **بلاغة الراوي: طرائق السرد في روايات محمد البساطي، وسرديات المنفى: دراسة في الرواية العربية بعد عام** 1967" **وسرديات بديلة**، وكتاب **هوامش ثقافية**.

إيدفيغ تاماليت طالبييف أستاذة مساعدة للغة الفرنسية بجامعة تولان. حصلت على شهادة التبريز، في اللغة الإنجليزية، بفرنسا، شهادة الدكتوراه في الآداب بجامعة كاليفورنيا بسان دييغو. تركز أعمالها على التداخل الحاصل ما بين الحداثة ومابعد– الكولونيالية والنزعة الوطنية العابرة، بالبلاد المغاربية، ومنطقة التواصل المتوسطية. هي مؤلفة كتاب"**The Transcontinental Maghreb: Francophone Literature in a Mediterranean Context** (FordhamUniversityPress, 2017)). وهي الآن تُنهي تأليف مجلد حول البحر الأبيض المتوسط باعتباره مقولة تأويلية:**Mediterranean as hermeneuticcategory, CriticallyMediterranean: Aesthetics, Theory, Hermeneutics**, Culture. In 2015 وبعد ذلك أصبحت المؤلفة المحررة العامة للتعبيرات المغاربية. وقبل أن تلتحق بجامعة تولان، عملت تاملايت أستاذة مساعدة للغة الفرنسية بجامعة يال، وعضوا ضمن مجموعة استشارية عن الدراسات الشرق– أوسطية ومستشارة في مركز الدراسات الإفريقية بماك ميلان بجامعة يال.

Souroud
The Journal of Literary Criticism

Modern Narratives

Issue 1, Spring 2018

Modern Narratives

Souroud

The Journal of Literary Criticism published by Laboratory of Narratives, Faculty of Letters and Humanities Ben M'sik, Casablanca

Editorial Board

Editor in Chief
Chouaib Halifi

Editors
Abdelfattah Lahjomri (Institute of Arabization, Rabat, Morocco)
Bouchaib Saouri (University Hassan II, Casablanca, Morocco)
Driss Kassouri (University Hassan II, Casablanca, Morocco)
El Miloud Othmani (University Hassan II, Casablanca, Morocco)
Abderrahman Ghanmi (University Moulay Slimane, Beni Mellal, Morocco)
Samir El Azhar (University Hassan II, Casablanca, Morocco)

Associate Editors
Ibrahim Azough
Mouhamed Mouhyiddine
Salem Elfaida
Aicha El Maati
Tahar El OuazzaniTouhami
Abdelhak Najeh
Chouraichi Lamaachi
Said Chassane

Contents

In English
The Languages of Translocality: What Plurilingualism Means in a Maghrebi Context
Edwige Tamalet Talbayev
Narrating Back: A Cultural-Critical Approach of the Egyptian Short Story
Mohamed Al Shahat
Narrative Technique in William Faulkner's As I Lay Dying
Samir El Azhar

Abstracts of articles
Résumés et biographies des participants

In Arabic
Concept
Narration: From Mono-disciplinary to Multi-disciplinary
Said Yaqtine
Novelistic Foundations
Ahmed Farchoukh
The Stimuli Role in Building Signified of the Narrative Context
Hamid Lahmidani
Fictinal Worlds Theory and Fictional Literary Theories
El Miloud Othmani
The Feminine Body and Desires
Asmae Maaykal

Analysis
The Blind and his Peer
Abdullah Ibrahim
The Terrible in The Journey of Abdellah Al Baghdadi to Egypt
Adil Al Khidr
KitabAl Amir between History and Fiction
Ahmed Youssef
Strategies of the Text and Horizons of Interpretation
Abdelouahad Lamrabet

"Souroud", a biannual journal that publishes articles in French, English and Arabic. It is subject to peer-reviewing in accordance with the standards of academic journals. It publishes critical studies in literary criticism. The would be published article must be new, not published in any paper or electronic publication and must be scientifically documented and subject to scientific methodology.
- Summary of key issues and topics (200 words), keywords (Arabic,French and English) must be submitted. A brief biography of the author should include his/her full name and his/her speciality and job, and his/her last literary or critical production (100 words).
- Each study must include sub-titles.
- Articles must be sent to e-mail address:

soroudmaroc@gmail.com

Cover designed by Visual Artist Bouchaib Khaldoun
Publisher: Moroccan Pen, Casablanca
18, Rue 14, Riad El Ali, 20550, Casablanca, Morocco
Copyright
Distribution: Sochepress
Documentation: Narratives, journal, Labseries, Casablanca, Morocco.
Legal deposit number ISBN:
E-mail: soroudmaroc@gmail.com
Address: Labseries. Faculty of Letters&Umanities, Ben M'sik, Casablanca, Morocco

Next Editions:
Travel Theory
Narration and Desires.
Almksadiah or jurisprudence.

Preface

Literary critics have for a long time been looking forward to the day when they could have a means to exchange their views and research findings. This dream has finally been fulfilled through the newly-born academic journal titled in Arabic "Soroud" which means in English "Narratives". The publication of the first issue has seen the light after a long period of thinking. It is a new vehicle of ideas on literary criticism and an addition to others across the world.

The present issue tackles the subject of modern narratology as an open domain that does not provide a roadmap but rather makes suggestions that originate from the outcomes of a continuously changing critical and philosophical thinking. Narratology has long divided the study of narration into formal and thematic. The latter is concerned with discovering the epistemological and methodological models which have been dealt with from two perspectives ; first, the thematic based on the imagination, encompassing fantastic and science-fiction literature and their intersection with the common literature, which constitutes a fertile area for the study and analysis of trans-fictions ; second, the thematic that is based on the study of the theory of imaginary worlds and cognitive sciences and which is concerned with a reconsideration of the concepts relating to the categories and events of narratology.

This issue seeks to unveil the epistemological and methodological foundations which are currently being implemented in order first to reconsider and analyze the structuring forms that have come to be due to the complementarity of these two currents of thematic narratology and second to know what benefits has narration gained as a result of all the developments in narratology. It also attempts to deal with the claim that narratology has used up its resources and consequently has nothing new to offer.

The subject of narratology is characterized by its open and renewable critical horizon. This issue, therefore, offers the reader the possibility to look at modern narratology through a number of articles dealing with various texts (novels, travel stories, short stories) according to different approaches (structural analysis, semiotic narratology, the theory of possible worlds, phenomenal and interpretive approaches). All of this will make this issue a model for what modern narratology may look like in terms of its subjects, mechanisms, questions and goals.

The issue consists of twelve contributions, each one attempting to shed some light on one particular aspect of the main topic, either through formulating structural thinking and transforming it into a paradigm encompassing many currents and schools, or through exploiting philosophical thinking in order to formulate a dialectic relationship between the novel and architectural art, or through re-implementing formal concepts with a view to analyze very short texts, or through research into aspects of the relationship between a theory involving philosophical and logical thinking on one side and the theories of modern imagination on the other, as in the model of David Lewis. Other articles have also attempted to highlight the strong relationship between the body and feminist writings, or the relationship between blindness and the construction of a subjective myth (Taha Hussein, as a case in point). The issue also includes articles relying on the semiotics of catastrophes for an alternative treatment of a travel writing text or resorting to the theory of reception in order to highlight the textual and communicative dimensions in short narratives and to reveal the narration techniques implemented. Finally, there are articles that adopt a cultural approach in order to understand short stories.

The languages of translocality:
What plurilingualism means in a Maghrebi context

Edwige Tamalet Talbayev
Tulane University

This reflection stems from the observation of a provoking reality—the existence of an ever stimulating body of texts linked to the Maghreb, through their place of publication or the provenance of their authors, and whose composition defies the conventional breakdown of Maghrebi literature into two main linguistic traditions (French and Arabic) and disciplinary logics (Francophonie and Arabic literature). In this essay, I propose to revisit the dominant monolingual approaches to Maghrebi literature, approaches characterized by their exclusive focus on either one of these linguistic and disciplinary logics. Instead, I argue in favor of a translocal reading practice marked by plurilingualism and lateral trajectories between multiple sites across the Mediterranean. In other words, I aim to provide a few interpretive axes through which to examine the diversity of Maghrebi literature born of the diaspora to several southern European countries while restoring this corpus to the complex Maghrebi-Mediterranean history of contact from which it springs.

Of course, the existence of Maghrebi texts in other languages is well-known. Fatima Mernissi's production in the English language, to give only one prominent example, has been a mainstay of survey courses in (Anglophone) postcolonial studies in many universities of the English-speaking world. Any dedicated student of the postcolonial Maghreb is well aware of the fact that there is a possible alternative beyond the prevalent dichotomy of Arabic and French, be it through the use of English or through other languages. The impulse to trace transnationalism within the familiar makeup of each text beyond the region's colonial past has been a constant in studies of the Maghreb. One needs only to think about the important efforts to link the Maghrebi corpus to such figures of world literature as William Faulkner or James Joyce through intertextual analysis. More recently, efforts in both Francophone and Arabic studies to deploy the main paradigms of reference on a planetary scale have revealed a higher awareness of the global than was ever the case. The 2007 "Pour une 'littérature-monde' en français" manifesto and recent pressing calls to rethink the Arabic novel as global constitute two prime examples of the efforts that have been made to further integrate the local and the world beyond it.

Yet most attempts at addressing the legacy of globalism in Maghrebi literature seem to have found their moorings in monolingual critical approaches. And so, if the Maghrebi diaspora to France has garnered great critical attention among scholars of Francophone Studies, its corollary in other European countries remains conspicuously absent from the discipline's discourse on migration. The diasporic works that were born of this phenomenon have mostly remained outside the purview of Maghrebi Francophone studies and, interestingly, their authors were denied the comparative role that some Arabophone writers held in bilingual studies of Maghrebi literature. It seems that plurilingual comparison rarely stretched beyond the Franco-Maghrebi axis. It comes as no surprise then that the majority of the texts produced by this alternative diaspora mustered critical interest almost exclusively within national literature departments very often located in Southern Europe (mostly Italian and Spanish). As a result, they have primarily been construed in relation to the literature of migration framework within their respective national traditions—in other words, within discrete, historically-anchored European contexts.

Thus, writers like Amara Lakhous, Amor Dekhis, or Salah Methnani have gained clout as representatives of a new Maghrebi-Italian corpus of texts. Yet their works have mostly acquired meaning in the compact field of Italian migration studies, being read not so much as discordant Maghrebi voices clashing with the dominant bilingualism of Maghrebi expression but rather as epitomes of North-South interaction and hybridity in multicultural contemporary Italy. Likewise, Laila Karrouch, Najat El Hachmi, and other Amazigh Catalan-language writers have been read against the grain of the Catalan canon and its charged relationship with the politics of regionalist autonomy within the Spanish nation. The disciplines from which these critical efforts hail have not historically hinged on the former North African French colonies as a hermeneutic point of reference—nor did they have reason to, their own histories pointing to other areas of the globe. As a result, these works have more readily engaged with the issue of the host countries' multiculturalism or that of European identity in the wake of the shutting down of the Union's borders than with considerations of failing Nation-States in the postcolonies. In all fairness, this lacuna does not diminish the relevance of these analyses. Their concerns simply lie elsewhere. A notable exception to this trend can be found in the growing body of research on narratives of "hrig", or clandestine migration from Africa to Europe, which has brought the spotlight back to the modalities of the act of migrating. Through its worthy focus on the tragedy of the Mediterranean passage and subsequent engagement with the postcolonial State's responsibility, this critical work has productively tied transnational mobility back to a reflection on the postcolony (see Pieprzak, Abderrezak "Burning the Sea," Van der Poel, among others). It nevertheless remains true that little comparative work addresses the many points of contact between dominant Maghrebi languages and minor diasporic forms of expression (Van der Poel, Abderrezak Ex-centric Migrations are two salient exceptions).

Monolingual models for a plurilingual corpus

Making the choice to start this essay with a consideration of the role, evolution, and relevance of the Francophonie model, a choice that will guide this reflection, could seem to belie its very decentering impulse. And indeed the many pitfalls of the Francophonie paradigm are well known. In turn accused of being too exclusively centered on the hexagon, to compound patterns of inequality between French and Francophone production, and to enact a neo-colonial ordering of cultures across the globe, the framework of Francophonie has failed to provide a successful model to critically engage with French-language texts hailing from the postcolonies. Yet its enduring presence, as well as its central position as the de facto dominant model against which subsequent revisions have been articulated, reveals its continuous usefulness as the linchpin for more nuanced perspectives on the classification and interpretation of those texts. For despite its theoretical shortcomings, it has enacted an indispensable mise en relation of the corpus of postcolonial literatures in French across geographic and contextual divides. In many ways, it has relegated the Francophone text to a marginal position on the fringes of the canon of French literature, to which it continues to assign a central position. Yet it has also developed key connections along lateral axes in a transcolonial perspective, bringing into contact disparate sites throughout the former French empire. In this respect, the emergence of a designated "Francophone" corpus that would function as a "minor" counterpart to the dominant corpus of French literature might be likened, keeping in mind the notable differences in history and context, to the marginal incorporation of Arabophone Maghrebi literature into the discipline of Arabic literature centered on the Mashreq.

Avowedly, the gesture of harnessing these texts to hermeneutic paradigms resting on the dominance of standardized, canonical models of literature emanating from each language's respective center does shed an ambiguous light on their global visibility. Yet the kind of transnationalism that this construct has fostered in either context has brought along new literacies and margin-to-margin intersections undercutting vertical axes of postcolonial domination. For this reason, the unity of the French colonial experience and the use of Arabic in its many ramifications remain significant axes of analysis. Besides, the historical grounding afforded by the Francophonie framework, which emerged in the aftermath of colonialism, can be a fulcrum with which to pry open residual structures of hegemony and inequality born of this and other histories of domination. To put it rather bluntly, I do not wish to harness the Francophone or Arabophone Maghrebi text to a critical practice that would be oblivious to the linguistic traditions and literary heritages that have contributed most substantially to its critical categorization. But a careful critic should keep in mind that other configurations of power exist, both locally and transnationally, once one looks beyond the formalized hegemony of empire and the "infinite aftermath" of complex inter-relationships rooted in the watershed experience of colonialism (Ahmad 281). In light of the many unlikely encounters and non-standard trajectories along which this corpus has developed, I am hoping that more adequate ways to let our transnational world weigh in on the corpus

of Maghrebi literature will emerge to suggest reading protocols that can embrace the becoming global of this literature.

As Madeleine Dobie has cogently pointed out, "the organization of a literary corpus around a single language does not provide a natural framework for the study of diversity" (33). And indeed, one would be hard-pressed to complicate the genealogy of Maghrebi writing beyond its two main lines while remaining confined to the strictures of monolingualism. Restoring plurilingualism to the core of our critical practice therefore seems to be the first order of business. Surely, the idea of plurilingualism is not new to anybody familiar with the criticism of Maghrebi literature. The many forms of interplay and interaction between French and Arabic within the Francophone corpus have been the object of much deserved attention, and critics have rightly emphasized the destabilizing potential of these polyphonic texts. In an authoritative article on the language issue, Madeleine Dobie rightly advocates a reading practice attuned to the Maghreb's linguistic diversity. This practice would be plurilingual in an effort to undermine the hierarchized political order of language inherited from colonialism and to restore all the languages of the Maghreb to more equal positions. Yet, if Dobie's insightful analysis gestures towards the global, her corpus does not extend beyond the confines of the postcolony as the forms of transnationalism that she identifies hinge on the usual triptych of Arabic, Berber, and French. "To argue for the study of Francophone texts alongside Arabic and Berber works", she convincingly argues at the end of the essay, is not, therefore, to advocate a model of literary study in which geographical rather than linguistic boundaries are recognized as the parameters of a unified whole, but rather to assert the need for a more radical relationality that draws the full consequences of the emphasis on hybridity and intercultural contact that has been a central theoretical concern.

If her conclusion productively reshuffles the order of power at the core of the Maghreb's cultural and linguistic colonial legacy, it nevertheless does not propose a truly global model as her hesitation to embrace the full geographic ramifications of her argument reveals.

Taking this crucial work as a starting point and bringing this logic to bear on a broader context, this essay excavates alternative ways of attending to the multiple, layered complexities of a globalized world that would be free from the strictures of the Francophonie or Arabic studies model. With this goal in mind, I trace the linguistic and cultural polyphony of the Maghrebi text, as well as its fundamental linguistic instability, on multiple scales beyond the more restricted Arabic-French dyad. As a counterpoint to Dobie's conclusion, and more controversially maybe, I argue in favor of the "geographical" line that she seems to dismiss, reading Maghrebi culture not simply in terms of linguistic production, but as the result of historical interactions and forms of interpenetration that have cut through the cultures of the Mediterranean over millennia. In this respect, attention to the plurilingual nature of North African literature beyond its historically dominant idioms is the logical sine qua non to a

fruitful restoration of the Maghreb to its historic multicultural heritage. It is the sole avenue through which to restitute a full picture of the transnational connections that have defined the region within the porous Maghreb/Mediterranean interface.

A regional Mediterranean paradigm does just this. Through its long-standing history of contact and connectivity, the mediating surface of the sea forces us to redeploy notions of reciprocity beyond the binary structures inherited from the past. The complex weave of embedded histories, encounters and conquests, ranging from peaceful cohabitation to brutal incursions and annexations, have left their trace on the region. They have fostered unique cultural experiences marked by interpenetration and mutual imbrication rather than mere superposition. As Winifred Woodhull points out, "the best recent works [on North African identity and culture] eschew the notion of a pre-colonial Maghrebian cultural essence at the same time as they chart a new historical course that carries reflection beyond the quest for national identity" (213). Redefining the Maghreb along new routes and roots entails doing justice to the many forms of linguistic coexistence and intermingling that have been a historical reality in the Maghreb, both before and during the years of French colonialism. Thus, even if my argument mostly focuses on the new modes of reading that the existence of contemporary diasporic literature requires, it is equally important to engage in a thorough and systematic study of the historical pockets of linguistic difference within the Maghrebi (post) colonial space: Spanish in Northern Morocco and Northwestern Algeria, English in Tangier, Italian in Tunisia are other Maghrebi languages which have been eclipsed by the predominant binary model. Pioneering work such as Jean-Pierre Lledo's film *Algérie: histoires à ne pas dire*, Yahia Belaskri's latest novel, Une *longue nuit d'absence*, and Cristián Ricci's research on Spanish-language Moroccan literature have gone a long way towards amending the linguistic map of the Maghreb. Reaching outward to other geographical, translinguistic configurations of the Maghreb sheds light on new forms of subjectivities calling into question the straitjacket of postcolonial identity politics and their reifying logic. In Woodhull's words, it also encourages "the cultivation of cosmopolitan forms of 'hospitality' that allow an array of languages, cultures and histories to intermingle and to speak through one another without any one of them silencing or effacing the other" (213). Such an aspiration calls for a different critical approach more attentive to the diversity of Maghrebi subjectivities across languages and contexts.

