مشروعية الكتابة بالجسد – الإستربتيز الأدبي – في السرد النسائي العربي. نخب الحياة لآمال مختار نموذجا

أ/ سيليني نورالدين
كلية الآداب والعلوم الاجتماعية
جامعة محمد بوضياف المسيلة

الملخّــص:

يمثل الجسد في الكتابة النسائية نزوعا جديدا سعت إليه الكاتبة العربية،لتضع وضعها الأنطولوجي أمام محرقة السؤال، المحدد بقولنا: أليست منطقة اشتغال الكاتبة حول الجسد والرغبة، توليفة تعمل على استحضار بنية طقوسية مجبولة على استحضار الذات الملتذة كاستعارة مقصودة لاستحضار الآخر/ الرجل عبر نداء الإشباع /التعويض، ومن ثمة تبدأ رحلة المساءلة وتصفية حسابات تاريخية حان وقتها، هذه التوليفة هي ما يمكن تسميتها بالاستربتيز الأدبي، أو الكتابة العارية .

التي شكلت الهاجس الأساس في السرد النسوي والتي جاءت لتؤكد أن الجسد ونتيجة لاشتعال الثقافي عليه، يغدو وفق أشكال تلقيه مشمولا بفائض معنى بديل، تسعى الكاتبة بإلحاح على استحضاره.

Résumé:

Représente le corps de la femme a écrit une tendance de l'écrivain arabe, de développer et de mettre en face de l'Holocauste Alontologi question en disant: ne sont-ils pas de la zone d'opération de l'écrivain sur le corps et le désir, une combinaison de travail pour mettre l'homme par le biais de l'appel de saturation / compensation, et il ya un début d'un règlement de compte est le temps historique, cette combinaison est ce qu'on pourrait appeler streptise morale, ou écrire à nu.

Qui a constitué la base de préoccupation pour les femmes dans le récit, qui est venu confirmer que le corps et le résultat de l'éruption culturelle, elle est recouverte de formes reçues conformément à l'excédent des autres sens, l'auteur est invité à réfléchir

تقديم :

شهد الخطاب النسائي والروائي تحديدا هيمنة واضحة في المشهد الأدبي المغاربي المعاصر، إنها هيمنة مقترنة بالحضور والتطور، ذلك لأن الخطاب الروائي النسائي فضلا عن كونه غير نهائي ويوجد دوما قيد التكون والاكتمال حسب باختين فهو يتميز بمرونته المورفولوجية، وبتكيفه مع ضغط القيود التيمية والبنيوية للغة الطبيعية من منظور كريزنسكي، ومن هنا يأتي ارتباطه الشديد بنسق القيم السائد، وقدراته على تشخيص المتغير من أنماط الوعي والذهنيات والأمكنة، فالخطاب الروائي النسائي من هذا المنظور نص تطوري لا يكتب بطريقة خطية مثلما يؤكد كريزنسكي فيما أسماه بالسيميائية التعاقبية التي تعطي للنص قيمته المدركة بمجرد تحيين القوانين الثلاث للتكرار، وقانون التشبع وقانون التحول[1]؛ حيث يكون النص الروائي تكراريا عندما يكون مقيدا في بنائه وحركته بعودة نفس التشكلات التيمية والشكلية المتداولة قبل إنتاجه، ويكون متشبعا متى أصبح ملزما بالتكرار، ويكون تحوليا عندما يفرز تشكلات تيمية جديدة تقف بعيدا عن تلك التي يعيد الخطاب الروائي إنتاجها في فضائي التكرار والتشبع .

إن هذه الخطية تتكسر في الخطاب النسوي، وتغدو القوانين الثلاث وهم تكويني بفعل الاسترداد، وتدخلات السارد، وتأنيث فضاء النص، بلعبة التكسير للغات والخطابات والنبرات، لتعطي للنص النسوي حينها صورة المتتالية الدينامية والخلافية[2]، التي تجعل من الرواية كلاما علائقيا بامتياز، وميثاقا أنثويا تسعى فيه المرأة لحماية وجودها المؤنث من تسلط الثقافة الذكورية .

وقد نهض التمثيل السردي بمهمة تركيب ذلك الميثاق فنيا مانحا جسد المرأة – موضوع دراستنا– مكانة بارزة بوصفه هوية أنثوية خاصّة تميزه عن غيره، وهو ما أكده محمد برادة عندما اعتبر الكتابة النسائية «بداية استحياء المرأة لجسدها والإفراج عن أحاسيسه المخبوءة واكتشاف لغته المغايرة للغة الإسقاطات والاستهامات التي كفن بها الرجل حيوية المرأة وتلقائيتها»[3] .

يمثل الجسد إذن أحد المحاور التي دارت حوله نصوص الأدب النسائي، والذي تكسب من خلال الذات النسوية هويتها، تلك الهوية التي تنقاد مرغمة للسائد الاجتماعي

والأعراف المجتمعية، ومابين الخضوع للأعراف، ورغبات الجسد يتشكل الوعي بالتعامل مع هذه الخاصية في حلق علاقة إبداعية بين المرأة والكتابة في أشكالها، وفي الطرح الإشكالي لمسألة الهوية في اتصالها مع مسألة الجسد والحقيقة الأنثوية، وجعل الكتابة كما يقول نور الدين افاية «امتداد وجودي يتجلى في الورق المكتوب، كما يمكنه أن ينطبع على جسد أنثوي بالغ الشاعرية والإغراء»[4].

فالمرأة تتخذ من الكتابة بالجسد وسيلة تجعل ذاتها متحققة داخل النسق الذكوري، فجمال المرأة على سبيل المثال هو المشروعية المكتسبة لتأسيس هوية الأنثى، والذي يجد شكله النهائي في الإغراء «فالمرأة التي لا تستطيع أن تغري تعيش وجودها خارج ذاتها وبشكل عدمي « فهي بأساليب التمويه التي تلصقها بجسدها تكتب مباشرة على جسدها تعطى عناية خاصة لفتحات جسدها، عينيها، وفمها، إنها ترسم ورسمها تكثيف لرغبتها، والرجل تتولد لديه حساسية خاصة نحو هذه الرموز»[5] . فالمرأة وهي تستعمل التمويه تؤسس لامرأة تتجاوز وجودها الخاص وتعطي لذاتها حق مساءلة طبيعة هذه الرغبة التي يلحقها الرجل بفتحات جسدها، فالجسد الأنثوي داخل الوضع السيميولوجي، يضع المرأة الكاتبة أمام محرقة السؤال المحدد بقولنا أليست منطقة اشتغال الكاتبة حول الجسد والرغبة والمعنى توليفة تعمل على استحضار بنية طقوسية مجبولة على استحضار الذات الملتذة (الملتصقة بالجسداني) كاستعارة مقصودة لاستحضار الآخر / الرجل عبر نداء الإشباع /التعويض، ومن ثمة تبدأ رحلة المساءلة وتصفية حسابات تاريخية حان وقتها .

