الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليـــم العالـــي والبحـــث العلمـي
جامعـــة محمـــد خيضر- بسكرة-
كليـــة الآداب واللغـــات
قسم الآداب واللغة العربية

الجسد المتخيَّلُ في روايات واسيني الأعرج

(قراءة من منظور سيميائيات الثقافة)

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الآداب واللغة العربية

تخصص: نقد أدبي

إعداد الطالبة: توهامي إيمان

إشراف الأستاذ الدكتور: جمال مباركي

أعضاء لجنة المناقشة:

الرقم	اللقب و الاسم	الرتبة	الجامعة	الصفة
01	لعلى سعادة	استاذ محاضر (أ)	بسكرة	رئيسا
02	جمال مباركي	أستاذ	بسكرة	مشرفا ومقررا
03	هنية جوادي	استاذ محاضر (أ)	بسكرة	عضوا
04	محمد بلعباسي	استاذ محاضر (أ)	الشلف	عضوا
05	متقدم الجابري	أستاذ	باتنـــة	عضوا
06	الجمعي بن حركات	استاذ محاضر (أ)	باتنـــة	عضوا

السنة الجامعية: 1440- 1441هـ

2020/2019 م

بِسْمِ اللَّـهِ الرَّحْمَـٰنِ الرَّحِيمِ

{{وَاتَّخَذَ قَوْمُ مُوسَىٰ مِن بَعْدِهِ مِنْ حُلِيِّهِمْ عِجْلًا جَسَدًا لهُ خُوَارٌ ۚ أَلَمْ يَرَوْا أَنَّهُ لَا يُكَلِّمُهُمْ وَلَا يَهْدِيهِمْ سَبِيلًا ۘ اتَّخَذُوهُ وَكَانُوا ظَالِمِينَ}}.

الأعرف/ الآية { 148}.

{{ فَالْيَوْمَ نُنَجِّيكَ بِبَدَنِكَ لِتَكُونَ لِمَنْ خَلْفَكَ آيَةً ۚ وَإِنَّ كَثِيرًا مِّنَ النَّاسِ عَنْ آيَاتِنَا لَغَافِلُونَ}}.

يونس/ الآية {{92}}.

إهداء و شكر

إهداء وشكر

إلى الوالدين الكريمين أهدي لها ثمرة الجهد أطروحة الدكتوراه.

إلى المشرف الأستاذ الدكتور " جمال مباركي" أرفع أسمى عبارات التقدير والتبجيل على ما قدمه لي من العون و المِدادِ العلمي، في مسيرة إشرافه على هذه الأطروحة .

بأرق عبارات التقدير و الاحترام أتقدم بخالص شكري لمن كان لي العون و السند في تذليل صعاب هذا البحث.

******إيـــــــــــــــمـــــــــان******

مقدمة

مـــــقدمـــــة :

يعد الجسد من ضمن التيمات التي اشتغل عليها المتخيل الروائي الذي صاغ وفقه المبدع **<< واسني الأعرج>>** عالمه التخييلي، حيث تلتبس الحقيقة بالخيال لتمحى بينهما كل الحدود في مركب أجناسي واحد، فقد شكل الجسد جوهر العملية التخييلية ومادتها الأساسية بعوالمه الشبقية ومختزنه التصوري، لتعتمد في التأسيس لمشروعية وجوده بوصفه حقيقة على لعبة الإيهام، فقبل ارتسام الجسد على بياض الورق ينسج علاقة متينة تولفية تتداخل فيها كل المعطيات الإدراكية تخييليا ومتخيلا ليتحول إنتاج المعنى الجسدي من المعنى الحقيقي إلى المعنى الخيالي.

فمتخيل الأعرج يشتغل بوصفه تجليا لصناعة اللاممكن الجسدي بتوزيع الحسي عبر كامل متونه السردية. لكون الجسد في علاقته بالكتابة ينزاح بفعل التخييل الروائي من مرتعه الأساس، أي وجوده الحقيقي الطبيعي الخام لصالح الوجود الوهمي الافتراضي، عبر فضاء التخييل ليتحول إلى جسد خيالي استيهامي مصنوع بفعل المخيال، ينفتح معه التلقي على عوالم إبداعية فريدة في تمثيليها الصورية للعلاقة الملتبسة بين الوهم والواقع في التأثيث للواقعة الجسدية، تشد معها المتلقي للكشف عن ميكانزمات اشتغالها وما يحقق القراءة الإبداعية بوصفها تجليا للعبقرية الفنية.

و يتأسس المتن السردي للمبدع **<< واسني الأعرج>>** على مجموعة من الأنساق الثقافية التي شكلت صورة الجسد التخيلية، تعكس معها خبرة معرفية يتم من خلالها تحليل المختزن الذهني بأنماطه المعلوماتية المختلفة الموظفة داخلها بصورة مرمزة، لتشكل في مجموعها تصوراً موحداً للعالم الجسدي داخل المتن الروائي يبرز بنية الهندسة الذهنية للروائي، تعكس التفاعل الثقافي في تركيبة وعي المبدع القادر على تجسيد القيم الثقافية المحيطة بالجسد في ازدواجية المشارب من القيم الثقافية العربية الإسلامية إلى القيم المستوردة، ليبرز في تكاملها القيمي طبيعة الأيديولوجيا المتمظهرة عبر التشكيلات الجسدية.

المقروئية هي فعل مقارباتي لعالم الكتابة الروائية لفهم مخزونه المعنوي بحمولاتها الرمزية المبنية على المقصدية الدلالية، لتكون القراءة هي العمل التحليلي للملفوظات اللغوية التي تشكل عالم السرد الروائي، بالتركيز على بنيتها اللسانية في علاقاتها الإسنادية، وما تنشره من إشعاع دلالي لحظة تلقيها، منسجمة في اتساق دلالي مع السياق الذي ترد فيه، مما يساهم في بلورة دلالاتها حسب مقصدية المبدع في دقة صياغته للملفوظية في بنيات تركيبية بلاغية ونحوية واستعارية، تخدم في تضافرها الدلالي رؤيته الفنية وطروحاته الفكرية حول الصورة المفهومية للجسد.

وكانت السيميائيات المنهج الأنسب لاستقصاء الخطاب الروائي في بنيته الأيقونية، المعتمدة على التأويل المنطقي للفكر الروائي في أعلى صيغته التجريدية بمحمولها الدلالي؛ لمقاربة بنيته الذهنية التي تشتغل على التمثيل في الكشف عن تجليات الخطاب السردي في ظواهره الفنية، باعتبار أن المتخيل السردي تمثلا للخزان الذهني بمسقطاته المرجعية، الذي صاغ وفقه المبدع << **واسيني الأعرج**>> عالمه السردي ورؤيته الفنية حول صورة الجسد الروائية في هويتها المرجعية والتخيلية وبنيته الشكلية، والمنبع التوليفي الذي تتداعى منه عوالمه التخيلية التي شكلت التجربة الجسدية وفقها.

والبحث الأكاديمي في موضوع الجسد يسعى إلى الضبط المفهومي الدقيق للفكر الإنساني حول الجسد، من ناحية مقاربة صورته المفهومية في بعديها الذهني والتمثيلي، فالواقعي والمتخيل، في ولوج الجسد عالم المتخيل السردي الذي ساهم في بلورة جوهر الصورة الجسدية في صياغتها الشكلية، لتصل إلى أعلى درجات المقاربة العلمية للبنية التجريدية للفكر الإنساني في محاورة مفاهيمه بصورة دقيقة ومركزةً في آلية تشكلها وتبلورها في مخيلة القارئ.

ويهدف هذا البحث إلى الكشف عن آليات صناعة الصورة الاستيهامية للجسد عبر المتخيل الروائي في مساءلة الأدوات الإجرائية التي أنتجت وفقها صورة الجسد

والبحث في بنياتها التخيلية، بالكشف عن الجسد المرجعي والافتراضي والخيالي الذي يشكل البناء الذهني للجسد الوهمي في الصورة السردية للجسد الروائي.

وما حفزنا على البحث هو اكتشاف دور الايهام كفعل تخييلي تتضافر فيه قوى الحس بالذاكرة في تغير صورة الجسد، بوصفه فعلا يمتح من الخيال الإنساني في كل الصور التي تجلى وفقها الجسد، من خلال البحث عن آليات تشكل المعنى التمثيلي للجسد في الصورة الذهنية داخل المشاهد السردية في متخيل الجسد الذهني والكشف عن قدرته في التأسيس لواقعية الأشياء، لكون الاستيهام مجموعة من الرموز القبلية في اللاوعي تؤسس للصور الخيالية والواقعية.

*- البحث في الصورة الوهمية الذهنية للجسد وعلاقتها بالتجريب الروائي من باب الحديث عن الحداثة الفنية للكتابة الروائية، وعلاقتها بالتلقي في مساءلة آليات اشتغال الوهم في المتن الروائي والنظر في طريقة تأثيره في ذهنية المتلقي، بما يصنعه من حقائق ومفاهيم وقيم مختلفة ومغايرة فمفارقة لمنطقها التأسيسي الواقعي بوصفه التجربة الملموسة لمصداقية الحقائق.

*- السعي في هذا البحث للكشف عن كيفية توظيف الجسد في المتخيل الروائي بمواصفاته ومعطياته، حيث المسار التشويقي للتخيل السردي لمجموع الصور والأشكال والتجليات الجسدية، والكشف عن الإدراكات الجزئية التي تكون الصورة الذهنية للجسد المتخيل، والتي تجردها من ماديتها لصالح الأيقونات العلاماتية الصغرى المشكلة للهيكل العام للصورة السردية.

*- الرغبة في ضبط مقومات الإدراك الجمالي للصورة المفهومية للجسد الإنساني، في توضيح تعالي القيم الجمالية المثالية بفعل المتخيل السردي بوصفه صناعة للمستحيل، ومعرفة العلاقات التي وفقها صيغت مفاهيم الجمال الجسدي وكيف رسخ عميقا في الذاكرة الجمعية.

ومن هنا جاء بحثي ليجيب عبر تمهيده وفصوله عن الأسئلة الآتية:

• ما الأبعاد التداخلية بين صورة الجسد الحقيقية وصورة الجسد الروائية؟، وهل تحتفظ المعطيات الحسية الواقعية بخصائصها المرجعية أم تنزاح لصالح المرجعية الوهمية لحظة التوظيف الروائي؟.

• ما العلاقة الجامعة بين الوهم والواقع في التأسيس للدلالة الجسدية في هيئته المظهرية ببعديها الداخلي والخارجي التي ينتجها الجسد في خطابه اليومي في علاقته مع مركبات الكون الحقيقي، وما هي الدلالة والوظيفة التي ينتجها الجسد في العالم الروائي مع مركباته الافتراضية؟.

• ما علاقة الجسد الروائي بشعريته الطافية باللغة التخيلية في ايحائيتها المتعالية؟، وكيف أسهم في انتقال صورة الجسد وفق شبكتها الدلالية من المعنى الحقيقي إلى المعنى التخييلي؟.

• ما التصورات الجمالية التي يعكسها توظيف الجسد بوصفه متخيلاً وبنيةً شكليةً، وما التمثلات الجمالية التي تنتجها التشكيلات الجسدية في متخيل **<< واسني الأعرج>>**.

• كيف تتداخل الماهية الثابتة للجسد بوظيفتها المتحولة التخييلية بالدلالات الثقافية؟، وما هي الأنساق التي مرت منها الدلالات الرمزية للجسد الروائي بوصفه تجلياً فنياً ورمزياً؟. وما دور المتلقي في تفكيك صورة الجسد المتخيلة؟، وكيف يساهم فعل التلقي في إعادة إنتاج الصورة التخييلية وضمان سيرورتها التدليلية؟.

كل هذه الأسئلة وغيرها حاولنا الإجابة عنها من خلال المحطات التالية:

التمهيد خصصناه لدراسة المفهوم الثقافي للجسد في هويته و صورته فهو يطرح في مجال البحث بوصفه موضوعًا ثقافيًا في المقام الأول، عبر استجلاء صورته بحسب تيمات المناخ الثقافي الذي يندرج تحتها، وكشف ما يلحقه من جملة التصورات قديمها وحديثها، بضبط مفهوم الجسد من صلب الثقافة العربية في مقارنتها مع الثقافة الغربية، لتحديد الاختلافات والتشابهات في الرؤى الفكرية حوله، والكشف عن العلاقات التي تجمع

بينها، وإبراز صورة الجسد في الثقافة العربية بالدرجة الأولى من خلال التوظيف الأدبي الشعري و الروائي.

في الفصل الأول ضبطنا مفهوم الخيال والتخيل في الدراسات النقدية والفلسفية القديمة والمعاصرة ، لتحديد دورهم في صناعة الصورة، وعرجنا الحديث حول مفهوم الوهم العنصر الأساس في البحث للتدقيق في دوره المؤسس للحقائق في العملية الابداعية، أما الشق الثاني من الفصل فقد تناولنا فيه مفهوم الصورة في بنيتها وتركيبها وضبط السياقات والاعتبارات التي تتحكم فيها من خلالها تتحدد صورة الجسد، وختمنا الفصل بالحديث عن علاقة الصورة بالجسد ضمن مباحث الخيال والتخييل والوهم.