Of the translocal as a critical practice

The lens of the colonial encounter and its postcolonial legacy encourages a reading marked by a binary logic of belonging and expression. In turn, the dissemination of Maghrebi writing across languages and sites forces us to rethink the very nature and limits of our corpus. But it also calls for a reconsideration of the interpretive processes at the core of our critical practice. Implicitly, such an approach touches on issues of comparatism. Beyond that, it requires a more ethically-engaged hermeneutic

practice that would both do justice to the stakes of transnational forms of writing and eschew the danger of a seductive universalist framework resting on homogenizing or differential logics. For the challenge lies in envisioning a transcultural, relational, and intersectional critical practice attentive to the legacies of colonialism and dedicated to thinking its way beyond it.

Through their concept of minor transnationalism, Lionnet and Shih have productively disentangled transnationalism from the more hegemonic logic of globalization. They have redefined it as "a space of exchange and participation, wherever processes of hybridization occur and where it is still possible for cultures to be produced and performed without necessary mediation by the center", a dynamic freed from "the binary of the local and the global", which stretches across "national, local, or global spaces across different and multiple spatialities and temporalities" (5-6). Lionnet and Shih rightly disengage their concept of the transnational from vertical models of opposition and assimilation, whereby identity is primarily a function of the group's ability to successfully engage with majority cultures. As well, they warn against the temptation to romanticize the local as a site of unadulterated, intractable resistance. Their refreshing accent on the "creative interventions that networks of minoritized cultures produce within and across national boundaries" felicitously recalibrates the local/global debate to make room for the consideration of unscripted, scattered forms of diasporic identities exceeding purely reactive models of opposition to a dominant structure (7). Therefore, these insights allow us to consider diasporic Maghrebi writing not simply in terms of marginality within the national tradition, a reading whose its use of European languages has encouraged across national literature departments, but rather in relation to all kinds of transnational contexts—Francophone and Arabophone Maghrebi literature, Afro-European literature in other languages, or other marginalized regionalist literatures from the host country, to only name a few. However, the critics' eagerness to bring the focus on non-hierarchical networks outside any relationship to the center and their apparent resistance to any notion of identity politics run the risk of undermining the potential of their concept for minority struggles in situ, which function within binary power logics. For, as Elleke Boehmer astutely reminds us in her review of Lionnet and Shih's volume, "by downgrading the focus on empire and the nation-state, and increasing the emphasis on the (itself highly marketable) trans-border perspective, the theoretical purchase of resistance 'from below' is etiolated also" (np). Reading transnationalism also in light of a politics of recognition requires a double anchorage in the relationality of lateral transnationalisms and the less enticing but nevertheless inescapable reality of enduring national paradigms and pervasive contemporary empires. To quote Woodhull's prescient words, "in the age of transnationalism, it seems more fruitful to shift our sights and to look at both minoritarian writing's relations to an array of 'metropolitan' locations and its relations to other minoritarian spheres, that is, relations of margins to margins" (218; emphasis added). It is such a practice that, I argue, a critical focus on the concept of translocality can successfully bring to life.

Quite tautologically, the concept of the "translocal", both as an aesthetic practice or other types of social and political activity, might be described as the attempt to link together a number of local sites in a transnational gesture. It fosters a form of the local that is traversed by connectivity and contact, nomadism and border-crossing—a local permeated by fluxes and mobility. In Translocal Geographies: Spaces, Places, Connections, Katherine Brickell and Ayona Datta bring to light a cogent definition of the concept, which they describe as "a simultaneous situatedness across different locales which provide ways of understanding the overlapping place-time(s) in migrants' everyday lives". They continue, "these spaces and places need to be examined both through their situatedness and their connectedness to a variety of other locales" (4; my emphasis). Revisiting ethnographic readings of place that restrict the local to a negotiation of global fluxes, they advocate a translocal methodology that would "understand the local as situated within a network of spaces, places and scales where identities are negotiated and transformed" (5). As a result of this outreaching form of groundedness, the translocal also fosters an agency-oriented approach as "grounding transnationalism within specific locales also mean[s] that scholars [can] move away from examining migrant subjectivities as overwhelmingly linked to structural limitations […] and focus instead on social agencies of migrants in everyday spaces" (9). In other words, through translocality, the emphasis lies equally on mobile spatial processes straddling multiple sites and on the situated contexts within which migrant subjects evolve—in relation to other contexts in lateral axes of connectivity, but also contrapuntally to vertical axes of hegemony.

Thus, the local in "translocal" is not to be understood as a site protected from globalization and its pervasive logic. Relational narratives should not obfuscate the powerful coercion at the root of much global displacement and minor experiences. Forms of tension between centers and peripheries, between different national traditions, or even within the nation remain, which no decentered, relational reading grid can defuse. As Christopher L. Miller has suggested with regards to the kind of decentered idealism put forth by the authors of the littérature-monde manifesto, it is important to sustain "means of analysis […] for the appraisal of boundaries, frontiers, continents and nations […] The tensions and differences don't simply vanish in a millennial haze" (39). The mobility forced upon the migrants by transnational labor practices or the failed promises of the postcolonial State does not only entail felicitous patterns of encounters and hybridity. The dark side of globalization cannot simply be wished away. Thus, certain sites are undeniably globalized, escaping more optimistic configurations: the resilience of clandestinity, illegal migrations, and marginalization on the fringes of the European Nation-State reveal processes of exclusion and exploitation that are a direct product of global hegemony. It is therefore only through this dual interpretive grid that a translocal approach can conceivably address the region's postcolonial heritage and carry reflection beyond it. Translocality thus offers a different type of legibility as its regional anchoring brings the focus back on a constellation of grounded contexts, where both major and minor dynamics can

be accounted for and attended to relationally.

Diffracting the Maghreb through the prism of the transnational, the transcultural, and sometimes the transcolonial, the concept of translocality explores the ways in which subjects, ideas, and texts circulate between spaces to form novel combinations and produce new cultural matrices and regimes of knowledge. Methodologically speaking, such a reflection cannot simply approach translocality as a sociological phenomenon or an object of study; indeed, it must envision it as a distinct mode of enunciation and a discursive paradigm, a site generative of critical awareness, from which a transversal, proteiform mode of criticism can be crafted. Revisiting transnational displacement as a framing device entails reading the migrant as a heuristic agent whose journey creates social meaning, affecting signification in the process—linguistically, through his or her unlikely constellations of idioms, but also politically and legally, as the presence of migrants on national soil forces the juridical structures of Fortress Europe to rethink supposedly stable definitions of national identity and citizenship.

Refusing the hegemonizing effect of the global and the diffuse criss-crossing of the transnational, a translocal reading of the Maghrebi diaspora is characterized by its detailed consideration of the local and its idiosyncrasies in relation to various scales. If deployed on a larger framework, the translocal must leave room for the consideration of the ways in which each site evolves individually or in its relation to other sites in the regional framework of the Mediterranean, be they marginal or hegemonic. Isolating the idiosyncratic contexts from which texts emerge as parochially "local" runs the risk of pandering to a sociological, documentary reading of literature as if the literary text were to be no more than a testimony of a certain subject position marked by difference and marginality within certain over-determined circumstances. The early reception of "beur" literature is a case in point. In turn, the translocal constitutes a sedimented localism open onto the world, a local in relation to other locals but which always remains anchored in the material, historical realities of one or multiple places. Undoubtedly, the translocal can only be one of several frames of reference to make sense of the diversity and plurality of diasporic social and aesthetic practices. Subjective processes always exceed the interpretive frames that are applied to them. But it is one that seems to adequately address the specificities of the plurilingual, multi-site corpus of diasporic Maghrebi literature. It brings attention to the material circumstances of each instance of plurilingualism while, at the same time, encouraging transversal connections between fundamentally unstable configurations of power, identity, and resistance.

As a geographical practice, a sociological parameter, or a trope beyond the purely textual or representational levels, the translocal thus suggests alternative reading protocols that affect our perception of aesthetic norms and political assumptions. This translocal approach to texts is a function of the plurilingualism of the Mediterranean region, which is perceptible throughout the corpus of Maghrebi literature.

Plurilingualism unearths alternative literary and poetic encounters, complicating well-travelled critical routes and shedding light on novel transnational aesthetic and human matrices. Freed from centripetal linguistic logics and their cultural spheres of influence, the Maghrebi text adopts new coordinates. Extricating it from its marginal position vis a vis more orthodox canons, a translocal framework emphasizes its circulation between different grounded sites—the country of origin and the host country, the multiple dominant spaces inhabited by the text, but also the many transnational configurations underpinning these writers' creative act. For the authors' use of their languages stands at the intersection of contradictory imperatives—the enactment of cultural autonomy and collective memory, but also participation in the national imaginary of the host country. The use of these languages is to be placed in relation with the migrants' respective experiences with direct democracy and its blind spots on account of their status as minorities within the Western cosmopolis. The existence of this corpus and its increasing appeal sheds new light onto critical mappings of global constituencies that complicate allegorical conceptions of belonging based on an unambiguous equivalence between language and nation.

In this respect, it may be helpful to emphasize the vital potential of plurilingual Maghrebi literature with regards to issues of identity and cohabitation within European societies. Elisabeth Mudimbe-Boyi has recently drawn attention to the ethical potential of a transnational reading of Francophone African literature, a claim that can be extended to the corpus of plurilingual Maghrebi texts: "the conditions of possibility for new readings […] may not only bring about the evolution of the field of literary studies, but also translate into transformations within mentalities and therefore societies" (32). By extricating non-canonical texts from a restrictive local context, her analysis gestures towards a new ethics of reading which involves the reader as cultural mediator between different forms of belonging within and beyond literature:

> Rereading these works […] allows for attention to be paid to the differences and similarities that exist between the local and the global, and to the ways in which […] [these] literatures draw attention to the legitimacy and validity of cultural differences and diversity and can therefore promote an intercultural dialogue.

Through the hospitality and embeddedness suggested in these lines (Mudimbe-Boyi urges to consider both differences and similarities), it is the whole rhetoric of social exclusion that is re-articulated as the two poles of empathy and hostility, which are dissolved into an urgent sense of interconnectedness born of a common history. It is therefore crucial to hint at these other alignments through which Southern Europe and North Africa, among other spaces, can be rethought as belonging to the same cultural logic.

To be successful, a Mediterranean translocal practice must call for other Mediterranean translocal connections to be made outside the European Union-Maghreb axis, such as Turkey. The task then lies in attempting to chart new investigative routes and suggesting novel directions for future research that will extend and rectify the

map suggested in these pages. As the (predictable) failure of the so-called "Union pour la Méditerranée" to change the patterns of distrust and antagonism between the northern and southern shores of the sea reminds us, margin-to-margin contrapuntal alignments are truly indispensable to promote a more equitable vision of the region. The increasing integration of spaces and lives under the aegis of globalization is bound to give comparative, plurilingual approaches new purchase. It may very well be that future developments within our discipline will make Francophonie one of many paradigms of transnationalism within which to consider Maghrebi literature. Speaking of the plurilingual Caribbean, Charles Forsdick and David Murphy offer cautionary words that find particular resonance in the context of the Maghreb:

> much scholarship on the Caribbean archipelago […] has tended to be produced according to the dominant languages spoken within the region, with the result that a polyglossic, pan-Caribbean space is fragmented into smaller spaces still defined along transatlantic axes in relation to their former colonial occupiers.

Accordingly, they warn against a practice where "parallelism might be suggested where in fact comparatism is essential" (12). The translocal framework suggested in these pages is to be understood as one such comparative plurilingual model through which to investigate "entire regions […] configured as unified objects of study, be they centered on language groups […] or on a common history" (Talbayev *Between Nostalgia and Desire* 360). Downplaying linguistic contiguity to the benefit of histories of contact has the positive consequence of redefining the objects of our critical inquiries along less inhibiting lines, emphasizing regional interconnectedness. For global capitalism and its attendant forms of mobility have reactivated long-standing patterns of mobility that have criss-crossed the Mediterranean for millennia. Restoring the Maghreb to the layered, multifarious geography of the region re-anchors it in its historical position on the interface of Europe and Africa. The Maghreb, therefore, occupies a key position in the epistemic representation of translocality. If the interpretive paradigm which this study proposes could very well be adapted to other historical zones of contact throughout the world, the Maghrebi-Mediterranean case calls attention to the relevance of locally grounded margin-to-margin constellations to convincingly remap our world through less polarized, asymmetrical perspectives.

Works cited

Abassi, Ali. Littératures tunisiennes vers le renouvellement. Paris: L'Harmattan, 2006.

Abderrezak, Hakim. "'Burning the Sea': Clandestine Migration across the Strait of Gibraltar in Francophone Moroccan 'Illiterature.'" Contemporary French & Francophone Studies: Sites 13.4 (2009): 461-469.

Abderrezak, Hakim. Ex-Centric Migrations: Europe and the Maghreb in Mediterranean Cinema, Literature, and Music. Bloomington: Indiana University Press, forthcoming.

Aboul Ela, Hosam. Other South: Faulkner, Postcoloniality and the Mariátegui Tradition. Pittsburgh: The University of Pittsburgh Press, 2007.

Ahmad, Aijaz. "The Politics of Literary Postcoloniality." Contemporary Postcolonial Theory: A Reader. Ed. Padmini Mongia. London: Arnold, 1996. 276-293.

Al-Musawi, Muhsin J.. "Engaging Globalization in Modern Arabic Literature: Appropriation and Resistance." Modern Language Quarterly 68.2 (2007): 305-329.

Bekri, Tahar. Littératures de Tunisie et du Maghreb. Paris: L'Harmattan, 1994.

Belaskri, Yahia. Une longue nuit d'absence. La Roque d'Anthéron: Vents d'ailleurs, 2012.

Bensmaïa, Réda. Experimental Nations, or the Invention of the Maghreb. Princeton: Princeton University Press, 2003.

Boehmer, Elleke. "Minor Transnationalism (review)." Journal of Colonialism and Colonial History 6.3 (2005).

Brancato, Sabrina. "Afro-European Literature(s): A New Discursive Category?" Research in African Literatures 39.3 (2008): 1-13.

Brickell, Katherine, and Ayona Datta. Translocal Geographies: Spaces, Places, Connections. Aldershot: Ashgate, 2011.

Cheref, Abdelkader. Gender and Identity in North Africa: Postcolonialism and Feminism in Maghrebi Women's Literature. London and New York: Tauris, 2010.

Crumly Deventer, Allison, and Dominic Thomas. "Afro-European Studies: Emerging Fields and New Directions." A Companion to Comparative Literature. Eds. Ali Behdad and Dominic Thomas. Malden and Oxford: Wiley Blackwell, 2011. 335-356.

Dakhlia, Jocelyne. Histoire d'une langue métisse en Méditerranée. Arles: Actes Sud, 2008.

Dobie, Madeleine. "Francophone Studies and the Linguistic Diversity of the

Maghreb." Comparative Studies of South Asia, Africa and the Midde East 23.1-2 (2003): 32-40.

Donadey, Anne. "The Multilingual Strategies of Postcolonial Literature: Assia Djebar's Algerian Palimpsest." World Literature Today 74.1 (2000): 27-36.

Esposito, Claudia. "Literature is Language: An Interview with Amara Lakhous." Journal of Postcolonial Writing 48.4 (2011): 418-430.

Forsdick, Charles, and David Murphy. "Introduction: The case for Francophone Postcolonial Studies." Francophone Postcolonial Studies: A Critical Introduction. Eds. Charles Forsdick and David Murphy. London: Arnold, 2003. 1-16.

Harrison, Olivia. Cross-colonial Poetics: Reading Palestine in Maghrebi Literature. Diss. Columbia University. Ann Arbor: Proquest/UMI, 2010.

Lionnet, Françoise, and Shu-mei Shih. "Introduction: Thinking through the Minor, Transnationally." Minor Transnationalism. Eds. Françoise Lionnet and Shu-mei Shih. Durham and London: Duke University Press, 2005. 1-26.

Lledo, Jean-Pierre. Algéries, histoires à ne pas dire. Colifilms Diffusion, 2007.

Miller, Christopher L.. "The Theory and Pedagogy of a World Litterature in French." Yale French Studies 120 (2011): 33-48.

Mudimbe-Boyi, Elisabeth. "From Self-Writing to 'Mondialité:' Towards a Global Cultural Consciousness." Yale French Studies 120 (2011): 23-32.

Pieprzak, Katarzyna. "Bodies on the Beach: Youssef Elalamy and Moroccan Landscapes of the Clandestine." Land and Landscape in Francographic Literature: Remapping Uncertain Territories. Eds. Katarzyna Pieprzak and Magali Compan. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007. 104-122.

Rice, Allison."Translating Plurality: Abdelkébir Khatibi and Postcolonial Writing in French from the Maghreb." Postcolonial Thought in the French-Speaking World. Eds. Charles Forsdick and David Murphy. Liverpool: Liverpool University Press, 2009. 115-125.

Ricci, Cristián H.. "La literatura marroquí de expresión castellana en el marco de la transmodernidad y de la hibridación poscolonialista." Afro-Hispanic Review 25.2 (2006): 89-108.

Sellin, Eric, and Hédi A. Jaouad, eds. North Africa: Literary Crossroads. Spec. issue of The Literary Review 41.2 (1998).

Talbayev, Edwige Tamalet. "Between Nostalgia and Desire: L'École d'Alger's Transnational Identification and the Case for a Mediterranean Relation." International Journal of Francophone Studies 10.3 (2007): 359-376.