هذه التوليفة هي ما يمكن تسميتها بالاستربتيز الأدبي، أو الكتابة العارية .

الإستربتيز الأدبي ومشروعية الكتابة بالجسد:

إذن فالجسد في علاقته بالكتابة / اللغة يبادل الدور الموضوعي لتحركاته في الفضاء بجسد من الخيال، فيتعدد البناء الدلالي له نتيجة لاشتعال الثقافي على الطبيعي، ويغدو الجسد الطبيعي وفق أشكال تلقيه مشمولا بدلالات عدة منها الدلالة الفينومولوجية، السيمولوجية، الجمالية الايروتيكية والرمزية والمتخيلة، ونتيجة لكون البناء الايروتيكي يعيش داخل منظومة البصري الشهواني غير المنفصل عن الجسد المكشوف الممشوق

تحتل العلامة الايروتيكية رأس منظومة القيم، وتحرض بذلك على التعامل مع الجسد وفق انتظامه في مدار الأيقونات الشهوية .

فالنص هنا مسكن تخيلي للجسد فيه يتحقق ويتجسد وجوده، وعبر فضاءات التوليدية والتحويلية يأخذ النص إيحاءاته الرمزية وحيوية علاقاته بالعالم الخارجي، كما بالعوالم الداخلية وهو إذ يمرر عبره الأحاسيس والعواطف يجعل من ترابطه المرآوي بالجسد وسيلة يتمكن من خلالها من إنتاج أثره الفني.فالجسد بالنص يقف على ثنائية تشطر الوعي بحدوده إلى جعل البناء البيولوجي أساس قيام البناء الثقافي والاجتماعي، وتحقق الإمكانات الإجرائية للجسد في النص الأدبي .

إن فتنة هذا المتخيل السردي وقدرته على استحضار شبقية الجسد، المملوء بالروائح والبخر والمطلي بأصباغ الفتنة والوقار والقادر على استجلاء لذة المتخيل بتعرية الجسد وتحويله بالكلمة إلى رمز قابل للظهور، وخلق متعة التلقي، وهو ما أسميناه بالاستربتيز الأدبي – أو الكتابة العارية – التي شكلت الهاجس الأساس في السرد النسوي والتي جاءت لتأكيد حق الجسد الأنثوي في الوجود ولممارسة حقه في الكلام دون وسيط، في انتظار اكتساب الذات النسوية هويتها رغم السائد الاجتماعي .

تقول آمال قرامي عن الجسد في اللغة والكتابة " إنه لكي يكون للمرأة قول خاص بشأن علاقتها بجسدها عليها أولا أن تمتلك هذا الجسد وأن تتخلص من حالة الارتهان إلى الأب والأخ والزوج والعشيرة والأمة، وثانيا عليها أن تعرف جسدها حتى يكون التعبير بواسطته بمثابة قول جديد ومختلف أن إنتاج هذا الخطاب يتطلب وقتا طويلا حتى يتبلور ويصبح فاعلا، بعدها يمكن الحديث عن تقاليد إصلاحية، بشأن تطوير مكانة المرأة "[6] فليس بإمكان المرأة – التي منعت من ممارسة الإبداع أو الكتابة بحرية مماثلة لحرية الرجل بسبب القيود المفروضة على جسدها – إلا أن تجعل جسدها إشكالية نسوية حقيقة في كتابتها تفرض بدورها خصوصية طافحة على النص النسوي الذي أخذ على عاتقه إعادة الاعتبار إلى هذا الجسد من خلال تفعيل إنسانيته وحركيته وجماليته وغربته واستلابه .

إن الكتابة بالجسد وسيلة لجعل ذات المرأة متحققة داخل النسق الذكوري العام، وهي الممر الوحيد للعبور من الجسد إلى الذات ومن الذات إلى العالم، غير أن هذا الانجاز عليه أن يتجاوز كتابة الصراخ والأنين إلى كتابة حقيقية تتميز بخصوصية عميقة للعين الأنثوية، تتجاوز رصد المعجم الخاص الذي يحدد أبعاد الجسد المشتهى إلى العلاقات التي يوجدها هذا المعجم في السياق الذي يحيطه، هذه العلاقات تضع الشخصية الأنثوية في مواجهة الأشياء ومواجهة العالم، ومواجهة شريكها الرجل. إن فتنة كهذه بلا شك تتحقق وفق آليات عدة أهمها :

1. أنسنة الرجل واستبدال مواقع القوة.
2. كتابة الجنس / البرانية / انتهاء عصر الرومانسية الفاضل.
3. البورنوغرافيا طريقا للخلاص.

1 : **أنسنة الرجل واستبدال مواقع القوة :**

يرى الفيلسوف جاك دريدا أنه إذا كان الأسلوب هو الرجل، فإن الكتابة هي المرأة، فالمرأة تكتب لتعلن أن الشرط الفيزيقي للمرأة كجسد هو الذي يبرر وجود لغة خاصة داخل نصوص تكتبها، لن يقدر الرجل على فك شفرتها فهي جروح وندوب حقيقية داخل النص الأدبي يخرج صديده سائحا أمام المتلقي، يجعل التعبير عنه من غير صاحبه شيء من المستحيل، يقول محمد برادة :" لا أستطيع أن أكتب بدل المرأة، ولا أستطيع أن أكتب عن أشياء لا أعيشها، التمايز موجود على مستوى التمييز الوجودي . أنا لا أستطيع أن أكتب بدل الرجل الأسود المضطهد "[7] . يكون هذا الجسد الأنثوي رأس مال رمزي للمرأة ومولدا في الوقت ذاته للتواصل بينها وبين الرجل ستظل عوالمه التخيلية مفتوحة على المرأة وسيظل " شيئا ممتنعا عن الرجل وإن أراد الوصول إليه فعليه مطلقا أن يتحول إلى أنثى "[8]، فالرجل لا يسبر أغوار هذا الجسد الممشوق إلا وهو مخصي، فالثنائية الضدية التي تتحدد هنا تجعل المرأة المبدعة في مساواة مع الرجل الرقيق الشعور المرهف الحس. فالمرأة المبدعة / الأصل : فحل، الرجل المبدع / لا فحل : أنثى، إن هذه الثنائية " تؤسس للثنائية الإبداعية، المتفوقة .. المرأة /كاملة الرجل/ ناقص "[9]، وهي التي ستعلن بدورها انمحاء أسطورة الفحل الذي لا يقاوم وعندها يمكننا الحديث عن عودة الأنثوي المكبوت

داخل الرجل، والذي بدوره يشكل العقد الابتدائي الأول في مسيرة تصالح الرجل مع أنثويته ومن ثمة أنسنته .