وعالجنا في الفصل الثاني التمثلات الجسدية في المدونة؛ بدأنا بالجسد الحقيقي ثم المرجعي فالخيالي، وأنهيناه بالجسد الاستعاري، فالطريقة التي انزاح فيها الجسد من أصوله الواقعية إلى الأصول الوهمية في لعبة تبادل الأدوار بين الذوات الكاتبة، لتتجلى الفنية الإيهامية عبر حركية التمثيل التصوري والتلقي التمثيلي، والتعريج على التقنيات التي أسست لعالم الوهم الجسدي من أدب البروفايل أو العالم المحايث والافتراضي (الفايسبوك)، إلى الوسائط العلائقية المتمثلة في أدب الرسالة، فالجسد الحلمي بعوالمه الطافية إلى الماورائية.

كما عرجنا في دراستنا إلى اللغة السردية التي تحول الجسد من كائن وهمي مرتعه التخييل الروائي إلى كائن موجود بفعل الكتابة التخيلية، التي تتجاوز الحسية الجسدية إلى الأبعاد الروحية له من البعد الحسي إلى البعد الروحي، فتتجلى فاعلية التصور الشعري في المتن السردي على ارتكاز السارد << **واسيني الأعرج**>> منح تمثلات الجسد بعدًا قدسيا أسطوريا مغلفا بظلال طيفية من خلال اللغة الشعرية القائمة على تكثيف الرموز، حيث حاول السارد تكريس اللغة السردية لتجسد الحالة التي يكون عليها الجسد من أجل الإشارة إلى غيابه وضبابية وجوده، في حالة أقرب إلى البعد الصوفي، لتسعى التجربة

الصوفية في توحدها مع الآخر المعشوق لتطهير النفس الإنسانية والتعالي بها إلى مصاف الروحية الخالصة.

ويأتي الفصل الثالث ليبحث في المونتاجية السينمائية الناتجة عن حركية لغة الجسد وفق سياقات الرواية حيث تمت الإجابة فيه عن الكيفية التي تمظهر بها الجسد في الرواية والخطاب الذي تحمله من خلال التركيز على الصور المشهدية التي تخضع لتقنية المشاهدة المسرحاتية التي تدخل المشاهد في جو التخييلي عبر تفعيل حواسيته وإثارتها بما يخلق في داخلها لذة ومتعة، في الصور الحركية إلى زوايا الإخراج التي تراعي خصائص الظلال والنور في إظهار صورة الجسد، فالمستدعيات الوسيطية المتمثلة في الأثر الحسي المختزن في الذاكرة من مختلف العناصر العلائقية التي تعامل معها الجسد في الصور اللمسية والشمية والسمعية، ودراسة موضوع إثارة التصور الذهني عند المتلقي مما يجذبه للتفاعل مع الصور الجسدية ذات العلاقات الذهنية

وخصصنا الفصل الرابع لدراسة التحليلية للتصور الجمالي المطروح في المتخيل الروائي حول القيم والمفاهيم التي تؤطر الصورة الجمالية للمتخيل الجسدي، وذلك من خلال الكشف عن العلاقة الجامعة بين الجسد والجمال؛ أي عن جماليات الجسد وصوره المختلفة، من الرهيب والجليل والحسن فالمقدس، وضبط منظورات إدراك الجمال الجسدي في بعديه الباطني/ الروحي، فالخارجي/ المظهري/ المادي، بوصفها ثنائيات متضادة ومتكاملة تؤثث لمفهوم الجمال الجسدي، فالكشف عن الأصول المرجعية المؤسسة لمفهوم الجمال الجسدي بوصفه مختزنا ذهنيا في المخيال الثقافي العربي الإسلامي.

وكان الفصل الخامس لدراسة البينة الشكلية لصورة الجسد بالتركيز على مفهوم الشكل في باب الفنون التشكيلية والبصرية وكيف استثمرها << **واسيني الأعرج**>> لرسم الصورة الشكلية للجسد وفق رؤيته الفنية الخاصة التي هضم فيها التقنيات الفنية المختلفة التي تمتد إلى قلب الحضارة اليونانية، فأواسط القرن السابع عشر ممثلة في الرسام الفرنسي الشهير << **دولاتور** /***Georges de La Tour***>>، فالنهضة الفنية التي

شـهدتها أوروبـا فـي عصـر النحـت الممثلـة فـي النحاتـة المعاصـرة << **كـامي كلوديـل/ *Camille Claudel*** >> من منظورها النحتي السابق لزمنه والمفارق لخصائص عصره في مقاييس النحت الجسدي، والتركيز على السياقات الدلالية التي وظفت في بنى المتخيل السردي للكشف عن الخطاب الذي تحمله والقيم الثقافية المنتجة وفقه، خاصة في مساءلة الفن في تقنياته ومقاييسه الذوقية وطروحاته الفكرية حول الجسد الفني.

والجدير بالذكر أن موضوع الجسد تم تناوله في الدراسات الفلسفية من الجانب القيمي خاصة في مفاهيم المقدس و المدنس و الهوية و القيم الجمالية، مثل " **نظرية فينوميولوجيا الجسد عند ميرلوبونتي**"، **دراسة تحليلية لكوجيتو الجسد في نطاق فينومينولوجيا الإدراك عند موريس ميرلوبونتي**، و" **جماليات الجسد في رواية الأعرج واسيني**"، و" **سيمياء الجسد في رواية أحلام مريم الوديعة**"، و" **جماليات الجسد في الفكر الفلسفي – تمثلاته و تجلياته في الثقافة الاسلامية**"، لكن خطاب صناعة الحقيقة الروائية للجسد غائبة على ساحة البحث الأكاديمي و هذا ما عني به بحثنا في التأصيل لها.

مـا كـان للبحث أن يسـتـوي على هـذه الشاكلـة لـولا اعتمادنا على مصـادر ومراجع أساسية كانت عونا لنا في التقعيد للجسد في مفهومه وبنيته فصورتـه الشكلية نذكر منها، " **الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي**" **لشاكر عبد الحميد**،" **التخييل وبناء الأنساق الدلالية حول مقاربة دلالية تداولية**" **لسعيد جابر**، " **تمثيل الصراع الرمزي في الرواية الجزائرية**" **لسامية إدريس**، "**علـم الجمـال وفلسفة الفن**" **لفريدريك هيخـل، ترجمة/ مجاهد عبد المنعم مجاهد**، " **قراءة اللوحة في الفن الحديث**" **لفاروق بسـيوني**، "**الصورة**" **لجاك أمون ، ترجمة ريتا الخوري**، " **النص والجسد والتأويل**" **لفريد الزاهي في كتابه.**

وككل عمل واجهت دراستنا بعض من الصعوبات، منها اتساع المادة التحليلة في حصر مشاهدها السردية التي تخدم الرؤية البحثية، وعدم وضوح بعض الأطروحات النقدية بصورة جلية في تداخل الجسد بمباحث التخييل والوهم خاصة في حصر ملابساتها العلائقية، إلى صعوبة تحليل الصورة الجسدية في آليات تشكلها وصيغ تجليها وتبيان الديناميكية التعبيرية على مستوى التمثيل ونوع التخييل ونمط التأليف الروائي **لـــ<< واسيني الأعرج>>.**

وبتوفيق من الله سبحانه وتعالى استطعنا أن ننظم هذه المادة العلمية بالتنقيح والتمحيص وترتيبها ضمن مباحثها وتفصيلها في إطار عناوينها اللازمة لها **خاصة أن موضوع الجسد يعد من الطابوهات في المجتمع والثقافة العربية، بيد أن التغير الحاصل للمجتمعات وثقافتنا جعلنا نطرق هذا المجال العلمي،** و أرجو أن يكون هذا البحث إضافة علمية جادة حول قضية توظيف الجسد في الرواية.

وختاما نتوجه بجزيل الشكر الكبير للمشرف المحترم الأستاذ الدكتور" **جمال مباركي**" على ما قدمه لنا من العون و التوجيه، وكل من أعاننا من قريب أو بعيد لانجاز هذا البحث.

التمهيد: الجسد الثقافي في المتخيل الفكري

تـــمـــهـــيد .

1-/المفهوم المعجمي للجسد.

2-/المفهوم الاصطلاحي للجسد.

3-/الجسد والنسق الثقافي .

4-/صورة الجسد في الثقافة العربية .

5-/صورة الجسد في الثقافة الغربية .

خـــــلاصـــــــة.

تمهيـــد:

يقودنا بداية البحث إلى الوقوف عند مفهوم الجسد في المناخ الثقافي الغربي والعربي، وما دار حوله من مفاهيم وقضايا وقيم كان الجسد منتجا وحاملا لها في الأساس، وكيفية التعاطي مع هذه الرؤى الثقافية حوله منذ نشوء الإنسانية، لما شهده مفهوم الجسد من تبلور مع تطور الوعي الثقافي به، ليتحول إلى تيمة ثقافية بامتياز تختزل تصور الإنسان، وتختزل تصوره لنفسه وللآخرين، وتنظيمه لعلاقاته الإنسانية في بيئته الثقافية.

لقد تحول الجسد بفعل هذه الممارسات من وضعه الطبيعي في ولادته الأولى إلى جسد رمزي لمجموع القيم الثقافية المؤطرة لحياة الإنسان في أهم بعدين لها المقدس والمدنس، ورمز لمختلف التصورات التي نسجت حول الجسد وتحوم في تخومه وما خلفته من قيم وأحكام ترسخت في اللاوعي الجمعي في المتخيل الثقافي وتأطرت بها صورته، وقبل الدخول في تحولات الجسد من بعده الحقيقي إلى أبعاده المتخلية في الفكر الغربي والعربي، نحاول الاقتراب من مفهومه اللغوي والاصطلاحي، بوصفه نسقا ثقافيا في هذين الثقافتين.

1- المفهوم المعجمي للجسد:

ورد تعريف الجسد في لسان العرب لابن منظور في مادتي (ج.س.د) و(ج.س.م).

(ج.س.د): الجَسَدُ: جسم الإنسان، ولا يقال لغيره من الأجسام المغتذية، والجسدُ: البدنُ، نقول منه تَجْسُدُ، كما نقول: من الجسد تَجَسُمُ. ومن هنا نقول تجسيد الشيء المعنوي، والمادي؛ أي منحه صفة الجسد والإنسان.

(ج.س.م): الجسم جماعة البدن أو الأعضاء من الناس والإبل والدواب.

الجثة بمعنى "البدن ما دون الرأس إلى أطراف الأصبع أي جذع الإنسان" [1].

الجِسْمُ: الجسدُ " كل ماله طول وعرض وعمق، وكل شخص يدرك من الإنسان والحيوان والنبات، وهو كل جوهر مادي شغل حيزا و يتميز بالثقل والامتداد ويقابل الروح" [2].

بمعنى أن لفظة جِسْمُ تختص بالجانب البيولوجي من الأعضاء، والجانب الوظائفي لها الذي يشترك فيها الإنسان في تكوينه مع بقية الكائنات الحيوانية، وكل ما يمتد من الطول والعرض والعمق، بينما الجسد يختص بالإنسان لوحده، لذلك نقول تجسيد الشيء إذا صُور في صورة الإنسان وتجسيمه؛ أي منحه صورة الإنسان وغيره، من المحسوسات والمجسمات.

2- المفهوم الاصطلاحي للجسد:

يستوجب علينا ضبط الرؤى الثقافية المختلفة حول الجسد وجب علينا أن نحدد مفهومه الذي يتقاطع مع تسميات مختلفة منها الجسدية والجسدانية والجسمية، وتحديد الأبعاد المتصلة بها، لنخلص أن هناك تقاطعات في المفهوم بين هذه المصطلحات، مما يشير بزئبقية المفهوم، فنقول أننا نعني **بالجسد** البعد التمظهري والوجودي للإنسان الذي" يحتل مجال التعبيرية على اعتبار أن الإنسان في الأصل حضور جسدي في العالم فلا يعرف إلا به. وغيابه يعني غيبة الإنسان، لذا فإن وجوده يكمن في قدرته على التعبير، ويتجلى في صور عدة منها الصامت الجسدي كالمظهر الصامت، وتعابير الجسد الحركي كحركات المناضل،وأخيرا الجسد الاجتماعي والجسد الإخباري المتمثل في لغة الصم والعلاقات المتبادلة بين البحارة، أي أن لكل جسد منطوقًا ينتج عنه فعل اجتماعي"[3].

---

(1)- جمال الدين أبو فضل محمد بن مكرم بن على بن أبي قاسم ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثالث، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 1، 2010، ص 146، ص147، مادة (ج، س، د).

