"أصابع" لمى ظاهر: أنشودة عشق متواصل لرجل حِبريّ

كلارا سروجي-شجراوي*

"استمع إلى صوت النّاي كيف يبثّ آلام الحنين يقول: مُذ قُطعتُ من الغاب وأنا أحنّ إلى أصلي"
جلال الدّين الرّومي

تلخيص

يهدف هذا المقال إلى توضيح ملامح الكتابة الما-بعد حداثيّة مثل "الميتاقصّ" في نصّ "أصابع" للأديبة الفلسطينيّة منى ظاهر. كذلك تكشف الدّراسة جوانب "التّناص" على مستوى العبارات ورسم الشخصيّات مع أحلام مستغانمي، على الأخصّ في الجزء الثاني من ثلاثيّتها أي "فوضى الحواسّ". إنّ ثالوث الوطن، اللغة الشعريّة، والعشق يتغلغل في حنايا "أصابع" ليكشف النّقاب عن الذّات السّاردة التي تُشبه كثيرًا المؤلّفةَ في الواقع!

تمهيد

يستعيد نصّ "أصابع"، للأديبة الفلسطينيّة منى ظاهر،[1] نموذج الرّسائل بين المحبّين في الأدب العربيّ،[2] لكنّها رسائل من جانب طرف المرأة الرّاوية فقط، التي تبقى دون اسم، وتحاول أن توهمنا بتلقيها ردودًا على رسائلها من جانب رجل من نسج خيالها، يبقى هو الآخر دون اسم. العلاقة بينهما هي علاقة بين امرأة تعشق الكتابة ورجل (أو أكثر) يشاركها هذا الحبّ للحروف والكلمات، ويغازلها

* جامعة حيفا.

[1] منى ظاهر شاعرة وأديبة فلسطينيّة من مدينة الناصرة. تُعرِّف نفسَها على أنّها إحدى حفيدات الشّيخ القائد ظاهر العمر الزيداني (كما جاء في آخر كتابها **أصابع**، ص 83). لها عدّة كتب منها: **طعم التفّاح** (مجموعة شعريّة) (القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 2003)؛ **خميل كسَلها الصّباحيّ – خزفيّة نصيّة لرفسة غزال** (عمّان: دار أزمنة، 2008)؛ **يوميّات شفَق الزّغلول** (عمّان: دار فضاءات للنشر والتّوزيع والطّباعة، 2011).
تنويه: سأكتفي باستخدام كلمة "قارئ" في الدّراسة الحاليّة لأقصد كلا الجنسين، وذلك بهدف تسهيل مهمّة الكتابة.

[2] أذكرُ هنا على الأخصّ الرّسائل التي كانت بين الأديبة اللبنانيّة مي زيادة والشاعر اللبناني المغترب جبران خليل جبران. فالاثنان عاشا قصّة حبّ زهاء عشرين عامًا دون أن يلتقيا إلاّ على الورق عبرَ مراسلة أدبيّة جمعت روحيهما وجعلتهما يتجاوزان حدود الزمان والمكان والحواسّ. انظر جبران وزيادة، 1984. نحن نعرف عن رسائل ميّ لجبران من خلال رسائل جبران لها، ففيها أجزاء من رسائل ميّ إليه. هناك رسالة واحدة إضافيّة لم تنشَر في الكتاب المذكور أعلاه موجودة في: الكزبري، 1982، ص 156-158. نضيف إلى ذلك الرّسائل التي كان يتبادلها العشّاق كما ظهرت في التراث العربيّ القديم، مثل كتاب "ألف ليلة وليلة"، حيث نجد شخصيّة "الدلاّلة" التي تقوم بنقل الرّسائل السّريّة بين العشّاق أو تهيّئ اللقاء بين العاشقين. انظر Moreh, 1988, p. 103.

بعبارات تؤكّد على جمالها وعلى حبّه العظيم لها. المرأة والرّجل يبدوان كائنين من ورق، يتزاوجان بالحبر، ويعيشان داخل نسيج الكتابة، التي تطلّ غالبًا على عالم خياليّ حالم، لكنّها (أي الكتابة) قد تخطو، بين الحين والآخر، بعيدًا عن الحلم لتدخلَ عالم الواقع.

أفضِّل تسمية العملَ الأدبيّ "أصابع" "نصّا" لا مجموعة قصائد أو خواطر، وذلك لأنّه نصّ مراوغ يقاوم تحديده جندريّا، فهو يمزج ما بين الشّعر والنّثر، ولو كانت اللغة الشّعريّة هي الطّاغية. إلاّ أنّ هذا النّصّ يحمل طابعًا قصصيّا، ليس بالمفهوم التقليديّ المألوف للقصّة، بل لأنّ القارئ يتنسّم في ثناياه قصّةً عن العشق عند منى ظاهر بين كائنين من ورق! نشهد في هذا العشق امتزاجًا للقداسة بالحبّ الجسديّ، الصّلاة بالجنس، الرّقّة الأنثويّة مع الرّجولة. يؤدّي كلّ ذلك إلى تجلّي الإنسان وحدةً واحدة، لا تنفصل فيه الرّوحُ عن الجسد على أساس أنّهما من جوهرين مختلفين، كما ادّعى الفيلسوف الفرنسيّ رينيه ديكارت (René Descartes). في الواقع يبدو الاختلاف بين الرّوح والجسد على مستوى التعبير أو الكلام عنهما لا على المستوى الوجودي، وفي ذلك تناسُبٌ مع الموقف العلميّ المعاصر، كما يتناسب مع فكرة فيلسوف اللغة فيتجينشتاين (Wittgenstein) عنهما.[1] وبما أنّ المرأة والرّجل في النّصّ يتشابهان في الميول والأفكار واللغة فإنّ التّقسيم الجندريّ (على أساس الاختلاف ما بين المرأة والرّجل) يكاد ينعدم.

لا يمكن أن نتعامل مع نصّ "أصابع" كأنّه كائن يُفصح عن ذاته صراحة، بل علينا أن نتعامل معه ككائن خجول، فيه الكثير من الغموض، لا يتفوّه إلاّ بكلمات ملتبسة قد تحمل أكثر من معنى، وقد لا تحمل أيّ معنى بل تتميّز بموسيقاها العذبة. لهذا السّبب لا تهدف الدّراسة الحاليّة إلى "تلبيس" المعاني للعبارات الجميلة الشّاعريّة في النّصّ، إنّما هي محاولة للعيش في أجواء تجربة متميّزة في الكتابة، ومجازفة للاقتراب من إدراك العالم المُصوَّر في "أصابع".

[1] يقول فيتجينشتاين: "موقفي منه هو موقف نحو نفسٍ (soul)، إلاّ أنّني لستُ من الذين يعتقدون أنّ لديه نفسًا". انظر Wittgenstein, 1986, p. 178. عبارته هذه جاءت ضد فكرة ديكارت (Descartes) التي ترى بالبشر مخلوقات مُكوّنة من جوهرين مختلفين: جسم ماديّ ونفس/روح (soul) أو عقل (mind) غير مادّيّين.

الكتابة المُبدِعَة وعتبات النّصّ الأولى

إنّ التّكسير لنظام الأجناس الأدبيّة المألوف هو شكل من أشكال التحدّي الذي تعتمده النّساء الكاتبات لمقاومة الهيمنة الذكوريّة وتفكيكها، في رأي إبراهيم طه. إنّهنّ يقاومن، مبدئيّا وفعليّا، الأساليب والخطاب والأجناس والنظريّة الذّكوريّة الرّاسخة. لقد تبنّت الكاتبات العربيّات بإرادتهنّ مبدأ الكتابة التجريبيّة الحرّة فسيطرن في هذا المجال، دون أن يكون التجريب منحصرًا بهنّ.[1] كذلك تهتمّ الأديبات العربيّات بمعالجة عمليّة الكتابة المبدعة في نصوصهنّ الأدبيّة،[2] إلى جانب أنّهن يُظهرن انسجامًا كاملا مع لغتهنّ الأنثويّة الخاصّة، وعلاقتهنّ العشقيّة مع الكتابة التي تبدو مغرية، أو كما تقول منى ظاهر: "تنقيط الجمل يغريني".[3]

يقول إبراهيم طه:

> "بما أنّ الحياة بالنّسبة إلى الأديبات العربيّات هي كابوس، فإنّ الوهم -الكتابة- يتحوّل لديهنّ إلى حياة واقعيّة. الكتابة هي الأمل الذي يبقيهنّ أحياء. إنّها (أي الكتابة) حالة حبّ لا نهائيّ".[4]

إضافة إلى كلّ ذلك يشير إبراهيم طه إلى استخدامهنّ المكثّف لضمير المتكلّم لغاية مقصودة. فهذا الضّمير يخلق تماهيًا كاملا بين الشّخصيّة السّاردة وشؤونها التي تريد التعبير عنها.[5] في معالجتنا لنصّ "أصابع" سنأتي بنماذج دالّة، ولكن سنبيّن أنّ منى ظاهر قد غيّرت أحيانا ضمير السّرد من المتكلّمة إلى الغائبة، لسبب مقصود سنحاول توضيحه.

إنّ للكتابة عند منى ظاهر جانبًا ميتاقصيّا يتناول الدّافع للكتابة، مصادرها، زمنها، وإجابة عن السؤال إن كانت الكتابة المبدعة تأتي عفويّة وتلقائيّة وحتّى لا إراديّة، أم هي نتاج مخطَّط له ومدروس.[6] كلّ ذلك يظهر مبعثرًا على مساحة الكتاب كلّها، ممّا يُتعِب القارئ ويشتّت ذهنه، وفي

---

[1] انظر Taha, 2007, p. 196.

[2] انظر ن.م.، ص 208.

[3] ظاهر، 2006، ص 15.

[4] Taha, 2007, p. 207.

[5] للتوسّع انظر ن.م.، 217-219.

[6] أوّل مَن استخدم مصطلح الميتاقصّ (metafiction) كان النّاقد والرّوائيّ الأمريكيّ ويليام غاس (William H. Gass) عام 1970. يشير المصطلح إلى الكتابة عن الكتابة أو الكتابة الواعية بذاتها. توصف الكتابة الفنيّة (fictional writing) بالميتاقصيّة حين تلفت الانتباه، بشكل واعٍ ومنظَّم، إلى مكانتها كصنعة فنيّة، وذلك بهدف طرح أسئلة

ذلك إشارة واضحة على تكسير كلّ ما هو مُمنهَج ومألوف وتقليديّ، وهو بالتّالي يُكسِب النّصّ طابعه الما-بعد حداثيّ.[1] هذا الجانب يؤكّد، بالإضافة إلى جوانب أخرى نوضّحها لاحقًا، على استخدام منى ظاهر لأسلحة الكتابة ذاتها التي استخدمتها الكاتبة الجزائريّة أحلام مستغانمي في ثلاثيّتها، بشكل واعٍ أو غير واعٍ.[2]

تبدأ عمليّة الإبداع الكتابيّ منتصف الليل (الأحد 2003/6/9) دون أن تدري الرّاوية "ما هو المخزون العشقيّ"[3] الذي يملأ كيانها ويدفعها إلى الكتابة التي تبدو لا-إراديّة وعفويّة، فالمداد يكتبها

حول القصّ الخياليّ (fiction) والواقع. غالبًا ما ترتبط الرّواية الما-بعد حداثيّة بالميتاقصّ بسبب الوعي المتزايد بطبيعة الأدب وبأدبيّة الأدب. انظر Waugh, 1984, p. 2; Bennett and Royle, 2009, pp. 90-91.

[1] نشأت الحركة الما-بعد حداثيّة (Postmodernism) منتصف ثمانينات القرن الماضي. هناك ملامح مشتركة بينها وبين الحركة الحداثيّة (modernism) يمكن إجمال أهمّها بما يلي:

1. التأكيد على الانطباع الفرديّ والذّاتيّة في الكتابة.
2. تشويش الحدود بين الأجناس الأدبيّة.
3. الكتابة أشبه بال-"الكولاج" (collage) تضمّ أو "تلصق" عدّة مشاهد مُقطّعَة فيبدو السّرد، بالتّالي، غير متواصِل.
4. الوعي بالذّات وبطريقة إنتاج العمل الفنّي.
5. تفضيل التلقائيّة وعفويّة الإبداع على الكتابة المنظّمَة.