إن حضور الجسد المملوء بالرغبة في الكتابة النسائية وكذا استدعاء لذة المتخيل في الكتابة وقدرتها على تعرية الجسد وتحويله بالكلمة إلى رمز قابل للتجلي وخلق المتعة جعل الرجل " يمتطي الجنس والاشتهاء في حدود رواء العطش والاستمتاع إلى حد الإشباع بالقذف الانفجاري للرعشة الكبرى "[10] يعد خاصية إبداعية جوهرية وسمت جسد الإبداع النسوي من جهة وأعطت للحب داخل النسق الأنثوي مرئيات مغايرة لا تتم بمعزل عن لغة التعري والاشتهاء والجنس، ومن ثمة فهي لن تقبل أن تحول الحب إلى فعل مثيولوجي أسطوري أي إلى فعل يقول الحب مسبوغا بنزعة امتلاكية للجسد يختزل المرأة إلى مجرد موضوع للمتعة واللذة، وإنما تقول الجسد والرغبة والحب من منظور يحاول أن يخلق تكافؤا بين الرجل والمرأة، ويحاول أن يتموقع في المنزلة بين المنزلتين بين الجسدي والنفسي بين المادي والروحي على اعتبار أن الجسد والرغبة والحب من المكونات الجوهرية الطبيعية لهوية الإنسان .

إن رجلا متصالحا مع الجسد الآخر بهذا الشكل مشروع إنسان جديد سعت الكتابة النسائية إلى إيجاده عبر توليفات الجسد التي أسست إستراتيجيتها ثنائية الرغبة والاشتهاء فهما القادرتان على " جذب الرجل .. وتدجينه وإخضاعه لنظام المؤسسة "[11] ومن ثمة أنسنته .

2 : كتابة الجسد البرانية انتهاء عصر الرومانسية الفاضل :

ظهرت هذه الكتابة عام 1974 بعد المصطلح الذي أطلقته الناقدة البلغارية جوليا كريستفا في كتابهما ثورة اللغة في الشعر فيما يخص – كتابة الجسد – والذي يعني منح مساحات واسعة للجسد، والدفع بالعلاقة في الكتابة والجسد إلى أقصى حدود التداخل بل على الكتابة النسائية أن تنحرف إلى الجسد وتقتصر الكاتبات إلى وضع أجسادهن في كتابتهن، إذ يعد الجسد أداة المقاربة الأساسية للمرأة في التعبير عن ذاتها فعن طريق جسدي أفهم الغير مثلما عن طريق جسدي أيضا أدراك الأشياء .

إن الوضع الذي يحتله الجسد الأنثوي في المظهر الجمالي يجعل منه جسد علائقيا بامتياز، فالآخر في هذه الحالة " هو خالق فرديتنا التي ،لا وجود لها إلا بوجود الآخر في إدراكه لها "[12] ولا كينونة لذواتنا من دون الآخر ولا كينونة للآخر من دون ذاتي فالآخر هو الذي يكشف جسدي فاللمسة مثلا تجعل الجسد يحيا فعندما " ألمس جسد الآخر فإنني أخلق لحمه من لمستي "[13] لأن اللمسة ليست مستقلة أبدا عن الرغبة في الإيجاد، تماما كما العين والتقبيل والتعري « فجسد الآخر مقنع بألف قناع مساحيق وثياب وحركات، فقط الرغبة بجسد الآخر تعرى هذا الجسد من أقنعته ومساحيقه "[14] وكل ذلك يتم بواسطة النظرة مثلا .

لقد أدركت الكاتبة العربية أن الجسد الأنثوي " أداة كشف وتحليل وأداة مميزة للإمساك بالواقع وتفسيره ... وإن واقع المرأة لا يمكن أن يختزل فقط في أرقام ونسب ... لكنه كذلك تموجات وإيقاعات الجسد أفراحه وآلامه. فالجسد ينتج المعاني والدلالات باستمرار، أنه لحظة أساسية في التنظيم الاجتماعي، ووسيلة تعبير وتواصل .. فالتساؤل عن الجسد هو في نهاية الأمر تساؤل عن المجتمع عن أهدافه وعن تناقضاته كذلك "15 وأن أي قمع للجسد الأنثوي والتفنن في وسائل تحريمه وتأثيم أفعاله ورغباته ينتج نماذج غير سوية من البشر يتعذر عنهم أن يكونوا مبدعين، لذا فستكتبه الكاتبة العربية بعيدا عن أي طابع استهامي يبعده عن حقيقة الواقعية وستقدمه داخل نسيج النص جسدا حسيا حقيقيا ملموسا لتكشف به الخلل الحاصل في التوازن بين الذكورة والأنوثة .

إن عدسات الكشف والجسد والتعري اشتغلت بإتقان في متون الكتابات النسائية بسبب ارتباطها بجسد الآخر ورغبة الكاتبة في محاورة الآخر عبر مساءلة الجسد المعرى بعيدا عن فحولة انتصاب الطوطم، لقد تساءل رولان بارت عن حجم الخسارة التي مني بها الأدب بعد موت الأب وعن حاجة القصة إليه " ألا تعود كل قصة إلى الأوديب "[16]، وقد تجيبه الكاتبة من عمق الصياغة التأبينية إنني إذ أكتب لا أرى انتصاب الطوطم بأحلامي، فالتعري لن يساوق الآخر في إسهاماته ومنجزاته التخيلية بقدر ما يقف محاورا ومشاكسا وعنيدا. فقد يخفي في جغرافيته أكثر مما يتصور الآخر وهو أحيانا قد يخون إذا ما فهمناه بالمقلوب، أو نافقناه. وقد عبرت على ذلك بصدق أحلام مستغانمي حين قالت: "

أثناء هدر عمرك في الوفاء عليك أن تتوقع أن يغدر بك جسدك أن تتنكر لك أعضاؤك، فوفاؤك لجسد آخر ما هو إلا خيانة فاضحة لجسدك "[17] .