(2)- إبراهيم مدكور، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط 4، 2004، ص 123، مادة (ج، س ، م).

(3)- فرد الزاهي، الجسد الصورة و المقدس في الإسلام، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، ط1999، ص28.

فالجسد بهذا الاعتبار يطرح مسألة الوجود الإنساني، فهو كيان معقد بأنظمته البالغة الحساسية يمثل البعد الواقعي الطبيعي فينا، إذ "إن الجسد معطى أولي، إنه موضوع مشكل منبع الحياة والحركة والفعل والوعي، هو مكتسب قبلي سابق على الروح، وباعتباره معيارنا الأول في الوجود، فهو يشكل مركز الكون ومقاسه الضروري[1]". تعكس هذه مقولة البعد التمظهري للجسد في عكسه للوجود الإنساني في وجوده الأول، الباعث على حضوره الجلي والمرئي كواقعة مشهدية مباشره حسية، مما يسمح له أن يكون مركز التفاعل والعلاقات، من خلال تفاعل الجسد مع محيطه ومع مركبات الكون ليصل لأعلى درجات الوعي والمعرفة[2] " فالجسد هو مفهوم جامع يعني الحقيقة الفيزيائية والعقلية التي هي نحن؛ أي جسدنا، والمراد بالجسد هو ذلك الكائن الحي بما هو منبع الوعي والفكر والحركة، إنه أصل ينبع منه كل شيء غامض لأشكال الفكر وأشكال الوعي"[3].

من خلال ما تقدم تتجلى تركيبة الجسد الكيميائية والبيولوجية في تفاعل هذين الصيغتين لتنظيم حركة الإنسان، وتنظيم علاقاته مع نفسه ومع محيطه، مما ينتج صيغ جسدية تتسم بالتطور والنمو نتيجة التفاعل المستمر، ليظل الجسد وفق هذا حقيقة مبهمة، لأن تقنية عمل الجسد خلال حصوله عل احتياجاته وتأثره من تفاعلات داخله وخارجه، تجعله يتحول إلى تركيبة كيماوية بيولوجية مستمرة التغيير والتفاعل، لأن ما نظنه قرارنا ليس في الحقيقة سوى ناتج لتفاعل جسدي فينا، ليكون الجسد طاقة متحكمة في نمط حياتنا[4].

---

(1)- المرجع السابق، فريد الزاهي، الجسد الصورة و المقدس في الإسلام، ص27.

(2)- ينظر، راضي شحادة، الجسد الآدمي والمخلوق المسرحي، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013، ص 39، 40.

(3)- سمية فيدوح، فلسفة الجسد ،التنوير، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص12.

(4)- ينظر، راضي شحادة، الجسد الآدمي والمخلوق المسرحي، ص 48.

ونفهم مما تقدم أن الإنسان لا يدرك حقيقته الجسدية إلا من خلال الوسائط التفاعلية التي يوجد فيها، طبيعية وثقافية وسوسيولوجية " إن حقيقة الجسد تتمثل في كونه يحتل مكانة هامة في حياتنا اليومية، إنه المبدأ المنظم للفعل والهوية التي نعرف وندرك بها ونصنف من خلالها، وهو أيضا الواجهة التي تخون نوايانا الأكثر سرا، ليس غريبا أن نلح في الحديث عنه ونتغنى بجماله ونربت عليه وننصت إليه في قوله أو في فعله، وفي جده وهزله في سكناته وحركاته وفي إيماءته وفي لغته"[1].

كما تؤصل النظرة الثقافية للجسد وفق الرؤية الاجتماعية "بتناول علماء الاجتماع الجسد ببعد سوسيولوجي بدأ من السلوك الجنسي إلى ممارسات طقوسية، ليكون الجسد موضوعا للمعرفة العلمية مع مؤسس سوسيولوجيا الجسد الإنساني "**مشال فوكو/ Michel Foucault** "، ليتحول معه مفهوم الإنسان من الفاعل ذي القيم والاتجاهات، إلى شخص متجسد في جسمه، يسعى وراء الكشف عن المعاني الثقافية المتباينة المرتبطة بالأجساد والأساليب التي يتم من خلالها ضبط وتنظيم وإعادة إنتاج، للقيم الثقافية، وخاصة التصورات وما تعلق بمفهوم الجنس أو النوع التي تأسست على فوارق بيولوجية، بإعادة بلورة الأفكار السائدة حول الصور النمطية لمفهوم الرجولة والأنوثة التي كانت من نسيج الثقافة لا من نسيج العلم"[2].

ومن الصور المفاهمية التي تعلقت بتشكل مفهوم الرجولة صور القوة والفتوة و أما تشيكل مفهوم الأنوثة فمن صوره الرقة الجمال، فالحقيقة الجسدية حقيقة مفاهمية ثقافية تتعالى عن وجودها الطبيعي الخلقي" فالجسد ليس مجرد شيء موجود بوصفه حقيقة بهيمية من حقائق الطبيعة، إنما هو جزء من الأجزاء المندمجة في كيان الثقافة،

---

(1)- سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط2000، ص19.

(2)- مها محمد حسين، العذرية والثقافة دراسة في أنثربولوجيا الجسد، دال للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط 1، 2010، ص 11، ص 12.

ويعد الجسد- فاعلا- أساسيا يتم عبره التعبير والإفصاح عن الثقافة والهوية الثقافية[1]"، في مختلف تجلياتها من اللباس والحلي والرقص والوشم ومختلف الأشكال التي ينتجها الجسد في إشاراته وإيماءاته، "فمن خلال الجسد فقط يتمكن الأفراد من التواؤم مع المتوقعات المفروضة عليهم أو مقاومتها[2]"، لتظل النظرة الثقافية هي المتحكم في الجسد من خلال الأحكام القيمية في بعدها الاجتماعي والسياسي والأسطوري" ذلك أن تحليل الجسد يمكن أن ينظر إليه على أنه حصيلة لكل من الإلزام الاجتماعي والبيان الاجتماعي، أو على حصيلة للغات وأشكال الخطاب التي يناقش فيها"[3]. ما جعل الثقافة تنتج تصورات قيمية حول الجسد لا يكون وضع الجسد فيها إلا مترنحا بين الطبيعي والثقافي.

فالجسد يتحلى بالبعد الرمزي بامتياز فـ" الجسد كينونة رمزية وإيحائية وإشارية وعلاماتية وأيقونية تضاف إلى الأجسام[4]"، فهو لا يأخذ معناه إلا من خلال البعد التداولي السياقي الثقافي الذي يوجد فيه، باعتبار مظهرية الجسد تكسبه بعدا اجتماعيًا تتأتي باعتباره قيمة مضافة إلى غيره من الأجسام، لذا فهو يمثل البعد الهووي للإنسان بقوة حضوره الاجتماعية من خلال تمثيلاته لكوامن الإنسان.

لذا يتداخل مفهوم الجسد والجسم في تمثيل حضور الإنسان وهويته المكتملة " فالجسد يفترض وجود الجسم، فلا جسد من دون وعي الإنسان وإدراكه وفهمه للجسم، وقدرته على تحرير مثوياته القابعة فيه" [5]، ليكون الجسد هو بداية الوجود الإنساني في وعيه بنفسه ووعيه بكونه "لأن أول تجربة يخوضها الإنسان هي تجربة

---

(1)- المرجع السابق، مها محمد حسين، العذرية والثقافة دراسة في أنثربولوجيا الجسد، ص14.

(2)- المرجع نفسه، ص14.

(3)- المرجع نفسه، ص14.

(4)- رسول محمد رسول، الجسد في الرواية الإماراتية، هيئة أبو ظبي للتراث والثقافة، المجمع الثقافي، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط 1، 2010، ص 15.

(5)- المرجع نفسه، ص 15.

حضوره إلى العالم عبر الجسم، وهكذا يصبح الجسم هو ما يستطيع كل فرد التعبير عن ذاته واقعيا من خلاله[1]"، حيث يصبح الجسد نقطة البداية والنهاية وبوابة الولوج إلى الوعي بذاتيتنا والتميز عن الآخر الاجتماعي، فالجسد ما يضع حدودنا والمكان الذي نمارس فيه هويتنا ضد تمردها عن خطاب الجماعة.

بيمنا **الجسدية** تتصل بالبعد التكويني للإنسان فالجسدية "ليست شيئًا آخر غير الصيغة البيولوجية للحياة وهي تقوم بفعلها كما لو كانت جسدا مخلوقا يتصل بالجسدية، وهي الممارسات العليا للجسد في كل تمظهراته التأويلية، لأنها البنية الفوقية الذهنية التي يتم عزف المقطوعة الجسدية عليه" [2]، مما يدلل على أن الجسدية تتصل بالبعد الاجتماعي للجسد، أي الصيغة النموذجية للوجود الاجتماعي في أعرافه وقوانينه ورؤاه المفاهمية، لتكون الجسدية متعلقا بالهوية الجمعية للإنسان " في إثبات للحضور الكلي للجسد في تشكل الهوية والمجتمع" [3].

ما يثبت أن الصيغة البيولوجية هي المتحكم في تحديد مفاهيم الجسدية بأبعادها المادية والروحية والاجتماعية في تشكيل الجسد، فنحن لا نستطيع " أن نعزل النقاش حول الجسدية البشرية بعيدا عن الدم واللحم والعظم والمشاعر، دون أن تتشطر رؤية الجسدية في العوامل المنظمية التقنية أو غيرها لتكون هذه على وجه التحديد المشكل التي تظل تميز الكثير من التصورات" [4]، النسقية الثقافية هي التي صاغت مادية الجسد تشيئيته، فصورت المادية البشرية على أنها مجرد موضوع ترسم عليه البنى أو الثقافات

---

(1)- ميشيلا مارزانو، فلسفة الجسد، ترجمة/ نبيل أبو صعب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2011، ص57، 56.

(2)- مالك شبل، تصورات الجسد في الإسلام، دار النشر PUF، باريس، فرنسا، ط 2004، ص 206.

(3)- كرس شلنج، الجسد والنظرية الاجتماعية، ترجمة/ منى البحر، دار العين للنشر، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط 1، 2009، ص 264.

(4)- المرجع نفسه، ص267.

أو العلاقات نفسها فتحدد مدى تأثيره فيها ومدي تغييبه عنها، لكون الجسد تصوره نابع أصلا من الخطابات ومُشَكلا من قبل المجتمع[1].

لتتجلى **الجسدانية** في إطار مفارقة الجسد لحيزه السكوني إلى مرحلة التفاعلية والحركة في إنتاجيته المتعددة للأشكال والهيئات الوجودية، تتراءى فيها أبعاد الجسد الإنساني بما يحمله من معطيات خاصة وقانون غرائزي مثل ما ورد في التأويل الديني للخطاب القرآني في تعامله مع الجسد[2]، بينما يشكل **الجسدي** " المجال التعبيري فبما أن الإنسان أصلا حضور جسدي في العالم، فإن فضل وجوده يكمن في قدرته على التعبير، ومن ثم فإن الجسد يُمسرح دائما تعبيراته تلك عبر صور متعددة. إن الجسدي يبدو في نظرنا جسدا وظيفيا وتواصليا اجتماعيا[3]"، ليكون الجسد مسرحًا للإشارية ذات طابعين رمزي ووظيفي، يرتكز على ثائية لسانية التقرير والإيحاء، فيعد هنا دالا على الجوهر الإنساني في تمظهريته الإشارية، ليحتل الجسد بهذا موقعا من هذا العالم البصري المحسوس.

3- <u>الجسد والنسق الثقافي:</u>

سيتم تطويع الحديث عن الجسد بصورته الثقافية وفق منظور سيميائيات الثقافة التي تهتم بدراسة المناخ الثقافي باعتباره وسطا تواصليا متعدد القنوات التواصلية، وما الجسد إلا آلية من آليات التواصل الثقافي يختزل في رمزية مقومات الثقافة بمختلف أبعادها الأنثروبولوجية والدينية والأسطورية، وما يتعلق بالممارسات الطقوسية الإعتقادية، باعتبار الجسد إرسالية تواصلية تمرر دلالاتها المختلفة وفق التيمات الثقافية المستمد من قيميها، وما سيميائيات الثقافة إلا منهج يسعى إلى تفكيك الإرساليات

---

(1)- ينظر، المرجع السابق، كرس شلنج، الجسد والنظرية الاجتماعية، ص268.

(2)- ينظر، فريد الزاهي، الجسد والصورة و المقدس في الإسلام، ص26.

(3)- المرجع نفسه، ص28، 29.

التواصلية بالكشف عن تيماتها المتحكمة في تفكيك الشفرة الإرسالية للكشف عن الخطاب الجسدي في بعده الثقافي.