Talbayev, Edwige Tamalet. "Mediterranean Criss-Crossings: Exile and Wandering

in Tahar Bekri." Contemporary French and Francophone Studies: Sites 17.1 (2013): 69-79.

Van Der Poel, Ieme. "Le drame des harragas vu de près et de loin: Youssef Amine Elalamy rencontre Hafid Bouazza." Littératures africaines et Comparatisme. Ed. Florence Paravy. Metz: Université Paul Verlaine, 2011. 155-170.

Woodhull, Winifred. "Postcolonial Thought and Culture in Francophone North Africa." Francophone Postcolonial Studies: A Critical Introduction. Eds. Charles Forsdick and David Murphy. London: Arnold, 2003. 211-220.

Narrating Back:
A Cultural-Critical Approach of The Egyptian Short Story

Dr. Mohamed Al Shahat

1- Beginnings

The Arab short story art came into being through a group of young Arab writers who lived during the 1919 revolution. As for the Arab modern novel, it started as most literary historians think in 1912 by a novel written by Mohammad HussainHaikal entitled Zainab. However, some other contemporary novelists, critics and scholars date the start of the Arab contemporary novel to an earlier period of time. In the same vein, most critics including ShukryAyyad believe that the Arab short story preceded the existence of the Arab novel. One of the most important aspects that differentiates the short story from the novel in terms of content is that the latter is a narrative art that depicts the society as a whole or focuses at least on one of its large layers including all its conflicts and discrepancies. On the other hand, the short story is a narrative art relating to a specific layer of the community depicted with all its ambitions, dreams and frustrations. This mainly focuses on marginalized, frustrated or suppressed people in society.

Short story flourishment is connected to some prominent historical and political events in the Arab society. After the 1919 revolution, the narrative explosion signs appeared with the modern scholars including some young people of that generation, led by Mahmoud TaherLasheen. They all called for a contemporary Egyptian literature. This notion was adopted by Al-Fajr magazine since its start in 1925. A distinguished short story collection entitled The Sarcasm of Flute by Mahmoud TaherLasheen was included in the first issue of Al-Fajr magazine.

In the early period of 1920s, bothIssaEbeid, ShehataEbeid, Mohammad HussainHaikal and others came into cultural being. But, during 1930s and 1940s, the short story genre disappeared from the cultural scene and was substituted by easy and realistic stories liked by mid-cultured and mid-educated people, where they were welcomed in the weekly magazines and daily newspapers.

In 1960s, the short story flourished more rapidly representing the existence of the second wave. It was filled with their grand narratives about Nation, Identity, Arab

Nationality and Al-Sadd Al-Aaley (i.e. The High-Dam) and other cultural-political concepts which enriched the short story techniques andstrategies. Thus, those short story techniques and strategies were reflected in the 'Gallery 1967' magazine issue marked by the famous slogan-sentence of Mohammed Hafez Rajab 'We belong to a generation with no masters'. It was a crucial and sharp sentence in its epistemological gap announced by the writers of the 1960s generation. Those writers adopted a new soul which changed the writing concept. Through the 'Gallery 1967' issue, the texts of those writers such as Ahmad Hashem Al-Shareef, JameelAtiyah Ibrahim, jamal Al-Ghitany, Mohammed Al-Bosaty, Ibrahim Aslan, Yahia Al-TaherAbdallah, Mohammed Ibrahim Mabrouk…etc., were published and promised a new concept of creative writing.

The Egyptiancultural community welcomed some writers who lived through two epochs and adoptedthatnew spirit or sensitivity itself that was produced by'Gallery67'magazinesuchasEdwardAl-Kharrat,SuleimanFayyadh,FatehiGhanem, YusufIdris, and others.

During the next two decades of 1970s and 1980s, some outstanding collections of short stories came into being, but failed to constitute a specific artistic trend that reflects the ideology of the historical stage. Thus, some writers, such as Said Al-Kafrawi, Ibrahim Abdelmagid, Yousef Abu Raiya, Mohammad Al-Makhzangy, Badr Al-Deeb, KhairyAbdelgawwad and others were dispersed regardless of their individual talents.

The Egyptian short story had been looking for its distinctive identity, especially after the writers of the two past generations had lost their trust in the major narratives originated with the early era of 'Sadat economical openness'. This resulted in the writers' reluctance to talk about 'homeland', 'identity' or 'democracy'. However, the Egyptian community, as well as the Arab ones, has become full of foggy statements, and totalities melting a lot of grand narratives established earlier by the 1960s writers.

Byearly 1980s and 1990s, a lot of new generation writers departedfrom 'uncertainty' status and turned to search within the 'ego' before thinking of status ofthe 'other'. They did that in an equivalent way withtheir quest for a specific and new artistic form. Those male or female writers lived in an absurdworldmanifestedin the realistic image of the Arab persondrawn by the first Gulf War that has different scenarios with multiple narrative plots.

Within the same context, some artistic features expressed by some versions of short story collections reminding the Arab readers with what was done with the 'Gallery 68'. In mid 1990s, it should be noted that the 'Threads upon circles'collection had been warmly welcomed by massive and critical responses.

This collectionwritten by Wael Rajab and Ahmed Ghraib represents its fundamental aim to raise the static scene of the Egyptian culture by considering the short story genre

as an artistic expression and a world vision. At this point, we can obviously say that WaelRajab andAhmedGharibunitedwitha group of distinguished writers who preceded them in the same stream likeMontasserAl-Qaffash, MustafaZekry, NoraAmin,Mai Al-Tlemesany, HamdiAbuJulaiel, Ahmed AbuKhenigar, IbrahimFarghali, MansouraEzzEddin, GhadaAl-Halawani, and others. Those writers shaped a unified generationwiththe samedesire to change the disappointed worldby writing, orfacing the existing frustration by the narrating act.

In my opinion, the problem ofthe Egyptianshort storyafterthe 1960s lies inits lack of artistic or stylisticbacklogwhich is considered as a world vision, as well as the absence ofaesthetic, critical orhistoric theorization, but thatdid not appearprominently. All of these correlated factors pushed the short story writers to look for a specific space on the huge novel stage that is described clearly by MikhailBakhtin as a great body ofthe carnival world that can contain all contradictions; holy and profane, rich and poor.

It is very significant thatmost Egyptian writers' novel production in the last two decades(1990-2010) has been drawn on short story scenes in its deep structure. Many writers were eager to be described as a novelist with fictional or narrative talent. It seems to me that some of those writers were influenced by the following statement: 'we live in the age of the novel'. Generally, it seems as a right statement, but it has a lot oflimitations and pitfalls as well.

2- Context; a new realism for Egyptian short story

'Realism' is considered as one of the most common cultural and critical terms in the history of world literatures and arts. Although it was originally linked to literary and artistic issues in particular, in different spheres of the world, it may pass that definite context to cover various fields of human thought. Therefore, sub-terms has branched out from 'Realism',such as 'social realism', 'aesthetic realism', 'critical realism', 'scientific realism', and finally 'magical realism' and 'new realism'. Historically, 'Realism' as a doctrine was associated with the emergence of the positivist, experimental and dialectic philosophies which came into being in the first half of 19th century and beyond, where it goes in three trends; critical, natural and socialist realism .

As a literary movement emerged during 19th century and as a reaction to the romantic fantasy based on free and transcendent imagination, Realism acted and focused on the reality of everyday life itself. In France for example, Realism had arisen, where Balzac and Flaubert begun their practice on creative writing. On the other hand, the American Realism is rooted in 19th century wars and the civil expansion that crossed its borders and was based on the nature of its urban life. . There are many French, Russian and English writers: in France, there are Emile Zola, Maupassant and others; in Russia, there are Turgenev, Dostoevsky, Leo Tolstoy and others and; in England, there are Charles Dickens, George Eliot and others too.

Apart frominquiring intodetails of Realism that has multiple branches whether in art, religion, politics or society, the current study emphasizes that the realiststhemselves consider the Fact as a starting point for their artistic or literary works that indeed reflect their viewpoints.

In the second halfof 20th century, there are two trends of realism. The first one is 'New Realism' which spread in the art and photography fields. In those fields, Realism differed from the main realism stream in its reliance on new techniques which were not practiced before such as collage technique, quotation of the accidental events, photos, fragmentation were the topics of daily life, neutral manner, photographing vulgar things, recognition of reality as a historical phenomenon, and barring the facts that have lot of contradictions in contemporary consumer society.

The second type is Magic Realism that gained its great fame through 1980s with lot of works that came from Latin America, especially with the ArgentineJorge Luis Borgesand the Colombian GabrielGarciaMarquez. But the use ofthat termmay broadeneven further.

Magic Realism is an artistic and literary stream that mainly defamiliarizes the familiar. It is dominated bycelebratingfanaticism whichis an essential elementofmagic realism aesthetics, whether in literature or in arts in general. In narratives in particular, the narrator is closely interested in telling, describing and drawing the whole details of actual facts that shock the readers by presenting worlds filled with the crash, thestrange, the surprising, and that impossibleto happen in a single text.

3- Methodological Approach

Researchers or literary critics will clearly realize what the aesthetic transformations of the Egyptian short story scene in the past two decades (1990-2010) have achieved. There are lots of indicators that need to be investigated and tested through a lot of Egyptian short story collections.

Those indicators push both readers and literary researchers to substitute their old aesthetic systems for reading any literary text by a new harmonized one with different narratives involved in the deep structures of those collections. The new literary texts seek to construct a new sensitivity that undertakes the concepts of 'Reality', 'Narrative' and 'The Man' through a completely different perspective. In this case, one will find the contemporary readers share the writers in the same reality that has lots of contradictions, disorders, absurdity and illogical world. Within that nature of the aesthetical world, the current writer seeks a homeland embodied in alternatives of 'Reality'. It could be reflected in dreams, stream of consciousness, recalling the ancient memory, parody, or details of daily events... etc.

The current study is informed by the cultural-critical approach which seeks to balance the aesthetical, cultural and historical aspects in a literary text. Through specific short

story collections which belong to 1990s, as in Montaser Al-Qaffash'sUnintentional Person, Mansoura Ezzeddin'sShaky Light, Ghada Al-Halawany'sA Light Prick and Ibrahim Farghaly'sGhosts of Senses, the current study will mainly focus on these writers. Based on a cultural-critical approach of these collections, the study will essentially deconstruct the writing concept adopted by writers' generation in the 1990s, assimilated and reflected in their literary texts in comparison to the post-colonial concept 'writing back'. Both post-colonial and Egyptian writers used a lot of similar writing techniques, but of course in different strategies, to combat either the colonial prominence or the social and political discrimination.

4- Montaser Al-Qaffash'sShakhesGhairMaqsoud(Unintentional Person)

In his previous three narrative books, Weaving of Names (short stories, 1989), Secrets (short stories, 1993)and Permission for Absence (Novel, 1996),Montaser Al-qaffash could dig a distinctive narrative approach that may be described as a narrative of life details, familiar and living. He could create narrative structures which differ from classical one in terms oftechnicalor even world vision. Prominence of paradox is the most significant in this collection, not only as a mere technique, but also as a semantic and hermeneutic device for the fiction world that has a multiple character types, themes and visions.

Paradox is reflected in the title of Unintentional Person which tells readers, that we receive different tales narrated by narrators who have multiple perspectives and have unfamiliar or unusual moods. Most characters involved in this collection are unintended by themselves. They act as individual cases or personal patterns that we can see in our everyday life whether in a coffee shop, a house, a train, sometimes in a dream or in the old memory. They are also characters acting under the influence of the strange, the absurd, and the childhood moods because they are revealed from dreams and nightmares, functioning the hallucination and unconsciousness. All of these devices are creating definite characters that always counter a world different from reality and opposed to the familiar in its deep structure.

The first five short stories entitled (Exit of a man, The killer, One eye, How did the tale begin? and Water Drops)give us a sharp impression that there arethings, events, customs and characters crystalizing andgrowing, but in fact realityis totally different. In the story of Exit of a man, the man or the person himself,asa unique or an indefinite case, does not leave his house to look for a gift forhis belovedas mentioned in the first narrative sentence that says:

One hour ago andthis manhas been lookingfor a gift forhis beloved' (p. 9).

His exit is for the act of exit itself, andtosatisfyhimselfthat it hasdone whathe has todo.It's just a searchfor thesearch, notto reachan aim orachieve something:

In fact, he does not checkanything. All what he didwas intendedto livethat moment only, prolonghis spent timein the shop, and points tomany thingsby his hands brought to him by the salesman. So, he getsoutbecause it is supposed that he is still hesitant and looking for something that he has not found yet. (P. 11-12).

Salemalso, in The Killer, seems honest where the desireof killing somebody is rapidly increasing in his mind that it will control him;

If he is asked by someone, when do you kill? He replies with no hesitation soon. (P. 91)

While Salem goes out of his house ' bored, disappointed and needs to change his mood' as the narrator described him, his aggressive desire of killing decreases, and his old memory flashing back on his military secondary school days;

The soldier gave him a military rifle called Morse, and he lied down on the ground and shot three times and no one of them hit the metal plate. The soldier got the rifle back and repeated quickly: good. Next. (P. 52)

Theseold memory works, especially while Salem is now and then in the café next door to Alvantaziocinema in Cairo, where those filmsof murder, violence and crime are his only pleasures and joyfulness, because he feels relaxedwhen he sees the dead manwaterloggedinhis blood, andimaginehimselfstanding and looking at a far horizon,searching for a newvictim.

At this café in particular, Salem used to sit for many years. He is a personwith an abnormal conscious who looks like that man of the One eye story. This story weaves a whole tale in his mind while sitting on his own bed contemplating his room after he is woken up by two fighting cats crashing at his flat door and disrupting his dreams. As soon as he wakes up:

He remembers and wonders how comes that today is her birthday.

In these five short stories, the exit will become a haphazard act and the killing will be metaphorically used to refer to losing times or killing spare time and boredom where life looks like a one-eyed/one-legged man. In any life like with that description, death is found everywhere by its complete signs. That life has dryness and harshness or at least has Water Drops that do notquench one's thirst.

Unintentional Person collection of stories moves from the space of illusion that narrator and character practice together under the implied author insight to the space of narrative discourse based on the narratee or the reader. In 'Traveler's stories'; a collection of seven stories, the narrating act will be like a vehicle driven by two drivers; the narrator and the narratee.

Although the usage of the second person narrative technique in any narrative refers directly to the narratee, there is a sense of different narrator who carries the same message and concern, where the self is aching, breaking the expectation of that man who is waiting for his lost lover, and withdrawal of the female from life as

what Shahrazad did with Sharaiar in One Thousand Nights. This theme is reflected in the story of Pages from an old book. In addition, dreams are separated from its natural context and reusing them in another inversed one as mentioned in the story of Names.

There is a noticeable continuity in Traveler's stories where each story leads to the other creating a narrative cycle of these seven stories. The frustration of that man described in Transient things is similar to that narrate in Names where he couldn'tcommunicate with his female even they were in a dream space. Therefore, he tells his wife "Why are we in undesired places even in our dreams? (p. 70).

On the other side, he is a person or a man waits for his absent woman when she disappears behind a thick curtain with no traces. In that case, he tries to describe his troubled situation and simultaneously he is interested in writing everything about her; name, age, address, work, as mentioned in the story of Question marks.

Therefore, this concept is parallel and balanced with that portrayed in the Traveler's stories, where letters or memories writing moves smoothly between narrator and narratee from one side and between author and reader from another. All of these seven stories produce some concepts referring to life relativity with its variant nature. In those stories, everything has more than one face; truth and nouns do not have a definite meaning. The only thing is a break of what is expected and a frustration of what is familiar.

In the two stories, First Night and Small rooms, the prison becomes the tale space, whether it was external presented in jail, as in the previous twostories, orinternalin the prison ofthe selfas presented in thestory of Times. The narrator of First Nightis telling his first jail experience using the first person narrative technique,and fromwitness' viewpoint that observes the relationship between Hamdi as a bearded student in the College of Medicine, with another person from SouthSudanwho has been arrestedbecause he has noIdentity Card (ID). Both Hamdiand the youngSudanese are unintentionalin themselves.

The first thing will be confronted by the narrator as soon as he reached Jabir Ben Hayyan prison, is what Hamdi says to him:

He asked me the reason for my coming here.

- I don't know.

He didn't reply except 'I am used to that'. (47)

After a period ofleaving theprison, they recognize each other for the first moment they meet in micro-bus. While Hamdi insists on that he is not that person that Sudanese intends, the later repeatsforhim, here and now at the story level, that people who arrested you are the same people that got my documents. But Hamdi isconvincedthat heis notthe intended person.

Thus, when a man becomesunintentional for himself/herself, he/she may adopt any actor role as Dr. Hassan, Dr. Salem's friend did in the prison of Small Rooms. He is playing a comic and satiric role that changes the space ofsilent prison surrounded by darkness and cold weather into space of noisy apartment where Dr. Hassan is wandering and cleaning its small rooms until he is exhausted. As soon as he had reached that moment, he closed his eyes while his cigarettes smoke was rising and rising.

Through the story of Narrating Mirrors, the reader's sense of paradox which is produced willdecrease while the act of reading is going ahead. But the presence ofparadoxitself does notweaken, because it lies inthe deep structureof storiesas a whole,soit isreflected inthe title ofsome other storieslike wake-upwhich the narrator opens using first person narrative technique as follows:

It was not a sleep.

It was only a blink of an eye. (p. 101)

Finally, that narrator practices its narrative mission as a game achieved by him and reader. But that game itself is paradoxically combined with play. Play is a trick, a maneuver and a pun. That narrator talks to reader as follows:

If you believed my external appearance, you will have fallen in trap. If you don't believe me, you will have plotted that with my friend. . Both of you are lying like an actor performing the same role every time, even if he changed his clothes while playing different roles on different stages. (p. 139- 140)

Despite the richness of Montaser Al-Qaffash's literary text, it raises lot of questions more than satisfying the readers' needs. It breaks the reader's expectations and does not gain his/her empathy at all. It does not matter if we described that kind of literary texts by modernism or post modernism because what is most significant in this context is that Al-Qaffash's text emphasizes the usual, the familiar and the paradoxical. His texts are concerned with the individuality, ignoring names and celebrating the indefinites.