إن الكاتبة العربية أمسكت القلم وافتضّت بكارة بياض الصفحة، تسللت إلى العراء لتمنح للحرف روحها وجسدها وتعلن قائلة: " إنني أكشفها أمام نفسي وأمام الآخرين ليغيرها، إنني أصيبها في الصميم أخترقها وأثبتها أمام النظر، أمام كل كلمة أقولها، فإنني أسير خطوة في العالم وبنفس الوقت ينهض شيء في يدفعني نحو المستقبل "[18] وأظنه الطريق لمصالحة تاريخية مع الجسد بوضوحية جريئة تعيد القيمة لديه لا ابتذاله كما شاع في الثقافة ما قبل النسوية.

3 البورنوغرافيا طريقا للخلاص:

إن ما قامت عليه البورنوغرافيا العربية لدى المرأة الكاتبة بعيدا كل البعد عن ثنائية التشخيص / والاستعراض، وتتجلى أهمية البورنوغرافيا اللاتشخصية في كونها مساءلة للغة في علاقتها بالجنس، فهي تلفت الانتباه إلى التحولات التي تصيب اللغة عندما تحتك بالجنس، والجنس لم تعد له ميول إلى الإثارة هنا ،بل لم يعد إلا تلك النقطة الحد الذي تتوقف عنده اللغة لتساءل ذاتها، وتتأمل الجنس في علاقته بالعنف والقسوة والكبت والحرمان والقهر والموت. فالمرأة العاهرة هنا –في السرد النسائي – ليست من اختيار المرأة بل إن مصدرها هو الرجل ومؤسساته الاجتماعية التي تأبى إلا أن تحول المرأة إلى جسد نفعي يتبادل بين الرجل في إطار تبادل المصالح. فكتابة العهر هنا ليست غايتها وصف الحياة الخارجية لجسد العاهر وسرد تجاربها الجنسية مع أجساد الآخرين، بل غايتها أن تكشف الحياة الداخلية للجسد الأنثوي الذي استباحته مؤسسات المجتمع وعلاقته الذكورية، فنحن هنا أمام كتابة عهرية تفضح عقم النظام الجنسي الاجتماعي وقسوته وتأثيم الجسد وتشويهه ومسحه، وتغييب هويته الأصلية ورغبته الطبيعية من جهة، كذا مساءلة عهر الرجل الأصل الذي وشم جسد المرأة بطابع المهانة .

من البورنوغرافية اللاتشخصية تكتب المرأة أيضا عن فحولتها وقوتها الجنسية لتؤسس كتابة تنقلب فيها موازين القوى، وتنزع الفحولة من الرجل لتمنحها إلى بنات

جنسها، أو على الأقل تنظر إلى الجنس كممارسة ينبغي أن تقوم على التوازن والتكافؤ والتعادل بين الرجل والمرأة .

إن مشروعية الكتابة بالجسد أو الإستربتيز الأدبي في السرد النسائي أسس سؤال البحث عن الجسد الغائب، عن الجنس الذي لم يتحقق، عن ضرورة إعادة النظر في علاقة الكتابة بالجسد والجنس. وعلى هذا الأساس انبنى المنجز السردي النسائي – موضوع دراستنا– وحصلت قناعة لدينا بأهمية استقصاء بعض تخومه ومجاهيله، وهي متلبسة بوحدات السرد ومبثوثة في تضاعيفه.

تعتبر رواية **نخب الحياة** بمثابة النص السردي الطويل الذي أولج رسميا آمال مختار [19] دائرة الضوء في المشهد التونسي، وأفصح عن مشروع كتابة متفردة، وغير مطروقة وقتئذ، ظهرت إرهاصاتها في محاولاتها القصصية الأولى التي كانت تنشرها من حين لآخر على صفحات الجرائد، غير أن هذه الأعمال الأولى لم تنجح في استقطاب نقاد الأدب وقرائه الذين انشغلوا آنذاك بأكثر الأعمال ارتباطا بالوعي الاجتماعي والهاجس التنويري، وكل المبادئ التي تشبع بها مثقفوا الحركة الوطنية، فعوض الخوض في الأسئلة الكبرى، والقضايا الاجتماعية، وبدل استنساخ الهموم المشتركة، واستشراف آفاق التغيير التي انخرطت الرواية في الدعوة إليها خلال العقدين السبعيني والثمانيني، تسير" نخب الحياة" في الاتجاه المعاكس محتكمة إلى رؤيا انطولوجية، تقدم "الأنا " على " النحن" وترد الاعتبار إلى الحميمي والذاتي والثانوي، لكون هذه الأشياء لا تقل أهمية عما كان يدعى " أساسيا" أو "جماهيريا "، وذلك أن عين الساردة تمسح مواطن هامشية وتخوم نيئة، عجزت المنظومة القيمية على استيعابها، وصعب على المعرفة الروائية النسائية، آنذاك اختراقها، وعلى رأس هذه المنظومة المشاكسة – الجسد – .

يحكى النص إذن سيرة جسد ثمل ركبته جذوة الشهوة، لكنه مثقل بالقهر العاطفي والاجتماعي، وما يتمخض عنهما من استهامات وأحلام يقظة، جسد يؤرخ لجروح طفولة لم تندمل بعد، ولم يزدها ليل بون في ألمانيا أو تونس إلا نزيفا وتشردا، وعلى هذه المراهنة السردية تقوم الرواية لتسرد الجسد بين ثنائيتي الاحتفاء / التبخيس، كون هذا

الأخير واقعة ثقافية تحمل طاقة إنتاجية دلالية مميزة تؤسسها علامتها اللغوية، كواقعة نصية قابلة لأن تدرج ضمن أنساق متنوعة، وقابلة للقراءة، وفق أسنن متعددة .