فالجسد نص ثقافي بامتياز ينتج النصوص الثقافية وفق السنن التواصلي لمناخه الثقافي العام والخاص، ولاستقراء دلالاتها وجب الكشف عن مرجعيتها النسقية الثقافية التي تنتمي إليها، والمكونة لخطابها بين الرؤيا التأصلية والرؤيا الحداثية، بدراسة الأنظمة الثقافية من خلال مركباتها الاجتماعية والدينية والأدبية والأيديولوجية والطقوسية بوصفها أنساقا تعبيرية للتجربة الإنسانية، لتمنح ما هو فاقد للمعنى من حيث الأصل معنى ووجودا، وينقلب بعد ذلك نسقا أو نظاما مهيمنا يتحكم في تصورات الأفراد وسلوكياتهم المتمثلة في رموز يتم التواصل بها ضمن المنظومة الثقافية[1].

فالحديث عن الجسد الثقافي يوجهنا للنسق الثقافي الذي تتشكل فيه الرؤى والمفاهيم حول مختلف المركبات الثقافية؛ ويقصد بالنسق الثقافي مجموع العلامات السيميائية التي تكتسب دلالاتها عبر رؤى ثقافة ما، " حيث يعتبر " **لوتمان**/ Mihhail Lotman " أن لهذا النسق الثقافي السيميائي وظيفتين، تتمثل الأولى في تنظيم العالم بنيويا حول الإنسان، لكون الثقافة مولدة عمل البنية، ومن هنا فهي تخلق المحيط الاجتماعي من حول الإنسان، وهو المحيط الذي يجعل الحياة الاجتماعية ممكنة تماما،أما الوظيفة الأخرى فتعمل كبرنامج يتحكم في الأفعال والأفكار المتخيلة لبناء الجماعة المتمثلة لهذا النسق الثقافي" [2].

لهذا فالجسد يخضع لهذين الوظيفتين باعتباره عنصرا تركيبيا من عناصرها المفاهمية ومختزلا لتصوراتها، حاملا لبعض من قيمها التي اختزنت في الذاكرة الثقافية الجمعية " لأن الثقافة بوصفها ذاكرة جمعية تتوجه في الغالب إلى الماضي لحفظه

(1)- ينظر، ناظم كاظم، تمثلات الآخر صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، المؤسسة العربية للدارسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2005، ص 96.

(2)- المرجع نفسه، ص 96.

وصيانته"[1]، فقد حفرت صورة الجسد في المخيال الثقافي العام ترسباتها للرؤيا الماضوية، منذ المجتمع الإنساني الأول إلى غاية الساعة، لتتحول هذه الرؤى إلى مرجع دلالي يتم تأطير صورة الجسد و مفهومه من خلاله " لذا فما يصدر عن الإنسان لا ينظر إليه بحرفيته؛ بل يدرك باعتباره حالة إنسانية مندرجة ضمن نسق ثقافي هو حالة لوجود المجتمع، ووجود الأخير رهين بوجود العلامات، فكل مظاهر الوجود اليومي للإنسان تشكل موضوعا للسيمياء" [2].

ليكون الجسد منتجا لقيم مضادة لثقافة الأصولية مؤسسا معها لثقافة جديدة، لنحيل هنا على تحديد **لوري لوتمان**/ Mihhail Lotman " على مفهوم الثقافة واللاثقافة، حيث " نجد المنظرين للثقافة في سيميائيات الثقافة يميزون بين الثقافة من منظور داخل؛ أي من منظور ذاتها وهو المنظور الذي يمثله حامل هذه الثقافة ومستعملها، والمنظور الخارجي أي منظور النظام العلمي الذي يصنفها؛ فالمنظور الأول يرى الثقافة تتعارض مع كل نشاط مباين لها أو متعارض معها، وتعده نشاطا غير ثقافي–لأن سلوكات الجسد التي تصدر عنه وفق إرادته وأيديولوجيته تعد نشاطا غير ثقافي إذا لم تتبع قواعد الثقافة التي ينتمي إليها، لأن كل ما يندرج ضمن مجالها المغلق يعد ثقافيا، بينما المنظور الثاني فيعد اللا ثقافة ثقافة، فهما مجالان يحدد كل منها الآخر ويخلق كل منهما الآخر، فالثقافة تستوعب باستمرار اللا ثقافة"[3].

لذا أنتجت الثقافة الإنسانية مجموعة من الضوابط والقواعد والقيم والاعتقادات التي تنظم بها حركة الجسد، لتضمن الانسجام التام في نظامها وتمنع أي اضطراب قد يحدث لها، إما باختزاله أو بكبته أو بتحريره حسب الخطاب الثقافي الذي ينتمي إليه سواء أكان

---

(1)– المرجع السابق، ناظم كاظم، تمثلات الآخر صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، ص 96.

(2)– عبيدة صبطي، نجيب بخوش، مدخل إلى السيميولوجيا، دار الخلدونية، الجزائر، ط1، 2009، ص19.

(3)– عبد الواحد المرابط، السيمياء العامة و سيمياء الأدب، من أجل تصور شامل، مطابع الدار العربية للعلوم ناشرون والتوزيع، الاختلاف، الدار البيضاء، المغرب، ط1،2010، ص75. نقلا عن "سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا، الجزء الثاني، دار التنوير للطباعة والنشر، 2014، ص 156.

أصوليا أم حداثيا "باعتبار الجانب الآخر للنسق الثقافي هو الوظيفة التحكمية في سلوك الفرد، حيث يعمل النسق الثقافي بوصفه مرشدا للعمل أو مسودة سلوك" [1]. كما نجد للنسق الثقافي بعدا يتصل بالجانب التخييلي في الفكر الإنساني في تغير إدراكه ووعيه بكونه، " فالثقافة هي كلية متخيلة مختلفة وكيان مشكل، وهي بذلك توحي أن التصنيفات الإنسانية اعتباطية وقابلة للتحول في كل من الماضي والحاضر"[2]، وهذا ما يفسر انزياحية صورة الجسد في المخيال الثقافي الإنساني من وضعه الطبيعي النقي إلى الوضع الثقافي المشبع بالبعد الشبقي.

وإذا اعتبرنا المظاهر الثقافية وأبرزها الجسد أنماطا تواصلية ذات أنساق مختلفة وجب البحث في دلالتها التواصلية، والكشف عن المعنى الذي تحتويه آليات التواصل الثقافي في هذه المظاهر والكشف عن البنية الأساسية التي تشكل هذه الأنماط التواصلية الثقافية، فسنجد سيميائيات الثقافة هي الاتجاه الجديد الثالث الذي يجمع بين الدلالة ومقصدية التواصل[3].

فسنرصد الجسد الثقافي في المتخيل الفكري الإنساني في بعده الدلالي الرمزي، من خلال مركبات الثقافة من الدين بوصفه نسقا تنظيميا للجسد في بعده الكلي ذي الطابع القدسي إلى المعتقدات الشعبية في بعدها الطقوسي ذي الطابع الأسطوري، مروراً إلى الخطاب الأدبي باعتباره نسقا تواصليا وتمثيليا في بعده التخييلي الشبقي وللأنموذجية الجسدية المثالية، وهذا ما يتجلي في تصرفات الجسدية بين الراقية وذات الطابع الشعبي أو ما يسمى بإتيكيت المعاملات؛ أي الجسد في مجمل حركاته اليومية العملية والوظيفية.

---

(1)- ناظم كاظم، تمثلات الآخر صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، ص 97.

(2)- المرجع نفسه، ص 98.

(3)- ينظر، فيصل الأحمر، الدليل السيميولوجي، دار الألمعية للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط 1، 2011، ص107.

وهذا ما يجعل الجسد صورة ملتبسة في الوعي الثقافي لأي مناخ اجتماعي " فالصورة التي يرسمها أي مجتمع للجسد ومكوناته تستمد عناصرها من الرموز السائدة في هذا المجتمع، تلك الرموز التي تحدد الوظائف التي يقوم بها الجسد، وتنهض بها أجزاؤه المختلفة وعلاقاتها ببعضها بعضا، مما ينتج في النهاية نوعا من المعرفة، تسيَر الإنسان وإدراكه بهذا الجسد ووظيفته، مما يرتبط به وما يصيبه من الهم، وهو ما يتيح له أن يدرك حقيقة موقعه من المجتمع وعلاقاته مع الآخرين، وأن يعمل ذلك متفقا مع رؤية مجتمعه للعالم من ناحية أخرى، لكون ثقافة الجسد والحديث عنها تتربط بمئات القضايا والمجالات، وتتأتى من مختلف بنى الثقافة الإنسانية"[1]، لكون الخطاب الفكري لأي مجتمع لا يستطيع التخلص من الخلفيات المرجعية الملتبسة بحقيقة الجسد.

4- صورة الجسد في الثقافة العربية:

لكل ثقافة تصوراتها ومفاهيمها وقوانينها وسننها التواصلية تقارب بها قضاياها ومركباتها الثقافية، وباعتبار الجسد من أهم المركبات الثقافية في الثقافة العربية بكثافة حضوره في أهم مقوماتها التراثية الخطابات الشعرية والسردية، ليصوغ رؤاها وقيمها وعاداتها ونظمها التواصلية، لذلك ركزت الثقافة العربية في مقاربتها للجسد على البعد القدسي، ليصبح الجسد مرجعا لمفهوم المقدس في بعده العربي والإسلامي، حينما يتصل بقيم العفة والعصمة والشرف والعرض والفحولة، وهي صفات تتصل بجسد "النبوة".

وقد خص الخطاب القدسي في آيه الكريم تلقي الجسد بمدلوله اللغوي في لفظ "جسم" ففي قوله تعالي﴿ **وَقَالَ لَهُمْ نَبِيُّهُمْ إِنَّ اللَّهَ قَدْ بَعَثَ لَكُمْ طَالُوتَ مَلِكًا قَالُوا أَنَّى يَكُونُ لَهُ الْمُلْكُ عَلَيْنَا وَنَحْنُ أَحَقُّ بِالْمُلْكِ مِنْهُ وَلَمْ يُؤْتَ سَعَةً مِنَ الْمَالِ قَالَ إِنَّ اللَّهَ اصْطَفَاهُ عَلَيْكُمْ وَزَادَهُ بَسْطَةً فِي الْعِلْمِ وَالْجِسْمِ وَاللَّهُ يُؤْتِي مُلْكَهُ مَنْ يَشَاءُ وَاللَّهُ وَاسِعٌ عَلِيم**﴾[2]، للدلالة على البنية العضوية للبدن الإنساني من القوة والشدة، وقوله تعالى: ﴿ **وَإِذَا رَأَيْتَهُمْ تُعْجِبُكَ أَجْسَامُهُمْ وَإِن يَقُولُوا تَسْمَعْ**

(1)- مها محمد حسين، العذرية والثقافة، دراسة في أنثروبولوجيا الجسد، ص41.

(2)- سورة البقرة، الآية 247.

لِقَوْلِهِمْ كَأَنَّهُمْ خُشُبٌ مُّسَنَّدَةٌ يَحْسَبُونَ كُلَّ صَيْحَةٍ عَلَيْهِمْ هُمُ الْعَدُوُّ فَاحْذَرْهُمْ قَاتَلَهُمُ اللَّهُ أَنَّىٰ يُؤْفَكُونَ﴾[1] .

فقد دلت على الصورة الخارجية الشكلية المظهرية على حساب المعنى الداخل، وهذا يدل على أن لفظ "جسم" أُستخدمَ للدلالة على المظهر الخارجي للجسد، لكن أُستخدمَ لفظ "بدن" للدلالة على الجسم؛ أي على الأحياء من خلق الله فيها الروح، ظهر هذا في قوله تعالى : ﴿وَالْبُدْنَ جَعَلْنَاهَا لَكُم مِّن شَعَائِرِ اللَّهِ لَكُمْ فِيهَا خَيْرٌ ۖ فَاذْكُرُوا اسْمَ اللَّهِ عَلَيْهَا صَوَافَّ ۖ فَإِذَا وَجَبَتْ جُنُوبُهَا فَكُلُوا مِنْهَا وَأَطْعِمُوا الْقَانِعَ وَالْمُعْتَرَّ ۚ كَذَٰلِكَ سَخَّرْنَاهَا لَكُمْ لَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ ﴾ [2].

كما عكس المدلول اللغوي للفظة "جسد" في قوله تعالى: ﴿فَأَخْرَجَ لَهُمْ عِجْلًا جَسَدًا لَّهُ خُوَارٌ فَقَالُوا هَٰذَا إِلَٰهُكُمْ وَإِلَٰهُ مُوسَىٰ فَنَسِيَ﴾[3]، ليدل على أن لفظة استخدمت للدلالة على البنية المادية الحسية المجسدة من الجماد والأموات ونفيت عن الأحياء منهم، لنخلص أن لفظ جسم تطلق على البدن أي؛ الجمال السمينة لأنها أجساد و أجسام فيها حياة وروح وحركة، والجسد يطلق على الجماد أو بدن الإنسان بعد وفاته.