تتبَعُ الحركة الما-بعد حداثيّة معظمَ النقاط أعلاه إضافة إلى تفضيلها الغموض والالتباس والتزامُن (simultaneity) والتّفكيك. إلاّ أنّ الكتابة الحداثيّة تميل إلى عرض مشهد ما عن الذّات الإنسانيّة أو التّاريخ كأنّه مأساويّ يستحق البكاء عليه، أو هو خسارة كبيرة يجب التفجّع عليها، وذلك من منطلق أنّ الفنّ قادر على معالجة ما فشلت به المؤسّسات بعد تسليط الضّوء على الموضوع المفقود. على عكس ذلك، نجد التوجّه الما-بعد حداثيّ لا يتفجّع على شيء ولا يندب شيئا، بل يسخر من كلّ ذلك، فإنْ كان الكون لا يحمل معنًى فلا حاجة للتظاهر بأنّ الفنّ يمكنه أن يُكسِب الأشياء معانيها. يعتمد الأدب الما-بعد حداثيّ على التقنيات السّرديّة كالتقطيع والتناقض والسّارد الذي لا يُعَوَّل عليه (unreliable narrator) والتّناصّ والميتاقصّ الذي يُعتبر من أبرز وجوهه. انظر:

Bennett and Royle, 2009, pp. 279-288; Thornham, 2005, pp. 24-34; Klages, "A Summary of Postmodernism", http://www.bdavetian.com/Postmodernism.html

تنويه: أغلبيّة نصوص منى ظاهر تنتمي إلى التّيّار الما-بعد حداثيّ. على سبيل المثال انظر النّصّ الموسوم "ملمح": ظاهر، 2011، ص 9-12.

[2] عن الميتاقصّ عند مستغانمي انظر سروجي-شجراوي، 2011، ص 415-427، وكذلك ص 532-543. انظر كذلك Srouji-Shajrawi, 2013-2014, pp. 9-26.

[3] ظاهر، 2006، ص 7.

ولا تعرف السّبب في اندفاعها نحو الكتابة: "لِمَ يسرقني الحبر الآن؟".[1] موضوع الكتابة عشقيّ منذ السّطور الأولى، وهو البارز في النصّ كلّه، ويتناسب مع المفردات والجمل المستخدمة. في ذلك تأكيد على الانسجام بين الشّكل (أو اللغة المستخدمَة) والمضمون وهو، في الأساس، حُبّ لرجل خياليّ "يحيا على قيد الحلم"، بينما هي تتمنى أن "يحيا على حافّة الواقع".[2]

المرأة والكتابة في حالة عشق متبادل تنكشف فيها الرّوح وتتجلّى الحالة الوجدانيّة وسيرورتها وقتَ الإبداع:

"الفكرة تشتهينا/ تقلّب ما في الرّوح/ تغري المداد/ تعجِن ما فينا من اختزان حواسّ/ فتسكنني القصيدة/ تشتاق بياض الورقة/ فأغدو فيها امرأة الحبر والورق".[3]

تبدو الكتابة وسيلة ترتيب وتنظيم نفسيّ داخليّ أو هي وسيلة شفاء للروح:

"أريد أن أفرّغ نفسي كتابةً، لا لأرمّم ما بداخلي، بل لأزرع أضواء واشتعالات في أعماقي.. لأرمّم سراديبي، وأنفض التّراب عن جواريري".[4]

عمليّة الكتابة قد تتدفّق بقوّة، وقد تتوقّف أحيانا فتبقى الأوراق بيضاء فارغة. غير أنّ الرّاوية/الكاتبة لا تقبل الاستسلام لأنّ التوقّف عن الكتابة يعني الموت بالنسبة لها:

---

[1] ن.م.، ص 10.

[2] انظر ن.م. لاحظ تشابه هذه الفكرة مع التحقُّق اللا-منطقي لرغبة الشّخصيّة المركزيّة (الرّاوية) في **فوضى الحواسّ** باللقاء مع الرّجل الذي تكتب عنه وتتخيّله على أرض الواقع. لمزيد من التفاصيل انظر التحليل الموسَّع لهذه الرّواية في: سروجي-شجراوي، 2011، ص 486-551.

[3] ظاهر، 2006، ص 30. تصف حياة نفسَها في **فوضى الحواس** بأنّها "أنثى القلق، أنثى الورق الأبيض [...] أنثى عباءتها كلمات ضيّقة تلتصق بالجسد". مستغانمي، 1998 ب، ص 124.

[4] ظاهر، 2006، ص 35. تقول مستغانمي في حوار أجرته معها سلوى حفظ الله خصّت به "الجزائر نيوز" في الرّابع والعشرين من شهر كانون الثاني عام 2008: إنّ كتابتها للثلاثيّة قد منحتها فرصة تفريغ ما بداخلها. الحوار متاح في http://www.djazairnews.info/culture_24-01-2008.htm. كذلك يمكن قراءة ملخّص الحوار في: سروجي-شجراوي، 2011، ص 330-332. وتقول مستغانمي على لسان خالد بن طوبال في **ذاكرة الجسد**: "هل الورق مطفأة للذاكرة؟ نترك فوقه كلّ مرّة رماد سيجارة الحنين الأخيرة، وبقايا الخيبة الأخيرة." مستغانمي، **ذاكرة الجسد**، ص 9. للكتابة عند مستغانمي وظيفة علاجيّة ففيها إمكانيّة لترميم ما بداخل الإنسان كي يتصالح مع الأشياء في الخارج: "لا تهمّ نوعيّة تلك الكتابة ولا مستواها الأدبي.. المهمّ الكتابة في حدّ ذاتها كوسيلة تفريغ، وأداة ترميم داخلي." ن.م.، ص 60-61.

"حبري يسيل، أحيانًا متقطّعًا يكون أيضا.. لكنّه يأبى الاستسلام لبياض في ورقة، مع أنّ البياض يغدو مثيرًا[1] أيضا خارج الورق. لكنّه قد يكون كفنًا أيضًا".[2]

تُكثر الرّاوية من تسجيل التّواريخ، وكأنّها ترغب بإيهامنا أنّ ما تسجّله يتبع نموذج كتابة المذكّرات، وفي ذلك وهم إضافيّ لأنّه يجعل القارئ يعتقد أنّ ما تسجّله من أمور هو واقعيّ وقد تَحَقّقَ فعلا. لكنّ مَن يتتبّع التّواريخ سيجدها بأنّها تحيد عن السّير بخطّ مستقيم يتقدّم من الحاضر إلى المستقبل، كما هو الحال في الحياة الواقعيّة وفي كتابة المذكّرات. لذلك تبدو هذه التّواريخ إمّا وهميّة أو تزيينيّة أو هي محاولة للفت نظر القارئ إلى أنّ الذّاكرة لدى الإنسان، بما في ذلك الحالة الوجدانيّة لديه، لا يلتزمان بالزّمن الواقعيّ الذي يسير على شكل خطّ مستقيم يتقدّم إلى الأمام، إنّما طبيعتهما الخاصّة تجعلهما يتبعان الزّمن بالمفهوم البرغسوني.[3]

---

[1] تشير الكاتبة إلى بياض بشرتها وبالتالي فهي تقصد ذاتها هنا، ممّا يؤكّد على جانب الحبّ النرجسيّ عندها.

[2] ظاهر، 2006، ص 38.

[3] ليس بالضّرورة أن يكون الزّمن السّرديّ والزّمن الطبيعيّ متوازيين في الترتيب والتعاقب الحقيقيّين للأحداث في النصّ الأدبيّ، خاصّة إذا كان الزّمنُ يتعلّق بالذّاكرة الإنسانيّة، وفي ذلك تناسُبٌ مع المفهوم البرغسوني عن طبيعة الزّمن في الذّاكرة كديمومة (duration). عن مفهوم الزّمن عند هنري برغسون (Henri Bergson) ومدى تشابهه أو اختلافه عن مفهوم تيّار الوعي عند ويليام جيمس (William James) انظر Capek, 1950, pp. 331-353.

يميّز برغسون بين نوعين من الزّمن: الزّمن بمفهوم العلوم الطّبيعيّة، والزّمن كما تختبره الذّات بشكل مباشر. الزّمن العلميّ هو مفهوم رياضيّ يتمّ تصويره كأنّه أمر ممتدّ متجانس مركّب من وحدات قياسيّة (سنوات، ساعات، دقائق، ثوان). هذه الوحدات الزّمنيّة هي التي تسيطر على حياة الإنسان العمليّة داخل مجتمعه. لكنّ الزمن بهذا المفهوم لا يُمكن تصوّره وهو "يفيض" و"يفعل"، إنّما هو موجود بشكل غير فعّال كأنّه خطّ مرسوم على سطح ما. أمّا إذا تحوّلنا إلى تجربتنا الذّاتيّة المباشرة للزمن فإنّنا لا نجد تلاؤما بين تجربتنا هذه والمفهوم الرّياضيّ عن الزّمن. في تجربتنا الذّاتية المباشرة للزمن (وهو الأمر الذي يهمّ برغسون) نلاحظ حالات متتابعة متدفّقة لا يمكن ردّها إلى الوراء، وهي ممتزجة ومتداخلة مع بعضها البعض كي تشكّل سيرورة غير مجزّأة، وهي ليست متجانسة بل متغايرة. هذا ما يطلق عليه برغسون اسم الديمومة (Duration) وهي الزمان الحيّ المتدفّق، الذي من الخطأ رسمه كخطّ مستقيم ممتدّ في المكان، لأنّ ذلك في الواقع هو مجرّد وهم. في الديمومة نختبر التغيّر، أو بكلمات أبسط تيار الشعور غير المكانيّ الذي نحدسه بشكل مباشر. في هذا التيّار يتدفّق ويندمج الماضي والحاضر والمستقبل. فكرته هذه عن الديمومة ترتبط بشكل وثيق بفكرته عن الذّاكرة. في الذّاكرة، حسب برغسون، يحيا الماضي في الحاضر، والحاضر هو إدراك الماضي وانعطاف نحو المستقبل، أي أنّه إحساس وحركة معًا. هذه الرّابطة الوثيقة بين المستقبل والماضي هي التي تحرّر الزّمن وتجعله منطلقا. انظر

Goudge, 1996, pp. 287-288; Smart, 1996, pp. 127-128; وهبة، 1978، ص 84-85.

يأتي الإهداء "إلى الرّوح حين تتجلّى" فنيّا، ويدلّ على عمليّة الكتابة المبدعة في علاقتها بالذّات. فالكتابة عمليّةُ انكشافٍ تلقائيّ وعفويّ لطاقة داخليّة هائلة، فيها تتجلّى روح الإنسان الكاتب وذاكرته، فتفضحه الكتابة لأنّها تكشف الخفيّ الكامن فيه، ولكنّه كمون حَسَن بإيحاء الفعل "تتجلّى".[1] والرّوح هنا لا تعني سوى العالم الداخليّ: الفكريّ والوجدانيّ عند الرّاوية. لذلك، فإنّ الإهداء يُشكِّل إرشادًا جزئيّا للقارئ عند تعامله مع هذا النّصّ، ومن هنا لا بدّ أن يتوقّع "عبارات" دالّة على عمليّة الإبداع الكتابيّ.[2]

أمّا عنوان الكتاب مُرفقا بصورة الغلاف وهي عبارة عن أصابع يديّ شخصين مختلفين يلامسان فراشة صفراء، فيعبّران عمليّا عن الكاتبة/الرّاوية نفسها. فهي في بريدها الإلكترونيّ تقرن اسمها الخاصّ بالفراشة الأمر الذي يساوي بينها وبين الفراشة، رمز الرّقّة الشّديدة وسرعة الحركة وحريّتها.[3] هذا الأمر يكشف عن رغبة الكاتبة في كشف ذاتها وبيان عالمها الدّاخليّ، وحلمها في لقاء الآخر/الرّجل الذي يشاركها الحياة. من ناحية أخرى، العنوان "أصابع" يوحي بالاختلاف، فأصابع اليد الواحدة لا يتشابه فيها إصبع مع الآخر، كما يشير إلى رغبة في الإشارة إلى أشياء أو وضع الإصبع عليها عن طريق الكتابة عنها. كذلك توحي صورة الغلاف برغبة التّماس مع الآخر.

من هنا فإنّ العنوان "أصابع" قد يثير تداعيات تختلف من قارئ إلى آخر. لكنّه في كلّ الأحوال يبقى العتبة الأخطر في علاقة القارئ بالنّصّ. فالعنوان هويّة النّصّ، وهو الذي يُكسبه تعيينه الخاصّ في العالم، وهو الدّليل والمرشد الأوّل في لقاء القارئ بالنّصّ. يعمل العنوان كمفتاح للقراءة. إنّه يشبه المدخل إلى بيت جديد، أو العتبة الأولى في علاقة جديدة مع المجتمع/النّصّ. قد يكون العنوان هاديًا، وقد يكون مضلِّلا وغامضًا، لكنّه في كلّ الحالات يسيطر على القارئ ويؤثّر عليه إيجابًا

[1] لاحظ أنّ الفعل "يتجلّى" يحمل دلالة دينيّة فهو يشير إلى الإلهيّ في الديانة المسيحيّة وكذلك في الصّوفيّة الإسلاميّة.