فالجسد في بعده الايروسي ووفق المحافل المتحكمة في السرد، كذا جهاز التلقي الخاص بالقارئ المفترض يتحول إلى محاور مشاكس تقوم عليه كل ممكنات الكون الدلالي، وسبل تحققها، ويأتي فعل الجنس هنا شاهد عيان، مؤهلا بما يختزنه من إيحاءات ورموز ليسرد محنة الجسد وصرخاته، وآلامه، وهو بهذا يساهم في بناء رؤيتنا للوقائع والعالم، من خلال ما تحمله الواقعة الجنسية من طاقة لإنتاج الدلالة من جهة، ومن خلال اعتبار حضور العلامة يعطي في الآن معا إنتاجها للمعنى وتلقيها له .

على هذا الأساس يمكننا ولوج عالم النص المنجز لآمال مختار، متوخين سلطة الجسد المموه داخل السرد، وكيف تم توليف الواقعة اللحمية للجسد، بالواقعة النصية، ضمن علامتين متلازمتين، تم من خلالهما تسريد النسق ألقيمي للجسد، وبعثه جسدا يختبر العالم ليعيد تأنيث مواقعه ،وسنحاول تتبع هذا المسار وفق نقطتين هامتين: .

1 :الاحتفاء بالجسد المكافئ السردي لتأطير النص .

2 :آليات الاحتفاء وتكسير خطية الجسد الفيزيقي .

1- الاحتفاء بالجسد المكافئ السردي لتأطير النص

تضع المؤلفة بين يديك مفتاحين صغيرين، يأخذان شكل إهداء ومفتتح «إلى امرأة أخرى في، تلك التي تلمع أحيانا، فأحبها وأخافها .... آمال»[20]، «كنت بلا فكرة، بلا سأم، أركض هاربة وراء متعة هاربة، هاربة »[21]، وعلى ضوءهما تقوم الرواية برمتها، لتروي قصة فتاة تونسية في الثلاثين من عمرها تدعى سوس بنت عبد الله، تعمل بالمركز الثقافي الفرنسي، في العاصمة تونس، يدفعها هاجس الاحتفاء بالجسد إلى تغيير المكان بحثا عن حرية كاملة، تختبر فيها الحدود القصوى للمتع الجسدية، ولذلك فإنها تسافر إلى بون – بألمانيا – حيث لا تعرف لغة أحد هناك، لكي تقيم طقوس الحرية المفقودة للفتاة العربية «كان يجب أن أكشف العالم، على ظهر السفر والصدفة بحثا عن ذلك الشبه بيني وبينه، الإنسان فيما كان، كان يجب أن أتسكع، أن أنام على بلاط المحطات والأرضية، أن أتعرف على أناس عابرين في زمن عابر، كان يجب أن أعرب، أن أرتطم بوهم

الحضارة، أن أكتشف حقيقة الإنسان، طبيعته التي تخفت تحت أشلاء الملابس والثقافة والقانون »[22]، ومن ثم خوض عدة تجارب جسدية ثم العودة إلى المكان الأول ،ولا تبدو هذه التجارب التي تخوضها إلا سلسلة من الممارسات التي تهدف إلى تكريس فكرة الاحتفاء، التي أشرنا إليها، والتي تلج النص بنوع من السرد الأنثوي الكثيف الذي تتلفظ به الشخصية، وهو سرد يتكشف حول الحكاية، لكنه يستأثر باهتمام زائد وواضح إلى درجة يؤدي فيها دور تنشيط فكرة – الاحتفاء – ونشرها، وتأكيدها خلال النص ذاته في انبنائه، داخل وحداته السردية، وتعالقه مع مجمل وظائفه النصية والخارج نصية .

واستجابة لهذا الإلحاح المضمر داخل المنجز السردي، تعتمد المؤلفة تخييلا جواني الحكي *Fiction Homodiégétique* حسب الترسيمات التي وضعها جنيت، حيث نلمس السارد يحكي بواسطة محكي أول قصة هو مشارك فيها، ويكون المحكي بضمير المتكلم، كما يكون السارد فاعلا في المحكي نفسه.فالنـــــص المنجز هنا يتأطر بالجسد ذو البعد الشهواني، ليغدو نصا ملتذا، يستحضر اللذة بالحديث عن اللذة ذاتها – كما نلمس ذلك في المقاطع التالية :«كان يرتدي سروالا أزرقا .. مخطط بالأزرق الفاتح، بدأ يقترب،كان يتقدم بخطوات ثابتة، مركزة... خلالها كان يرفع ثيابه ويثبت بصره على جسدي، بينما أصبح ذلك الألق لهبا.. كان جسده قويا، ومستنفرا وغاضبا.. تسللت أصابعي لامست فخذني، فعلمت أن الصراع سيكون حربا لا تنتهي، كل جسد سيقاتل من أجل متعته حتى الدم،سأغتسل بدم المتعة وسأغسله كطفلي»[23]، «وإذا بنا في بحر نتلاطم بين الأمواج بأجساد مشققة عطشا، ولن نعرف كيف نرتوي، نظل نتقاذف ماء المتعة، نتراشق به، نرشقه، نبصقه، نمتصه، نتلمضه، نسبح فيه، ونتخبط، ثم نهتدي ونشرب ولا نرتوي»[24].

«تركت ليدي الحرية تعبث بأصابعه بحثا على ركبتيه أمامي وراح يقبل يدي، ويضع رأسه الأشقر في حجري، ويتشمم ملابسي ورائحتي، تغير صوته، وهو يتأوه ويردد هامسا : ما ألذ رائحتك، فجأة نهض، نزع ملابسه، كان وجهه أحمر، وبدأ أنفه أكثر طولا، وشفتاه أكثر رقة، عاد مسرعا، سحبني، إلى السرير، واقترب يقبلني، حاولت أن أمسك بإحدى شفتيه، فلم أفلح، وكانت قبلة باردة برائحة النبيذ، نظرت إليه، كان كثير البياض، وأحسست كأنه امرأة إلى جانبي»[25]. فالسارد هنا يؤطر النص من بدايته، إلى

نهايته، ليحوله إلى جسد نابض بالرغبة والانتشاء، وهو صوت من الدرجة الأولى ليس في كونه يمتلك معرفة كلية، ونفط بل يمتد ليشغل وظائف متنوعة، أهمها الوظيفة التأطيرية، الوظيفة التنسيقية والتنظيمية، الوظيفـــة الوصفية.

إن سردا مميزا بهذا الشكل هو حكاية سوسن التي تهرب من " هنا " لتمارس حريتها " هناك " وهي تهرب من أناها الاجتماعية الواعية لكي تطلق حرية " أناها " الداخلية المكبوتة والمقموعة بشروط " الهنا " فتبيح المرأة الأخرى فيها التي تحبها وتخافها فرصة أن تمارس رغباتها وتركض وراء المتعة، ولكنها لا تستطيع كسر قيود الكائن فيها، فيصير " الشوق أكبر " على حد تعبيرها .