5- Mansoura Ezzeddin'sDhaowaMohtaz (Shaky Light)

The reader of first story of Shaky Light collection written by Mansour Ezzeddin hardly succeeds in his/her attemptto escape from the attractive trapofany story until s/he falls in another one filled with well-written signs here or there.

Eachtrapor atextual signis consciously done by the real female author whocaptures the reader's mind raising a pack of memoriesand scenesabout first worldandold house. Through that world, the narrator reveals jasmine trees, veins ofgrapes, red Gladiolas flowers, peach trees, eucalyptus, willow, white birdsthat smoothly touch theriver waterwith their wings, grandmothers' tales on whowere abducted bydeathorseduced byfairies, and dovecotes towers surrounded by palmtreesandpomegranates.

The scene that Shaky Light portrayed here could, shortly, be described as a sort of nostalgia forchildhood or an image for the paradise which inhabits human imagination. Thus, thespace ofthis collection which includes twelve short stories is articulated with plethora of symbolsand connotationsaboutdreams, unconsciousness, old houses, flashlights (or torchas GastonBachelard (1884-1962) called in his works), colors, imagination and old memory, nightand narratives, …etc.

However, Shaky Light, as a title despiteits opennessandmetaphors remains, a significant inspiring its literary themes through a specific short story entitled Shaky Light through which the story events move in dreams space, orinrealitylikea dream. Through that definite story, the female narrator goes into an antique bar locatedon the ground floorof one of the Belgian-styled buildings. Inside that bar, there is a little and shaky light coming from severalcandlesplaced in aholeatequal distancesin the wall, where a strange relationshipbetweenthe narratorand the counter-man is created. This strange relationship lies in skin-scar with the same features on both of the two bodies.

The counter-man tried to release his body fromthatscar using a knife, whilethe narratorwatches him fearfully and still cries until her voice turned to cat's meow giving him the knife to do with her body what he exactly did to himself, inan exchange ofroles. We are in an act of collective sacrifice which seeks to get rid ofthe old and painful memory.

Shaky Light makes use of dreams' energy, as an act producing and orienting narration movement, as mentioned inFebruary Girl:

The girl has come to visit me in dreams. (p. 9)

Here, Yasmin, as a February girl, becomes thefirst and old image of thenarratorinher village, where she was repeating her grandmothers' songs while creeping upon grapes treestoreapsome of them for her own friends.

The story structure is drawn on the image of Yasmin andthe narrator who recalls, here and now, her memories, even about that boywholoved her and looked likeher father, andgave hera red Gladiolas flower. In the meantime, the narrator practices herhabitswhen she goes very late to work and counts faces that fall down on the roads, whether those of distant memoryorcity which look like a maze:

Without shedding a single tear. (p. 11)

Thus, Yasmin, as she is described through narrative and as her grandma told her mom, is a girl of death , where she turns into a mere image that lies in the narrator's imagination aboutthat girlthat used togo out, in February each year, frompinky peach trees:

She goes out in her white dress and a jasmine crown upon her blond hair that reacts to the breeze of dawn. . (p. 12)

Schizophrenia could describe precisely the female narrator's behavior, consciousness and her own features because we evolve in a round narrative controlled by logic ofdreams based on the interference between the selfand the subject, describer anddescribed, and narratorandnarratee.

Because of the frequency of the word 'dream' inside the story body, the word 'house'also recurs with its first collective person (our house or Baytuna) (February girl, p. 11), in every senseof the wordconnotations that denotes s familiarity, warmness, staying aroundGrandmaand her lamp where the narrating act becomes equivalent to that ofrevealing,the desire of self-questioning about both past and present, dreams and achievements. Here, Yasmin will be considered, at the end of all, as a deep 'I' of narrator, or an image for theimplied author that liesbehind theact ofwriting for all these stories. That will be a justification for what the real author did when she dedicated her book as follows:

To Yasmin: the young girl who opened my eyes on the existence crisis.

As Bachelard tells us, the torch asks us to constitute one thousand memories from its light, to dream of it. Through the past of ancient and primitive fires, the dreamer lives in that time that doesn't only belong to him, but also to the past as a whole. Inside that past, the dreamer lives while the narrator says, as in Shaky Light beside her grandma's lamp, the narrator reveals her old childhood world and her relationship with colors that are reflected in the text accompanied by their impacts, such as red, yellow, white, blue, green, …etc.

Because we are in dreams' orbit that includes world as a whole, the narrator's desire in seeing loss of blood, red Gladiolas flowers with bloody color, the blue that covers faces after death, the yellow that is characterized by withdrawal from life, will increase. The whole desires are associated with Peter in the story of Peter as a far and cloudy face.(p. 39)

Peter himself is only a representation of that seduction of tales. When he was 17, the fairies seduced him until he was swamped in the River Nile and became a tale on the grandma's tongues where his ghost begins going around the river after one year of his death:

He used to appear to grandpa in his full body while reading in chemistry book (p. 40).

Thus, Peter's face has light and shadows, light for grandma's lamp and shades for far memory.

When we talk about trees, as Bachelard says, we could say that poets revived them. Regarding that narrative based on the dreams' principle, there is an emphasis, through the twelve stories, on the value of fantasy and how life, whether narrator of February Girl, Yasmin or our own life are alike in the sense that both of them are full of metaphors based on which we live and gain our existence.

In metaphors, the real interferes with the fantasy and the limits between consciousness and unconsciousness will melt. The hair of February Girl turns into green shoots and stems of colored and wild flowers, while her cries increase up to wake up in the space of dark room, and then burst into tears. This image itself pushes all what is received by the reader as a real to the edge of imagination, metaphors and irony, even if the act of killing itself, as reflected in Red Gladiolas flower (p. 14), will become really figurative, where we could all be purified, if we reached that moment when we are unified with the narrator and characters. As soon as we do so, the purification of ourselves from the dirtiness either under desire of liberation or even playing with the long-term memory will be done.

Bythelamp, we can go into the night dreams of past houses either the lost ones or those inhabited with faithfulness in our far dreams. As Bachelard says, where the lamp prevails, memory does the same. What dominates this set of narrative techniques is a narrative from a child viewpoint that is usually Yasmin or Februarygirl who is mostly nine or ten years old.

Narrator can be a boy, or a masculine part of the narrating act. This happened with Amal, the daughter of Mrs. Jane who was living in the above floor, where she seduces that young boy in order to flame her dark-sexual imagination and body, as mentioned in the story of Circulation (p. 75).

There is a clear presence of Grandma and old people in this collection. Grandma or grandpa has a distinctive presence in formatting the narrator's memory. Grandma often warns her grandsons, including the narrator, of disobeying her pieces of advice; otherwise, their destiny will be like that man of tobacco spitterwho was a driver of cargo vehicle. Through his trip, he was addicted to alcohol and used to take a rest beside another old man to smoke hashish and opium. But the lord punished him by putting a sharp blade down his pillow. One day, it was his hellish device to commit suicide at the end (p. 62-63).

Moreover, there are metamorphoses created bythe children's imagination who are narratee for their grandma that has tales inexhaustible treasure. For example, who eatsplum fruits, after itfalls down from theHoopoewill turn into owl and still whoops through those moonless nights. . (Pigeon Tower, p. 48).

6- Ibrahim Farghaly'sAshbahAl-hawass(Ghosts of Senses)

In his short story collection entitled Ghosts of Senses, and although he turned to another direction in his new short story collection, Ibrahim Farghali resumes a definite narrative line originated in his two former narrative books entitled Toward Eyes (short stories) and Cave of Butterflies (Novel). His two previous books illustrate, through their absurd world according to TzvitanTodorov's notions on absurdity, how the narrative may has its pleasure through its discovery of the dailyand realistic details that perhaps reach the point of madness.

Ghosts of Senses contains eleven short stories or narrative images filled with signs, themes and seductive spaces moving around the great significance embodied in the main title. The following examples are some of the signs that could be mentioned: ghosts, demons, owls, doves, eroticism, libido, hysterical spasms, sucking and craving, metamorphosis, poetic verses and songs, voice of ghosts and genies, laughter of disappeared couples...etc. This fictional world produces a significant numberof signs, images and narrative themesthat push the reader to the region of surprise,excitement, fear, taboo and labyrinth...etc.

Ghosts of Senses is opened by a story called Mary, the lady of Cooing that presents a scene of that ugly girl, Mary, whose body has a well-seduced power that makes her hunts her the school male classmates. That happened especially in the private tuition lesson, where they usually meet in the empty space inhabitant close to a deserted building in which the narrator, as one of those interested in the practice of pleasure, lives and under the witness of Amr and Basem.

Like other collection stories, Mary, the lady of Cooing events move around that moment of darkness, under the cursed tree under which various narratives and tales are told. It was narrated that there are ghosts beside the tree, sudden-nighty cries are heard, as a result of play the boys' play with the girl's soft body.

However, like other stories of Toward Eyes written by Ibrahim Farghaly, this story has a real tendency to the absurdity with which boys, because of their sexual response to the ugly Mary, turn to chicks of dove or owls that cooing in the empty space next to the deserted building as well as of empty soul of the young.

These sexual responses strongly push the narrator, after a long time of disappearance, to come back to Mary's universe, where he needs to:

Extinguish a hot fire in his broken heart. (p. 12)

While he is doing that, Mary's arms clutch his body for fear of his turning into a small pigeon that will already slip within her arms and would not let anything in her life's vacuum except all that cooing.

The same thing happens with the old man, who is addicted to drugs, in the story of Souvenirs, where his imagination creates what he needs of images for beautiful and seductive females. But, as a result of his loneliness that leads him too much to look carefully at these pictures hanging on the wall in front of the bed, and his full-druggy cigarettes, he flies beyond limits of the past beautiful days (p. 26).

But unifying this old man with the picture and his hunting of a black girl at night, led him to hug, within her body, lots of absent characters that made him cry a lot even that he brings his lute and plays with it. As soon as he begins this rite, he sings some songs, his long-term memory works and his cry starts soon.

But Mary's ugliness itself will turn into beauty, where Jamila, in the story of Scenes from the top of the wall, looks like a seductive and ideal type of female whom

ugly man fell in love with her. He loved her secretly, but she didn't know anything about him until a car crashed her accidentally. She fell down and was bleeding in his arms while he was crying too much.

For the first time, Mary's feelings respond to that ugly and miserable person who closed his ears far from what is heard from the small town about Jamila's transformation to a strange creature avoided by all people. At the end of story, it will be amazingly discovered that the strange and ugly creature is the narrator himself who tells us the whole story, from the beginning, described himself as a neutral narrator, but he actually looks like someone infected with schizophrenia.

This space that contains male and female, girl and boy and ugliness and beauty will be transformed to an absurd world in which the human being is strongly related to ghosts and fairies and emphasizes absolutely the notion of The Double. As mentioned in the story of Ghosts of Senses, the beautiful girl becomes a center of attention for her jinn's double that used to come in an old man's appearance that seeks to release her body from other demons. While her jinni was doing that, his big and cold hands were touching her body in a sacred way. And for a long time later, that jinni will be a great wall that prevents her from making any free relationship or sexual communication with any human ever (p. 60).

Although some stories create its elements of fantasy world through which ghosts, Jennies, doubles and metamorphosis go around here and there, some other stories create a harmonic and contentious world that focuses on the pleasure principle, or The History of Sexuality in the glossary of Michel Foucault or libido in the Freudian and psychoanalysis glossary.

While the story of Gene Tonic assimilates a male point of view of the narrator in its narrative in which he tells about his own relationship with that girl whom he fell in love and slept with her, then she left him looking for another one. The other story of Screw Driver assimilates a female viewpoint through which the narrator justifies the reasons for leaving him after he did that due to, as she believed, her musty bourgeoisie rituals (p. 23).

Both stories refer to the other as two sides of the same tale whose hero is libido or a great desire of getting rid of the absurd and miserable life. In that life space, the narrator's description of libido covers the whole story themes. For example, narrator's memory erects as one's penis does, and 'his age is a boring rhythm of past poor years', although he left his own girl seven years ago.

In Ghosts of Senses, there is a dominance of definite technique that could be described as a narrative recycle when each story or theme refers to another. This strategy happens in particular between the two stories of The Green Room and Three Candles where the narrating act offered by two narrators, one male and one female, and both of them are looking for the other in similar scenes and one place, (i.e. Notre Dame de Paris).

In these two stories, both narrators play with the narrative time and also with readers' perspectives in specific scenes about that strange man whose body performs a dancing ritual whenever the moon reaches its full light monthly. He used to leave that building in which he stays and passes through a narrow corridor beside church. His body rhythm increases step by step in a parallel way to the moon light that shines and glitters. He does not stop even when the moon light turns into pale as a person dies slowly.

That narrator plays with our memory and imagination and swings between two or more spaces. First, during a day of his work, the strange man is present at the beginning of story. Second, during university days until they are jailed together, the strange man himself is present there with his sweetheart. Finally, it will be discovered that there is another narrator that tells us the whole story while he stands beside the window of his own room to perform his own night rituals. This is similar to what happened in The Moon of Lover, as if somebody needs to recall his beloved's dead soul many years ago.

But the story of the Time Difference emphasizes unsystematic narrative rhythm, or surrealist, which has no time structure except in dependence on the play with time, memory and assurance of life absurdity and illogicalicism where the distant places combine, the different times cross, the reality mix with the dream and so on.

Despite the differences in its plots, themes, fictional worlds and aesthetical and ideological vision, Senses of Ghosts conveys a specific message leading to that we need to review our concepts on fantasy literature by Todorov, Surrealist Manifesto by Andre Breton, as well as other notions that came into being by Freud, Lacan and Foucault.

All of these readings emphasize the illogicality of arts, transformation of natural to beyond, even if the fictional world that we conceive through the narrating act is just ghosts or mirrors of what imaginary, troubled and crazy narrators make.

7- Ghada Al-Halawany'sWakhzaKhafifa (A Light Prick)

In her first short story collection entitled A Light Prick, Ghada Al-Halawany reaches a high level of creative writing which emphasizes the meaning ofdifferences around which the new writing is established by Montasser Al-Qaffash, Ibrahim Farghaly, Mustafa Zekry, Miral Al-Tahhawey, HamdyAbouJulayel and others.

The significance of difference is reflected in the stories' titles such as Corridors, Stick and Candle, Echo, Making of Dreams, Reflections of a Depressed Artist, A Tale on The Margin, Night Ritual... etc. For GhadaAl-halawani who is one of the 1990s writers in Egypt, the text body will not be hidden behind grand narratives' notions by the language of Fredric Jameson or others of post-modern writers. Her stories are mainly interested in the current that decreased the importance of reality and placed

it out of the self after being its container. It is a game in which the self, the other and the text exchange their roles and participate in making a different reality by granting it human and social meanings.

In this collection, the text body is a narrating act itself. Whatever the storytelling is about dreamsandnightmares, words and things, mirrors, cats and eagles, boyfriends and girlfriends, manifestations of the selfandself-portraits and about everythingandnothing, there is only one thing excepted; the text body becomes a mere tale. Tale here is a margin or sub-part, where telling depends on fully-energetic memory whether it is the narrator, character, space or things.

Thus, these texts play with the reader's memory skillfully and this is exactly what it does. If we need a proof, the following lines are a quotation from Stick and Candle:

He trained himself well to read the newspaper following a researcher's approach while doing in reading youth researches. This way of reading was useful when he has no enough time to read his students' researches and others. What is it? This way is applied on each square form whether it is any book page or even one paragraph of an essay. Each square shape has four angles. This is the point as reading begins from the bottom angle on the left to the top one on the right. (p. 21-22)

Do you notice that reading way? It is a game between the narrator and the narratee and as well as between text and reader. That way divides the story plot into separated and non-separated scenes at the same time. They are generative scenes that each narrated scene necessarily reaches to another and systematically so on. Thus, the reader is still hesitant between expectation and remembrance as VolvgangIser mentioned in his book Act of Reading. According to mechanism of expectation, let us read the following quotation:

- Good morning. He said so, while he is going to the kitchen to make his morning coffee and add: Coffee cake. He stopped beside the office room which has been turned into a table in the middle of small hall for taking one cigarette Cleopatra.

- Good morning. There are only three cigarettes. I almost could not sleep. I'm worried, my brother. I don't know what happened for this country? I was also afraid to oversleep and miss the train. Anyway, you are going out, aren't you? And you will buy cigarettes. I'm asking you: Do you need anything from your house? (p. 17).

It is our expectation as readers. Let's read this quotation according to remembrance mechanism:

The house was located at the boundary of Giza at the beginning of the highway to Upper Egypt where he was born, and there is Om El-Masreyeen hospital located at the beginning of the road. On the other side of the hospital, his grandma who left Upper Egypt to stay in this particular street said that there is Princess Aziza palace told that his mother that (p. 19).

Ghada Al-Halawany follows a specific way to structure her narratives. In this way, things gain its own symbols because everything included in the story occurs under control of both narrator and author's memory: cats, mirrors, eagles, sexual organs, graves, dreams and nightmares., Everything has its own availability to be narrated in a tale from which the narrator creates a lived world with characters, creatures and spaces:

He hardly heard a cat's meow. He does not pay attention. Of course, he hears everything but he does not care for anything except what he cares for, especially in the morning. (p. 24)

She runs inside the apartment and looks for her cat. I will kill him, unconsciously, I will kill him. She did not let any place without searching, all the drawers, under the tiles, walls and ceiling, I will kill him consciously, intentionally, I will cut him by scissors. She digs and digs with a very exhausted case and crept on her bed and found his head twisted on his mirror-table. I rubbed an insect's head and killed it not his head.

The cat turns into female and female turns into cat as two pictures refer to one thing. In folklore, cat is a symbol of contradictions: angel and devil, good spouse and bad one.

Mirror itself has two images; one in front and another at the back, origin and copy, a realistic self and ghost that is a mere copy reproduced from the origin, but it is not the same:

As reflected in A Light prick, there is no great difference between act of mirror and act of dream because both of them are narrating substance. But the act of dream is more liberal than that of the mirror because the second one in which the origin is related directly to the copy as a cause and result. Through dreams' space, the represented world is unlimited where it has characters, metamorphosis creatures and human and ghosts.