[2] الإهداء، حسب النّاقد الفرنسي جيرار جينيت (Gerard Genette)، هو من ضمن عتبات النّصّ مثل العنوان الرّئيسيّ والعناوين الفرعيّة وصورة الغلاف والتعليقات على الغلاف الخارجيّ وما إلى ذلك. وتشكّل العتبات، بحدّ ذاتها، نصوصًا مستقلّة، ولذلك هي نصوص موازية للنصّ الأصليّ، وهي عتبات نطؤها قبل الدّخول إلى الفضاء الدّاخليّ للكتاب. انظر Genette, 1997, p. 7.

[3] أحد عناوين الكاتبة الإلكترونية هو: monafarasha@hotmail.com

الفراشة كرمز للراوية/الكاتبة يظهر في عدّة عبارات، فهي "ملكة الفراشات"، والرّجل المعشوق يجدها فراشة "مزدانة بألوانه" بمعنى أنّها تمثّل المرأة الناعمة الرّقيقة التي تزداد جمالا ورونقا عندما يعشقها رجل. انظر ظاهر، 2006، ص 13-14.

أو سلبًا عند الاستقبال الأوّل للعمل الأدبيّ، كما يفجِّر لديه احتمالات دلاليّة ويثير أفق توقّعاته المحتمل.[1]

العلاقة العشقيّة بين الرجل والمرأة

تتخيّل الرّاوية الرّجلَ المعشوق مستخدمة لغة أنثويّة لها جانب إيروتيّ (جنسيّ) واضح، وتبدو الرّاوية كأنّها قد دخلت في علاقة حبّ يصير فيها الاثنان واحدًا، ويتحوّل الضّمير من المتكلّم بصيغة المفرد "أنا" إلى صيغة الجماعة "نحن". لا تبدو المرأة في هذه العلاقة سلبيّة، فهي تستسلم وتنساق لمداعبات الرجل عن رغبة منها كي تشعر بلذّة أكبر، وتبادر إليه طلبًا لمزيد من الشّهوة والمتعة. أمثلة موضِّحة:

> "ألهثُ لأصل أصابعي التي تسيل إلى عنقه.. أتلمّس كائني الطّويل [...] هناك في ذلك المكان القدّيس العاهر.. ذي السّحر واللعنة.. أطفىء فيه اشتعال سيجارة، تنام عيناه ليختلط اللونان الأسود والعسل – لوني، على صدره.. نرتشفنا عسلا يسيل [...] تنحدر شفتاه.. يروّض فرسًا يهتاجُ [...] أتابع أنا.. أنساق، أسطو على الأوتار".[2]

لا تتكلّم الرّاوية عن حبّ جسديّ أو روحيّ، لأنّ الواحد منهما يُكمل الآخر وينفتح على الآخر، ولا توجد حياة بدون شهوة: "تنكمش الرّوح حين لا تكون الشّهوة، والثّانية هي تعبير عن عتق الرّوح من مادّة الجسد".[3]

عن طريق الجسد يلتقيان ويتواصلان لغويّا وفكريّا وروحيّا:

"والجسد يحاكي روح الجسد الآخر ويُدخله عوالمَ لغاته.

---

[1] للتوسّع في موضوع سلطة العنوان ووظيفته وسيميائه انظر ما يلي، على الأخصّ الصّفحات المشار إليها:
Maclean, Spring 1991, pp. 275-276; Genette, 1997, p. 76; Taha, 2000, pp. 67-68;
سروجي-شجراوي، 2011، ص 143-146.

[2] ظاهر، 2006، ص 9-11. تكسير اللغة في عبارة "ألهثُ لأصل أصابعي التي تسيل إلى عنقه" واضح، ومثله كثير في هذا الكتاب. هذا من باب الانزياح الذي اعتبره جون كوين خاصيّة هامّة من خصائص اللغة الشعريّة، وهو يُسهم في لفت انتباه المتلقّي. يفترض الانزياح وجود أصل ينزاح عنه، فهو كسر للمعيار والمألوف، وانتهاك للسائد في تشكيل الكلام وصياغته على المستوى النّحويّ والدّلاليّ وكذلك على المستوى الصّوتيّ (مثل التّكرار والتّرصيع والجناس). الفعل الفرنسيّ écarter يعني أزاحَ، وفي هذا السّياق القصد هو انحراف وانزياح عن النّثر باعتباره المعيار اللغويّ السّائد والعاديّ، بينما تُقاس شعريّة اللغة، في رأي جون كوين، بحسب درجة انزياحها عن المعيار النثريّ. انظر كوين، 1993، ص 23-25.

[3] ظاهر، 2006، ص 75.

– يكفيكِ أنتِ تجنّيًا على روحي ومماحكة لجسدي".[1]

"عبَرَتْها هدهداته: "روحي في جسدي، والجسدُ هو الطّريق"".[2]

العشق عندها ذوبان في الآخر فهو قتل جميل للأنا. ترتبط عمليّة الإبداع في الشّعر بالعشق الجنونيّ، فيه يستقبل الشاعرُ كلّ الأشياء ويصغي لكلّ الأصوات:

"في العشق تكون هي ويكون هو.

تغرق فيه ويذوب فيها، ويكون الاضطراب والتّوهُّج..

والقتل الجميل.

الشّاعر يلتهب عشقًا، ويستمدّ هذيان شعره من هذا الجنون.. ويكون الإصغاء لكلّ الألوان".[3]

في العشق تلتقي كلّ المتناقضات، وتبدو لحظة النّشوة عند المرأة/الرّاوية غيابًا شبيهًا برغبة الصّوفيّ وتوقه إلى الذّات الإلهيّة:

"تتقاذفني أسراب الحمائم. وتدخلني الرّنّات.. تلفّني السّراديب في القصر العالي، تأخذني الألحان عاليًا.. وأضحك، أغيبُ".[4]

وتبدو ذروة النشوة الجنسيّة شبيهة بلحظة توقّف التنفّس، كأنّها حالة اقتراب من الموت (أو كما يصفها الفرنسيّون بأنّها موت صغير petite mort)، لكنّ النتيجة تكون أنّ المرأة تولَد من جديد بعد فِعل العشق، وتتحوّل إلى نورس يحلّق في الفضاء ويكتشف أسرار الطّيران.[5]

[1] ن.م.، ص 76.

[2] ن.م.، ص 81.

[3] ن.م.، ص 80.

[4] ن.م.، ص 11.

[5] انظر ن.م. عند وصف علاقة الحبّ تستخدم الكاتبة الأفعال بكثرة وتكرّر حرفا معيّنا كي تُكسب النّصّ حركة وحيويّة وموسيقى. مثال على ذلك: "نتساكن في العود نهتاج، يهتاج.. نحتاج". ن.م.

تلمّح الرّاوية إلى وجود شبه بين تجربة العشق والتجربة الصّوفيّة، وذلك عندما تتذكّر كلمات قرأتها عند الشّاعر المصريّ أحمد الشّهاوي:[1] "حسبُ الواجد إفراد الواحد له".[2] إنّ الصّوفية التي أقصدها هنا هي تلك التي تكلّم عنها الشّاعر أدونيس وربَطها بالإيروسيّة. إنّها الحالة الوجدانيّة-الرّوحيّة للعاشق في علاقته بالمعشوق، وكأنّها تمثّل العلاقةَ بين الإنسان والمطلق أو الذات الإلهيّة، وذلك لبقاء الآخر المحبوب غيابًا يصعب الوصول إليه. العشق، في الصّوفيّة وكذلك في الإيروسيّة، يمثِّل الرّغبة في الصّعود نحو المقدّس. يقول أدونيس:

> "المحبوب – المرأة، كمثل الله، غيابٌ – من حيث أنّه يظلّ بعيدًا، على الرّغم من قربه. إنّه لا يُنالُ، لحظة يكون في متناولنا. إنّ الصّوفيّ مأخوذٌ بما لا يُنالُ، بما لا يتحقّق [...] فما يريده لا تحقُّقَ له. يظلّ غيابًا".[3]

يتحوّل الشّاعر أحمد الشّهاوي إلى رجل تعشقه الرّاوية، ويطلّ علينا من "المنفى" ليشاركها عمليّة الإبداع الكتابيّ بلغة تحوِّلُ العمليّة الجنسيّة بين الرّجل والمرأة إلى توهُّج إيروتيّ:

> "يسيل منه الحبر ويسيل منّي..
> يأخذنا للحلم وفي الحلم وبينه.
> يطلّ عليّ من المنفى،
> أشتاقُهُ، ويشتهينا العشق..
> نتهاوى ويغدو لا وقت لنا..
> يدمننا الليل ويروينا الفجر.. ونروي دنيا نحن".[4]

---

[1] لأحمد الشّهاوي عدّة كتب تتميّز بلغتها الشعريّة وتدمج ما بين اللغة الصّوفيّة وقضايا إنسانيّة وجوديّة مثل الاشتياق والإحساس بالغربة والحزن والموت. تعبيره عن العشق فيه بعد صوفيّ واضح برغم بعض العناوين التي قد توحي بخلاف ذلك. من كتاباته: **ركعتان للعشق** (دار ألف للنشر، 1988)، **الأحاديث (السِّفر الأوّل)** (الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1991)، **كتاب العشق** (دار سعاد الصّبّاح، 1992)، **الأحاديث (السِّفر الثّاني)** (الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1994)، **أحوال العاشق** (الدّار المصرية اللبنانية، 1995)، **الوصايا في عشق النساء** (نسخة إلكترونيّة) عن: Cairo: Kotobarabia, 2007.

[2] ظاهر، 2006، ص 11.

[3] أدونيس، 1995، ص 111-112. راجع أيضا في نفس الكتاب ص 109-111.

[4] ظاهر، 2006، ص 12. لاحظ الانزياح عن اللغة المألوفة وتكسيرها في عبارة "ونروي دنيا نحن".

إذن، علاقة الحبّ هذه فيها ارتواء وإشباع وعطاء للدنيا، عن طريق الإبداع في الكتابة. هذه ليست بالعلاقة العاديّة، فالشّريكان "رجل مستحيل" (فهو مصريّ) وامرأة "أسطورة" (فهي تعيش في إسرائيل)، ويغدوان معًا "أسطورة المستحيل".[1]

تُدخِلُ الرّاوية شخصيّة صديق دون تمهيد، فيبدو هذا الصّديق كأنّه المستمِع لأخبار حلمها ب-"أسطورة المستحيل"، فيضحك لأنّ الأساطير تبقى في الخيال دون أن تتحقّق، وفي ذلك دلالة مجازيّة لاستحالة تحقّق اللقاء دون حواجز وعراقيل بين فلسطينيّي الدّاخل والمصريين. لكنّ الرّاوية/العاشقة تبدو مؤمنة بقدرتها على قلب هذا المستحيل، فهي تَجَسُّدُ الجنونِ الذي قد يتحقّق فيه اللامعقول!

لا يبدو الفاصل بين الصّديق والمعشوق واضحًا في النّصّ، فالرّاوية تستمرّ بسرد علاقة الحبّ دون تحديد لهويّة المحبوب، وكأنّ الصّديق بات هو والمعشوق واحدًا، وحبّ الحروف والكلمات يوحِّد بين الثلاثة.[2] علاقة الحبّ "الحبريّة" هذه النّابعة من التّشابه في الميول تجعل الوقت يمرّ بسرعة ("تنزلق منّا السّاعات")[3] في عالم من نسج الخيال تولد فيه الآلهة، ويتحوّل الرّجل إلى ملك متوَّج والمرأة إلى مليكة الجان وملكة الفراشات. كلّ ذلك طبيعيّ ومتوقّع في حبّ هو في الأساس "أسطورة" يمتزج فيها الواقعيّ بالخرافيّ.

إنّ التّناصّ مع عنوان رواية أحلام مستغانمي "فوضى الحواسّ" واضح عندما تكتب: "وأنام على وسادة نبراته.. ويغفو هو طفلا كبيرًا على إشعاعات منّي، تخترق فوضى حواسّه"،[4] وكأنّ الرّاوية تريد أن تنبّه القارئ إلى التّداخل النّصّيّ بين العملين.[5] كذلك فإنّ تذكّرها لجملة مستغانمي هو اعتراف صريح من الرّاوية بتأثير "ذاكرة الجسد" عليها:

---

[1] ن.م.

[2] نلاحظ هنا أنّ حياة أو أحلام في ثلاثيّة مستغانمي كانت دوما في علاقة حبّ "ثلاثيّة الأشخاص"، وهي التّهمة التي طالما وجّهها لها خالد بن طوبال (إحدى الشخصيّات المركزيّة). راجع مثلا اللقاء الأوّل في أحد مطاعم باريس وكذلك، فيما بعد، اللقاء الأخير بين خالد وزياد وحياة، مستغانمي، **ذاكرة الجسد**، ص 198-224.

[3] ظاهر، 2006، ص 13.

[4] ن.م.