إن البرنامج السردي الذي أنجزته الساردة بخصوص طقوس احتفائيات الجسد عبر هذا المنجز، يقف لا محالة وراءه كاتب ضمني، متواطئ يهدف إلى إعادة بعث الجسد الأنثوي من جديد بعيدا عن منطق الاستثمار، وصكوك العرض والطلب، وليس أقدر من الحكي الجواني *Fiction Homodiegitique* والتبئير غير الموجه من يستجيب لهذه التوليفة ويعطي للمشروع سلطة الوجود والثبات، ولعل سؤال الاحتفاء لا تزال قائما، إذ ينتصب من جديد بشكل آخر، كيف وعبر أي الآليات تم بعث الجسد الأنثوي من جديد؟

2.1- آليات الاحتفاء بالجسد وتكسير خطية الجسد الفيزيقي :

تعمد المؤلفة إلى تكثيف صورة الجسد من خلال مجمل الأوصاف والصور والمجازات والتشابيه والكنايات بشكل واضح داخل المنجز، وبالأخص تمثلات *Les Représentations* الجسد الشهواني إلى تحيل إلى فعل الجنس، والتي تسرد لنا على لسان سارد جواني، يورد محكيا مشاركا فيه ،عبر التبئير غير الموجه كما حدده جنيت، وإن مسحا أوليا لمفردات الرواية وتتبع سلما تراتبيا لنسبة توافر كلمة الجسد وأجزاءه في المدونة نحصل على النتائج التالية:

الجسد (ذكر32 مرة)، الوجه والعيون(20 مرة)، الأصابع والشفة واليد(16 مرة)، الشعر والأنف والرأس والجهاز التناسلي(12 مرة)، الخصر والمؤخرة والفخذ، الركبة(10 مرات)، البطن، الشارب البشرة، القلب(8 مرات)، الأظافر الصدر، اللسان، الفم

(5مرات)، الكتف الرقبة، العنق الظهر(4 مرات)، الجبين الذراع، الأنياب(مرتان)، الذقن، الثدي، الأسنان، العانة، الحاجب، القدم، الأذن(مرة واحدة) .

نلاحظ من خلال هذه النتائج أن كلمة " الجسد " تحتل رأس هرم النتائج استنادا إلى نسبة ترددها في المساحة النصية المعتمدة، مما يعطي انطباعا أوليا في كون الرواية رواية جسد، أو بتعبير أدق احتفاء بالجسد وأسراره ومتعته، فالنص يحتشد بإشارات لا نهائية حول المتعة والرغبة، بوصفهما المؤشرين المعبرين عن ذلك الاحتفاء، وهما يقترنان دائما بالحياة، يستكشفان التضاريس الغامضة،و المترعة بالحيوية للجسد الإنساني

تلي الجسد في سلم النتائج، الوجه والعيون، فهما يأتيان في المرحلة التالية، وهي العلامة التي يشترك فيها الآدميون، وانطلاقا منهما يختلفون عن بعضهم البعض ويتمايزون، فلا غرابة أن تكون لهما المرتبة التي تتلو الجسد، والعيون كالباب المفتوح للدواخل المكنونة في الجسد على الخارج، يشرف منها الوجه، وينفذ إلى الآخرين كما ينفذون إليه منها، ثم هي التي تمكنه من التقاط صور العالم الخارجي، ونقلها للتعرف عليها. ثم تتعاقب بقية أجزاء الوجه حسب تراتب لا تفصله مسافات كبيرة، فالدرجات حسب النتائج تصبح جد متقاربة، إلا أن ما يستدعي الانتباه هو أن يغيب جهاز التناسل في سلم النتائج، ويعتلي مرتبة تلي مراتب أجزاء الرأس مباشرة، وهو ما يؤكد كون الرواية تسرد حالة جسد «شديد الإحساس بذاته، معتصم بلذاته، مبتهج بأنوثته، مسترق بالمتع والرغبات»[26] ، ويمكن أن يستثار على حد تعبير الناقد عبد الله إبراهيم بوسائل عدة لم تبخل بها الساردة في المتن المنجز منها :

أ – **المطـــــر:** «عندما تعود خيط المطر تثقب جسدي بوضع لذيذ، تتهيج الأشياء في، تتبعثر، تعانق المطر، تتصهر وترقص، صراخ جسدي لا يزعج المادة في الطريق»[27] .

ب– التعنيف : «تململت تحت الأغطية، كنت غارقة في دفء حميمي، مررت كفي على فخذي المشتعل، غمرته بأظافري حتى الألم»[28].

ج – الاستغراق في البداية: «انطلقنا معا نكتشف أسرار الطريق، كنت أعد التجربة بمتعتين، متعة الطريق، ومتعة الوصول، فجأة تغير إبراهيم واستعجل متعة الوصول متجاهلا المتعة الأكبر متعة الطريق فخسر المتعتين »[29].

د– المشـــــاركة : « لم يعد البلاط يئن تحتنا، بل كان يصرخ، كنت أحلم بأن يكسر وسقط من قمة متعتنا في الفضاء ونطير، نظل نتقاذف ماء المتعة، نتراشق به ... نسقط، وإذ بنا في الأدغال، تنط على الأغصان الضخمة الغليظة، تقفز على الجذوع الضاربة في العمق، نجلس القرفصاء تحت الفيء، تتمدد على الأوراق العريضة، نقضم الثمر الغجري، يغطس هو في جوز الهند المشقق يمتص رحيقه، ويأكل لحمه، وألتهم تمر الموز بنهم خرافي ولا نشبع »[30].

هكذا تروي الرواية حكاية جسد مدفوع بالرغبة حد النخاع، وقد اتضح ذلك من خلال مجمل السرود المعروضة آنفا، كما نلمسه من خلال النتائج ذاتها والتي تتنبأ بأن الجسد قد بني بشكل مغاير، جزئيا لترسيمته الطبيعية المعهودة .