In the story of Candle, the female narrator usually wakes up suddenly because of nightmares that she tried to forget quickly not to affect her day. In a space of terrible dream like that, the memory becomes like a cave filled with amber and familiar faces for her and they look like legion in the Greek theatre where tens of them gather every day and sing their morning poem:

We have accepted the cigarette light, shaky chins, walking on tip toes. We have accepted the bird flying with a golden collar around its neck. We have accepted the endings before its beginnings, by sleeping on bed edges. We have accepted the butts of pencils, of a little backing of heads. We have accepted the honey pond, where we drown and it does not drown itself, the chains by which we go around, but it does not go around us, the suns in which we dissolve but it does not dissolve us. (p. 48)

In this context of carnival performance, hysteria becomes one of its rites that explain the frequency of the word hysteria within stories:

With the increasing rhythm of the swings, various screams such as long, short, concealed, sharp, separated and continuous are presented. Oh, they are really like symphony of screams of women hysterical terrified screams. (p. 101)

A Light Prick includes tales coming from graves and narrated from perspective of collective first-person narrator that introduces our old friends and other earlier narrated tales. These stories or scenes that belong to graves are told in a sad tune and exhaustion because of lots of tales and stories combined in the same plot that depend on the only memory that faces the whole taboos in all of their social, religious and political manifestations.

Ghada Al-Halawany's stories present a completely different aspect of a specific writing that extends the concept of reality because it depends on memory that has no limit like any open space. It is a type of writing that represents the reality of the contemporary self only in his/her concerns, pains, dreams and worries. Reality, through that writing, is connected only with the self whether it is inside or outside.

8- Conclusion

Through this sample of short story collections published inthe last two decades (i.e. during 1990-2010), the literary critic or researcher will realize easily what the new Egyptian short story achieved. The literary texts of the new generations seek to form avariousaesthetictaste of writing different from that of the 1960s. The 1960s have a great impact on making a shock in the cultural scene, but the 1990s simultaneously are looking forward to moving beyond them.

No one of the new generation of Egyptian short story could adopt what had been said by Mohamed Hafez Rajab in his well-known statement 'We belong to a generation without masters', despite the similarity of the two historical contexts which connect their writings with new sensitivity. The new generation doesn't pronounce its epistemological gap with the previous ones, but, through several texts that some of them analyzed above, its writers declared that their cultural resources are derived from different streams which could be Arabic heritage, oral heritage, western heritage emerged from American, Russian, Spanish, German, etc. But they all confirmed that they fallen under great influences of definite authors such as Milan Kundera, Gabriel Garcia Marquez, Jorge Luis Borges, Cortázar and other distinguished writers of fiction around the worldwide.

What is taken into consideration for these new writers is that their being could challenge and combat the concept of reality itself and deconstruct it by different narrative devices. For example, Montaser Al-Qaffash's narrative technique cared for and emphasized the usual, the familiar and the paradoxical, where his texts were

concerned with the individual self, ignored the names and celebrated the indefinites. But Ghada Al-Halawany's texts have focused on memorial narrative that constituted an alternative concept of the 'external reality', and offered a different face of writing that occurs in the reality of the self or ego instead of the reality the "He" or the "She". As a result, some of her texts touch the aesthetics of serialism.

While Ibrahim Farghali plants his pen in the soil of writing dreams and nightmares which have fantasy-related aspects and features originated in most of his texts, whether short or long ones, based on artistic play with time and memory, using some of the main notions of Freud, Foucault, Todorov and the Surrealists also in order to produce an absurd or fantastic reality; Mansoura Ezzeddin's narrative technique who is approaching him in this perspective has depended on techniques of dream, memory and unconsciousness as unlimited sources of world of tales and themes, based on Bachelard, Foucault and numerous oral narratives.

Thestrategies through which the new writers of Egyptian short story deal with, culturally and narratively, lead the literary researcher and critic to deduct that most of new narrative textscould provide him/her with different alternatives of contemporary realism of Egyptian writing. These literary texts neither lack valuable knowledgenorphilosophical visioninvolved in them ever. The new generation that belongs to 1990s and 2000s could visibly combat the dark reality by writing back as well as fighting the political, social and cultural elements by narrating back, or by alternative narratives as I described in details in my book SardeiyatBadeela (or Alternative narratives).

Notes

1 - While some contemporary historians, as Hamdy Al-sakkut (2000) done in his distinguished book entitled Al-Rewaya Al-Arabiya (The Arabic Novel, Bibliography and Critical Introduction, 1865- 1995, The American university in Cairo Press), others like the orientalist professor Roger Allen(1995) in his distinctive book entitled Al-Rewaya Al-Arabiya, MuqaddemaNaqdeiya, (The Arabic Novel; An Historical and Critical Introduction, Syracuse, New York, Syracuse University Press, 2nd edition) considered that the accurate publishing date is 1913. Anyway, most of historic points are usually around that period which is ranged by 1912 and 1914.

2 - Ayyad,Shukry.(1979).Al-qessaAl-qaseera Fi Misr; Derasa Fi TaseelFannAdabi, Dar Al-maarefa, Cairo, second edition.

3 - O'Connor, Frank. (1976).The Lonely voice, from May, Charles, E, Ed. Short Story Theories, Ohio, Ohio University Press, P.92.

4 - Haqqi, Yahiya. (1960).Fajr Al-qessa Al-mesreiya, Dar Al-qalam, Maktabat Al-nahdha, Cairo, first edition, pp.78-83.

See, also, Sabry Hafez in his important introduction for the book of: (1999) Mahmoud TaherLasheen, Rowwad Al-fann Al-qasasey series, Supreme Council of Culture, Cairo, first edition, pp.22-26.

5 - Anderson, Benedict. (1983). Imagined Communities, Reflections on the Origin and Spread of nationalism, Verso, London, New York, revised edition, pp.5-9.

6 - Al-shahat, Mohammed. (2012).SardeiyatBadeela, General Organization of Cultural Palaces, first edition, Cairo, pp. 188-189.

7 - Bakhtin, Mikhail. (1968).Rabelais and His World, translated by Helene Isowlsky, the M.I.T. Press, Cambridge, Massachusetts and London, England, pp. 5-11.

8 - For more details about that common, or consumed, statement 'Zaman Al-rewaya' (means 'Time of Novel'), see Asfour, Gaber. (1999).Zaman Al-rewaya, Egyptian General Organization of Books, Cairo, 1st edition. See also Fusul Magazine, Egyptian General Organization of Books, Cairo, 12thversion, 1993.

9 - Al-Qaffash, Montaser.(1999).ShakhsGhairMaqsoud, AswatAdabeiya Series,GeneralOrganizationof Cultural Palaces, Cairo,firstedition.

10 - Ezzeddin, Mansoura. (2001).DhaouaMohtaz, Merit for Publishing and Information, Cairo, first edition.

11 - Farghaly, Ibrahim. (2001). Ashbah Al-hawas, Merit for Publishing and Information, Cairo, first edition.

12 - Al-Halawany, Ghada.(1999).WakhzaKhafifa, Sharqeiyat for Publishing, Cairo, first edition.

13 - As it obviously and frequently occurs in Thousand and One Nights' tales.

14 - Al-shahat, Mohammed. (2012).SardeiyatBadeela, General Organization of Cultural Palaces, first edition, Cairo.

References

- Al-Halawany, Ghada. (1999).WakhzaKhafifa, Sharqeiyat for Publishing, Cairo, first edition.

- Allen, Roger. (1995).Al-Rewaya Al-Arabiya, MuqaddemaNaqdeiya, (The Arabic Novel; An Historical and Critical Introduction), Syracuse, New York, Syracuse University Press, second edition.

Al-Qaffash, Montaser.(1999).ShakhsGhairMaqsoud, AswatAdabeiya Series, GeneralOrganizationof Cultural Palaces, Cairo, firstedition.

- Al-sakkut, Hamdy. (2000).Al-Rewaya Al-Arabiya (The Arabic Novel, Bibliography and Critical Introduction, 1865- 1995, The American university in Cairo Press.

- Al-shahat, Mohammed. (2012).SardeiyatBadeela, General Organization of Cultural Palaces, Cairo, first edition.

- Anderson, Benedict. (1983) Imagined Communities, Reflections on the Origin and Spread of nationalism, Verso, London, New York, revised edition.

- Asfour, Gaber. (1999).Zaman Al-rewaya, Egyptian General Organization of Books, Cairo, first edition.

- Ayyad, Shukry. (1979).Al-qessa Al-qaseera Fi Misr; Derasa Fi TaseelFannAdabi, Dar Al-maarefa, Cairo, second edition.

- Bakhtin, Mikhail. (1968).Rabelais and His World, translated by Helene Isowlsky, the M.I.T. Press, Cambridge, Massachusetts and London, England.

- Ezzeddin, Mansoura. (2001).DhaouaMohtaz, Merit for Publishing and Information, Cairo, first edition.

- Farghaly, Ibrahim. (2001).Ashbah Al-hawas, Merit for Publishing and Information, Cairo, first edition.

- Fusul Magazine, Egyptian General Organization of Books, Cairo, 12th version, 1993.

- Haqqi, Yahiya. (1960).Fajr Al-qessa Al-mesreiya, Dar Al-qalam, Maktabat Al-nahdha, Cairo, first edition.

- Hafez, Sabry, (Preparation and Introduction). (1999). Mahmoud TaherLasheen, Rowwad Al-fann Al-qasasey series, Supreme Council of Culture, Cairo, first edition.

- O'Connor, Frank. (1976).The Lonely voice, from May, Charles, E, Ed. Short Story Theories, Ohio, Ohio University Press.

Narrative Technique in William Faulkner's *As I Lay Dying*

Samir El Azhar

Narrative technique is one of the striking features in William Faulkner's *As I Lay Dying* [(1)], in the sense that events are seen through the eyes of fifteen narrators and the novel consists of fifty-nine sections, each contains feelings, observations and thoughts of a character. In the face of such a complex situation, critics propose several readings, ranging from a traditional view to a more modern perspective. Wayne C. Booth [(2)] defends the notion of the reliable and unreliable narrators, as a means to distinguish between truth and falsehood; while modern critics, such as Jonathan Culler [(3)], Roger Fowler [(4)], Catherine Belsey [(5)] and Terry Eagleton [(6)], refute such a notion, claiming the supremacy of language, the means whereby the narrative is produced. The aim of this paper is to represent the two conflicting views, in an attempt to find an appropriate method suitable to deal with the complex narrative structure of the novel. For the sake of clarity, this article is divided into three parts. The first deals with Wayne C. Booth's theoretical analysis of narrative voices. The second part presents a modern approach to the narrative. The final step is a close reading of the text in the light of these theories with reference, whenever is possible, either to critics or to the text to support my views.

In The Rhetoric of Fiction, Booth provides a detailed survey of 'types of narration' defining a narrator as "an experiencing mind whose views of the experience come between us and events. " [(7)] In other words, every tale passes through the consciousness of a teller. Fowler seems to agree with Booth on this point: this is to say, as Wayne C. Booth does on his influential Rhetoric of Fiction (1961), that from within every tale there speaks a detectable 'teller': no novel is neutral, objective." [(8)] Working within this framework, Booth distinguishes between several types of narrators, who are either involved in the action as active agents or withdraw from it as passive patients and moral commentators, differing according to "the degree and kind of distance that separates them from the author, the reader, and the other characters of the story."[(9)] Thus, he classifies them as dramatized or undramatized narrators, observers, and narrator agents, self-conscious narrators, and privileged narrators [(10)].

Up to this point, Booth's observation about the fact that in every 'tale' there is a teller seems to be in accordance with the structuralists' approach to fiction. The Russian Formalists have distinguished between 'fabula', "story -material as pure chronological sequence- and 'suzet', the plot as arranged and edited by the shaping of a story-teller." (11) The French critics, in their turn, make a distinction between 'histoire, subject-matter, and 'discourse', the way the story is delivered. The same idea is voiced by linguists who foreground language, establishing a close relationship between what is said and how it is said. As Fowler puts it:

> Booth's premise, and its analogues in Continental criticism, can be readily related to the principle in linguistics that in real texts and utterances there is no content without modality, no communication of ideas except in a framework of interpersonal values and relational language. (12)

Booth makes a further division within his list of narrators, classifying them as reliable and unreliable narrators. According to him, a reliable narrator is the one who speaks the truth, behaves and "acts in accordance with the norms (which is to say, the implied author's norms)." (13) The unreliable narrator, on the other hand, believes himself to have qualities which in reality he lacks. He is deceptive and untrustworthy, departing from both the author's and reader's norms. It is this notion of reliable and unreliable narrators that modern critics reject, claiming that in such a chaotic world, where everything is turned up-side-down, truth becomes an illusion. The distinction between reliability and unreliability of narrators for the sake of distinguishing truth from falsehood is old-fashioned, since in modern fiction truth does not exist either within the narrative or outside it. The only accepted convention which can be accounted for is the fact that whenever there is a narrative, there is always a narrator, regardless of the content which may turn to be a lie, a dream, or a falsehood. All the examples Booth chooses to illustrate his notion of reliability and unreliability belong to nineteenth century fiction, characterized by a stable view of the world and by working within the limits of defined conventions. The aim of this fiction is to mirror 'reality', seeking truth which, according to classic realism, lies in a perfect representation of the world. In this respect, Catherine Belsey states: "the truth and signifying systems of the classic realist text [is to] re-represent experience in the ways in which it is conventionally articulated in our society." (14)

Classic realism, to quote Catherine Belsey again, "is characterized by 'illusionism', narrative which leads to 'closure', and a hierarchy of discourses which establishes the 'truth' of the story." (15) In a classic realist text, the narrative moves inevitably towards 'closure' and towards "the dissolution of enigma through the establishment of order, recognizable as a reinstatement of order which is understood to have preceded the events of the story itself." (16) In this respect, classic realism conforms to the modality called declarative, the aim of which is "importing 'knowledge' to a reader whose position is thereby stabilized." (17) Booth's notions of reliability and unreliability are in many ways a product of classic realism's ideology, making truth seem to be the ultimate end which both author and reader must seek.

Jonathan Culler also rejects Booth's claim that the reliable and unreliable narrators are essential criteria for discerning truth from falsehood. This implies that the author and his mouthpiece, the reliable narrator, are the only source providing meaning and explanation of the nature of the text. In other words, the author, according to the classic realism's view, is the absolute authority possessing complete knowledge of his work. This is no longer the case in modern criticism. Man, once accepted as a source and object of knowledge, "disappears under structural analysis." (18) Human sciences have for long dealt with the self as a conscious subject. Descartes, the originator of this tradition, claimed that "I am only, strictly speaking, something which thinks." Other (19) philosophers go so far as to consider "the self [to be] an active phenomenological subject which endows the world with meaning." (20) Freud, in challenging the Cartesian cogito, "I think, therefore I am", puts an end to a long period in which consciousness was the only guarantee of identity. (21) Here, the conscious subject is deprived of its essential role as the only source providing meaning. Accordingly, since meaning is no longer explained in terms of the conscious self, the self, in its turn, is no longer identified with consciousness. In fact, Freudian theory is but a starting point of a radical change taking place in man's view of the world –what some modern critics have called 'the Copernican Revolution.' (22) As Catherine Belsey puts it: "Freud … decentred the human being just as Copernicus decentred the cosmos; as a result of Freud's work, 'the very centre of the human being was no longer to be found at the place assigned to it by a whole humanist tradition." (23) The change taking place in the domain of human sciences does not stop at this point. With Jacques Lacan, 'the Copernican Revolution' moves a step further. As a matter of fact, it is Lacan's reading of Freud which constitutes the foundation-stone of this revolution.

Jacques Lacan denies meaning to the speaking subject because meaning is not a matter to be inherited genetically. The subject acquires meaning only through language. Without language, the subject is deprived of the meaning of his own identity. According to Lacan, the unconscious is not a repository of instinct but "a construct created in the moment of entry into the symbolic order, produced in the gap between the subject of discourse, the "I" of the "énoncé", and the subject of the "énunciation", the "I" who speaks." (24) Hence, the unconscious, like language, is "metaphoric" and "metonymic", appearing in all the activities which do not fall under the control of the unconscious; for example, dreams, speech of idiots, jokes and even slips of the tongue. While discussing the change taking place from Descarthes to Lacan, it becomes worthy to note that in each case there is a dethronement of an authority. Copernicus dethroned the Medieval God, Freud destroyed the transcendent cogito, and Lacan went beyond the instincts. Logically enough, in literature the same process occurs as the one well-established authority, the author or his mouthpiece, is deprived of its "bestowed" knowledge, the only access to meaning and explanation to the text. In the face of this situation where "the centre cannot hold", the notion of the reliable and unreliable narrator "falls apart" (25) since the supreme authority upon which it is founded is itself no longer tenable. Catherine Belsey believes that

> In this context the notion of a text which tells a (or the) truth, as perceived by an individual subject (the author), whose insight are the source of the text's single and authoritative meaning, in not only untenable but literally unthinkable, because the framework which supported it, a framework of assumptions and discourses, ways of thinking and talking, no longer stands [(26)].

The shift from transparency to opacity in modern criticism also plays an important part in abolishing the long accepted theory of the reliable and unreliable narrator. The classic realist text, which defends this theory, claims "to be a rational, referential discourse pointing to a reality beyond language, the novel pretends that its medium is transparent, playing down the visual and phonetic shape of the text" [(27)]. In simpler terms, the classic realist text believes itself to be a perfect representation of reality, which exists independently of the medium whereby this reality is portrayed, that is language. Moreover, the text is a 'sacred' piece of fiction which tells the truth, a truth based on a blind belief in the power of the author as the only source, both creating the text and providing its meaning. Within this scheme of things, the reliable narrator enjoys the same prestige as his creator, the author, since the former conforms to the rules and norms of the latter. The claim that language is transparent, alongside the use of the reliable or the unreliable narrators, is part of an ideological strategy, aiming to make things look obvious, clear and familiar, and drawing a clear-cut line between positive things and negative ones. In this respect, Terry Eagleton states:

> Ideologies like to draw rigid boundaries between what is acceptable and what is not, between self and non-self, truth and falsity, sense and nonsense, reason and madness, central and marginal, surface and depth. [(28)]

Post- Saussurean theory deals with language not as the medium of communication embodying messages, but sees language as the only means "offer[ing] the possibility of constructing a world of individuals and things, and of differentiating between them." [(29)] In other words, Post-Saussurean critics, defending the opacity of language, attempt to show that signs which present themselves as natural and which introduce themselves as the only possible way of seeing the world are ideological, an attempt to give the impression that this so-called natural language portrays faithfully reality. According to Post-Saussurean critics, the 'healthy' sign is the one which does not point to reality beyond itself. It is the one "which draws attention to its own arbitrariness- which does not try to palm itself off as 'natural' but which, in the very moment of conveying a meaning, communicates something of its own relative artificial status as well." [(30)] Accordingly, Jonathan Culler, supporting this view, adds that

> The signifier is no longer as transparent form through which one accedes to meaning; it is displayed as an object in its own right which bears the traces of possible meanings: its relations to other words, its relations to various types of discourse which press around it. The multiplicity of these relations makes meaning not something already accomplished and waiting to be expressed but a horizon, a perspective of semiotic production. [(31)]

Having shown that Booth's notion of reliable and unreliable narrator is inappropriate for reading modern fiction, it seems worth-turning at this point to a close reading of the novel *As I Lay Dying*. The attention should therefore be drawn to the narrative language, including the narrator's manipulation of language, and not to artificial and illusory things such as the truth and falsity of the narrative. Thus, the only criterion whereby characters should be judged is through their use of language to shape their narrative. Following this line of thought, the narrators will be dealt with in terms of their speech structure, mind-style and world view, making the narrative differ from one character to another.