فقد" وردت لفظة الجسد في القرآن الكريم بمعنى الصورة أو الجسم الذي لا حياة فيه، وتأتي بهذا المعنى إما بديلا عن عجل أو صفة من صفات الخلق الميت، وقد تأتي بمعنى الجسم الذي ليس فيه حياة موضوع التجربة كما هي الحال بالنسبة لسيدنا سليمان الذي جرب الله بوضع جسد على عرشه فعاد إلى أبنائه، ويقال جسد لجسم الإنسان الميت، وقد يقال للجن وللملائكة ولا يقال لغيرهم[4]"، ظهر في قوله تعالى: ﴿وَلَقَدْ فَتَنَّا سُلَيْمَانَ وَأَلْقَيْنَا عَلَىٰ كُرْسِيِّهِ جَسَدًا ثُمَّ أَنَابَ﴾[5].

---

(1)- سورة المنافقون، الآية 4.

(2) - سورة الحج، الآية 36.

(3)- سورة طه، الآية 88.

(4)- فؤاد الخوري، أيديولوجيا الجسد رموزية الطهارة والنجاسة، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص 11.

(4) - سورة ص . الآية 34.

تمظهر الجسد في آي القرآن الكريم من خلال بعديه الكلي والجزئي "العضوي" في قوله تعالى: ﴿وَجَعَلَ لَكُمُ السَّمْعَ وَالأَبْصَارَ وَالأَفْئِدَةَ لَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ﴾[1] " القلب" و" العين" و" الفم" و" الرأس" و" الوجه" إلى الحركات الجسمية، بهدف تقنين الجسدي في كافة حركاته اليومية العملية والوظيفية[2]، ومن هذه الآيات نذكر ما قيل في العين في قوله تعالى: ﴿ لَا تَمُدَّنَّ عَيْنَيْكَ إِلَى مَا مَتَّعْنَا بِهِ أَزْوَاجاً مِنْهُمْ وَلَا تَحْزَنْ عَلَيْهِمْ وَاخْفِضْ جَنَاحَكَ لِلْمُؤْمِنِينَ ﴾[3]، وما قيل في القلب في قوله تعالى:﴿ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَذِكْرَى لِمَن كَانَ لَهُ قَلْبٌ﴾[4]، وما قيل في كامل هيئة الجسد في قوله تعالى: ﴿ وَإِذَا مَسَّ الْإِنْسَانَ الضُّرُّ دَعَانَا لِجَنْبِهِ أَوْ قَاعِدًا أَوْ قَائِمًا فَلَمَّا كَشَفْنَا عَنْهُ ضُرَّهُ مَرَّ كَأَنْ لَمْ يَدْعُنَا إِلَى ضُرٍّ مَسَّهُ كَذَلِكَ زُيِّنَ لِلْمُسْرِفِينَ مَا كَانُوا يَعْمَلُونَ ﴾[5]، لتعكس هذه الآيات الاهتمام البالغ بتقنين الجسد الإنساني عن طريق تهذيب الحواس وإخضاعها لما يخدم الشريعة الإلهية في تسيير حياة الإنسان من التعقل والتدبر والتفهم، أما الخطاب الكلي فجاء لتقنين حركات الجسد بهدف تنظيم سلوكياته وعلاقاته التواصلية مع بقية الأجساد.

وقد أولى الخطاب الديني أهمية للجسد بمجموع القيم التي تبرز في كيفية التعامل معه، في بعده الاجتماعي أو الذكوري أو الأنثوي، بمجموع التنظيمات ذات البعد الروحي، التي تنظم علاقة الإنسان بجسده وبجسد الآخرين في إطار المقدس؛ تقوده مجموعة من القوانين تنظم الحياة الاجتماعية وتنظم الممارسات الطقوسية الجنسية في أكثر أبعادها عمقا وتجذرا في الوعي واللاوعي الإنساني لتخدم الرؤية الإسلامية لحياة الإنسان،

(1)- سورة النحل، الآية 78.

(2)- ينظر، فريد الزاهي، الجسد والصورة، ص24.

(3)- سورة الحجر، الآية 88.

(4)- سورة ق، الآية 37.

(5)- سورة يونس، الآية 12.

ليتحول" الجسد الإنساني إلى جسد مقدس له قانون صارم أكثر خصوصية يفارق به البشرية" [1]).

خاصة حينما يتصل بجسد النبوة الشريف[2]، ليخص الجسد هنا ببعد الطهارة والنقاء، ليبقى في ظلال القدسية التي تحث ليحث على التماهي بين الجسد الفردي الذاتي والجسد الديني، فلا حضور لأحدهما دون الآخر لدرجة أن ينغرس القدسي في الديني ويمارس فيه سلطته[3]، من أجل تعزيز الخطاب الأخلاقي للإحكام على الجسد ضمن فكرتي الطاهر/المقدس، والنجس/المدنس.

لتؤكد الرؤية الإسلامية على الطابع الكلي الكوني في تنظيم العلاقة بين الذكورة والأنوثة، يقول الباحث عبد الله بوحديبة: " إن إعمال البدن ليس مشروعا فحسب طبقا لمشيئة الله وانسجاما مع النظام، بل إنه في الأساس من آيات الله الكبرى وعلامة على قدرته تعالى" [4]، فالإسلام شمل الحياة الدينية للمسلم كلها بالطابع القدسي، فجاء الجسد والجسدي منغرسًا بالضرورة في الإيقاع القدسي للحياة اليومية بصورة عفوية، ما يجعله قيمة تطغى عل الحياة الإسلامية، كما يتجلى البعد القدسي للجسد من خلال الممارسات الطقوسية الوثنية الاعتقادية لكون الجسد" يحفى بمبدأ المقدس يندفع إلى السطح في ظروف معينة بالظهور عبر ممارسات من قبل القطع والتضحية والوشم والرسم وأشكال أخرى، تتحدد من خلال التزين، وتؤكد هذه الاندفاعات على إشراك الأفراد في كل أخلاقي

---

(1)- ينظر، فريد الزاهي، الجسد والصورة، ص27.

(2)- ينظر، المرجع السابق، فريد الزاهي، الجسد والصورة 27.

(3)- عبد الناصر هلال، خطاب الجسد في شعر الحداثة- قراءة في شعر السبعينيات، مركز الحضارة العربية، الجيزة، مصر، ط 2005، ص 32.

(4)- عبد الله بوحديبة، الإسلام والجنس، ترجمة وتعليق هالة العودى، رياض رايس للكتب، بيروت، لبنان، ط2، 2001، ص33.

وبهذا يسهم في تماسك المجتمع[1]". ما يجعل الثقافة الشعبية خبيرة بثقافة الجسد بين واجب الحفاظ عليه كتيمية مقدسة ذات طابع روحي.

كما نرى أن من اللبنات الأساسية المكونة للثقافة العربية في مختلف صورها خاصة العربية هي جملة الموروثات الشعبية التي تشكل إطارا لصورة الجسد، " إن المعارف المختلفة المختصة بالجسد، والتي يمكن أن تتضح من خلال بعض العادات والتقاليد التي ترتكز على بعض القواعد السلوكية التي ترسم بشكل أو بآخر صورة ما للجسد وهي بدورها معارف عن الإنسان، فإن هذه المعارف التقليدية لا تعزل الجسد عن كونه أو بيئته، بل تتمفصل معه على نسيج من الاتصالات، يوضح أن النفس هي تركيب من الإنسان والعالم الذي يدركه، هذه المعتقدات الشعبية مختلفة في تصورها لهيمنة التصورات الشعبية القبلية عليها، إلا أنها مجملا تؤمن بضبط الجسد والتحكم فيه إما عن طريق الزواج المبكر أو ختان الإناث أو قيم الشرف والعار، وهذه التصورات الشعبية تنبثق من الحالة الاجتماعية العامة للجميع ومن خصوصية الثقافة العربية ولرؤية العالم" [2]، ومن هنا نستنتج أن الجسد بناء رمزي وليس حقيقة في ذاتها.

ليكون الجسد في ظلال الثقافة العربية ملتبسا بالتنظيرات الفقهية المتحكمة في المخيال الجمعي، لذلك ظل الجسد في هذه الثقافة مرتبطا بالمحرم، مما يجعل هويته تتحد هنا بين الرؤية الدونية والرؤية القدسية، ما جعله مغيب الهوية في المشهد الثقافي العربي، فالجسد لم يجد مكانا فعليا في المنظومة الثقافية العربية إلا باعتباره خطابا جنسيا وهذه الرؤية تشترك فيها الثقافة العربية مع الثقافة الغربية لغموض الوعي بالجسد الذي تجذر في الفكر العربي، ولعدم وجود خطابات تقربه بصورة عميقة تنظر له من مختلف الجوانب المشكلة لكينونته والتي تمثلت في النفسية منها والأدبية والعلمية " فالجسد في

(1)- كرس شلنج، الجسد والنظرية الاجتماعية، ص266.

(2)- مها محمد حسين، العذرية والثقافة، دراسة في أنثروبولوجيا الجسد، ص 46، ص 45.

الثقافة العربية لم ينل حقه من حيث التنظير له، فالموقع الذي يخصص فيها للجسد سوى مكان المنفعل والمحجوب والمكبوت" [1].

وإذا رجعنا نتتبع الخطاب الحداثي فإننا نجده يجعل الجسد محورا مركزيا لإعلاء البعد الذاتي، وفي تحديد فهم الشخص لنفسه بعيدا عن الهوية الاجتماعية للجسد الفردي في فلسفة خاصة وفي توجه الأيديولوجي مما يصنع هويته الثقافية، المنسلخ من رؤيا المناخ الثقافي الذي ينتمي إليه في ثورة على مفاهيمه وقيمه العتيقة ما يصطلح عليه بالجسد الاجتماعي" ذلك بأن وضع الجسد ضمن الثقافة الجماهيرية المعاصرة إنما يعكس تفرداً غير مسبوق للجسد، لكون الخطاب الحداثي يحاول تدريجيا سلب القداسة الاجتماعية عنه" [2].

ليكون للجسد حضور مكثف في ثقافة المستهلك، بوصفه حاملا لقيمة رمزية فتية تنمو مع الحداثة، نحو منح قدر أكبر من الأهمية للجسد كأداة تمثل الذات، باحثا عن هويته الحقيقية في ظل مجتمعات تتجه نحو تحديث مفاهيمها وإعادة بلورة الوعي بها، فكلما كان الجسد فتيا كانت ثورة الانعتاق أقوى لامتلاكه رؤيا تتجدد بفعل المشارب الفكرية الحداثية.

فاستقلالية الجسد عن جسد الجماعة يعد تمثلا لذاتية الجسد وكشفا لهوية الإنسان، ليصبح الجسد نقطة البداية والنهاية للوجود الإنساني، وبوابة الولوج إلى عالم الذاتية والتميز عن الآخر، حيث يضع الجسد الحدود التي تصنع هويتنا والمكان الذي نعبر فيه عن ذاتنا، ونمارس فيه طقوس التمرد على خطاب الجماعة لنعلي فيه خطاب الهوية الذاتية، "نجلس الآن يتمترس كل منا داخل جسده أو بجسده، الجسد الذي يحدنا ويميزنا عن الأشياء والأحياء ويصنع حدودنا وجملة علاقتنا معهم، هذا الجسد بما يحمله

(1)- فريد الزاهي، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، ص 20.

(2)- كرس شلنج، الجسد والنظرية الاجتماعية، ص 20، ص 21.

أيضا من هوية داخلية هو هوية مادية أيضا، وهو مكان بشكل آخر ليكون الجسد حيزنا الخاص الذي نوجد به في الزمان والمكان" [1].

فحسب ما تقدم يمثل الجسد هيئة أكثر تحددية وأكثر رمزية حاملا لمختلف التصورات القدسية الرمزية، و هذا يعني أن الجسد مفهومٌ وتصورٌ ودلالة محكومة بالطابع الثقافي التخيلي بين الخطاب الأصولي والحداثي، وهذه الرؤى يتم استلهامها في المجال الإبداعي لما يتميز به من طاقات تصويرية، تحفز الذاكرة على إنتاج صور جديدة تخيلية استهامية شبقية في طابعها العام تستمد ملامحها التصورية ومقوماتها الوجودية من بعض المعطيات الثقافية، ومن بعض المعطيات الإبداعية ذات الرؤى الشخصية، في إدراكها لموضوع الجسد وتمثيلها إياه.

ففارق الجسد بعده الواقعي لصالح الجسد المرجعي التخيلي من الصورة الواقعية إلى صورة الجسد المتخيل، ليعضد التخييل الأدبي صورة الجسد المستهام الجمعي بطاقته البيانية الشعرية التي تجلت في النتاج الأدبي من الفترة الجاهلية إلى غاية الأدبيات العباسية، فـ" بفعل الجانب البلاغي للغة العربية بمختلف ألوانها البلاغية التعبيرية التي عمقت صورة الجسد في تلوناته وتجلياته ومعالمه من قبل الأدباء" [2]، في محاكاة للجسد أكان أنثويا أم ذكوريا فيما تعلق بالمقدمات الغزلية التي تعنى بالجسد من التشبيب والتغزل، صاغ المخيال الشعري أنموذجا جسديا وهميا متعالي الصفات النموذجية بين الواقع والمتاواقع، ليسن هذا الصوغ الجسدي أبجديات القداسة الجسدية عند الشعراء والأدباء، وليكون الدليل على فحولتهم وفراستهم في المجال الجسدي ذكورته وأنوثته.