كما لا يقف الاحتفاء بالجسد عند تواطئ الكاتب الضمني مع الجسد المستباح، وفقط بل يتعدى التسريد لهذا الجسد حد التفريق بين الجنسين واعتبار الجسد المؤنث، الجسد الخالق للحياة ،و الذي يملك بدوره وثوقية الجسد المذكر، إذ لا معنى لهذا الجسد المذكر دونما مواضعات المؤنث، واعترافاته به، وهذا التفريق لم يسلطه المنهج على المدونة، بل هذه الأخيرة هي التي حددته واقتضته بحكم علاقة الساردة بها، فهي التي تحدد جنسها قبل أن تنعتها أو تصفها وتصورها، وهذا حسب النتائج التالية :

أ – نتائج الجسد الذكوري: الوجه والعين(15 مرة)، الجسد، الشفة اليد(10 مرات)، الشعر والرأس(8 مرات)، الصدر، الشارب، الأنف(7 مرات)، الأذن الرقبة الذراع(مرتان)، الأسنان الذقن المؤخرة، اللسان، الحاجب(مرة واحدة).

ب – سلم الجسد الأنثوي: الجسد(17مرة)، العين واليد(16مرة)، القلب، الخصر والأظافر(10مرات)، الرأس، الشفة الشعر(7مرات)، الفخذ، القدم، الوجه(5مرات)، الفم، البطن، الذراع(4مرات)اللسان، الذقن، العنق(3مرات)، الظهر، الثدي، الساق، العانة، الجفن، الجبهة، المؤخرة(مرة واحدة).

ووفق هاته النتائج نلاحظ تمايزا في الترتيب بالنسبة للجسد، وأعضائه انطلاقا من جنسه، ففي حين تحتل لفظة الجسد انطلاقا من كثافة حضورها في المدونة رأس السلم، بالنسبة للسلم التراتبي للجسد الأنثوي، تتراجع اللفظة نفسها بتواتر ضعيف (سبع مرات) إلى المرتبة الثانية مع لفظة الشفة واليد . أما قمة السلم الذكوري فتحتلها لفظتي الوجه والعينين، بينما يتراجع الوجه في السلم الأنثوي، ويحتل مرتبة وسط السلم، ولابد من تعقيب تحليلي لفهم الأسباب الكامنة وراء هذا التوزيع قصد الوقوف على سر هذا التفاضل. ولربما سنجد أنفسنا مضطرين إلى أن نتبع مجمل الأوصاف والصور المسندة إلى كلا الجسدين من خلال المدونة أولا، ومن ثمة الاقتراب من سر التمايز ورهاناته .

تشتمل المدونة على العديد من الأوصاف لكلا الجسدين وبحساب بسيط لنسبة تواترها داخل النص كما هو واضح فيما يلي :

-عدد الأوصاف لكلا الجسدين : 72 نعتا تتراوح بين القبح والجمال بالمفهوم المنكاني لمعايير الجمال .

-عدد أوصاف الجسد الذكوري : 43 بنسبة : 59.72 %

-عدد أوصاف الجسد الأنثوي : 29 بنسبة : 40.28 %

-عدد الأوصاف الجميلة لكلا الجسدين : 44

-عدد الأوصاف القبيحة لكلا الجسدين : 27

-عدد الأوصاف الجميلة للجسد الذكوري : 16 بنسبة : 36.36 %

-عدد الأوصاف الجميلة للجسد الأنثوي : 28 بنسبة : 63.63 %

-عدد الأوصاف القبيحة للجسد الذكوري : 23 بنسبة : 85.18 %

-عدد الأوصاف القبيحة للجسد الأنثوي : 1 بنسبة : 03.70 %

إن تتبع نسبة تواتر حضور الجسد الأنثوي بشكل ايجابي يجدنا وجها لوجه أمام احتفائية كبرى للجسد المذكور، تدفعه رغبة الساردة في إعادة بعثه من جديد من وراء ركام التقاليد التي طمست معالمه، وأتلفت أقانيمه. إن الجسد الأنثوي هنا شاهد عصر على رحلة الغياب التي شهدها في أدب الأدباء الذكور، وهوإذ يجدد الحضور بهذا الشكل إنما ليعيد تفعيل مناطق اللذة فيه من جهة، كما يسمح – اعتمادا على مجمل السياقات التي

تتحكم في عتبات النص- أن يحقق للفضاء اللغوي النادر وجوده داخل نسيج المجتمع، ويغدو جسدا يملي بدوره ويقرر ويحاكم، ويضع أبعادا له بعيدة عن مواضعات السياق التاريخي ومنظومة قيم المجتمع النفعية. وهو ما يسمح بتلمس مجمل الممكنات الدلالية التي تقصدها الكاتب، والتي تأتي جراء تسريد النسق ألقيمي للجسد .

يستند البرنامج السردي الذي أنجزته الساردة والشخصية – كما أسلفنا – على تنشيط فكرة الاحتفاء بالجسد، بإعادة الاعتبار إليه، كما أن البعد الايروسي الكامن فيه لا ينفك تخرج من تشكيل مضموني قار في حد ذاته، ليقوم السرد حينها على تداول المضامين وإعادة توزيعها، وطريقة إنتاجها، وتصورها، كما يمتد إلى عرض هذه الوقائع عن طريق ما أسماه بول ريكور بفائض المعنى .

إن هذا الفائض في المعنى هو ما يشكل بالنسبة لمنجز آمال مختار البرنامج السردي – الخارج نصي. والذي ينجزه بالدرجة الأولى القارئ المفترض – المتلقي – إذ نلمسه وهو يتقيد بالتقاليد الأدبية المعطاة، ينتج نصا محايثا للنص الأصلي على اعتبار حركية المعنى داخل النص، فالنص لا يستقر على المعنى الواحد كما أرادت له بعض المدارس (الماركسية، الجمالية ... وغيرها) بل يعيش جدل الانتقال بين ثوابت النص ومتغيراته، كما يسعى إلى استثمار فائض المعنى لصالح معنى مغيب سكت عنه السارد والبطل ومن وراءهما المؤلف على اعتبار «ما لا يستطيع البطل أن يقوله لا يستطيع المؤلف أن يخبر عنه »[31] . على أن هذا الاستثمار مربوط لا محالة برهانات نوايا النص، باعتبارها إستراتيجية نصية . تشكل الأساس الأول لكل فعل تأويلي . وهذا ما سيفتح لنا المجال لتتبع مسارات تسريد الجسد وأبعاده الدلالية، التي تجيب لا محالة عن سر الاحتفاء بهذا الجسد الأنثوي وتضخمه داخل هذا المنجز .