[5] يرتبط مصطلح التّناصّ (Intertextuality) باسم النّاقدة البولغاريّة-فرنسيّة جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) أواخر السّتينات من القرن الماضي. جاء إبداعها لهذا المصطلح كردّ فعل ضد النظريّة البنيويّة لفرديناند دو سوسير (Ferdinand de Saussure) الذي رأى أنّ الإشارات (signs) تكتسب معناها من خلال بنية (structure) نصّ ما.

"تراودني جملة أحلام مستغانمي، الكاتبة الجزائريّة، في روايتها "ذاكرة الجسد": "العرق هو دموع الجسد"".[1]

لا يبدو الرّجل العاشق إنسانا مسيطرًا ذكوريّ السّلوك في علاقته بمَن يحبّ، بل على العكس يتّخذ ملامح تبدو أنثويّة. يكشف ذلك عن نمط الرّجال الذين تفضّلهم الرّاوية في خيالها. من انصهارها بهذا الرّجل حدّ الاحتراق تولد حياة جديدة:

"يذوبُ..
ينكسرُ
ينحرقان حتّى الرّماد
ويغدو الهلاميُّ
اشتعال حياة".[2]

في اعتراضها عليه ترى كريستيفا بأنّ القرّاء يتأثّرون دومًا بنصوص أخرى عند قراءتهم لكتاب جديد. وهذا ينسحب بطبيعة الحال على الكتّاب الذين يستخدمون التّناصّ بشكل واعٍ أو بشكل غير واعٍ عندما يستعيرون جملا ومفاهيم وطرق تعبير من أعمال أدبيّة سابقة أو معاصرة، فيُكسبون نصّهم الأدبيّ مستويات مختلفة من المعاني. ليس النصّ الأدبيّ ظاهرة منعزلة إنّما هو فسيفساء مركّبَة من الاقتباسات. إنّ قراءة نصّ ما على ضوء نصّ أدبيّ آخر يؤدّي إلى أنّ تأثيرات النّصّ الآخر وافتراضاته يُكسبان النّصّ الجديد معنًى جديدًا، كما يؤثّر ذلك في تفسيرنا للنصّ الأصليّ. يشير مفهوم التّناصّ إلى وجود صلات قويّة تربط النصّ الجديد بنصوص أخرى قديمة أو معاصرة، على اعتبار أنّ كلّ نصّ هو خطاب لغويّ يحيل بالضّرورة إلى نصوص أخرى. إنّ تحاورَ النّصّ الجديد مع النّصوص القديمة، بشكل خاصّ، يعني أنّ تراث الجماعة لا يزال حيّا ومؤثّرًا وقادرًا على إخصاب أعمال أدبيّة جديدة. إذن، لا يمكن فهم العمل الأدبيّ منعزلا عن السّياق الثّقافيّ الذي يولد في رحمه وينصهر في بوتقته. يوظّف بارت (Barthes) التّناصّ كي يتحدّى الادّعاءات، منذ فترة طويلة، التي تتعلّق بدور المؤلّف في إنتاج معنى النّصّ الأدبيّ. في رأيه، لا يمكن لأيّ قارئ أن يوصِل المعنى الأدبيّ إلى ثباته، لأنّ طبيعة التّناصّ في العمل الأدبيّ تؤدّي بالقرّاء إلى خلق صلات نصيّة جديدة. كذلك لا تقع مسؤوليّة تعدّد المعاني التي يكتشفها القرّاء في النصّ الأدبيّ على المؤلّفين. هذا التوجّه يحرّر القرّاء من السّلطة التقليديّة التي مُنحَت للمؤلّف الذي أعلن بارت عن "موته". انظر
Cuddon (ed.), 1998, p. 424; Allen, 2011, p. 3; Novak, http://thewritepractice.com/intertextuality-as-a-literary-device/

[1] ظاهر، 2006، ص 37.

[2] ن.م.، ص 14. الانزياح عن اللغة المألوفة في "ينحرقان" واضح.

يبدو الرّجل مشتاقا كي يتحرّر من نمطيّة الصّفات الذكوريّة التي تربّى عليها، فهو متلهّف كي يكون على طبيعته معها:

"زهرة لوزي أنتِ، أحنّ إليكِ.. إلى امرأة تقرأني بكلّ ما فيّ من دهشة وهشاشة، بكلّ ما في داخلي من نرجسيّة وانسحاق".[1]

أمّا الرّاوية/المرأة العاشقة فتتخذ في المقابل صفات ذكوريّة أو هي مألوفة أكثر عند الرّجل، وبذلك تتهاوى وتنكسر كلّ التحديدات التّقليديّة التي تميّز الرّجل عن المرأة:

"أحبّك هكذا: ملتاعًا تعصف بك العواصف، تهيّج بركانك الثّائر..
أنتَ حوتي الذي أهوى فكّ قيده، وعندما أريد فإنّي أسجنه
داخل محارة [...]
أنا التّحليق وفيّ
الصّقر..
عبرَ وشوشات لنورسي الأبيض فارد الجناحين، يهدأ البحر
وتطفو رغوات دائريّة على السّطح".[2]

يُشبِهُ العشقُ حالةً من الجوع للآخر. عند لقاء العاشقين يحدث إشباع مؤقّت فحسب، لأنّ عشقهما ليس جسديّا، ولو كانت مظاهره ولغة التعبير عنه تتشابه مع الحبّ الجسديّ:

"ونحن أنا وإيّاه جوعى لروحَي بعضنا.. لروحينا.
نشبع ونتشابع..
ويحفّزنا الجوع".[3]

[1] ن.م.، ص 44.

[2] ن.م.، ص 18. يجدر أن نذكر بأنّ الكاتبة/الرّاوية كثيرا ما تتكلّم عن نفسها كنورس أبيض. هناك أسطورة عند إحدى قبائل الهنود تحكي عن النّورس كمالِك أوّل لضوء النّهار، إلاّ أنّ هذا الضّوء يبقى محفوظًا داخل صندوق لاستعماله الخاصّ. لمزيد من التفاصيل انظر مادّة gull في: Chevalier & Gheerbrant, 1996, p. 458.

[3] ظاهر، 2006، ص 15.

العذاب في الحبّ شأن طبيعيّ ومتوقّع، لكنّ الشّقاء يشتدّ عندما يكون الإنسان بعيدًا عن وطنه أو يشعر بأنّه غريب في وطنه. عندها تتحوّل عينا المرأة المعشوقة إلى وطنٍ بالنسبة إلى الرجل المنفيّ، وتنصهر الضّمائر (المخاطب والمتكلّم والغائب) في لغة الكلام:

"تعلم أنّني قد أغدو جرحًا أليمًا في حصنكَ الذي أهديتني بين ضلوعك.
اثنان في المنفى نحن.. والوطن يحيينا بذورًا، نهيّأ زيتونًا للمستقبل [...] كلانا من حروف الوطن.. شتات التراب تجمعه ذاكرتنا [...] "عيون الوطن أنتِ".. هل هناك أغلى من تراب أرضنا، وطننا؟!".[1]

نجد تشابها في الصّفات التي تعطى للرجل وللمرأة بين منى ظاهر، الأديبة النّصراويّة، والكاتبة الجزائريّة أحلام مستغانمي. وهذا دليل إضافيّ على أنّ هذا الرّجل من نسج خيال الرّاوية المتأثّر بقراءة الكتب، فهي "امرأة الكتب".[2] كذلك تتذكّر الرّاوية في "**أصابع**" عبارات لمستغانمي عند كلامها عن النّوم الذي يحيل إلى الأحلام بطبيعته، فتأتي الإحالة إلى مستغانمي كشكل من أشكال التّداعي الحرّ (free association) "البريء" حين تكتفي بكتابة الاسم الشخصيّ للكاتبة الجزائريّة. بهذا الأسلوب الفنّي تقيم منى ظاهر علاقة تناصّ بين العملين الأدبيّين:

"مسموحٌ حاليًا للنوم أن يسرقكِ منّي.
أتذكّرُ الآن كلمات أحلام: الرّغبة محض قضيّة ذهنيّة، ممارسة خياليّة لا أكثر. وهمٌ نخلقه في لحظة جنون نقع فيها عبيدًا لشخص واحد، ونحكم عليه بالرّوعة المطلقة لسبب غامض لا علاقة له بالمنطق".[3]

إنّ للعشق بين الرّاوية والرّجل المعشوق طابع الحبر (الكتابة):

"هو رجل الصّمت الأجمل.. يزيده الأسود سحرًا ولون الرّماد المائل للأسود- ذاك اللون الذي يشجيني، بات عليه يسكرني.. وأسكر".[4]

---

[1] ن.م.، ص 17.

[2] ن.م.، ص 16.

[3] ن.م.، ص 40. بخصوص معالجة مستغانمي للحبّ في **فوضى الحواسّ** انظر البند الموسوم: نظريّة الحبّ في "فوضى الحواسّ" في: سروجي-شجراوي، 2011، ص 522-531.

[4] ظاهر، 2006، ص 20. هناك تزاوُج أو اتّحاد واضح بينَ الرّجل والصّمت، كذلك في العبارة "يأتيه الصّمت عنوة". ن.م.، ص 10. يشير ذلك إلى أنّ هذا الرّجل لا تُسمَع كلماته بل تُرى عبرَ صفحات كتاب.

"يصارحني: امرأة المعاني أنتِ".[1]

"أنا امرأة الوقت صيفًا.. تأتيه من حيث لا يدري".[2]

الصّيف يذكِّر بالبحر، ومن هنا يأتي تشبيه الرّاوية للرّجل بالبحر:

"تذكّرتُ الآن جملة البحر:

"أنتِ ما أبغيه"".[3]

إنّ تشبيه الرجل المعشوق ب"البحر" قد ورد عند مستغانمي، وذلك ضمن تصوير مشهد ما بعد فعل الحبّ:

"تنتهي العاصفة.

يتركني البحر جثّة حبّ على شاطئ الذّهول.

يلقي على جسدي نظرة خاطفة.

قبلة.. قبلتان

موجة.. موجتان

وينسحب البحر سرّا.. مع الدّمعة القادمة.

البحر أيضا يرحل على رؤوس الأصابع.

بعدما يكون قد أتى صاخبًا.. هائجًا، على عجل.

أيحدث له أيضا أن يمارس الحبّ عن ألم؟

انسحب البحر إذن.

غادر جسدي بين قصيدتين ودمعتين.

وبقي الملح.

وبقيتُ هنا.. إسفنجة بحريّة".[4]

---

[1] ن.م.، ص 21.

[2] ن.م.، ص 10.

[3] ن.م.

[4] مستغانمي، **فوضى الحواسّ**، ص 290. تشبيه مستغانمي للرّجل بالبحر وللمرأة بالإسفنجة قد جاء كذلك في **ذاكرة الجسد**: "كنتِ فارغة كإسفنجة، وكنتُ أنا عميقا ومثقلا كبحر. رحتِ تمتلئين بي كلّ يوم أكثر". مستغانمي، **ذاكرة الجسد**، ص 102. تبدو المرأة عند مستغانمي متلقّية سلبيّة، بينما يبدو الرّجل رمزًا للعطاء والفعّاليّة، وبذلك تبدو

ترى الرّاوية لـ "**أصابع**" أنّ صديقَها يشبه زوربا،[1] وهو التّشبيه ذاته الذي أطلقته "حياة" على الرجل المعشوق في "**فوضى الحواسّ**"، إضافة إلى أنّ الرجلين عند الكاتبتين قد ارتبط ذكرهما بالبحر: تكتب راوية "**أصابع**":

"يذكّرني صديقي الذي يشابه زوربا: مَن يركب البحر لا يخشى من الغرق".[2]

وتقول راوية "**فوضى الحواسّ**":

"في حضرة زوربا.. خلع البحر نظّاراته السّوداء، وقميصًا أسود، وجلس يتأمّلني. رجل نصفه حبر، ونصفه بحر، يجرّدني من أسئلتي، بين مدّ وجزر، يسحبني نحو قدري".[3]

يتّخذ الرّجل والمرأة عند الكاتبتين وجودًا حبريّا أقرب إلى الخيال والحلم. هما كائنان من ورق يشتركان في حبّهما للإبداع الكتابيّ. نقرأ عند ظاهر:

"تلك امرأة الورق التي تزاوج كلّ ليلة رجلها الحبريّ. [...]