تقدم هذه الخطابات الأدبية رسما تشكيليا لمعالم الجسد في أدق تفاصيله ببعد تضخيمي لخلق الجانب الشبقي فيه، مما جعل هذه الرؤية تتحكم في علاقة الواصف

---

(1)- فاطمة عبد الله الوهيبي، المكان والجسد والقصيدة، المواجهة وتجليات الذات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط 2005، ص 31.

(2)- فريد الزاهي، الجسد والصورة، ص73.

والموصوف بشروط يصاغ فيها الخطاب من الأعلى إلى الأسفل " مقابلا بين الجسد والعناصر الطبيعة، مؤكدا هذا الطابع الرمزي الذي يسم المقارنة التشبيهية، ومستحضرا الجسد الغائب عن النظر عبر نظائره الطبيعية تجعل المماثلة في ذهن المتلقي من الجسد الموصوف صورة ذهنية"[1].

فالشعر العربي سخر حروفه وهواجسه وأحلامه ورؤاه وفيضه الشعري لنسج جسد بشقيه أنثويا يفيض سحرا وجمالا وذكوريا يفيض رجولة وفحولة، مقتبساً في بعض ملامحه وصفاته من بعده الواقعي المرجعي، " فقد حاول الشاعر تشكيل مقياس الجمال في وصفه لجسد المرأة النابع من مخيلته التي استحضرت جمال الطبيعة بدمجها في جسد المرأة الحلمي، فأضفى عليها صفات القداسة" [2].

فمن خلال هذه اللوحات الشعرية يظهر الجسد بوصفه منتجا للفعل الإبداعي ومنطلق ولادة المعنى التخيلي للصورة الجسدية أولها الأنثوية،"ليتحول جسدها لبؤرة مركزية للفعل الشعري وتمخض العمل على هذه البؤرة عن إنتاج جماليات خاصة، فعكست صور معنوية ونفسية بينت ذات الشاعر الخاضعة للذوق الشعري الذي يحتكم للنزعة الجمالية" [3]، ليخضع الجسد بدوره لمركزية الذوق الجمالي مختصرا في رمزيته للقيم المعيارية لصناعة الجمال الجسدي ولتذوق الجمال الجسدي الأنثوي والذكوري، فرمزية الجسد إذن تتجلى في الصور الذهنية المنتجة حوله وفق رؤيا الإنسان له ولكونه ذات بعد بلاغي ثقافي، لكن هذه الصور الذهنية"قابلة للتجلي اللغوي

---

(1)- المرجع نفسه، ص74.

(2)- محمد حسين محمود، شعرية الجسد (عصر صدر الإسلام_ العصر الأموي)، فحص أثر الجسد في شعر هذين العصرين، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط 2013، ص 71.

(3)- محمد حسين محمود، شعرية الجسد، 72.

والتخيلي[1]، " لتصبح هذه الصور الذهنية مرجعا دلاليا يحتكم إليها في مقاربة مفهوم الجسد، " ليدل هذا على مدى تجذر البلاغي في الوعي الثقافي العام" [2].

أنتجت الخطابات الأدبية معاجم خاصة لشعرائها وأدبائها وأصحاب التصانيف تعدداً مصطلحيا يختص بالجسد الأنثوي في أعضائه وصفاته وما يقابله إياها في تمثلاتها الطبيعية، لتكون هذه الصفات الخلق المطلق للجمال الأنثوي" ذلك أن العرب قد صاغت لنفسها مجموعة من المعايير الجمالية الجسدية التي خضعت بدورها لتبدلات عامة أو جزئية" [3].

لكنه تصوير معجمي تتعالى فيه القيمة الشهوانية على الطبيعية في مخاطبة الجسد؛ مما يجعل التصوير دقيقا ينم على تأمل عميق في معالم الجسد؛ فأفرز لنا كما لغويا تتعدد فيه المفردات المعجماتية لرصد الجمال الجسدي من قبل الشاعر، " فلم يدرك وجود المرأة ماديا فحسب، بل وجودا معنويا ذاتيا مثل قيمة عليا، فخص تفاصيل جسدها وأتبع عليه صفات متخيلة ليصبح الجسد الأنثوي رمزا جماليا موحيا بالمعاني المتخيلة الرمزية" [4].

يمثل بعدًا آخر على المستوى الشعري، كما يعكس تلمس الشاعر لذات الأنثى في بث رقتها وحنانها ونقائها ولحظات صفائها أثناء المداعبة مما يخرجها في بعض الأحيان من رقابة الحسي، "والجانب اللغوي يفرض نفسه هنا باعتباره مدخلا ضروريا، لكون الدقة المعجمية في الأوصاف تحيل عملية الوصف نفسها إلى فعل له شروط؛ يفترض أهلية ومقدرة وصفية تستند بدورها على مرونة أو معجم خاص غنى وصارم،

---

(1)- فريد الزاهي، الجسد و الصورة، ص74.

(2)- المرجع نفسه، ص 75.

(3)- المرجع نفسه، ص78.

(4)- محمد حسين محمود، شعرية الجسد، ص 72.

لضبط إطار معجمي للجسد في حركاته وأوصافه في المخزون اللغوي العربي منذ الجاهلية إلى غاية الأدبيات العباسية" [1].

وبهذا يبتعد الجسد عن تلقائيته الطبيعية ليتجذر في مجال المتخيل "إن الطابع التخيلي يكمن أساسا في كونه جسدا متعاليا عن الجسد الواقعي، بحيث يغدو تركيبة من المكونات المتناثرة التي يتم تنسيقها في صورة مكتملة ومتكاملة، إن الأمر يتعلق بجسد مرسوم ومختلق باللغة والخطاب والمفارقة التركيبية" [2].

إذ يتعلق الاستيهام الجسدي هنا بالبعد الشبقي الأنثوي فقط في نموذجيته العالية المستوحاة من التخييل الشعري، الصانع للوهم الجسدي في ذهن المتلقي ليكون هو القار في مقاربة أي جسد أنثوي في بعده الواقعي، بينما فعل الاستيهام للجسد الذكوري فقد تعلق بالبعد الفحولي والمبرز كذلك لقيمة الجمال فيه، " فللخيال دور كبير في صياغة أفكار الشاعر في منظوره الجمالي للجسد لبيان فيض وعيه الشعري، ومخيلته التي تحاول تحقيق طموحها في الخلود من خلاله" [3].

ويبرز التخييل الجسدي كذلك عبر الجسد الذكوري المخيّل في مثاليته العليا " وهو الجسد المرسوم في ذهن الشاعر الحامل لصور الكمال التي لا يتحقق جزء كبير منها، إلا في صورتها الحلمية والناظرة للأفق وتتلخص مجموع الصور الاستيهامية الحلمية المصاغة وفق الرؤية الإبداعية للشاعر" [4].

لقد عكس الجسد الشعري المخيل صفات الفارس العربي قديما صور الفتوة والفحولة والمروءة والجمال ممررة عبر الصور الجسدية، محور العملية الإبداعية التي لا تتحقق إلا في عالم الحلم حول النموذج الخيال للجسد الذكوري، له معايير مميزة ينفرد بها عن

---

(1)- فريد الزاهي، الجسد والصورة، ص81.

(2)- المرجع نفسه، ص86.

(3)- محمد حسين محمود، شعرية الجسد، ص56.

(4)- المرجع نفسه، ص 55.

الأجساد الواقعية التي تنأى عن الجسد التخييلي المنشود المتفرد في صفاته الحسية والمعنوية، المؤسس لذوق جمالي ذي بعد شعري تخيلي[1].

يتعاضد النموذج التخيلي للجسد من خلال القصص القرآني فيما تعلق بقصة "سيدنا يوسف عَليه السلام"، حينما عرضته زوجة عزيز مصر **(زليخة)** لسيدات قومها بوصفه نموذجا جماليا مثاليا لا يضاهي في قِرانه بأي أحد من رجال قومه، ليدل على أن النموذج البلاغي التخيلي تم نسجه بفعل الرؤية الإسلامية لمفهوم الجمال، فقد أثبت الإسلام صفة الجمال في الجسد لكنه جمال خادم للمقدس، ليكون التصوير الجسدي نابعًا من التصوير الإسلامي في لغة القرآن، لما لها من وقع في النفس في كونها النموذج البلاغي الأول حيث " يفرض الحديث عن المتخيل العربي الإسلامي استدعاء اللغة العربية بكيفية قبلية، إنها إطار التأصيلي للثقافة التي يتكون ويتزود فيها المتخيل، فاللغة العربية هي لغة القرآن التي يصاغ من خلالها المقدس؛ فهي الأفق الذهني والكوني والنفسي واللسان الوسيط لأن المتخيل يمثل الصناعة الذهنية واللامادية والتراكبية" [2] للمفاهيم والقيم والصور والقضايا.

وإذا اطلعنا على المدونة الشعرية في العصر العباسي نجد النموذج الجمالي للجسد الذكوري يتعلق بالتغزل بالغلمان في الأدبيات العباسية خاصة مع أبي نواس " ليكون فيضا للرؤية الجمالية التي تدور في إطار الحلم الشبقي للنموذج في واقعيته علامة جمالية" [3]، ليكون نموذج أبي نواس متعال في تخيليته لقيم اللذة والاشتهاء والإغراء على عكس النموذج الشعري الجاهلي- الأموي، لكنه يشترك معهم في الارتكاز على التصوير الجمالي للجسد الذكوري، ليؤسس ذوقا جماليا جديدا بصيغته الغلمانية.

---

(1)- ينظر، المرجع نفسه، ص 55.

(2)- محمد بدر الدين آفاية، الغرب المتخيل- صورة الآخر في الفكر العربي الإسلامي الوسيط- المركز الثقافي العربي، ط 1، 2000، الدار البيضاء، المغرب، ص 31.

(3)- المرجع نفسه، ص 56.

هذا الخلق النموذجي للجسد الشعري المخيل تشكل عبر الوعي الشعري المجسد للوعي الجمالي في نفس الشاعر العربي، لتصبح صفاته قارة في المتخيل الثقافي واللاوعي الثقافي، "كما أن فكرة حضور الجسد لا شكل إلا في ظل الوعي الثقافي والاجتماعي الذي يسمح بولادة الجسد ونموه بعد أن تلتبس علامات ذلك المجتمع ولو كان بطريقة حالمة" [1].

فالجسد بمجرد ما تمتلكه اللغة يكف عن أن يكون جسدا واقعيا، ليغدو جسدا ثقافيا ومتخيلا يتعامل معه من المخزون الفكري والذاكرة واللغة وقيمها وأخلاقها، ليستحيل الجسد بهذه العملية البلاغية الوصفية مثالا لغويا قد يُحاكي أصوله المرجعية، فيتحول النموذج الجسدي ببلاغته اللغوية إلى جسد متخيل تمتلكه الذاكرة الإنسانية واللغة والرغبة، فتستحضره المخيلة لتعيش معه باستمرار استيهاماتها الشهوانية، لكونه جسد نسج من مخيلة الواصف الناحت له، فيمنحه من توقه وتوقعاته وحساسيته كل ما ينقصه من الاكتمال والتعالي وفق رؤيا تفقده طابعه الوجودي[2].

لتتحول هذه الصور الذهنية المصاغة وفق الأدبيات العربية منذ الجاهلية إلى غاية العصر العباسي بفعل الخطاب الديني إلى رمز للنموذج الجسدي في أعلى خصائصه المثالية للجمال في المتخيل الثقافي العام، كما يتجلى البعد التخيلي للجسد بفعل عامل الثقافة في حد ذاتها باعتباره موضوع الغائب الحاضر، لأن الجسد يعد من الموضوعات التابو الممنوع الحديث عنه لما يعتريه من قيم الشرف والعار، لذا فصورة الجسد في المجتمع مطموسة وتلفها الشوائب القيمية، ففي استحضار الحديث عن الجسد يتم تعبئته ببعد شبقي شهواني، ليكون البعد الحسي للجسد هو المسيطر على الرؤى التي تعلقت بمفهومه وصوره.

---

(1)- المرجع نفسه، ص 56.

(2)- ينظر، فريد الزاهي، الجسد والصورة، ص 87.