One of the notable achievements of *As I Lay Dying* is the power the narrative style, which varies distinctly according to the narrator who is narrating the section. Faulkner, as author, has effaced himself from the narrative, telling nothing about the characters' personality. He has granted each character the possibility to narrate the story from his viewpoint, inviting the reader to participate directly in the story and to determine for himself, relying on his own intellectual capacity, the exact nature and personality of each character. Due to the lack of space only four narrators out of fifteen illustrating distinctive narrative phenomena are be dealt with in the upcoming discussing [(32)].

Nineteen of the fifty-nine sections are narrated by Darl, the most complicated narrator in the novel. Like his character, his narrative is complex and sophisticated, working mainly through poetic images. Due to these reasons, the reader often finds his narrative ambiguous and most difficult to penetrate. The task is therefore to show the process whereby Darl's mind works, determining his use, choice of words and structure of the narrative.

Part of the complex narrative technique of the novel, there are three levels of language. The 'spoken level' is a straightforward narration in which the character, using the 'direct speech', speaks his thoughts loudly or narrates events meant to be heard by someone. The "unspoken level", on the other hand, embodies the unspoken thoughts of a narrator made within the limits of his 'linguistic repertoire'. The 'unverbalized level' differs from the two previous ones in that a narrator's thoughts, meditations and commentaries are expressed in such a way that surpasses his restricted 'linguistic repertoire'. In this level, the author intervenes to provide the narrator with the suitable and sophisticated vocabulary to communicate such thoughts and feelings. Significantly, Darl's sections embody these three levels of language, depending on the particular situation he narrates, an indication of his ability to move easily from one level to another either when narrating events or when formulating ideas about the status of his identity.

Instead of giving an abstract and general analysis of the characteristics of Darl's narrative, it seems reasonable to study the text, referring to specific examples in which Darl uses a particular level of language. To begin with, the first section narrated by Darl contains his unspoken thoughts, establishing the framework of his narrative

technique, feelings and obsessions. The first word in this section is 'Jewel', already a hint and a sign of how obsessed Darl is with his brother. The choice of Jewel to begin the narrative is significant in the sense that Darl's jealousy of his brother is an ever-present aspect of Darl's outlook. Already in this section, he portrays Jewel like this: "his pale eyes like wood set into his wooden face, he crosses the floor in four strides with the rigid gravity of a cigar store Indian." (33) As the narrative proceeds, the reader notes a predominance of verbs of perception, revealing that Darl, using his visual and auditory senses, is preoccupied with the concrete environment and with physical sensations around him. He is aware of all types of sensory images and impressions, characteristics of a narrator attempting to record with apparent accuracy whatever he sees and hears. The predominance of such verbs also shows that Darl possesses a sharp eye, observing in details all particulars of his world. This acute observation is intensified by the use of mathematical images (34) to give a scientific outlook to his perceptions. The section ends with Darl hearing his brother, Cash, cutting wood to be used as a coffin for the dying Addie: "Chuck Chuck Chuck." (35) The wide gap between the words represents the pauses between the noises, an indication of how Darl attempts to recapture the actual experience as he hears it.

Darl's narration is not limited to what he actually sees or hears but is expanded to events he imagines. These events are proved to be true, although he is physically absent from the place where these events take place. The aim at this point is to show how the narrative changes in order to suit such situations. In section twelve, Darl is visualizing his mother's death scene and describing the reactions of the members of the family, although he is not there to witness the events. This method of narration emphasizes the intuitive and perceptive abilities of Darl, who can render the scene vivid while miles away from it. Linguistically, the reader notes a predominance of the 'ing' form, the present participle, as the major means through which the narrative in this section is conducted. Since the narrative is visualization and not a concrete observation based on senses of perception, as is in section one, Darl is unable to determine exactly how long each action takes. The importance is given to the process of 'doing' the action rather than to how long it takes 'to do' it. Moreover, the use of the present participle gives us an insight into Darl's mind. Since he does not directly see the events, he visualizes them as happening one after the other, without recording the chronological gap in between; what matters most is the continuity of the whole process of thinking.

In addition to this, one notes the use of the conjunctions 'as if' and 'as though', called, in Fowler's terminology, 'words of estrangement.' Boris (36) Uspensky, quoted by Fowler, states that

> Expressions of this type occur in the text when the narrator takes an external view in describing some internal state (thought, feelings, unconscious motives for an action) that he cannot be sure about. (37)

Reconstructing imaginatively the scene around his mother's bed, Darl is not sure either about his mother's or family's feelings and thoughts, relying only on his knowledge of their habitual patterns of behavior. To illustrate the point, it seems necessary to give an example. Darl says that

> He [Anse] stoops laying his hand on hers [Addie's]. For a while yet she looks at him, without reproach, without anything at all, as if her eyes alone are listening to the irrevocable cessation of his voices. (38)

Here, Darl portrays Addie's internal state -sensation, feeling and thought- from an external point of view, relying on Addie's facial expression and on his knowledge of the marital relationship of Addie and Anse to read what goes in her mind. The use of 'as if', in this passage, suggests that Darl is not quite sure about the internal state of Addie.

In order to have a comprehensive view of Darl's narrative, it seems reasonable to study another example. In section fifty-seven, Darl is proclaimed mentally insane. This section consists of his struggle to figure out why he is laughing. He opens the narrative by the following statement:

> Darl has gone to Jackson. They put him on the train, laughing, down the long car laughing, the heads turning like the heads of owls when he passed. "What are you laughing at?" I said. "Yes Yes Yes Yes Yes" (39)

Darl seems to believe that he has split into two separate people, the one laughing and the other questioning the laughter. In other words, he distinguishes between the "I" which laughs and the "I" which questions the laughter. In this, he is like the child, who according to Lacan, during the mirror-phase distinguishes between the self, seen in the mirror and his own self. Catherine Belsey suggests that

> The mirror-phase, in which the infant perceives itself as other, an image, exterior to its own perceiving self, necessitates a splitting between the "I" which is perceived and the "I" which does the perceiving. (40)

Darl is no longer able to constitute himself as a subject, an "I" in his own discourse, and a subject in his own narrative. It may be for this reason that he is removed from the narrative of the book and, thus, missing the opportunity to narrate other sections because he is judged inadequate to perform such a task and he is no longer able to communicate through language, the only medium whereby he can assert his subjectivity. As Benveniste, quoted by Belsey, puts it: "language is possible only because each speaker sets himself up as a subject by referring to himself as "I" in his discourse." (41)

Having seen the linguistic characteristics of Darl's narrative, it seems appropriate at this point to turn to Jewel's, representing another important feature of the narrative technique of the book. Section four is the only one in the entire story narrated by Jewel. One might expect him to narrate more sections, as is the case with his brothers,

Darl, Cash and Vardaman. Ironically, Jewel has only one section to narrate. The task, at this stage, is to find out the factors preventing Jewel from narration. In this section, one notes a predominance of verbs of action attributed either to other characters or to Jewel himself. (42) Fowler distinguishes between three types of predicate, 'some are actions', 'some are states' and some are 'changes of states' (43), each appropriate to a particular situation. In this respect, Fowler writes:

> Predicates fall into a number of basic semantic types which seem, interestingly, to answer closely to some fundamental distinctions the ways human beings perceive properties, action and change in the phenomenal world. (44)

The predominance of verbs of action illustrates Jewel's need for action since only through action can he express himself. To be more specific, this action has to be an act of violence. Even his love for his mother is expressed in terms of violence:

> It would just be me and her on a high hill and me rolling the rocks down the hill at their faces, picking them up and throwing them down the hill faces and teeth and all by God until she was quiet and not that goddamn adze One lick less. (45)

His thirst for violent action can be explained in terms of the circumstances surrounding his birth. (46) It is necessary, at this stage, to refer to some of his actions as portrayed in other narrators' sections. Addie believes that Jewel was conceived in violence and, therefore, becomes her means of salvation. She tells Cora: "He is my cross and he will be my salvation. He will save me from the water and from the fire. Even though I have laid down my life, he will save me." (47)

Thus, even salvation has to be a product of violence. Jewel rescues Addie's corpse from the river and from the fire. Moreover, he sells his horse so that the trip can continue. In general, he responds, throughout his life, to all events with violent and impetuous actions, seldom saying a word except some violent oath or curse. Since Jewel can express himself only through action, he narrates only one section, the brevity of which -the narrative is one page long- also underlines his inability to communicate through words.

Cash, the carpenter, illustrates another narrative method, differing from the two previous ones. In the first section narrated by Cash the narrative takes the form of a list, ranging from number one to thirteen, which records every step undertaken by Cash in making Addie's coffin. The way the narrative is constructed gives an insight into Cash's mind, what Fowler calls 'mind-style':

> A mind-style may analyze a character's mental life more or less radically, may be concerned with relatively superficial or relatively fundamental aspects of the mind; may seek to dramatize the order and structure of conscious thoughts, or display preoccupations, prejudices, perspectives and values which strongly bias a character's world-view but of which s/he may be quite unaware. (48)

Being a carpenter, Cash thinks in an organized, numerical way. Instead of writing a paragraph which explains in details how he makes the coffin, Cash, being practical, avoids verbosity and shapes his narrative in the form of a list. Moreover, through the eyes of the other narrators, Cash has been presented to us as a limited thinker, able to concentrate only on one thing at a time. His narrative in this action reinforces such a judgement. Since he is making his mother's coffin, one might expect her to figure in his narrative. Ironically, there is no hint either about her death or about her life-time, which suggests that Cash's energy has gone into the making of the coffin, leaving no room for feelings and thoughts about his mother.

Section twenty-two reinforces the fact that Cash can think and speak one thing. While the family put the coffin on the wagon, he tells them that it is not balanced. The word 'balance' occurs six times in a short passage of nine lines, an indication of how literal-minded he is. This repetition also suggests that Cash's job strongly biases his world-view, articulating everything in terms of carpentry's jargon.

Vardaman, the little child, also contributes to the narrative of the novel, although he has not yet formulated a clear idea about the world. In this sense, his narrative is worth-analyzing to give a glimpse of the child's way of narrating things he has not yet fully understood. The first section narrated by Vardaman consists of his desperate attempts to describe his mother's death. Stylistically, the narrative consists of short sentences linked either by the conjunction 'and' or by the preposition 'then'. As far as syntax is concerned, it reflects Vardaman's fragmented, incoherent and child-like mind. The unconscious use of some stylistic deviations, such as the recategorization of nouns and pronouns from inanimate to animate as is shown in the first paragraph of the narrative, proves Vardaman's mind to be confused and distorted, unable to distinguish between the death of the fish and that of his mother. [(49)] These two deaths will later become confused and interchangeable. In this passage, the use of the world 'not-fish', is a child-like way of describing the dead fish.

Section nineteen consists of one sentence: "My mother is a fish", which illustrates the psychological dilemma of a little mind suffering a shock it cannot understand. By now, Vardaman concludes that his mother is a fish and, thus, consolidates the idea that the dead fish and his dead mother are one.

Being simple-minded, Vardaman faces a difficulty in narrating his mother's death. This difficulty is seen both at the level of language and ideas. Hence, his narrative is lexically simple but logically complex, a successful variation in the narrative which makes each narrator distinctly different from the other and which contributes to the success of the narrative technique of the book as a whole.

Narrative technique in *As I Lay Dying*, as shown in the examples above, illustrates the fact that the narrative is not constructed in a haphazard and casual way. This is seen both through the structure of each section and through the structure of the narrative of the novel as a whole, how the sections are arranged. Faulkner structures the narrative

in such a way in an attempt to bring the reader close to the feelings of the narrators and the texture of the events. Selecting the linguistic structure appropriate to each narrator, he constructed a non-conventional narrative structure, in classic realism's sense, to provide the reader with the events of the story in a neat and self-explanatory way, which does not necessitate a reliable narrator, or his substitute, to manipulate the mind of the reader. Therefore, such a narrative technique is a perfect example of how 'form' serves 'content' and the other way around, since both are ultimately inseparable.

Notes

1 - William Faulkner, As I Lay Dying, Random House (New York,1957)

2 - Wayne C. Booth, The Rhetoric of Fiction, The University of Chicago (London,1961)

3 - Jonathan Culler, Structuralist Poetics, Routledge & Kegan Paul (London,1975)

4 - Roger Fowler, Linguistics & The Novel.

5 - Catherine Besley, Critical Practice, Methuen (London,1980)

6 - Terry Eagleton, Literary Theory, Basil Blackwell (Oxford,1983)

7 - Wayne C. Booth, The Rhetoric of Fiction, p.152

8 - Roger Fowler, Linguistics & The Novel, p.75

9 - Wayne C. Booth, The Rhetoric of Fiction, p.155

10 - Lack of space hinders us from providing a detailed discussion of these types of narrators.

11- Roger Fowler, Linguistics & The Novel, p.78

12 - Fowler, Op. Cit. p.79

13 - Wayne C. Booth, The Rhetoric of Fiction, p.158

14 - Catherine Besley, Critical Practice, p.128

15 - C. Besley, op. cit, p.70

16 - Ibid, p.70

17 - Ibid, p.91

18 - Jonathan Culler, Structuralist Poetics, p.28

19 - Culler, op. cit. p.28

20 - Ibid. p.28

21 - Catherine Besley, Critical Practice, p.130

22 - Belsey, op. cit, p.130

23 - Ibid. p.130

24 - Ibid. p.131

25 - W. B. Yeats, "The Second Coming" in The Norton Anthology of English Literature, ed. by Abrams et al, volume 2, 4th ed, W. W. Norton & Company (London 1979) p.1973.

26 - C. Besley, Critical Practice, p.3

27 - R. Fowler, Linguistics & The Novel, p.67

28 - Terry Eagleton, Literary Theory, p.133

29 - C. Besley, Critical Practice, p.4

30 - Terry Eagleton, Literary Theory, p.135

31 - J. Culler, Structuralist Poetics, p.106

32 - These narrators are Darl, Jewel, Cash and Vardaman.

33 - William Faulkner, As I Lay Dying, p.4

34 - These mathematical images are: 'fifteen feet' : 'plumb-lime', 'the center of the field' ; 'right angles' ; 'square' ; 'two opposite walls' ; 'In single file and five feet apart'.

35 - W. Faulkner, As I Lay Dying, p.5

36 - Roger Fowler, Linguistics & The Novel, p.92

37 - Fowler, op . cit, p.92

38 - Faulkner, op. cit, p.46

39 - Ibid, p.243

40 - C. Besley, Critical Practice, p.64

41 - C. Besley, op.cit. p.59

42 - Such as 'hammer' , 'saw' , 'knock' , 'make', etc.

43 - R. Fowler, Linguistics & Novel, pp.13-14

44 - R.Fowler, op. cit. p.13

45 - Faulkner, op. Cit. P.15

46 - Tricked by Anse's words, Addie closed herself to Anse for 10 years. (these actions are anterior to the time of narration; hence, the use of the past tense is justified). She therefore concluded that "words go straight up in a thin line, quick and harmless, and…terribly doing goes along the earth". (p.165) when she met Whitfield, the priest, she saw in him the symbol of the violence she had been looking for. She had sexual intercourse with him, a symbolic act representing not only unfaithfulness to Anse but also a challenge to God. As a result of this sinful act, Addie gave birth to Jewel who became her favorite son, giving him affection and denying it to the others, especially Darl.

47- Ibid. p160

48 - R. Fowler, Linguistic & Novel, p.103

49 - "Then I begin to run. I run toward the back and come to the edge of the porch and stop. Then I begin to cry. I can feel where the fish was in the dust. It is cut into pieces of not-fish, not-blood on my hands and overalls. Then it wasn't so. It hadn't happened then. And now she is getting so far ahead I cannot catch her".

Abstracts

Narration: From Mono-disciplinary to Multi-disciplinary

Said Yaqtine

Said Yaqtine considers the structuralism period of the history of literary criticism and its theory as an important era of the history of the human thought, and a cognitive shift which alters the view towards narration and the way of approaching it, not only by paying attention to its content and themes, but also by caring about its forms, performances' techniques and revealing its structures. He viewed linguistics during this period as the main factor behind this new cognitive shift as well as a cognitive background in dealing with the various narrative genres.

This new consciousness, which was shaped in the structuralism era and evolved by Bart's attention to the fact that narration or story telling act is holistic and exists in everything, prompted researchers to question intensively the manner of its analysis in a way that guarantees catching its various components, contributing to the emergence of narratives and semiotics storytelling and widening its scope to encompass the cognitive sciences which have evolved recently. Therefore, it gave narration a fundamental status at the level of human experience and the possibility for narrative analysis to open up over new issues which narration was not interested in during the classical era. It also contributed significantly in the transition from classical narratives to post-classical ones; that is to say, in the transition from Mono-discipline to overlapping Multi-disciplines.

Said Yaqtin moves in the same context to cover the questions raised by this shift which made of narration a theme opened on various sciences and disciplines. The state of being opened on sciences and different mediums of narration resulted in the multiplicity of its manifestations and diverse usage of forms of signs.