"رجُلي الذي يحيا على قيد الحلم، رجُلي الذي يحيا على حافّة الواقع". [4]

تكتب راوية "**فوضى الحواسّ**" بأنّها قد وجدت نفسها تلك الليلة في "مزاج حبريّ" يغريها كي تكتب. فاندفعت نحو تجربتها الأولى في الكتابة التي تدفقت بشكل عفويّ وتلقائيّ دون أن تكون على يقين من أنّ ما تكتبه يمكن تسميته "قصّة قصيرة".[5]

الرجل، في "**أصابع**"، يهوى الشعر والكتابة ويكشف الأشياءَ عن طريق الكلمات:

مستغانمي وكأنّها تحافظ على الصّورة النّمطيّة التقليديّة للمرأة العربيّة. انظر سروجي-شجراوي، 2011، ص 512. انظر كذلك الجدول الذي يبيّن الاختلاف بين "هو" (الرّجل) و"هي" (المرأة) في نفس المرجع السّابق مع تحليل لهذه العلاقة، ص 489-492.

[1] زوربا هو شخصيّة مركزيّة في رواية الكاتب اليوناني نيكوس كازانتزاكيس (Nikos Kazantzakis): "زوربا اليونانيّ" (*Zorba the Greek*).

[2] ظاهر، 2006، ص 47.

[3] مستغانمي، **فوضى الحواسّ**، ص 287. كذلك شبّهت "حياة" خالدًا بزوربا: "قلتِ مرّة وأنتِ تتأمّليني أكثر: –فيك شيء من زوربا. شيء من قامته.. من سمرته.. وشعره الفوضويّ المنسّق". مستغانمي، **ذاكرة الجسد**، ص 121.

[4] ظاهر، 2006، ص 7.

[5] انظر مستغانمي، **فوضى الحواسّ**، ص 24.

"معتقَل أنا للشعر أيضا".[1]

"فواصل اللغة فواصله تلهث خلفه.. هو ذاك الذي يفضّ الأسرار".[2]

تحلم راوية "**أصابع**" أن تكون بطلة لقصّة قصيرة جدّا، والدّافع مخزون عشقيّ هائل.[3] يعبّر الفصل الأوّل من **فوضى الحواسّ** عن محاولة الرّاوية أن تكتب قصّة قصيرة هي بطلتها تتناول قصّة حبّ بين "هو" و"هي"، والتي تتناول أساسًا الاختلاف بين الرّجل والمرأة.[4]

هي والرّجل المعشوق يشتركان في حبّهما لكتابة الشعر الذي يتحوّل إلى أسلوب في التواصل:

"ألملم حروفي، وترحل روحي..

أحتكر كلّ ما فيه، تضيع قصائده ويصمت.

ويغدو الصّمت متحبّبًا.. في المحبّة يكون أجمل".[5]

لا يكتفي هذا الرّجل بالحبّ بل يريد مكانًا له في كتاباتها:

"تساهرني كلماته: "هل كتبتِني في أوراقك؟"".[6]

وهو يحبّ أن يقرأ لها:

"أنتِ ترافقينني في سفراتي، أحبّ مرافقتك لي"..

– أحبّ أن أكون معك".[7]

"هو" و"هي" عند مى ظاهر يعيشان قصّة حبّ في الخيال أو عبرَ تبادل الرّسائل ذات اللغة الشّعريّة بينهما، وذلك على امتداد مساحة الكتاب.[8] قد يحمل هذا الحبّ لشدّته طابعَ الامتلاك، فالرّجل يذكّرها بأنّه من غير المسموح لشيء أن يسرقها منه سوى النّوم.[9]

---

[1] ظاهر، 2006، ص 47.

[2] ن.م.، ص 75. جاءت كلمة "فواصله" مشتركة لجملتين اسميّتين، وهو انزياح واضح عن اللغة.

[3] انظر ن.م.، ص 7.

[4] عن هذا الموضوع انظر، سروجي-شجراوي، 2011، ص 486-492؛ Srouji-Shajrawi, 2013-2014, pp. 26- 33.

[5] ظاهر، 2006، ص 20.

[6] ن.م.، ص 32.

[7] ن.م.، ص 35.

[8] على سبيل المثال انظر ن.م.، ص 39-49.

[9] انظر ن.م.، ص 40.

انكشاف المؤلِّفة!

إنّ إعلان رولان بارت (Roland Barthes) عن "موت المؤلّف" في كتابه (La mort de l'auteur) الصّادر عام 1967 يفتح المجال أمام القارئ كي يكون أكثر فعّاليّة في قراءته للنصّ الأدبيّ دون اهتمام بقصد المؤلّف أو بتفاصيل حياته. بات النّصّ هو الحَكَم في الوصول إلى المعنى في علاقته التّواصليّة مع القارئ. ومن هنا فإنّ إمكانيّة تعدّد التأويلات للنصّ ذاته واردة ومنطقيّة.[1] مع ذلك يكوّن القارئ صورة عن المؤلّف/ة يركّب أجزاءها في مخيّلته من عبارات النّصّ وممّا تثيره من تداعيات وجدانيّة أو فكريّة. ولذلك بتنا اليومَ نتكلّم عن "المؤلّف الضّمنيّ" (implied author) على أساس أنّه ليس المؤلّف الحقيقيّ الذي نبحث عن مقاصده.[2] إنّ الكتابة، بالنسبة إلى بارت، بدون "أصل"، فقد تحوّلت السّلطة من المؤلّف كأصل للعمل الأدبيّ وكينبوع المعرفة والمعنى، إلى النّسق اللغويّ وشيفرات النّصّ. اللغة هي التي تتكلّم وليس المؤلّف.[3] في رأيي مهما حاولنا إلغاء المؤلّف/ة سنبقى خاضعين لتأثير الصّورة التي نكوّنها عنه/ها من خلال تفاعلنا مع النصّ الأدبيّ.

عند إلغاء سلطة المؤّلف/ة يتمّ التّركيز على النّصّ كأنّه كائن حيّ له خصوصيّته، ويتحوّل فهم النّصّ الأدبيّ إلى حوار بين الذّات القارئة والآخر، كما يتمّ استقبال النّصّ في "غيريّته" (otherness). ينطلق القارئ في تجربته للنصّ الأدبيّ من أفق توقّعات خاصّ به، يتعلّق بمخزونه الثّقافيّ، البيئيّ، الزّمكاني والشّعوريّ، فيتواصَل معه وقد تُصحَّحُ توقّعاته وتكتسب مدًى جديدًا عبرَ فهمه وعلاقته الحواريّة (dialogicity) مع النّصّ. فالتجربة الأدبيّة تمتاز بديالكتيكيّتها وبتفاعل متبادَل بين قطبيّ

---

[1] عن موت المؤّلف عند رولان بارت انظر Barthes, 2001, pp. 1466-1470.

[2] إنّ أوّل مَن استخدم مصطلح "المؤلّف الضّمني" (implied author) هو المنظِّر الأمريكي واين بوث (Wayne C. Booth)، موضّحًا أنّه صورة "الذّات الثّانية" للمؤلّف التي يركّبها القارئ عنه من خلال العمل الأدبيّ المكتوب. لهذه الصّورة عدّة نسخ وقد تكون مختلفة، فمهما كان المؤلّف صادقًا إلاّ أنّ أعماله الأدبيّة المختلفة قد تثير لدى القارئ/القرّاء استجابات مختلفة. تكون "الذّات الثّانية" أكثر بروزًا وذات دور أكبر حين يكون العمل بضمير المتكلّم. انظر Booth, 1983, p. 71. من الواضح أنّ كلّ الأعمال الأدبيّة المكتوبة تتضمّن راويًا ضمنيًا أو مؤلّفا "يقتحم" السّردَ أو "يتطفّل" عليه كي يقوم باختياراته في عرض القصّة بالشّكل الذي يريده هو. من المستحيل الحصول على انطباع يوضّح طريقة قراءة النّصوص وفهمها دون فكرة المؤلّف الضّمني. انظر

Kindt & Müller, 2006, p. 45, also p. 87 .

عن نشأة مفهوم "المؤلّف الضمنيّ" وتطوّره انظر

Schmid, hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Implied Author&oldid=2068

[3] انظر Barthes, 2001, p. 1467.

الأنا والآخر.[1] لا توجد موضوعيّة مطلقة ولا ذاتيّة نقيّة في عمليّة استقبال النّصّ، كما لا يوجد آخر مستقلّ وقائم بذاته في عمليّة التّواصل الأدبيّ. هناك حوار لا نهائيّ بين الذّات والآخر يجري فيه تغيير متبادَل لهذين القطبين.[2]

إنّ القارئ لأعمال منى ظاهر لا يمكنه أن يتجاهل جنسانيّة الكاتبة كما لا يمكنه أن يتناسى كونها فلسطينيّة. كذلك فإنّ إضافة صورتها الشّخصيّة على الغلاف تؤثّر في استقباله ومن ثمّ تأويله للعمل الأدبيّ. وبطبيعة الحال، فإنّ اللغة الشّعريّة الأنثويّة وسيطرة ضمير المتكلّم، إلى جانب الانتقال الفجائيّ من ضمير المتكلّم إلى ضمير الغائب في النّصّ، كلّ ذلك سيؤثّر في استجابته وفهمه وتأويله. ومن هنا لا بدّ أن يتكوّن لديه صورة عن "الكاتبة"/المؤلّفة ولو بشكل افتراضيّ.

يتّضح من النّصّ أنّ "أنا" الرّاوية = الكاتبة = المرأة الجميلة الجذّابة. إلاّ أنّها تتخفّى أحيانا وراء ستار ضمير الغائب، بل تختلط الضّمائر بين المتكلّمة والغائبة. قد يُفسَّرُ ذلك على أساس خوفها من أن تُنسبَ لها إقامة علاقة حبّ مع رجل قد التقت به في ندوة عن الأدب الفلسطينيّ، فالكتابة عند المرأة فعل لا-إراديّ يفضحها ويكشفها ويرسمها:

"أقول: "أنا الآن أكتب".
يقول: "أنتِ تكتبين.. أنتِ تنكتبين".
لربّما أُرسَمُ أنا". [3]

---

[1] انظر Rimmon-Kenan, 1983, p. 117؛ Jauss, 2001, pp. 9-10.

[2] يعتقد إبراهيم طه أنّ القارئ والنّصّ لا يمكن فصلهما عن سياقهما الاجتماعيّ والتّاريخيّ والثقافيّ والأدبيّ، لكن دون أن يعطي هذا السّياق أهميّة ساحقة كما فعل ياوس (Jauss). القارئ عند طه هو فرد وليس مجرّد انعكاس للمعطيات الاجتماعيّة والحضاريّة. وهو يوافق نورمان هولاند (Norman Holland) في أنّ للقارئ مميّزات سيكولوجيّة في عمليّة تواصله الأولى مع النّصّ، ممّا يجعله يفهم النّصّ من خلال سياقه الشّخصيّ، بعيدًا عن السّياق الأصليّ الذي كُتب فيه العمل. مع ذلك يؤكّد طه على البيئة الثقافيّة والتّاريخيّة في تأويل النّصوص. فالفلسطينيّون الذين يقرأون قصائد محمود درويش مثلا يعيشون في بيئة ثقافيّة وتاريخيّة وحضاريّة تجعلهم يستجيبون للعمل الفنيّ بحسب ذاكرتهم الجماعيّة والأنا الجماعيّ، وهذا ما سيجعل تأويلاتهم المختلفة لا تتناقض مع بعضها البعض إلى حدّ التّنافر الكليّ. للتوسّع انظر Taha, 1997, pp. 133-145.

[3] ظاهر، 2006، ص 25. فكرة اتّهام الكاتبة بإقامة علاقة حبّ من خلال ما تكتب وردت في **ذاكرة الجسد**: "يكفي كاتبة أن تكتب قصّة حبّ واحدة لتتجه كلّ أصابع الاتّهام نحوها، وليجد أكثر من محقّق جنائيّ أكثر من دليل على أنّها قصّتها". مستغانمي، **ذاكرة الجسد**، ص 126.

قد يعود هذا الخلط للضمائر إلى طبيعة الذّاكرة والخيال عند الإنسان. فالرّاوية تتخيّل نفسها في علاقتها بالرّجل امرأةً أخرى جذّابة، فتراقب حركاتها وتسترجع لحظة المتعة مع هذا الرجل. يأتي ذلك على امتداد أربع صفحات.