يقوم البناء الايروتيكي في النص المنجز لآمال مختار على فكرة الاحتفاء بالجسد الأنثوي وإعادة الاعتبار إليه، وذلك من خلال نسبة الأوصاف المسندة إليه، ففي حين تصل نسبة الأوصاف الجميلة للجسد الذكوري 36.36 %من مجمل الأوصاف الجميلة تبلغ النسبة ضعفها للجسد الأنثوي حيث تصل النسبة63.63% ،كما تنحصر نسبة الأوصاف القبيحة للجسد الأنثوي إلى 03.70 %، نقرأ ارتفاعا مذهلا لنسبة حضور

الأوصاف القبيحة للجسد الذكوري، حيث تصل إلى 85.18، وهو ما يفسر رغبة الكاتب الضمني في إعادة رسم معالم الجسد الأنثوي، وتفعيل مناطق اللذة فيه التي تم إغفالها، والتغاضي عنها، وإخفاءها في إطار خدمة التاريخ والراهن الموجه له .

لقد غدا الجسد الأنثوي الذي تعنفه التقاليد، ويعنفه الألم في هذا المتن، وداخل عالم الرواية الذي يمسك بخيوطه السارد، يبنى الأجساد، ويعيد ترميم عالمها الداخلي، المتشظى.

لا غرابة إذن أن تأخذ الساردة، ثأرها بتشويه جسد الذكر الذي ظل على طول الحضارة يمارس كل أنواع التسلط والجبروت، ويسحق من حوله، ويسلبهم بهجة الحياة بقطع سبل التواصل مع جسد الحياة، ها هو الآن مركون خارج الفعل والانجاز، مهمش ومسلوب القدرة، فالساردة حين تروي جسدها في بنائه الإغوائي، وحين تلفظه وتسرده تنتصر على عجزها، وبالتالي تنتصر على الموت، والحكاية العربية بليغة في هذا السياق، فأن تحكي معناه أن تعيش، وأبلغ مثال على ذلك شهرزاد التي لم تكن تحيا إلا بمقدار ما تروي . تقو ل الساردة «أغمضت عيني، بخخت عطرا على جسدي، وقفت عارية أمام المرآة، فكرت أن أعيد رسم شفتي، ثم عدلت، بقلم الشفاه تتبعت خطوط جسدي على المرآة ورسمته ... الليلة سأعتقلك، الليلة سأعيد لك الحرية، سأفتح لك القفص، فأطلق جناحيك في فضاء الحرية، وأسبح فيه كما تشاء »[32] . إن الذاكرة النسائية هنا تستفيق من سباتها، وتحاول أن تستعيد ما فات، وتجهر المرأة بصوتها لتعوض زمن الأصوات الخرساء، الصامتة وقد حضر جسدها في هذا المقطع السردي باعتباره موضوعا للمتعة، تحوله الكاتبة إلى أداة للرغبة النسائية المغيبة تاريخيا، كما يأخذ بعد الكشف والعري مجالا لتشخيص كل أشكال القهر المجتمعي، واستبداد الطابوهات وغطرسة القيم .

الهوامش:

1- عبد الحميد عقار، من أجل سيمائية تعاقبية للرواية من كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي/منشورات اتحاد كتاب المغرب 1992، ص203-219 .

2- أحمد اليبوري، ديناميكية النص الروائي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط 1993 .

3- محمد برادة، كتابة الفوضى والفعل والمتغير، من كتاب دراسات في القصة العربية بيروت، 1986، ص 17.

4 – محمد نور الدين افاية، الهوية والاختلاف في المرأة والكتابة والهامش ،إفريقيا الشرق، المغرب 1988، ص 31.

5 – المرجع نفسه، ص 41، 42 .

6 – آمال قرامي : مساءلة الجسد الأنثوي في التفكير الإسلامي http:/www me transparent .com. textes/amel-grami-feminine-body islamic .thinking.html

7 – محمد برادة، مجلة أفاق العدد 12 أكتوبر 1983، ص 135.

8 –موليم لعروسي الفضاء والجسد منشورات، الرابطة الدار البيضاء ط14 1996، ص 103 .

9 –عبد النور إدريس، الكتابة النسائية، حفرية في الأنساق الدالة، الأنوثة ..الجسد..الهوية، مطبعة سجلماسة، مكناس المغرب، ط1، 2004 ص 73.

10 –المرجع نفسه، ص80 .

11 – لحميداني حميد : كتابة المرأة من المنولوج إلى الحوار ،الدار العالمية للكتاب، المغرب ط1 1993 ص25.

16- فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل، إفريقيا الشرق المغرب د ط 2003 ص 29.

17- مجموعة من الباحثات اللبنانيات: المرأة والكتابة، العدد 2 بيروت 1995 مطبعة شركة الطبع والنشر اللبنانية، ص191 .

18- المرجع نفسه، ص 192.

15- زينب معادي، الجسد الأنثوي وحلم التنمية، دار الفنك الرباط المغرب، ص36.

19- رولان بارت : لذة النص، ترجمة منذر عايش، مركز الإنماء الحضاري سوريا 1992، ص 85.

20 – أحلام مستغانمي، عابر سرير، دار الآداب بيروت ط6 2007 ، ص89.

18 – أنيسة أمين، ليلى بعلبكي، كتابة الحرية، المرأة والكتابة . تجمع الباحثات اللبنانيات.ع2، 1995، ص193.

19- آمال مختار: قاصة وروائية تونسية ولدت سنة 1964 بتونس من مؤلفاتها نخب الحياة رواية ' الكرسي الهزاز رواية ' لا تعشقي هذا الرجل مجموعة قصصية .

20 – آمال مختار، نخب الحياة، دار سحر للنشر، تونس، ط2 2005، ص5.

21 – المرجع نفسه، ص 6 .

22 – المرجع نفسه، ص 17.

23- المرجع نفسه، ص 10.

24- المرجع نفسه، ص 11.

25 – المرجع نفسه، ص 44.

26 – إبراهيم عبد الله، الرواية النسائية العربية، تجليات الجسد والأنوثة، مجلة علامات، ع 17 سنة 2002، ص 23.

27 – آمال مختار، نخب الحياة، ص 14.

28 – المرجع نفسه ــ ص 46.

29 – المرجع نفسه، ص 47.

30-المرجع نفسه ص46 .

31- مارتن والاس نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة دط 1998 172 .

32 – آمال مختار، نخب الحياة، ص 9/8.