Novelistic Foundations

Ahmed Farchoukh

Ahmed Farchoukh, in his article, deals with the novel genre from the perspective of the spatial approach. Accordingly, the novel requires aesthetic foundation which makes it subject to strict design associated with the story telling materials and with imaginary characters. Additionally, it necessitates being opened to symbolic spaces which implicate the reader into the storytelling's mazes, and exercise on him/her a kind of seduction and attraction.

Farchoukh starts from Heidegger's view when he linked the novel genre with architecture to come up to the idea that the novel is a space which exceeds the place

and is characterised by diversity, complexity and abundance, as the novel is founded on the traditional style, the modern spiral model and the incomplete race track from inside model.

Thereafter, Farchoukh extends the scope of research relying on the structural criticism mainly on Gerard Junette speculations which are built upon spatial language, writing and style. In order to enrich his concept to the novel, he opens up on Joseph Kisener's spatial approach which took three pictures: the architectural, the probable and the generative replica.

All these diligences came in a competitive and conflictive context among movements of post modernism. They give utmost importance to the novelestic space approach from the constructive perspective, which improve the criticism process, fostering the sense of innovation, expanding the narration fields of study and research and the multi transformations of the aesthetic theme of the novel.

Fictinal Worlds Theory and Fictional Literary Theories

Othmani El Miloud

Othmani El Miloud proposes in this article an analysis of the reasons that made the modal realism, attributed to David Lewis, with a major impact on the theory of fiction and appreciation of its importance: So, to what extent is David Lewis's theory about fiction authentic? Can one defend the case of communication between possible worlds and fictional worlds? Are we to this day able to consider these proposals fruitful for the theory of fiction? Can we see attributes of its future extensions?

The Blind and his Peer

Abdullah Ibrahim

Blindness, as an existential experience deeply equated in writing, is associated with memory and fiction. Those who live this tragic experience replace sight by insight. This is the case of Taha Hussein who challenged his disability and created from the endurance of its constraints a literary and cultural legend. He changed his blindness into a grace and distanced himself from the pessimism of his peer Abu Al-Alaa Al-Maary, whom he blamed for his incapability to enjoy the beauties of life. Hussein's life can be rightly described as a « journey of a sighted in a blind society». Nevertheless, Taha Hussein was influenced deeply by Al-Maary. He made him his peer throughout his life. He quoted his ideas and brought to mind his life. He assimilated his personal experience, but he went beyond his productions. The blindness of Taha Hussein was reflected in his writings. Its implicit load was indirect and sometimes translated in terms of actions by which he incorporated the world in the mirrors of language. Despite the slanders he endured throughout his life, he was seen as a symbol of modern Arab culture in the same way as his peer was seen as a symbol of the classical one.

The Terrible in The Journey of Abdellah Al Baghdadi to Egypt

Adil Al Khidr

Adil AL Khidr's article is about the journey of Abdallatif Al-Baghdadi to Egypt, which is included within *The Benefit and Consideration of Viewed Facts and Accidents in the Land of Egypt*. He tackles the subject from a semiotic point of view, particularly the semiotics of catastrophe, which is considered an extension and development of narrative semiotics established by Greimas.

The first question raised in this article is: how is meaning defined within the narrative text? Such a question seeks to define the processes of meaning and the mechanisms of its production.

The researcher defines first the subject of the journey that illustrates facts of famine, which spread throughout Egypt because of the shortage of Nile's waters. The famine caused terrible atrocities, particularly men eating men.

Analyzing the text, the writer uses a combination of semiotic concepts, which refer, on the one hand, to the theory of catastrophe such as the case and position, the movement of catastrophe, points of catastrophe, etc., and, on the other hand, to the theory of semiotics in general, such as the concepts of the sign, the interpreted, the semiotic square, the cultural encyclopedia, etc.

Generally, the researcher presents a new approach to this subject. He proceeds from the linguistic structures of the text and comes to interesting results which may converge or diverge with other approaches that studied the same subject.

The Stimuli Role in Building Signified of the Narrative Context

Hamid Lahmidani

In this study, the researcher Hamid Lahmidani uses both the theoretical and the practical sides. In this regards and in order to understand the narrative text, he resorted to the concept of the Russian formalist literary critic Tomasheveski which is based on giving attention to the minor significative unit in conformity with the sentence which is called the stimulus. While in the practical side, he delved into analyzing a very short narrative text to monitor the constituted stimuli of the text and then to determine the major significative units, that is the significance or the general meaning of the text.

Lahmidani concludes that "the sum of instigators and their elements form ramified and supportive semantic relationships in order to foster the formost and prime semantic unit in the narrative text." He further emphasizes that "the overriding statement concerning the instigator is that it is intrinsically related to the necessity of alluding to something, some idea or some indicator which is not functional in the story, when it appears. This function is nonetheless delayed until the forecoming events of the story or novel unravel." Lahmidani has tackled another type of short stories to

demonstrate the major role of an instigator in the dramatic dimension construction in narrative writing in general. He has eventually concluded that "realistic instigating is not constantly conditioned by the explicit reference to things, names or real events. Reality may forever be depicted by symbolic or mythological means."

The Feminine Body and Desires

Asmae Maaykal

The theoretical part has shown the goal of feminist narrative writing that is to highlight the body. Feminist criticism has likewise been concerned with the body and its desires, which has formed the practical part analyzed on the basis of two dichotomies: the rape and protection of the body. This is manifested in such narrative works as Laila El Otman's novel *Butterflies Silence*, in which the body was raped in economic contexts, Ibtissame Trissi's novels *"Al Hayar"* and *A B of Love*, where the body was raped both under customs and traditions and Mary Shaw's *"The Shabiha"*, in which the body was raped under social culture.

Body persecution and emancipation which are represented in Manhal Essarraj's novels deal with the projection of female issues such as body, freedom and equity in a society governed by patriarchal culture.

Strategies of the Text and Horizons of Interpretations

Abdelouahed Lamrabet

This article includes an aesthetic study of a very short narrative in which the researcher adopted a theoretical and methodological background that reveals itself in both the phenomenological and interpretational sides of the aesthetic reception. The researcher sought to propose a methodical schema in which the text is examined in terms of its readability on the one hand and its reading on the other. The readability survey is carried out through the linguistic register (repertoire), the points of indeterminacy, scenarios and the schemes that face the potential implicit reader. However, the reading survey is carried out by discovering the "question and answer" logic, which influences the actual text readership, and their horizons of expectations.

First, the results of the study are manifested in highlighting the privacy of the text studied in both dimensions: the textual and pragmatic. Second, they are expressed in formulating a methodological proposal established on an aesthetic basis. A proposal exploits concepts and analytical tools from narratives, pragmatics and semiotics. It can also be developed and extended to study other narrative and literary texts in general.

Kitab Al Amir between History and Fiction

Ahmed Youssef

Ahmed Youssef tackles the concept of 'throne text', which takes into account all quotes and semiotic attributions enclosing any narrative work. He evokes the experience of Algerian novelist Waciny Laredj, particularly in his *Al-Amir*. In this novel, Laredj adopts the same method of his veteran contemporaries. He arouses the enthusiasm of readers eager to embrace horizons of improvement and progress. Ahmed Youssef explores the characteristics of creativity within this novel. He concludes that his 'throne text' pivots on two major trends: one is poetic, the second is narrative. Both trends range between subjectiveness/objectiveness and cognitiveness/aesthetics. He finally comes to conclude that Laredj's writings are imbued with ideology, which makes them not only creative examples enriching the novels' polyphonic dimension, but also wide spaces for various critical views that recall Bakhtine's dialogism.

Narrative Technique in William Faulkner's *As I Lay Dying*

Samir El Azhar

This article focuses on narrative technique in William Faulkner's As I Lay Dying. The events are seen through the eyes of fifteen narrators and the novel consists of fifty-nine sections, each contains feelings, observations and thoughts of a character. In the face of such a complex situation, critics propose several readings, ranging from a traditional view to a more modern perspective. The aim of this paper is to represent the two conflicting views, in an attempt to find an appropriate method suitable to deal with the complex narrative structure of the novel.

Narrating Back: A Cultural-Critical Approach of the Egyptian Short Story

Mohamed Al Shahat

This study is informed by the cultural-critical approach which seeks to balance the aesthetic, cultural and historical aspects in a literary text. The current study aims at analyzing transformations of the writing concept adopted by contemporary Egyptian short story writers through inseparable and articulated three waves. First, Mahmoud Taher Lasheen formed a new school in writing short story at the beginning of 20th century where he was concerned with forming a national literature or what it is literally called 'contemporary Egyptian literature'. Second, the writers group of 'Gallery 1967' magazine where they established a new sensitivity in literary writing. Third, based on fighting back by writing techniques, a lot of critical and aesthetic transformations were done by the 1990s writers.

Through specific short story collections which belong to 1990s, such as in Montasser Al-Qaffash's Unintentional Person, Mansoura Ezzeddin's Shaky Light,

Ghada Al-Halawany's A Light Prick and Ibrahim Farghaly's Ghosts of Senses, the current study mainly focuses on these writers. Based on a cultural-critical approach of these collections, the study essentially deconstructs writing concept adopted by the generation of writers in the 1990s, assimilated and reflected in their literary texts in comparison to the post-colonial concept 'writing back'. Both post- colonial and Egyptian writers used a lot of similar writing techniques, but with different strategies, to combat either the colonial prominence or the social and political discrimination.

The Languages of Translocality: What Plurilingualism Means in a Maghrebi Context

Edwige Tamalet Talbayev

This essay rethinks monolingual approaches to Maghrebi literature that rests on the supremacy of French and Arabic as languages of expression. Instead, *Edwige Tamalet* proposes a plurilingual translocal critical practice both grounded in local contexts and marked by transversal trajectories between multiple sites across the Mediterranean. she aims to provide an interpretive paradigm through which to examine the diversity of Maghrebi literature born of the diaspora to several Southern European countries while restoring this corpus to the complex Maghrebi-Mediterranean history of contact from which it springs. Through it, she seeks to illuminate the valence of the Mediterranean as a plural, decentered contact zone between global North and global South.

Biographies

Said Yaqtine: University professor, (Mohamed V University, Rabat, Morocco), and a literary critic. He got sevral literary awards in Morocco and the Arab world. He published many books in literary criticism, such as *Reading and experiment: Analysis of narative discourse, Openness of the narrative text, Novel and the Narrative Heritage, Repertoire of Arabic Wonder, Literature, Institution and Authority, Issues of the New Arabic Novel and The Arab Literary Thought*.

Ahmed Farchoukh: Moroccan critic who got many Moroccan and Arab awards. He is deemed as one of the most important experts in the analysis of the Arabic fiction. Some of his books are *Estheticism of the Narrative Text, The living Text: Studies in Narration, Renewal of the Literary Lesson, Interpreting the Narrative Text: The Narrative between Culture and Style*. He passed away in 2016.

Othmani El Miloud: University professor, (CRMEF, Casablanca, Morocco) and a literary critic. He contributed to writing many collective books. His works include *The imaginary Worlds in Ibrak Elkoy's Novels and Tzvetan Todorv Poetry*.

Abdellah Ibrahim: Iraqi university professor and critic who teaches in many Arab universities. He got many literary awards in the Arab world. He is currently Cultural Consultant in Doha. He published several books in the fields of criticism and narration: *The Western Centralism, The Arab Culture and Borrowed References, Reception and Cultural Contexts, Arabic Narrativity, Contemporary Arabic narrative, Analyzing Literary Texts, The Imaginary Narrative, The Encyclopedia of Arabic Narratiion, The Arabic Novel: The Narrative Structure and Meaning*.

Al Adil Khidr: University Professor (University of Manouba, Tunisia), critic and researcher. Among his many studies in the fields of criticism and Arab culture: *Literature in the Arab World, Crisis of the Last Muslim and end of devotion, Articles on the Interpretation of Stories, and Image, Figure, and the word*.

Hamid Lahmidani: University professor, (Sidi Mohamed Ben Abdellah University, Fez, Morocco). He is a literary critic. He published books on literary criticism: *In Theory and Pratice: Studies in Moroccan Novel, The Novel Style: Theorical Introcuction, The Charm of the Theme: in Criticism, The Narrative Criticism and Ideology, The Structure of the Narrative Text and Contemporary Psychological Criticism*.

Asmae Akel: Syrian critic and novelist. She got her PhD in Literature from Halab University. She is a university professor in Qatar. She published many studies in literary criticism. She authored *The Theory of Reception in the Contemporary Arab Narrative Discourse and a novel entitled Thoughts of a Woman Who Does Not Know Love*.

Abdelouahed Lmrabet: University professor (El Qadi Ayade University, Marrakech, Morocco) and a literary critic. He published many books on criticism, such as *General Semiotics and Literary Semiotics, Moroccan Contemporary Literary Studies, Bibliographic Introductions. He contributed to translating of some literary books such as: Methods of Studying Literary Texts.*

Ahmed Youssef: University Professor, (University Essania, Oran), critic and researcher who published several books and articles dealing with past critical literary and semiotic analysis. Among his publications are: *Descriptive Semiotics: Semiotic Logic and Algebra of the Signs, Open Meaning: Approaching Semiotics of the philosophy of the sign, Semiotics of Communication and Effective Dialogue: Concepts and Mechanisms, Poetic Genealogy in Algeria: Symptoms of weakness and Semiotics of Orphan and Orphan Text and Lost Genealogy.*

EdwigeTamalet Talbayev: Assistant Professor of French at Tulane University. She earned an aggregation d'anglais in France and a PhD in Literature from the University of California, San Diego. Her work focuses on the intersection of modernity, postcoloniality, and transnationalism in the Maghreb and the Mediterranean contact zone. She is the author of *The Transcontinental Maghreb: Francophone Literature in a Mediterranean Context* (Fordham University Press, 2017). She is currently finalizing an edited volume on the Mediterranean as hermeneutic category, *Critically Mediterranean: Aesthetics, Theory, Hermeneutics, Culture*. In 2015, she became General Editor of Expressions Maghrébines, the peer-reviewed journal of the Coordination Internationale des Chercheurs sur les Littératures Maghrébines (CICLIM). Prior to joining Tulane, she was Assistant Professor of French at Yale University and an affiliate of the Council on Middle Eastern Studies and the Council on African Studies at the MacMillan Center at Yale.

Samir El Azhar: Associate Professor in the Faculty of Arts and Humanities, Ben M'sik, Department of English, Hassan II University in Casablanca, Morocco, and the Director of the Ben M'sik Community Museum. He has authored numerous articles about Moroccan literature and museum tradition in Morocco. He authored "Social, Religious and Linguistic Issues in Edmond Amran El Maleh's fiction" (2010). He edited *Crossing Borders: A Transatlantic Collaboration (2011) and Ben M'sik Community Museum: Building Bridges (2012). He co-edited Museums in Global Context: National Identity, International Understanding (2012).* He co-authored "Exploring Identities: Public History in a Cross-Cultural Context," (2012). He also reviewed"Visual Arts in the Kingdom of Morocco" (2016). He also wrote Mohammed VI Museum for Modern and Contemporary Art," (2017). Professor El Azhar has presented papers at several national and international conferences. He presently occupies the post of Secretary General of the Moroccan Association for Cultural Policies.

Mohamed Al Shahat: Egyptian literary critic and author of many works on criticism ; including, *Rhetoric of the Narrator: Modes of Narration in the Novels of Mohammed Albussati, Narratives of Exile: Study of the Arab Novels after 1967, Alternative Narratives and Cultural Margins.*

Résumés

La narratologie : du disciplinaire au pluridisciplinaire

Said Yaktine

S. Yaktine considère que la période structuraliste de l'histoire et de la critique littéraire est une phase importante dans l'histoire de la pensée humaine ; une substitution épistémologique nouvelle qui a changé le regard envers la narration et envers la manière de l'approcher, tout en passant d'une discipline s'intéressant aux contenus de la narration et à ses thèmes, à une autre portant sur les formes de cette narration, ses techniques et ses structures. L'auteur considère, également, que la linguistique, durant cette période, fût le facteur déterminant dans la formation de la dite théorie de substitution. Elle demeure ainsi l'arrière-plan épistémologique se dessinant derrière toute approche de la narration dans ses différents genres.

Cette conscience nouvelle, qui s'est formée pendant la phase structuraliste, et qui a été développée, notamment, par Roland Barthes, en se rendant compte que l'acte de raconter ou de narrer était un acte total et omniprésent, elle a poussé les chercheurs à focaliser leur attention sur l'acte d'analyser garantissant de la sorte la maitrise des différentes composantes et des multiples schémas humains du récit.

Elle a contribué, également, à la naissance de la narratologie et de la sémiotique narrative, et à l'ouverture sur les sciences cognitives, développées ultérieurement. Ceci a consacré à la narration une présence plus enracinée dans l'expérience humaine, et à l'analyse narrative la possibilité de se pencher sur des questions nouvelles, que la narratologie dans sa phase classique ne prenait pas en considération. Tout cela a contribué distinctement à dépasser la narratologie classique, autrement dit : au passage de la discipline monolithique à une discipline plurielle.

Dans le même contexte, S. Yaktine entreprend une étude exhaustive des questions que pose cette transformation de la narration en une discipline ouverte sur d'autres sciences et d'autres disciplines, et des conséquences de cette ouverture sur les sciences humaines et sur les médias, telles que la diversité des genres narratifs, avec ses diverses configurations et ses multiples utilisations des signes.

La structuration romanesque

Ahmed Farchoukhe

Ahmed Farchoukhe a abordé l'art romanesque à partir d'une dimension spatiale, un choix justifié par le fait que le roman exige une structuration artistique qui le met en corrélation avec la matière narrative et les personnages romanesques. De même, le roman nécessite une ouverture sur des espaces symboliques, qui introduisent le lecteur dans les labyrinthes de la narration, qui l'attirent et le séduisent.

L'auteur part de la conception de Heidegger, qui rattache le roman à l'architecture, pour conclure que celui-ci est un espace qui dépasse le lieu, et qui se caractérise par la diversité, la complexité et l'exubérance. La structuration de l'espace romanesque de type traditionnel s'oppose à celle de la forme spirale moderne, et à celle du parcours auto-contradictoire.