المقتطفات التّالية للتوضيح:

> "أذكرُ لحظة لقياه بعد غياب سنوات.. رتّبَ اللحظةَ القدر [...]. كانت ترتدي الألوان بانسياب فستان حريريّ بتموّجات ألوان الطّبيعة في الوطن الخالد، هي تعلم أنّ عينيها فيهما براءة وحشيّة. [...] جلست وشعرها الطّويل الغجريّ ينسدل ليغطّي ذراعيها العاريتين، وهبّات النّسيم تلاعب الرّداء لتريك جماليّة الانسياب على جسد متناسق وغضّ. كان المتحدّثون كثرا، كلّهم من الرّجال [...] وكان اللقاء.. أحبَّ فيها الليلك الذي كان يلفّ أنوثتها. [...] ترتشف هي الشّاي، ويرتشف هو بأصابعه العسل..[1] تجنّنه ألوانها [...] تعطيه أن يختلس منها قبلة في عنقها.. وتدوّخه. منذ لقائنا الأوّل تتسرّب منّي إليه: ذاكرة البصر، ذاكرة العطر، ذاكرة اللمس".[2]

قد نفسّر حالة الخلط بين ضمير المتكلّمة وضمير الغائبة على أنّه نوع من النرجسيّة الأنثويّة (لكن ليس بالمعنى المرضيّ)، مع محاولة لإخفاء هذه النّرجسيّة. تميل المرأة النّرجسيّة إلى الإعجاب بجمالها الخارجيّ، وتحاول لفت الأنظار إليها، كما تعتبر نفسها الأذكى والأكثر جاذبيّة.[3] تتأمّل الرّاوية ذاتها وتتغزّل بشكلها، فتصير الأنا = الهي، والذات = الأخرى:

> "تصفّحتُ يدها، قرأتها.. داعبتُها.. قلّبتُها، تحسّستُ كفّها الأيمن.. جاءتني رقصات أناملها، تخضّب مسامات أصابعي.. ترسم أناملُها أناملي، تلامسهما، تشكّلهما.. تتعانقُ وتلفّها الرّغبة".[4]

---

[1] إنّ عينيّ المؤلّفة عسليّتان.

[2] لقراءة الصفحات كاملة انظر ظاهر، 2006، ص 21-24.

[3] عن صفات المرأة النرجسيّة انظر

Walsh, 2010, http://www.hookingupsmart.com/2010/06/28/relationshipstrategies/20-identifiable-traits-of-a-female-narcissist/

[4] ظاهر، 2006، ص 33.

معادلة الأنا = الهِيَ والذات = الأخرى تحيل إلى راوية في حالة حبّ نرجسيّ وإعجاب بجمالها الخارجيّ. لكنّ هذا الحبّ لا يكتمل إلاّ بوجود الآخر – الرّجل الذي يرافق أحلامها عندما تتسلّل هي إلى فراشه، وتسرق حواسّه وعقله، وتمارس عليه سيطرتها في مشهد إيروتيّ يمتزج بالغرائبيّ عندما تقرّر أن تحوّل الحلمَ إلى واقع:

> "بعصاها السّحريّة تأمر مكنستها الرّفيعة: أن تأتي، تعتليها ساقاها الطّويلتان، وتتدحرج خارج الحلم. حرب من أجل الحلم يجب أن تشنّ بحزم.. لا يمكنها أن تكون دونكيشوتيّة".[1]

تبدو المرأة (هي = الرّاوية/الأنا) مبادِرَة في الحبّ وفعّالة:

> "تتهامَسُ أناملُها فيهِ
> تتحسّسُ تفاصيلَهُ..
> تُشَكِّلُ مساماتِ
> جسدِكَ
> كاستنزاف قُبلة".[2]

كثيرًا ما تُدخِل الرّاوية عبارات الغزل التي قالها الرّجل لها إلى السّرد وهي تسترجع لقاء بينهما. يحمل اللقاء في الأغلب طابعًا إيروتيًا. فالعامِلُ المسؤول عن الفعل الإيروتيّ والفعل الشّعريّ واحد هو الخيال، بواسطته يتحوّل الجنس إلى طقس واحتفال، بينما تتحوّل اللغة إلى المجاز والإيقاع مُحتضنةً تناقضات الواقع. العلاقة بين الإيروسيّة والشعر هي أنّ الأولى تمثِّلُ شعريّة الجسد، أمّا الثاني فهو إيروسيّة اللغة. هذا يعني أنّ العلاقة بين الشعر واللغة تشبه العلاقة بين الإيروسيّة والجنس. في الشعر تنزاح اللغة عن غايتها الطبيعيّة ألا وهي التواصل، كذلك تتحوّل اللذّة في الإيروسيّة من لذّة جنسيّة عاديّة بهدف الإنجاب والتكاثر، إلى لذّة هي غايةٌ بحدّ ذاتها وطقسٌ احتفاليّ، في رأي الشّاعر المكسيكيّ أوكتافيو باز (Octavio Paz).[3] تصف راوية "أصابع" العلاقة الحميمة بينها وبين الرّجل كأنّها احتفال إيروتيّ تشارك الطبيعة فيه:

---

[1] ن.م.، ص 37-38.

[2] ن.م.، ص 74.

[3] انظر Paz, 1993, pp. 3-5.

"يستدرجه عطري، يُسكره.. تنزل عليّ أمطار من القبل، تمطرني هبّات عاصفة.. تلتهمني شفتاه.. وذاكرة أصابعه لا تشبع.

- "لون البياضِ فيكِ في غنًى عن أشعة الشّمس، بياضك يكتفي بالبياض.. مهووسة أصابعي بجلدك الجميل، تتعاشق لمسَكِ"،

ويتوه في رائحتي.."[1].

ترتبط علاقة الحبّ عند الرّاوية، في الأغلب، بما له علاقة بالوطن. فهذا الرّجل الذي تعشقه (يبقى دون اسم) ويتقمّص عدّة شخصيّات، هو إنسان ضائع، يتنقّل بين الأمكنة بشكل عبثيّ، و"يسافر إلى المكان في اللامكان مع الزّمان، ناسيًا تذكرة السّفر وحاملاً بيده حقيبة جلديّة سوداء".[2] من الواضح أنّه بعيد عن وطنه، ويخاف أن يعود إلى وطنه:

"ويجيئني الحائر الذي لفَظَهُ الوطن.. أو كما يقول: هل أعود لوطن لم يحتملني؟ أم أعود لمشنقة؟!.. ويضيف: كلّ شيء عندي يفرغ من محتواه.. حرارة الأشياء أو برودتها لم تعد تعنيني، حتّى ذاتي لا تعنيني".[3]

يُرسِل الرّجل العاشق إليها قصيدة حبّ يؤكّد فيها ويُقسم بربّ العالمين أنّه لا ولن ينساها.[4] فالكلمات حيرى تبغي الاجتماع والوصول إليها، وهو يريد أن ينعتق منها (أي من الكلمات)، بمعنى أن يعبّر بكلّ حريّة عن نفسه مهما ضاق عنق الزجاجة، بمعنى مهما مُنِع من التّعبير. لكنّ اللقاء بينهما صار مستحيلا فقد "أسروها عند أوّل نقطة للتفتيش".[5] الهاء في "أسروها" تعود إلى الكلمات. هي رمز لكلّ إبداع أدبيّ يراقَب ويُمنَع، تماما مثل ما يُفعَل بالفلسطينيّين عند نقاط التّفتيش.

يتمثّل الرّجل المعشوق في صورة مُلحِّن أيضا، وليس شخصيّة شاعر أو صديق فقط، فيكتب مقطوعة تلحينيّة هي من وحيها وعلى اسمها، كي يقدّمها في الخريف القادم على المسرح. وتستمر في ذكر التّفاصيل بهدف إعطاء بُعد واقعيّ للحدث.[6]

---

[1] ظاهر، 2006، ص 27-28. الانزياح عن اللغة واضح في عبارة "تتعاشق لمسك".

[2] ن.م.، ص 25.

[3] ن.م.، ص 25-26.

[4] انظر ن.م.، ص 75-76.

[5] ن.م.، ص 76.

[6] انظر ن.م.، ص 26.

لا تتوقّف مى ظاهر عن التّأكيد على أنّها = الرّاوية = امرأة الحبر،[1] وفي ذلك توطيد للمعنى الذي جاء في الإهداء، ممّا يُبيّن أنّ غايتها هي الكشف عن مشاعرها وأفكارها للقرّاء عن طريق الكتابة التي تبدو الوسيلة الوحيدة للتواصل بين العرب الذين يعيشون في إسرائيل والعرب في الدول العربيّة المختلفة. إنّها تعيش في النّاصرة، بينما الرّجل المعشوق، "رجل الورق"، بعيد خارجَ الوطن، يفصله عنها حواجز كثيرة، ويمنعه الحصار من التمتّع بقراءة ما تكتبه. هو في المنفى يمزّقه البردُ بينما صدره يشتعل لهيبًا، ممّا يوحي بأنّه يعيش قهرًا ومرارة تربطهما الرّاوية بسياق ما يحدث في غزّة وقلقيلية. إلاّ أنّ كلّ ذلك لا يقدر على وأد الحلم لديه.[2] مع ذلك فإنّ شعوره بالبعد عن الحبيبة التي تمثِّل الوطنَ بالنسبة له، يجعله يشعر بأنّه معتقَل لأنّها تملأ خياله دون أن يكون قادرًا على الوصول إليها:

"معتقَل أنا بتفكيري فيكِ،
معتقل أنا بشوقي كلّي لكلّك.
معتقل أنا بشوق أصابعي لأصابعك.
معتقل أنا بشوق عقلي لعقلك".[3]

يوحِّد الوطنُ المفقودُ بين هذين العاشقين الحبريّين:

"يحتكر الوطنُ ذاكرَتَنا
والزّيتونُ قلبُ مُهجتنا.
وأنا لا أبغي
سوى احتكارِ
الذّاكرة
والوطنِ فيكْ".[4]

هذه الرّاوية تكتب بوحي من الفنانين والأدباء الّذين تلتقي بهم، فيتحوّل عشقها للكلمات والموسيقى إلى عشق لهؤلاء المبدعين، وهذا يؤكّد على أنّ حالة العشق التي تعيشها هي في الخيال

[1] انظر ن.م.، ص 41.
[2] انظر ن.م.، ص 42-44.
[3] ن.م.، ص 46.
[4] ن.م.، ص 49.

فحسب، وبالتّالي فإنّ العالم الذي تقدّمه هو من نسج خيالها. تكتب على سبيل المثال بوحي من نصير شمّة[1] قصيدة طويلة من عدّة صفحات. التّالي جزء بسيط منها:

> "والصّوت فيكَ هو الكلّ، عيون لإيقاعات تتخضّب في أنامل.. [...] الرّوح تراقص نسائم النّيل، والليلك في المكان يناغيك هناك في المكان.. والرّنّات ترسم تفاصيل مساماتك [...] هدهدات العود تغيّبكَ.. تغيّبها وتعيدك راكبًا قوس قزح، وأنا في المكان بين جمر الألوان".[2]

يتخلّل هذه القصيدة الكلام عن نضال المرأة الفلسطينيّة وجمالها في الآن ذاته:

> "ويكون البنفسج بنفسج أرواحهم..
> وعلى حافّة الألم هديّة لنضال المرأة الفلسطينيّة، بطرحتها السّوداء وعينها النّجلاوين.. وزندها المخضوضر، صامدة هي تهزّ السّرير بيمناها وتزرع الفلّ بيسراها.. كلّنا في الوطن نبني بيوتًا ونزرع الزّيتون".[3]

وتعود الرّاوية إلى المعشوق في اللاوطن تناديه كي يشاركها قطف حبّات الزّيتون الأسمر من الشجرة التي تطلّ على بيتهما هناك في "رام الله، نابلس، جنين، يافا، النّاصرة وكلّ مكان".[4] تتمازج أسماء المدن الفلسطينيّة مع القاهرة والعراق عندما تنصهر الكلمات الشّعريّة التي تكتبها بوحي من عزف نصير شمّة. هكذا يصير الوطن العربيّ واحدًا، أو هو اللامكان فيه يلتقي العاشقان بحريّة، ويهمس لها بأنّها الوطن، ولو كان هذا الوطن مسلوبًا، لذلك يتّسع الجرح ويكبر:[5]

---

[1] لا تقدّم الكاتبة معلومات عن الأشخاص الذين تذكرهم، وكأنّها تحثّ القارئ على البحث عنهم. نصير شمّة موسيقار عراقيّ مشهور وعازف على العود، وضَعَ موسيقى لعدّة أفلام. له قراءات موسيقيّة لقصائد مشهورة لكبار الشعراء العرب مثل محمود درويش، بدر شاكر السّيّاب، أمل دنقل، أدونيس وغيرهم. له مقطوعة موسيقيّة بعنوان "غربة النّورس". قد يكون ذلك سببا إضافيًا لاختيار الرّاوية تشبيه نفسها بالنورس، إضافة إلى أنّ النّورس حسب أسطورة هنديّة قديمة هو المالك الأوّل لضوء النّهار، كما وضّحنا في ملاحظة هامشيّة سابقة. لمزيد من التفاصيل عن نصير شمّة انظر المادّة المكتوبة عنه في ويكيبديا باللغة العربيّة على الرّابط التّالي:
http://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%86%D8%B5%D9%8A%D8%B1_%D8%B4%D9%85%D9%87

[2] ظاهر، 2006، ص 52.

[3] ن.م.، ص 54.

[4] ن.م.

[5] انظر ن.م.، ص 59.