وبعد هذا التشظي بين الواقعية والتخيلية التي أنهكت الجسد يغدو بعدها آلية تواصلية اجتماعية وممررا لتيمات ثقافية، رمزا للتصورات الإنسانية من الحسية والمعنوية والجمالية والأسطورية تعلقت بالجسد سواء أكان ذكوريًا أم أنثويًا[1]، بل يمكننا القول "إن بناء النموذج الجسدي على غرار النموذج الطبيعي يفصح عن تصور للكيان الإنساني، لا يتم فيه الفصل بين الجسدي واللاجسدي وغير الشخصي؛ مما يدل على أن عملية التشبيه في ربطها الجسد وقوة الطبيعة الكونية، تحول الجسد إلى كائن رمزي محمل بقوة الطبيعة وجمالها" [2] لتكشف خواص تصويرية عن رؤية تخيلية، لكونه جسد مقتطع من سياقه الاجتماعي؛ لأنه مفصول عن معطياته الحسية والإدراكية والنفسية.

فقد تحكم الرغبة المقصدية الشهوية في صياغة النموذج الجمالي الخطابي ليغدو التصوير المجازي بعدا تجريديا للجسد جزءا من تصوراته ليتمكن من امتلاكه تخييلا وواقعا؛ لأن الجسد يحتاج لهذه المفارقة لينتج نموذجه التاريخي بشكل رمزي. بقدر ما انغرس في المتخيل الاجتماعي ويؤثث فضاءاته الشهوانية لكون البعد التخييلي لا يكتمل إلا عن مقصدية ذاتية، موسومة برغبات دفينة باعتبار الصور التي منحها الواصفون للجسد تعبر عن رغبات مستمعها ومنتجها على حد السواء، فقد كانت تنقل للمستمع الغائب لتكون له مشهدا تصويريا للمتخيل الجسدي[3].

لتكون هذه الصور الذهنية معراجا من الواقع إلى الخيال لتنسج أنماطا جديدة من الذكريات والهلوسات الدفينة والتوجسات، لكونها انعكاسا عن تجارب حسية للمخيال الواقعي في التعامل مع الصور المتخيلة الجديدة للجسد، لذا تحل المقصدية الدلالية في

---

(1)- ينظر، محمد حسين محمود، شعرية الجسد، ص 57.

(2)- فريد الزاهي، الجسد والصورة، ص88.

(3)- ينظر، المرجع السابق، فريد الزاهي، الجسد والصورة، ص89.

بنائها، لأن عملية التصوير في الوصف أو القص أثناء نقل ما هو واقع لا تخضع لقواعد المنطق المألوف؛ فتعطي لعقل وذاكرة السامع مجالاً للتفكير الخلاق[1].

ففي المسرود الروائي المعاصر تحول الجسد بالفعل الاستيهامي المشبع بالطاقة التخييلية إلى الغوائية تنفذ إلى التصوير البلاغي في كتابة الجسد ورسمه بنموذجية عالية التصوير النابعة من شغف الجسد والخيال واللغة، فكانت هوية الجسد هوية لغوية إيهامية انتقلت إلى الوعي الثقافي لترسخ فيها جملة من التصورات حوله، والتي أصبحت من البديهيات أو المسلمات تقود وتوجه وعينا وتصورنا نحوه سواء أكانت خادمة له في بعده الشبقي أو في بعده الوظيفي الوجودي أم تلك التي توازن بينهما أم تلك التي تصوغ الجسد ليخدم المقدس، " إنها سلطة خطابية تحول النماذج الواقعية إلى كائنات جديدة يلعب فيها الخيال دورا كبيرا بحيث تنفصل تدريجيا عن مرجعها الخارجي، ليتم تحولها إلى نماذج أسطورية لها موقعها في التاريخ الذهني الكامن في اللاوعي الثقافي العام يتغذى بالاستيهامات الذاتية والعلائقية " [2].

وهذا الشغف الإيهامي يعطي للصور المتخيلة انبعاثا جديدا لتفاعلنا مع الواقع وفق رؤيتنا السطحية أو بفعل تلك الاحكام القبلية الطاغية التي نحكمها عن الأشياء، فلا نقر إلا بثباتها وعدم التصرف فيها، وولادة جديدة لخيال فعال يحطم القواعد التي تمنع استبصار الأشياء لما يتخللها من خطورة للوضع الجسدي.

خلاصة حديثنا عن صورة الجسد في متخيل الثقافة العربية، أنها متشكلة أبعادها من الثنائيات الأساسية التصوير المثالي والتصوير الواقعي التي ترسخت عميقا في المخيال العربي، كلها تمثل أنساقا مرجعية قيمية يستلهمها التخييل السردي ليصنع في

---

(1)- ينظر، حسن عبود النخيلة، خطاب الصورة الدرامية، منشورات الضفاف، الرباط، المغرب، ط1، 2013، ص67، 68، 69.

(2)- فريد الزاهي، الجسد والصورة، ص 90.

مخيال الإنسان نموذجا جماليا، من خلاله نعمد لتفكيك هذه الصورة لاستبطان هوية الجسد منها لنفرق بين حديث الخيال والإيهام فيما تعلق بالجسد.

فإنتاجية المخيال الثقافي الإنساني للجسد تمظهرت في الجسد الواقعي المعطى الحقيقي الذي يولد به الإنسان، المكون له من لحم ودم أي الصيغة العضوية، ليستحيل إلى جسد مرجعي هو الإطار الذي يؤصل لصور النمطية للجسد والتي تقارب بها الصور التخييلية والنموذجية، فالجسد الافتراضي هو الجسد الصورة التي يفترضها كل واحد منا أن يكون عليها لذا يسعى الكل لتحسين مظهره الجسدي والدليل على هذا هو عمليات الافتراضية التجميل التي تعكس قناعات الإنسان الافتراضية. وصولا للجسد الخيال الذي صنعه الخيال الأدبي ورسم معالمه من فيضه الرؤيوي، ليستقر في تلقيه جسدا وهميا ما تشتهيه الذات في أحلامها ونوازعها، وتموقع الجسد في المخيال الإنساني أكسب العملية الإبداعية قوة تخيلية في تصور الواقع، في علاقة التجاذب بينهما في سؤال استبياني للكشف عن دور الخيال والتخييل في الطاقة الإبداعية للإنسان، وتوضيح مدى دور الإيهام في صناعة الواقعية المطلقة.

5- صورة الجسد في الثقافة الغربية:

ترواح تلقي الجسد بوصفه تيمة ثقافية في الوعي الثقافي الغربي بين قيم الرفض والقبول وبين البعد المادي والبعد الروحي، حسب الثقافة الأصولية التقعيدية لمقومات الفكر الغربي القديم المتمثل في التراث الفلسفي اليوناني الذي كوّن النسيج الثقافي وغلف المناخ الاجتماعي الغربي لعدة قرون، و هو تراث قضى لتقضي بفصل الجسد عن الروح، لنجد أن(**أفلاطون/ Plátōn**) يقر بوجود العلاقة بين الروح التي هي جوهر الإنسان، التي لا يمكن إدراكها بالخبرة المباشرة، لكن من خلال وجود فكرتها القائمة على العقل (وهو مكمن الإدراك) وبين الجسد، وأن النفس جوهر مستقل عن البدن توجهه وتأمره، وتجاوز في اعتقاده إلى أن الجسد هو قبر النفس، كما اعتبر (**أرسطو/ Aristote**) أن الإنسان مادة وصورة، والمادة هي الجسد، والصورة هي النفس وكلاهما لا يمكن الفصل

بينهما إلا بالذهن، مضيفا أن النفس خالدة فقط يفنى منها ما هو مرتبط بالذاكرة والجسد يموت لكنه حامل لهذه الذاكرة"[1].

ليفصل أفلاطون الإنسان بين روح وجسد، جعل للأولى الخلود والسمو والرقي بإحلالها عالم المثل النقي الطاهر منبع العقل والحكمة، وجعل للثاني الموت والاضمحلال والرذيلة، بينما أرسطو كان وحد الرؤية للإنسان وجعله وحدة متكاملة من روح وجسد يتفاعل إحدهما بالثاني. وهذا الطرح يمتد في ثقافة العصور الوسطى" التي اختلط فيها اللاهوت المسيحي بالعقلانيات والكلاسيكية التي ضحت بنقاء الوحي المسيحي عندما انتشرت الثقافة الشعبية المشبعة بالخرافات، ومن هنا نرى من أين استمد الجسد مدلولاته"[2].

ليتعالى هذا الطرح مع سيطرة الكنسية على الوعي الفكري الغربي في تلك الفترة على الجسد، ليكون خادما لأغراضها وأهدافها باسم الدين المسيحي حيث تعاملت مع هذه التيمة بحذر كبير في رمزه للموضوعات الدينية في أهم أيقوناتها؛ شخص العذراء وجسد المسيح (عيسى عليه السلام)، أو تمثيل للقضايا الميتافزقية من الحياة والموت والبعث، إلى تجسيد فكرة الخلاص عن طريق المنحوتات والمجسمات والمنمنمات واللوحات المبثوثة في زواياها وجدرانها، فـ" الكنسية حاربت المبدأ المحتفي بالجسد القائم على اللذة، وقد بلغ إقصاء الجسد أوجه ليترجم التحقير والتجاهل والإهانة والإخصاء باسم الدين في القرون الوسطى[3]".

---

(1)- مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، تقديم مدحت مدكور، مطابع الأهرام التجارية، فيلوب، مصر، ط 2006، ص 28، ص 29.

(2)- محمد حسام الدين إسماعيل، الصورة والجسد، دراسات نقدية في الإعلام المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ط2، 2010، ص45.

(3)- حسن بوحبة، الجسد بين النسق القيمي وسلطة الصورة الإعلامية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، ص39.

ومن هنا تتجلى لنا خلفية انحراف الفكر الأوروبي في نظرته وحكمه على الجسد متأثرًا بالتيار الكنيسي الرهباني، وليس الفكر الإنجيلي السليم، "بينما يوصى الكتاب بالعناية بالجسد المادي واستخدامه لمجد الله وخير الإنسان، يوصى أيضاً بمحاربة بل وإماتة الجسد المعنوي أو الشهوات والنزوات في حالة جموحها وطغيانها على الروح، لأن أجساد المؤمنين بحسب الكتاب المقدس هي هياكل للروح القدس، وأعضاء في جسد المسيح الذي هو الكنيسة"[1]، بهدف صيانة الجسد وكبت جموحه الغرائزي خاصة ما عاشه المجتمع الأوربي في العهد الروماني من عبادة حياة اللذة وإتباع الشهوات، فسقط الجسد معها في متاهة الرغبة وسلطتها، مما ألحق به النظرة الشبقية في بعدها الدوني المدنس.

ويتجلى البعد المقدس للجسد في فكرة التجسد والاتحاد في الذات الإلهية، فالجسد هنا هو الهيكل الذي اتخذه الرب لكي يحل بين خلقه في طهارته وقداسته، كون كرامة الجسد في المسيحية من الجسد المسيح، ومن هنا تثبت أهمية الجسد في المسيحية من مبدأ التجسد، فهو يمثل وجود الرب في الإنسان العادي ودلالة توحده ومحبته للجنس البشري، وتثبت أهميته في بعده القدسي بامتداد قداسة جسد اليسوع في الجسد الجنس البشري، ويتجلى ذلك في فكرة مبدأ البعث التي تتم بالجسد ولكن في هيئة جسد نوراني، وتبدو فكرة التجسد تبدوا عميقة الجذور في الفكر المسيحي والغربي عموما، بعودة الروح في حياتها الثانية لتتم خلاصها من الخطايا في جسد آخر، فتبرز أهمية الجسد مرة أخرى بضرورة وجود جسد ليحتوي الروح أثناء عملية التجسد[2].

لذلك شكل الجسد عنصرا مركزيا في الثقافة الغربية الذي تلتف حوله مفاهيمها وتصوراتها للحياة، ليتراوح تلقيه في وعيها الفكري بين بالنظرة الدونية الشبقية مرورا إلى البعد الاستهلاكي وصولا إلى النزعة الذاتية في خطابها الحداثي، لتنظر الثقافة الغربية

---

(1)- المرجع نفسه، ص29.

(2)- ينظر، المرجع السابق، حسن بوحبة، الجسد بين النسق القيمي وسلطة الصورة الإعلامية، ص29.

للجسد باعتباره موضوعا للتأمل والبحث والعرض لصنع الجمال؛ حينما يتعلق بجانب التزين والاستهلاك بهدف الترويج لقيم الجمال بحضوره المتعالي في خطاباتها الإبداعية الفنية من النحت، إلى الرسم والنقش، منذ حضاراتها القديمة الإغريقية واليونانية فالرومانية حتى وبعد بزوغ الديانة المسحية، فقد" أولت الحضارة الغربية اهتماما كبيرًا للجسد، ففي الحضارة الإغريقية والرومانية وبعد ظهور المسيحية، تم نحته في الساحات العامة أو على المباني بالكنائس والقصور. وظهر في اللوحات الفنية خاصة مع بداية عصر النهضة، مما جعل الإنسان مركز الاهتمام، وبذلك اهتم بالجسد الإنساني نظرا للنزعة الإنسية التي اكتسحت التفكير آنذاك" [1]. ومن هنا تحول الجسد إلى مصدر للمتعة النفسية ومادة للخلق الفني الجمالي بطابع المظهرية سواء في المنحوتات والمجسمات واللوحات الفنية.