Ainsi, l'auteur a élargi l'horizon de sa recherche en s'appuyant sur une critique dialogique, partant des théories de Gérard Genette, basées sur la spatialisation de la langue, de l'écriture, du style et de la littérature même. Et pour enrichir plus sa conception de l'art romanesque A. Ferchoukhe s'ouvre à l'approche spatiale chez Joseph Kisner, avec ses trois aspects : géométrique, possible et identique générée.

Tous ces efforts s'inscrivent dans un contexte de débat et de concurrence au sein des courants postmodernistes, tout en accordant une importance extrême à l'approche de l'espace romanesque du point de vue de sa structuration, afin de développer la critique, de renforcer le sens de créativité, d'élargir les domaines de la narration et de convoyer les multiples métamorphoses que connait la matière esthétique du roman.

La théorie des mondes possibles et les théories de la fiction littéraire

El Miloud Ottmani

Nous proposons dans cet article une analyse des raisons qui font du réalisme modal, attribué à David Lewis, une théorie d'une extrême influence sur la théorie de la fiction, et d'une importance indéniable.

Alors : Peut-on défendre le cas de communication entre les mondes possibles et les mondes fictifs ?

Est-il encore possible, à nos jours, de qualifier ces propositions de fertiles pour la théorie de la fiction ?

Peut-on voir les caractéristiques des extensions futures de la théorie de D. Lewis?

L'aveugle et son inséparable

Abdullah Ibrahim

La cécité, en sa qualité d'expérience existentielle trouve son soutien culturel le plus profond dans l'exercice de l'écriture, au sein de la mémoire et de l'imagination. Le sujet mis à l'épreuve de cette empreinte tragique substitue l'éclat de la clairvoyance à la perte de la vision. Tel est le cas de Taha Husseine, qui a défié son handicap avec toutes ses contraintes, pour en faire un mythe littéraire et culturel. Il a transformé sa cécité en un bienfait, tout en désertant le pessimisme de son semblable dans la détresse Abou Alalae Al Maarri, à qui il reprochait son impuissance à jouir de la beauté de la vie.

La biographie de T. Husseine mérite d'être qualifiée de «voyage d'un voyant dans une société aveugle». Pourtant, Al Maarri, l'auteur de "Alozoumiyyatte", a marqué de manière indélébile T. Husseine, il a été son inséparable compagnon tout au long de sa vie. Il en parla souvent et il n'avait de cesse d'évoquer sa biographie et sa pensée. C'était pour lui un exemple, certes diffèrent mais à dépasser en même temps dans sa propre expérience.

La cécité de T. Husseine s'est reflétée dans ses écrits, elle est présentée par l'utilisation du pronom (il), avec toute sa charge de dissimulation, ainsi que dans les verbes avec lesquels il a sculpté le monde sur les surfaces de la langue.

Malgré les offenses qu'on lui a fait durant sa vie, T. Husseine demeure une icône de la culture arabe moderne à l'instar de son inséparable compagnon dans la détresse, qui lui aussi était une icône de la culture arabe classique.

L'horreur dans le voyage de Abdullataif Albaghdadi en Egypte : lecture sémiologique catastrophique

Adil Khidr

L'article prend comme sujet d'étude le thème du voyage, à travers une réflexion sur le voyage de Abdullataife Albaghdadi en Egypte intitulé "Instruction et admonition dans les choses constatées et les événements observés en Egypte". L'auteur adopte une approche sémiotique, et plus précisément la sémiotique selon la théorie des catastrophes, qui est une extension et développement de la sémiotique narrative inaugurée par A. J. Greimas.

A. Khidr tente de répondre à la question suivante: comment le sens se configure-t-il dans le texte narratif ? En d'autres termes, c'est une recherche sur le processus de la formation du sens et les mécanismes de sa production.

Tout d'abord, l'article commence par préciser le sujet du voyage, qui consiste en la description des événements vécus pendant la famine qui s'est abattue sur l'Egypte, à cause de la pénurie des eaux du Nil, et des conséquences horribles qu'elle a causé.

Le chercheur a usé dans son analyse d'un complexe de concepts sémiotiques faisant référence à la théorie des catastrophes ; état, position, transformation catastrophique, points catastrophiques. D'autres concepts sont inspirés, en générale, de la théorie sémiotique, on peut citer à titre d'exemple : signe, interprétant, carré sémiotique et encyclopédie culturelle chez U. Eco.

Dans l'ensemble, l'article a réussi à présenter une approche nouvelle de son sujet, vu que l'approche part des structures langagières du texte pour aboutir à des résultats importants qui peuvent soit croiser d'autres approches portant sur le même phénomène, soit se différer d'elles.

Le rôle des motifs dans la construction des significations du contenu narratif

Hamid Lahmidani

Hamid Lahmidani associe dans sa recherche les deux côtés : théorique et pratique, en abordant la conception du critique russe Tomachevsky pour comprendre les textes narratifs. Une conception basée sur l'intérêt accordé à ce qu'il appelle : le motif ou l'unité significative minimale (monème), correspondant à la phrase.

Dans la partie pratique Lahmidani s'adonne à l'analyse d'un texte narratif très court, en vue de détecter les motifs qui le structurent, et d'arriver à définir les grandes unités significatives, la signification ou le sens général du texte.

Il conclut que : «l'ensemble des motifs, y compris leurs éléments, constitue des relations sémantiques enchevêtrées et en corrélation pour former la grande unité sémantique première dans le texte du récit». Aussi, il confirme que : «le plus important à dire, concernant le motif, c'est qu'il est relié à la nécessité de signaler une chose, une idée ou un indice n'ayant aucune fonction dans le récit au moment où il apparait, mais qui se rapporte aux événements du récit ou du roman à venir».

L'auteur aborde un deuxième exemple du récit court, pour mettre en exergue la fonction principale du motif dans la construction de l'espace dramatique du récit en général. A ce propos, il conclut en disant : «il n'est pas toujours exigé que le motif réel soit un énonce sur des choses ou des noms ou des faits réels; le réel peut toujours être exprimé, à travers des moyens symboliques, mythologiques ou fabuleux».

Le corps féminin et les passions

Assmae Maikle

La partie théorique de l'article a révélé l'objectif de l'écriture narrative féministe, qui est la mise en relief de la place du corps. La critique féministe s'est occupée, aussi, du corps et de ses passions, ce qui représente l'objet de la partie pratique où l'analyse part de deux dichotomies :

- La première est la violation/conservation du corps. Elle est évoquée par quatre œuvres narratives : un roman de Layla Ottmane intitulé "Le silence des papillons" ; deux nouvelles d'Ibtissame Trissi: "Al hayyare", (mariage forcé avec un cousin), et "Alphabet de l'amour" ; enfin, un roman de Mari Rachou.

Dans les trois exemples le corps est violé, sous la pression de conditions économiques difficiles dans le premier, sous celle des coutumes et traditions dans le deuxième et sous celle de la culture sociale dans le dernier.

- La deuxième dichotomie est : oppression/libération du corps. Elle est représentée par le roman de Manhale Essarrage "Joratte Hawa", (littéralement : "La fosse d'Eve", nom d'un quartier populaire à Alep). La visée du roman est de révéler les problèmes de la femme, dont on peut citer : le corps, la liberté, l'égalité et le travail, à l'ombre d'une culture masculine qui domine la société.

Le Prince entre les processus de l'histoire et les ascensions de la fiction

Ahmed Youssef

L'article se penche sur le concept "trône du texte", qui signifie l'ensemble des inspirations et des inclusions sémiotiques clôturant une œuvre narrative donnée. Il évoque une expérience romanesque de l'écrivain algérien Wassini Alarage : Le Prince.

Le romancier ne fait pas exception à la règle en vigueur, il emprunte la trajectoire de ses contemporains faisant partie de la génération qui a vécue dans deux époques historiques. Il enflamme l'enthousiasme des lecteurs avides d'embrasser d'être promus à de nouveaux horizons.

L'article, s'attèle ensuite, à localiser quelques spécificités du travail de création chez W. Alarage. Il en conclu au tiraillement du trône textuel entre deux tendances opposées : poétique et prosaïque, qui vont du subjectif à l'objectif, et qui se meuvent entre le cognitif et l'esthétique.

Enfin, il conclut que les œuvres de W. Alarage demeurent encerclées par les enjeux idéologiques, c'est pourquoi elles sont un exemple type d'œuvres qui confortent la dimension polyphonique dans le genre romanesque, et qui font du roman un vaste lieu où résonnent une multitude de visions dissonantes, ce qui n'est pas sans nous rappeler la catégorie bakhtinienne du dialogisme.

La technique narrative dans *As I Lay Dying* de William Faulkner

Samir El Azhar

Cet article traite la technique narrative dans As I Lay Dying de William Faulkner. Les événements sont racontes par quinze narrateurs et le roman se compose de cinquante-neuf sections, chacune contient les observations, les sentiments et les pensées d'un personnage. Face à cette situation complexe, les critiques proposent plusieurs lectures, allant d'un point de vue traditionnel à un point de vue plus moderne. L'objectif de cette analyze est de représenter les deux visions opposées, pour tenter de trouver une method appropriée et adaptée pour mieux comprendre la structure narrative complexe du roman.

La narratologie du retour : une approche culturelle et critique du récit court en Egypte

Mohamed Al Shahat

Cette étude adopte une approche fondée sur la critique culturelle, qui cherche à trouver l'équilibre entre les aspects esthétiques, culturels et historiques dans le texte littéraire. Elle a pour but d'analyser les transformations du concept d'écriture chez les auteurs contemporains du récit court égyptien, à travers trois courants inséparables et

enchevêtrés.

Mahmoud Taher Lasheen a ,lui le premier, représenté au début du 20ème siècle, une nouvelle tendance dans l'écriture du récit court, dont la préoccupation était de créer une littérature nationale, ou ce qui est appelé littéralement «la littérature égyptienne contemporaine».

Ensuite, le groupe "Galerie"(1967) le magazine, dont les écrivains ont inauguré une nouvelle sensibilité dans l'écriture littéraire.

Dans les années 1990, par un élan de militantisme culturel et dans un contexte marqué par des changements très difficiles, un groupe d'écrivains, en usant de nouvelles techniques d'écriture, a réussi à accomplir un grand nombre de transformations au niveau de la critique et de l'esthétique littéraires.

Cette étude, à travers des collections de courts récits spécifiques des années 1990, se concentrera sur les œuvres : "Personne non intentionnelle" de Montaser Alqaffash, "Les fantômes des sens" de Mansoura Ezzeddin et "Légère piqûre" de Ghada Alhalawany. L'analyse des œuvres citées se basera sur une critique culturelle, visant essentiellement à déconstruire le concept d'écriture que ces écrivains ont reflété dans leurs textes. Cette critique se fera en comparaison entre les écrivains de la génération des années 1990, et ceux de la littérature dite postcoloniale.

Les écrivains postcoloniaux ainsi que ceux des années 1990, ont utilisé un grand nombre de techniques d'écriture similaires, mais dans des stratégies différentes, pour lutter soit contre la domination coloniale, ou contre la discrimination sociale et politique.

Les langues transrégionales: que signifie le plurilinguisme dans le context maghrébin ?

Edwige Tamalet Talbayev

Cet article repense les approches monolinguistiques de la littérature maghrébine qui reposent sur la suprématie du français et de l'arabe en tant que langues d'expression. En contre partie ce qui est proposé est une approche critique fondée à la fois sur des contextes locaux et marquée par un movement transversal entre plusieurs regions de la Méditerranée. L'étude vise à fournir une interpretation altérnative à travers laquelle on peut examiner la diversité de la littérature maghrébine, née de la dispersion dans plusieurs pays d'Europe du Sud tout en essayant de restaurer ce corpus à travers l'histoire complexe des contacts maghrébio-méditerranéens dont il est le fruit. Cette étude cherche à jeter la lumière sur cette zone méditérranéenne qui constitue le lieux d'échange par excellence entre le Sud et le Nord.

Biographies

Saïd Yaktaine: Professeur universitaire, (Université Mohammed V, Rabat, Maroc). Lauréat de plusieurs prix littéraires au Maroc et dans le monde arabe. Il a publié un grand nombre d'études en critique littéraire dont : "La lecture et l'expérience", "Analyse du discours romanesque", "L'ouverture du texte romanesque", "La munition d'El Jadida", et "La pensée littéraire arabe".

Ahmed Farchoukhe: Critique littéraire marocain. Il a remporté plusieurs prix aussi bien au Maroc que dans le reste du monde arabe. Considéré comme l'un des grands spécialistes en analyse du discours des romans et récits arabes. Parmi ses œuvres : "L'esthétique du texte romanesque", "La vie du texte : études de la narration", "Renouveler l'étude littéraire", "L'interprétation du texte romanesque : La narration entre culture et système".

El Miloud Othmani: Professeur universitaire, (Centre régional des métiers de l'éducation et de formation, Casablanca, Maroc). Critique littéraire. Il a contribué à l'élaboration de plusieurs œuvres collectives, comme superviseur et comme participant. Parmi ses œuvres, on peut citer : "Les mondes fictifs dans les romans d'Ibrahim Alkouni", "Poétique de Todorov".

Abdullah Ibrahim: Critique et académicien iraquien. Il a travaillé dans plusieurs universités en Iraq, en Libye et au Qatar. De multiple prix littéraires arabes lui ont été décernés. Actuellement, il est consultant en affaires culturelles auprès du cabinet princier à Doha. Il a publié un nombre important d'ouvrages, couvrant les domaines de la critique et de la narration, et dont on peut citer : "Le centralisme occidental", "La culture arabe et les référenciassions empruntées", "La réception et les contextes culturels", "La narrativité arabe", "La narrativité arabe moderne", "Analyse des textes littéraires", "Le fictif narratif", "Encyclopédie de la narration arabe", "Le roman arabe : structures narratives et signification".

Aladil Khidr: Professeur universitaire, (Université Manouba, Tunisie), critique et chercheur. Parmi ses nombreuses études dans les domaines de la critique et de la culture arabe : "La littérature chez les Arabes : approche médiatique", "Crise du dernier musulman et fin de la dévotion", "On racontait que : articles sur l'interprétation des histoires", "L'image, la figure, et le mot".

Hamid Lahmidani: Professeur universitaire, (Université Sidi Mohammed Ben Abdellah, Fès, Maroc). Critique littéraire, auteur de nombreux ouvrages théoriques et pratiques, dont les principaux sont : "Etudes sur le roman marocain", "Stylistique du roman : Introduction théorique", "La fascination de l'objet : sur la critique", "La critique romanesque et l'idéologie", "Structure du texte narratif", "La critique psychologique moderne".

Asmaa Maaikle: Critique et romancière syrienne. Elle a obtenu un doctorat en littérature de l'université d'Alep, en Syrie. Professeur universitaire au Qatar. Auteur d'un nombre d'études en critique littéraire, telle "La théorie de réception dans le discours romanesque arabe contemporain", et d'un roman intitulé "Pensées d'une femme qui ne connait pas l'amour".

Abdelouahed Lamrabet: Professeur universitaire, (Université El Kadi Ayade, Marrakech, Maroc). Critique littéraire, ayant plusieurs publications, dont on peut citer : "La sémiotique littéraire", "Les études littéraires marocaines modernes : Introductions bibliographiques". Aussi, il a contribué à la traduction de quelques œuvres critiques, à titre d'exemple : "Mécanismes de l'étude des textes littéraires".

Ahmed Youssef: Professeur universitaire, (Université Essania, Oran). Critique et chercheur, ayant publié un ensemble d'ouvrages et études traitant delà critique littéraire et de l'analyse sémiotique. Parmi ses publications figurent : "La sémiotique descriptive : logique sémiotique et algèbre des signes", "La signification ouverte : approche sémiotique de la philosophie du signe", "Sémiotique de la communication et efficacité du dialogue : les concepts et les mécanismes", "Généalogie poétique en Algérie : symptômes de faiblesse et sémiotique d'orphelin", " Texte orphelin et généalogie perdue".

Samir El Azhar: Professeur à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Ben M'sik, département d'anglais, Université Hassan II à Casablanca (Maroc) et le directeur du musée universitaire de Ben M'sik. Il est l'auteur de nombreux articles sur la littérature et la culture marocaine; notamment, "Social, Religious and Linguistic Issues in Edmond Amran El Maleh's fiction" (2010). Il a édité *Crossing Borders: A Transatlantic Collaboration (2011) et Ben M'sik Community Museum: Building Bridges (2012). Il a co-édité Museums in Global Context: National Identity, International Understanding (2012).* Il a co-écrit "Exploring Identities: Public History in a Cross-Cultural Context," (2012). Il a également écrit"Visual Arts in the Kingdom of Morocco" (2016) et Mohammed VI Museum for Modern and Contemporary Art" (2017). Professor El Azhar occupe actuellement le poste de Secrétaire Général de l'Association Marocaine des Politiques Culturelles.

Mohamed Al Shahat: Critique littéraire et académicien égyptien. Auteur de plusieurs œuvres critiques, dont il a publié : "Rhétorique du narrateur :modes de narration dans les romans de Mohammed Albussati", "Les narrations de l'exil : étude des romans arabes après 1967", "Narrations substituts ", "Marges culturelles".

Edwige Tamalet Talbayev: Assistant Professeur de Français à l'Université de Tulane. Elle a obtenu une aggregation d'anglais en France et un doctorat en littérature de l'Université de la Californie, San Diego. Son travail se concentre sur l'intersection de la modernité, postcolonialité et transnationalisme dans le Maghreb et la Méditerranée. Elle est l'auteur de *The Transcontinental Maghreb: Francophone Literature in a Mediterranean Context* (Fordham University Press, 2017). Elle

finalise actuellement un recueil sur la Méditerranée comme catégorie herméneutique, *Critically Mediterranean: Aesthetics, Theory, Hermeneutics, Culture*. En 2015, elle devient rédacteur en chef d'Expressions maghrébines, la revue de la Coordination Internationale des Chercheurs sur les Littératures Maghrébines (CICLIM). Avant de rejoindre Tulane, elle était professeur Assistant de Français à l'Université de Yale et une filiale de Conseil sur Middle Eastern Studies et au Conseil sur les études africaines au centre MacMillan à Yale.

SOUROUD
The Journal of Literary Criticism

Modern Narratives

Issue1
Spring2018