"ليل القاهرة فيه قدسيّة منكَ، وتتقافز النّوتات حواليك عراقيّة".[1]

"وهناك في اللامكان، يقاسمني هو الهواء، لنرقص للموت ونهرب من القفص..

– الوطن هو امرأتي.. والمكان كلّه لي بما فيه أنتِ.

أنتِ وطني.. يكفيني أنتِ".[2]

إنّها تحلم بالعالَم العربيّ بأكمله يتجسّد بحبيب يأتيها "وكرز الجولان بين أصابعه".[3] فيتعانقان ويتبادلان الهمسات والتنهّدات، فترى عينيه الحزينتين من زمن بعيد، وتشتهيه بشَعْرِه الفضيّ (كناية عن طول الانتظار)، وتنام بين ضلوعه مبتلعة أنينه.[4] في نظر الرّاوية يعيش العربُ في وطنٍ مسلوب، وقد زُوِّرَ تأريخ حكاياتهم، وفَقَدت بالتّالي الإنسانيّةُ قيمتها.

هي شبقة في علاقتها الحميميّة بالرّجل الذي تحبّه، بل تتحوّل إلى ذئبة تعرف كلّ فنون الأنثى. لكنّها، من ناحية أخرى، هي المرأة والأمّ التي ترعى وتُرضع وتربّي. كلّ ذلك عندما تُعيد إحياء "لا لوبا" (من اللاتينيّة La lupa وتعني الذئبة) من جديد وتتقمّص شخصيّتها:

"في طقوسي أحيي "لا لوبا"، ذئبتي العارفة بكلّ السّحر الأنثويّ، أستدعيها من موطنها – في تلك النقطة التي تلتقي فيها أرواح النساء مع أرواح الذّئبات.. أكوّن معها عوالمي، هي أنا وأنا هي.. نحيا معًا من قبل الوقت وبعده".[5]

هناك تناصّ مع الأسطورة الرّومانيّة عن رومولوس وريموس الأخوين التوأمين. قتلَ أمَّهما (ريا سيلفيا) عمُّها أموليوس كي لا تهدّد عرشَه هي أو أولادها. ثمّ وضع الطّفلين داخل سلّة وقذف بهما إلى نهر تيبر. فيسير بهما النّهر إلى الشاطئ حيث تجدهما ذئبة فتتولّى إرضاعهما ورعايتهما. ويأتي اسم روما من رومولوس الذي يؤسّس الدولة الرّومانيّة، بعد أن ينتقم الأخوان من قاتل والدتهما أموليوس. لكنّهما يتنازعان على الملك ويُقتَل ريموس.[6]

[1] ن.م.، ص 56.

[2] ن.م.، ص 58.

[3] ن.م.، ص 61.

[4] انظر ن.م.، ص 61-62.

[5] ن.م.، ص 69.

[6] لمزيد من المعلومات انظر مادّة Romulus and Remus في الويكيبديا بالإنجليزيّة على الرّابط التّالي: http://en.wikipedia.org/wiki/Romulus_and_Remus.

بما أنّ النصّ من الأدب الفلسطينيّ فقد تكون الإشارة هنا إلى أنّ اليهود والعرب يعودون إلى أصول ساميّة، أي أنّ هناك قرابة دمويّة بينهما، لكنّ كلّ واحد منهما يُنازع الآخر عل امتلاك الأرض (فلسطين/إسرائيل). من ناحية أخرى فإنّ رعاية الذئبة/الرّاوية للشعب العربيّ-الفلسطينيّ قد يعني أنّه سيبقى حيّا حتّى لو وُجّهت نحوه كلّ وسائل القتل. هذا يبيّن أنّ السّياق التاريخيّ والاجتماعيّ إضافة إلى هويّة الكاتبة يساهم في بناء المعنى.

امتزاج الحواسّ (synesthesia) في لغة منى ظاهر

من مظاهر اللغة الشعريّة، وكذلك الكتابة الما-بعد حداثيّة، مزج الحواسّ بطريقة تغري القارئ بالدّخول إلى عالم خياليّ تتشابك فيه الأحاسيس والصّور والأصوات. هناك الكثير من العبارات في لغتنا اليوميّة يتمّ فيها المزج بين الحواسّ تعبيرًا عن تجربة حسّيّة أو وجدانيّة أو فكريّة تعجز اللغة الحرفيّة عن التعبير عنها، فنلجأ إلى اللغة المجازيّة. وذلك لأنّ النّظام المفاهيميّ (conceptual system) لدينا ذو طبيعة مجازيّة، بمعنى أنّه يتضمّن مفاهيم مجازيّة ومجرّدة إلى جانب تلك غير المجازيّة. إلاّ أنّ بنية المجازيّ أغنى وأكثر تعقيدًا. فمعظم المفاهيم (concepts) التي نستخدمها والتي تتعلّق بالمشاعر والأفكار، والتي تعود إلى العقل وإلى التّواصل بين الأفراد، هي في جوهرها مجازيّة.[1] قد نتكلّم مثلا عن "مخزون الذّاكرة"، أي أنّنا نتعامل مع الذّاكرة كأنّها خزّان! إضافة إلى كثير من العبارات المتداولة والمألوفة في لغتنا ذات طبيعة مجازيّة، تمزج ما بين الحسّيّ وغير الحسّيّ، مثل قولنا: "ألوان دافئة"، "ألوان باردة"، "صوت مخمليّ"، "صراخ موجع" وما إلى ذلك.

تختلط السّوائلُ والأصواتُ بالأشياء المحسوسة أو بالمجرّدات، والألوانُ بالرّوائح، في لغة منى ظاهر. على سبيل المثال: "تتهامسُ أناملُها فيه"،[2] "تتورّط أنفاسُها فيه"،[3] "يذبل الوقت"،[4] "وينام صوت روحي في غنائه"،[5] "تدخلني الرّتابة"،[6] "تنزلق منّا السّاعات"،[7] "ينبثق النّيلُ مخضّبًا وثملا"،[8]

[1] انظر Lakoff & Johnson, 1980, p. 195.

[2] ظاهر، 2006، ص 74.

[3] ن.م.

[4] ن.م.

[5] ن.م.، ص 69.

[6] ن.م.، ص 11.

[7] ن.م.، ص 13.

[8] ن.م.، ص 62.

"تسيل نبراته"،[1] "فستانها الخريفيّ"،[2] "أصابع مطهّمة بألق الكرز".[3] كلّ ذلك يكسب النّصّ جمالا لغويّا وخيالا مغريّا.

من ناحية ثانية نجد أنّ ما له وجود مجرّد (abstract) يتحوّل إلى خالق لأشياء حسّيّة، كأن تقول: "الوطن يُحيينا بذورًا، نهيّأ زيتونًا للمستقبل"،[4] "تستيقظ رياح الرّوح من ردمها وتتحرّك خَلقًا في الكائنات"،[5] "الكلماتُ خصوبةٌ نابضةٌ".[6] كذلك نجد أنّ ما هو محسوس يقترن بما هو مجرّد، كقولها: "امرأة المعاني أنتِ"،[7] "نبرات الجبل في صوته".[8] نجد أيضا أنّ المتناقضات تمتزج: "براءة وحشيّة"،[9] "اعتقال جميل"،[10] "القتل الجميل".[11] كما نجد امتزاجا سورياليّا يتفاوت في لا-معقوليّته: "ألبسُ مكاني"،[12] "نتساكن في العُود"،[13] "أنام على وسادة نبراته"،[14] "تُساهرني كلماتُه"،[15] "الولوج في صوته لا يكفيها"،[16] "من بين رقصة غبار شيطانيّ يتوهّج صوت الجبل"،[17] "تسيل رغباتُ اللوحاتِ ودماؤها".[18]

[1] ن.م.، ص 68.

[2] ن.م.

[3] ن.م.، ص 72.

[4] ن.م.، ص 17.

[5] ن.م.، ص 69.

[6] ن.م.، ص 79.

[7] ن.م.، ص 21.

[8] ن.م.، ص 67.

[9] ن.م.، ص 21.

[10] ن.م.، ص 46.

[11] ن.م.، ص 80.

[12] ن.م.، ص 22.

[13] ن.م.، ص 11.

[14] ن.م.، ص 13.

[15] ن.م.، ص 32.

[16] ن.م.، ص 67.

[17] ن.م.، ص 72.

[18] ن.م.، ص 81.

هناك عبارات كثيرة جميلة وموحية في وصف التّقبيل أو المداعبة أو العلاقة الحميمة بين الرّجل والمرأة، تكسب النصّ بُعدًا إيروتيّا فيه أنوثة ونعومة. لكنّ ما يميّز هذه العبارات أنّها تمزج بين الأشياء بشكل سوريالّي. على سبيل المثال: "شفتاي تزاوجان زقزقاته"،[1] أو "تهدهدني شفتاه شلاّلاتٍ"،[2] "يقيس حدود تفاصيلها بشفتيه"،[3] "ويجول بأصابعه في ظلمة شَعرها الطّويل الذي يسيل تعرّجات على ساقه"،[4] "ترسم مساماتكَ أطرافُ أناملي"،[5] "تنكتب مشاعره على تضاريس جسدي"،[6] "تتورّطُ أنفاسُها فيهِ".[7]

إنّ عالم الأشياء المحسوسة والعالم غير المحسوس، العالم الخارجيّ والعالم الداخليّ، عند منى ظاهر، يتمازجان دون أن يفصل بينهما أيّ شيء، فتُلغى كلّ الحدود ولا يعود هناك تمايز بين الأشياء. لذلك تنكشف المشاعر الدّاخليّة عندما تنعكس لونًا في الخدّين: "يومئ البنفسج في خدّيها"،[8] وتبدو الرّغبة الشّديدة نارًا مشتعلة من خلال تشبيه مبتكر: "تشتعل فيه الرّغبة كما يشتعل لون الورد نارًا في التّفّاح".[9]

إنّ لغة منى ظاهر تتناسب مع التوجّه الحداثيّ للغة الشّعريّة، كما أوضحها رولان بارت في كتابه: "الكتابة في الدّرجة صفر" (Le degré zéro de l'écriture) الذي صدر في طبعته الأولى عام 1953. باتت الكلمات في الشّعريّة الحديثة هي المركز، منها تفيض إيحاءات وتداعيات محمّلة بتكثيف ذهنيّ أو عاطفيّ. الكلمة في الشّعر الحديث هي التي "تغذّي وتفيض، كأنّها التجلّي المباغت للحقيقة [...] (وهي) تشعّ بحريّة أبديّة وتتهيّأ للتوجّه نحو ألف علاقة غير أكيدة ومحتملة. فالعلاقات الثابتة قد ألغيَت".[10] من ناحية أخرى، تعبِّر الإيروسيّة التي نجدها في نصّ "أصابع" عن رغبة الأدب الما-بعد-

[1] ن.م.، ص 21.

[2] ن.م.، ص 28.

[3] ن.م.، ص 51.

[4] ن.م.، ص 63.

[5] ن.م.

[6] ن.م.، ص 68.

[7] ن.م.، ص 74.

[8] ن.م.، ص 23.

[9] ن.م.، ص 28.

[10] بارت، 2002، ص 63.

حداثيّ في التجريب والعوم الحُرّ بعيدًا عن الأنظمة الأدبيّة والغايات المألوفة. كذلك نجحت الإيروسيّة في "الانقطاع" عن الغاية الطّبيعيّة من الجنس، والتحوّل إلى طاقة إبداعيّة وتجربة في خلق الذات.

كان التألّق في الشّعريّة الكلاسيكيّة يعتمد على فنّ التّعبير في تناسق وانسجام ملتزمًا بالقواعد القديمة، لا التّعبير الحرّ المخالف للمعايير المألوفة ومُستسلمًا لعنفوان التجربة المباغتة. إنّ الشّعر الحديث يدمّر الرّوابطَ اللغويّة ويجعل الخطابَ محطّات من الكلمات، ويؤسّس لخطاب حافلٍ بالثّغرات، يمتلئ بالغياب والدلالات المكتظّة دون قدرة على تحديد القصد منه.[1]

لا يأتي الزّخم في الشّعر الحديث من الأفكار والمشاعر أو مقاصد المؤلّف/ة، إنّما من الينابيع الدّاخليّة للّغة ذاتها. هذه الرّؤيا عن مركزيّة اللغة هي المصدر الرّئيسيّ في الابتكار والتّجديد الأدبيّ.[2] إلاّ أنّ غير المتحمّسين لهذه اللغة التّلقائيّة اللاإراديّة التي نجدها في الشّعر الحداثيّ المجدِّد قد يشبّهونها بلغة المصابين بالشيزوفرينيا (Schizophrenia)، فهؤلاء الشيزوفرينيّون يهتمّون جدّا بشكل ترتيب الكلمات وبصوتها، وهم حسّاسون جدّا للتوريات وطريقة التّلاعب بالألفاظ. كما يتنبّهون بشدّة إلى الكلمات الملتبَسَة، ويشعرون بالإرباك والبلبلة إزاء المعاني المحتمَلة والمتعدّدة في اللغة. أحيانًا يشعرون بأنّ الكلمات التي تخرج من أفواههم أو أقلامهم ليست تابعة لهم في الواقع.[3] وهذه تجربة يتكلّم عنها كثير من الشّعراء والكتّاب الّذين يؤكّدون على تلقائيّة الإبداع وعفويّته.

على أيّ حال، نجحت مى ظاهر في تلبية رغبة الشّاعر الفرنسيّ ستيفان مالارميه (Stéphane Mallarmé) الذي دافعَ عن شعرٍ يقترب في حالته من الموسيقى، فيه غموض وإيحاءات لا نهائيّة، لا يصوِّر الشّيءَ إنّما التأثير الذي ينتجه.[4]

[1] للتوسّع في الاختلاف بين اللغة الشعريّة الكلاسيكيّة والحديثة انظر ن.م.، ص 60-68.

[2] انظر Sass, 1992, p. 198.

[3] انظر ن.م.، ص 201.

[4] انظر ن.م.، ص 199.

إجمال واستنتاج

إنّ نصّ "أصابع" مراوغ يقاوم تحديده جندريًا، فهو يمزج ما بين الشّعر والنّثر، منتهكًا بذلك نظام الأجناس الأدبيّة المألوف، سالكًا طريق ما-بعد الحداثة (postmodernism) في الكتابة، ليعبّر في الوقت ذاته عن أسلوب في التحدّي تنتهجه المرأة الكاتبة لمقاومة الهيمنة الذّكوريّة.

تبدو "الكتابة عن الكتابة"، والتي هي من أبرز ملامح الميتاقصّ، تجلّيًا واضحًا لما يسمّى الكتابة الما-بعد حداثيّة. هذه الكتابة تُصَعِّب عمليّة تلقّي النّصّ، وقد تُتعِب القارئ سريع الملل فيتشتّت ذهنه. تشترك في هذه النقطة الأديبتان منى ظاهر وأحلام مستغانمي.[1]

تشترك الكاتبتان كذلك في استخدامهما المكثّف لضمير المتكلّم دون أن تتورّعا عن مزجه بضمير الغائب أو بضمير المخاطب. هذا التّنويع في الضّمائر له جماليّته ولكنّه يومئ، في نفس الوقت، عن رغبة في التّخفّي وراء الكلمات عندما يكون الكلام عن العلاقة الحميمة بين الرّجل والمرأة، إضافة إلى كونه من ملامح الحداثة. هناك تأكيد عند كلتيهما على أنّ الكتابة والعشق متلازمان وهما يكشفان العالم الدّاخليّ الخفيّ للمؤلّف الضّمنيّ.

كتاب "**أصابع**" يتناصّ مع "**فوضى الحواسّ**" لأحلام مستغانمي، على الأخصّ فيما يتعلّق برسم المرأة والرّجل ككائنين من حبر، ممّا يؤكّد على الجانب الخياليّ لعلاقة الحبّ.

لقد خالفت منى ظاهر الصّورةَ النّمطيّة عن المرأة الشّرقيّة عندما صوّرَتها مبادرةً في رغبتها بإقامة العلاقة الحميمة مع الرّجل، واضعة قوانين اللعبة بينهما. كما تقمّصت الرّاوية رمزيّة "لا لوبا"، الذّئبة الأسطوريّة، لتوحي بالتّناقض في شخصيّة المرأة فهي قد تكون شديدة الشّهوة وأمًّا عطوفة في الوقت ذاته. إلاّ أنّ "لا لوبا" تحمل دلالة مبطّنَة ومقنَّعة في سياق النّصّ تتعلّق بالشّعبين الفلسطينيّ واليهوديّ.

تلمّح منى ظاهر إلى العلاقة الوثيقة أو الشّبيهة بين تجربتي العشق والتجربة الصّوفيّة التي تصبو إلى الذّوبان في الذّات الإلهيّة. "يتزاوج" المحسوس واللامحسوس في التّجربة الصّوفيّة كما "يتّحد" الإنسانيّ بالإلهيّ. هكذا الحال في العشق، فيهِ تمتزج المتناقضات، ويتداخل الواقعيّ والمعقول بالمستحيل وباللامعقول. عندها يتحقّق حلم اللقاء ما بين العرب الفلسطينيّين الذين يعيشون في

[1] راجع النّقد الذي وُجّه إلى مستغانمي في Srouji-Shajrawi, 2013-2014, pp. 14-17. كذلك اقرأ عن استقبال الجمهور لثلاثيّة مستغانمي والإشاعات التي دارت حول "**ذاكرة الجسد**" في:
Srouji-Shajrawi, 2013, pp. 11-16.

إسرائيل والعرب في سائر الدّول العربيّة، فتلتقي الأرواح رغم استحالة اللقاء، وذلك عن طريق الكتابة. جاء التّوظيف المكثّف للمزج بين الحواسّ موفّقًا فهو يخلق تناغمًا ما بين الشّكل والمضمون.

للكتابة عند مى ظاهر وجوه متعدّدة وتداعيات شتّى تُصعِّب عمليّة التأويل، فقد لا ينتبه المتلقّي إلى مستويات النّصّ الخفيّة. تبدو المؤلِّفة حينًا مُوجِّهةً للقارئ، ترغب بكشف ذاتها، لكنّها لا تلبث أن تتحوّل إلى مُضلِّلَةٍ له عندما تستخدم التّناصّ والعبارات الغامضة الملتبسة. مع ذلك، يمكن للقارئ المتأنّي أن يُركِّب في خياله صورة عن "المؤلِّفة الضّمنيّة"، شخصيّتها، مواقفها وميولها من خلال هذا النّصّ المُغري!

المراجع بالعربيّة

أدونيس. **الصّوفيّة والسّورياليّة**. بيروت: السّاقي، 1995.

بارت، رولان. **الكتابة في درجة الصّفر**، ترجمه عن الفرنسيّة محمّد نديم خشفة. حلب: مركز الإنماء الحضاري، 2002.

جبران، جبران خليل ومي زيادة. **الشعلة الزّرقاء: رسائل جبران خليل جبران إلى مي زيادة**، تحقيق وتقديم: سلمى الحفّار الكزبري وسهيل ب. بشروئي. بيروت: مؤسّسة نوفل، 1984.

حفظ الله، سلوى. "الرّوائيّة أحلام مستغانمي"، **الجزائر نيوز** 2008/01/24، http://www.djazairnews.info/culture_24-01-2008.htm تاريخ الدخول: 2008/04/23.

سروجي-شجراوي، كلارا. **نظريّة الاستقبال في الرّواية العربيّة الحديثة: دراسة تطبيقيّة في ثلاثيّتيّ نجيب محفوظ وأحلام مستغانمي**. باقة الغربيّة: أكاديميّة القاسمي، 2011.

ظاهر، منى. **أصابع**، بيروت: المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، عمّان: دار الفارس للنشر والتّوزيع، 2006.

ظاهر، منى. **يوميّات شفق الزّغلول**، عمّان: دار فضاءات للنشر والتّوزيع، 2011.

الكزبري، سلمى الحفّار (جمع، تقديم وتحقيق). **مي زيادة وأعلام عصرها: رسائل لم تُنشَر**، بيروت: مؤسّسة نوفل، 1982.

كوين، جون. **بناء لغة الشّعر**، ترجمة أحمد درويش، القاهرة: دار المعارف، 1993.

مستغانمي، أحلام. **ذاكرة الجسد**، ط. 9، بيروت: دار الآداب، 1998.

_____. **فوضى الحواسّ**، بيروت: دار الآداب، 1998.

"نصير شمّة". **ويكيبديا**.

http://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%86%D8%B5%D9%8A%D8%B1_%D8%B4%D9%85%D9%87 تاريخ الدّخول 2014/8/4.

وهبة، مراد. **المذهب في فلسفة برجسون**، القاهرة: دار وهدان للطباعة والنّشر، 1978.

المراجع بالإنجليزيّة

Allen, Graham. *Intertextuality*, 2nd edition. London and New York: Routledge, 2011.

Barthes, Roland. "The Death of the Author". *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. New York, London: W. W. Norton, 2001, pp. 1466-1470.

Bennett, Andrew and Nicholas Royle. *An Introduction to Literature, Criticism and Theory* , 4th edition. Harlow: Pearson – Longman, 2009.

Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 1983.

Capek, Milik. "Stream of Consciousness and 'Durée Réelle'". *Philosophy and Phenomenological Research* 10- 3 (March 1950), pp. 331-353.

Chevalier, Jean & Alain Gheerbrant. *The Penguin Dictionary of Symbols*. Translated by John Buchanan-Brown. London: Penguin Books, 1996.

Cuddon, J. A. (ed.). "Intertextuality". *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, 4th edition. Massachusetts: Blackwell Publishers, 1998.

Genette, Gerard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Translated by Jane E. Lewin.

Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Goudge, T. A. "Bergson, Henri". *The Encyclopedia of Philosophy*. Edited by Paul Edwards. New York: Simon & Schuster Macmillan, 1996, vol. 1&2, pp. 287-294.

Jauss, Hans Robert. "The Identity of the Poetic Text in the Changing Horizon of Understanding". *Reception Study*. Edited by James L. Machor and Philip Goldstein. New York, London: Routledge, 2001, pp. 7-28.

Kindt, Tom & Hans-Harald Müller. *The Implied Author: Concept and Controversy*. Translated by Alastair Matthews Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co. , 2006.

Klages, Mary. "A Summary of Postmodernism".

http://www.bdavetian.com/Postmodernism.html [view date: 19 January 2015].

Lakoff, George & Mark Johnson. "The Metaphorical Structure of the Human Conceptual System". *Cognitive Science* 4 (1980), pp.195-208.

Maclean, Marie. "Pretexts and Paratexts: The Art of the Peripheral". *New Literary History* 22-2 (1991), pp. 273-279.

Moreh, Shmuel. "The Arabic Novel During the Nineteenth Century". *Studies in Modern Arabic Prose and Poetry.* Leiden: E. J. Brill, 1988, pp. 88-115.

Novak, Sophie. "Intertextuality as a Literary Device".

http://thewritepractice.com/intertextuality-as-a-literary-device/ [view date: 6 January 2015].

Paz, Octavio. *The Double Flame: Love and Eroticism*. Translated from the Spanish by Helen Lane. New York: Harcourt Brace & Company, 1995.

Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London & New York: Routledge, 1983.

"Romulus and Remus". *Wikipedia*. http://en.wikipedia.org/wiki/Romulus_and_Remus [view date: 21 August 2014]

Sass, Louis A. *Madness and Modernism: Insanity in the Light of Modern Art, Literature, and Thought.* New York: Harper Collins Publisher, 1992.

Schmid, Wolf. "Implied Author". The Living Handbook of Narratology. Edited by Hühn, Peter et al. Hamburg: Hamburg University Press.

hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Implied Author&oldid=2068

[view date: 12 January 2015].

Smart, J. J. C. "Time". *The Encyclopedia of Philosophy*. Edited by Paul Edwards. New York: Simon & Schuster Macmillan, 1996, vol. 7&8, pp. 126-134.

Srouji-Shajrawi, Clara. "A Model for Applying Jauss' Reception Theory: The Role of Rumors in the Reception of "Memory in the Flesh"". *Madarat (Orbits)- Studies in Thought, Culture and Literature*, vol. 6 (2013), pp. 1-23.

_____."When Fantasy Becomes Reality in *"Chaos of the Senses"* by Aḥlām Mustaghānamī". *Al-Karmil – Studies in Arabic Language and Literature*. Volumes 34-35 (2013-2014), pp. 9-46.

Taha, Ibrahim. "The Literary Communication Pact: A Semiotic Approach". *Semiotica*, 114 (1-2) (1997), pp. 131-150.

_____. "The Power of the Title". *Journal of Arabic and Islamic Studies* 3 (2000), pp. 66-83.

_____. "Swimming Against the Current: Towards an Arab Feminist Strategy". *Orientalia Suecana* LVI (2007), pp. 193-222.

Thornham, Sue. "Postmodernism and Feminism". *The Routledge Companion to Postmodernism.* Edited by Stuart Sim. London & New York: Routledge, 2nd edition, 2005, pp. 24-34.

Walsh, Susan. "20 Identifiable Traits of a Female Narcissist". *Hooking Up Smart*, 2010. http://www.hookingupsmart.com/2010/06/28/relationshipstrategies/20-identifiable- traits-of-a-female-narcissist/ [view date: 21 December 2014].

Waugh, Patricia. *The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York: Methuen, 1984.

Wittgenstein, Ludwig. *Philosophical Investigation.* Translated by G. E. M. Anscombe, Oxford: Basil Blackwell, 1986.