ويتجدد هذا النقاش كذلك في الخطاب الفلسفي المعاصر ذي النزعة العقيلة بنفس الرؤية من فلسفة "**ديكارت/René Descartes** " العقلانية التي تقدس مبدأ العقل المنظم لحياة الإنسان، ليتفق مع مذهب أرسطو في توحيد الإنسان ككتلة متكاملة متفاعلة مع بعضها بعض" ليتوصل في تأملاته الفلسفية إلى أن الإنسان هو الكائن الوحيد في الكون الذي يتمتع بمكونين مختلفين، يلتقيان على نحو ما داخل الجسد، وهما النفس والجسد"[2].

وهكذا يُعلي الفيلسوف" **نيتشه/ Wilhelm Friedrich** " من شأن الجسم الإنساني ويجعله منبعًا للحياة وموضوع التجربة والمعرفة، ويلغي فكرة تقسيمه إلى روح وجسد، فهو يؤكد على أن " الجسم هو الذي يفكر أو بصورة أدق فإن الفكر يقوم

(1)- المرجع نفسه، ص34.

(2)- المرجع السابق، ص 39.

في الجسم، لم يعد ما يوجب إقامة تراتبية ما بين النفس والجسم ،لأن ثنائية النفس والجسم ليس فيها ذاتها أي معنى أو أية قيمة" [1].

لكن مع الفلسفة الفينومينولوجية تغيرت النظرة إلى الجسد بوصفه حقيقة وجودية تعكس تمظهرية الإنسان من "**هورسل/ Edmund Gustav Albrecht Husserl** " إلى "**ميرلوبونتي/ Maurice Merleau–Ponty** " في رؤية تسعى للحديث عن الجسد بوصفه موضوعا قصديا في كون الجسد موضوعا خاضا للتأمل والبحث، كما يعتبره دليل وجود الإنسان في الكون، والكاسب له المعنى المضفي على من حوله من معان في تفاعله معها، " إن الجسم هو أثر في العالم، بطانة خارجية للنفس، مؤثر ومتأثر، راء ومرئي" [2].

خطاب الحداثة وجه الجسد للنزعة التحررية من الأفكار المرجعية ذات البعد الكنسي المسيحي، ليعلي من القيمة الفردية في انسلاخها من قيم المنظومة الاجتماعية المرجعية والتي تجعل الجسد اجتماعيا بامتياز، لأن الجسد في فترة الحداثة أصبح الملجأ حينما حلت مفاهيم البحث عن الذات، ليكون الجسد المرساة الوحيدة القابلة لأن تشد الإنسان إلى انغراسه الجسدي، نما هذا المفهوم ليكون الجسد خشبة الخلاص، بعدما كان علامة سقوط حينما عدلت العلاقة بين الفرد وجسده[3].

لتطفو الصيغة الشهوانية في مقاربتها لصورة الجسد من خلال الترويج للجمال الجسدي لتلتبس به النظرة الحسية المادية، " عبر استثمارات متنوعة للجسد وتقنيات متعلقة به عبر ممارسات مجسدة معينة لإنتاج جماليات الجسد" [4]. مما جعل الجسد في

---

(1)– ميشيلا مارزانو، فلسفة الجسد، ص55.

(2)– المرجع نفسه، ميشيلا مارزانو، فلسفة الجسد، ص 59.

(3)– ينظر، دافيد لوبروتون، انثروبولوجيا الجسد والحداثة، ترجمة، محمد عريب صاصيلا، منشورات المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع، بيروت، لبنان، دت، دط، ص152، ص 155.

(4)– هلين توماس، جملية أحمد، الأجساد الثقافية، ترجمة أسامة الغزولي، المركز القومي للترجمة، ط1، 2010، القاهرة، مصر ص 92، ص 93.

الخطاب الفكري الحداثي الغربي يعاني إشكالية التباسه بالجنس ما بين قمع وإباحية؛ ليكون رد فعل على اللاهوت المسيحي الكنسي المنحرف على الإنجيل السليم وما فرضه من خطاب أخلاقي حاد على الجسد.

تتمظهر الصيغة الشهوانية من خلال منظومة القيم الجديدة التي تخضع الجسد لمبدأ الاستهلاكية والشيئية، في صناعتها للجمال أو تقديمها له في صفاته المعيارية العليا من خلال تسليع الجسد سواء أكان أنثويا كان أم ذكوريا بدخوله الثقافة التجارية الحديثة، "بفعل استغلال حضاري في جانبه الاقتصادي والنفسي والإيروسي" [1]، من هنا تتنامى ثقافة الجسد إما باستهلاكه في موضوعات العلوم وتجاربها العلمية، أو باهتمام الفرد بمظهره الخارجي في مجال الموضة باعتبار" جسد العارض هو نتاج للطبيعة رغم أن جماله هو بالتحديد ثقافي، فهو جمال نتيجة وقوعه لاختبارات وتقديرات، لأن العرض هو ممارسة جمالية تنتج بعض الأجساد بوصفها جذابة أو جميلة "[2]، ليكون المنطق الجمالي هو المتحكم في الجسد بين قبوله ورفضه إلى تعديله ليندمج في ثقافة صناعة الجمالي.

كل هذا أسس أنساقا بنائية للصور الذهنية للجسد في المخيال الجمعي تشربت مرجعيات متعددة بين الواقع واللاواقع، ويحضر فيها الأسطوري والعجائبي حينما يتواشج الجسد بالجنس في حضرة الخيال، ليؤسس الطابع التخيلي للجسد، فلطالما صنع الخيال عوالم من السحر والعجائبية تفارق الواقع بانزياحية هروبية متعالية تعانق اللذة والمتعة، يعيش فيها الإنسان سرمدية برزخية بينها ليصنع لنفسه واقعه الخاص يرى فيه بمرآة الخيال هواجس نفسه وهوامها واللاممكن، يلامس به حقيقته التي يرد لا الحقيقة التي هو عليها، يبلور في عالمه الخيالي حضورًا جديدًا يملك سلطة تفاصيله، لذا كلما ذكرنا الجسد استحضرنا هالة الشغف والجمال.

خلاصة:

(1)- حسن بوحبة، الجسد بين النسق القيمي وسلطة الصورة الإعلامية، ص 42.

(2)- هلين توماس وجملية أحمد، الأجساد الثقافية الأنثوغرافية والنظرية، ص96.

نستشف من كل ما سبق أن الجسد يبقى الجسد بناءًا ثقافيا بامتياز تسلهم صورته من المتخيل الثقافي بمختلف بنيات تيماته السننية، المتحكمة في صناعة المقومات الادراكية والتقبلية، والمؤسسة للمفهوم الحكمي والقيمي الذي يقارب به الجسد بوصفه مفهوما وصورة تصنع الواقعة الوجودية للإنسان.

الفصل الأول: الصورة والفكر التخييلي

*- المبحث الأول : مفهوم الخيال والتخيل –الجذور والاصطلاح

1-1-/التشكل الأولي لمفهوم الخيال والتخييل .

1-2-/التخييل في البيئة النقدية والفلسفة القديمة .

1-3-/الخيال و التخييل في البيئة النقدية المعاصرة .

1-4-/ التخيل الروائي ولعبة الايهام .

*- المبحث الثاني: الصورة الجسدية التأسيس للماهية –آليات التشكل في الأدب

2-1-/ في البيئة الفلسفية والنقدية القديمة .

2-2- /الصورة في البيئة النقدية المعاصرة.

2-3-/ علاقة الصورة بالتخييل .

2-3-1- / الصورة والفاعلية الإبداعية والإشعاعية التأثيرية .

2-3-3- /آليات البناء التصوري والتخيلي للصورة الذهنية .

أ-/ بناء الصورة المتحول .

ب-/ بناء الصورة المتضائل.

ج- / بناء الصورة المركب .

د-/ بناء الصورة المطلق.

هـ-/ بناء الصورة الكلي .

ح- /بناء الصورة الجزئي .

خ-/ بناء الصورة التراكمية .

I- المبحث الأول : مفهوم الخيال والتخييل – الجذور والنضج الاصطلاحي:

لقد أثيرت قضية التخييل في الفكر الإنساني في محاولة لفهم كنه العلاقة الرابطة بين الإبداع والتجربة الشعورية واللاشعورية الإنسانية في بعدها الواقعي والماورائي، و"يعد الفكر الفلسفي اليوناني أول فكر إنساني أثيرت فيه هذه القضية للكشف عن فهم تموقعه من الوجود الخارجي، وقد وضع كل من "**أفلاطون (PLATON)**" و"**أرسطو(ARISTOT)**" اللبنة الأساسية في مقاربة علاقة الإبداع بعالم المثل الخيالي بالواقع عن طريق فعل المحاكاة" [(1)].

1- 1- التَشَكل الأولي لمفهوم الخيال والتخييل:

فالخيال يشير إلى القدرة على تكوين الصور الذهنية لما غاب عن الإدراك الحسي، ليعيد تشكيل هيئته بغير صورته الواقعية، والتخييل يشير إلى إعادة عملية تأليف الصور وتشكيلها لخلق اللاممكن الصوري، فمصطلح التخييل يمثل الجانب الفكري بحيث يصبح وجها للعملية الذهنية في تشكيل الصور والتخيلات الناتجة عنها هي الصور الذهنية نفسها[(2)].

ويقصد بالخيال والتخييل في التفكير الفلسفي اليوناني القديم البعد الذهني الفعال عند الإنسان لذا اعتبر الفيلسوف "**أفلاطون (PLATON)**"* الخيال القوة العقلية التي يتمتع بها الإنسان في نسج عوالم جديدة تبتعد عن الواقع المعيش، وحدد مفهوم التخييل انطلاقا من علاقته بالخيال باعتباره "القوة الباطنية للإدراك الذهني[(3)]"، وبهذا أكد وجود علاقة

---

(1)- سعيد جابر، التخييل وبناء الأنساق الدلالية حول مقاربة دلالية تداولية، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2013، القاهرة، ص51.

*- **أفلاطون:** هو ارستوكليس بن ارستون، فيلسوف يوناني كلاسيكي، رياضياتي، كاتب لعدد من الحوارات الفلسفية، ويعتبر مؤسس لأكاديمية أثينا التي هي أول معهد للتعليم العالي في العالم الغربي، معلمه سقراط وتلميذه أرسطو. وضع أفلاطون الأسس الأولى للفلسفة الغربية والعلوم.، كان تلميذاً لسقراط، وتأثر بأفكاره كما تأثر بإعدامه الظالم.

(2)- ينظر، جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992، بيروت، لبنان ص 13، ص 14.

(3)- فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل، إفريقيا الشرق، دار البيضاء، المغرب، ط 2003، ص 39.

نسبية بين الخيال والإبداع،وأخرى تفاعلية بينه وبين المحاكاة ولم يستعمل "**أفلاطون(PLATON)** "كلمة"خيال" بالمصطلح الدال عليها، بل أشار إليها من خلال حديثه عن القوى اللاعقلانية في الإنسان، كونه يرسم صورا في ذهن المتلقي بتغيير وضعها الحقيقي فيعمد إلى تشويه الواقع، فمرة يعكس بعده المشوه بآخر جميل، أو يعكس بعده الجميل بآخر مشوه.

ويلعب الخيال عند "**أفلاطون**" دورا غامضا ناتجا عن التفاعل المتبادل بين الحواس والتفكير المجرد، لأنه يتمتع ببعد تمظهري خارجي لما يوجد في النفس الإنسانية، لأن معنى التخييل عنده يعني التجلي أو التمظهر، باعتبار التخييل يعد نوعا من الصور الموجودة في المخ والتي تتعلق نوعيا بالصور العقلية الخاصة، لأنها تناظر ما هو موجود في العالم الواقعي والعالم المثالي"[1].

ومن بعده أتى "**أرسطو**"* لينظر للخيال والتخييل في معرض حديثه عن القوى الإدراكية للتخييل الإنساني باعتباره ملكة إدراكية بحتة تقوم على مبدأ حسي، فكلمة الخيال تعني الصور الذهنية التي تنطبع في النفس وليس القوة الباطنية للإدراك، وهذه الصور الذهنية هي التي تؤثر في وعي الإنسان بطريقة تشكلها وتمظهرها في مخيلته، وفق مستويات اللذة النفسية المنطلقة من بواعث الذهنية لتكون الخيالات المنعكسة عن استجابة للمعاني والذكريات التي تنبعث من الذهن، بحيث تبث في النفس متعة ذهنية قوية وعميقة، إلا أنها متعة فنية سرعان ما تزول بزوال المثير الذي أحدثها، حين تعود النفس لحالة الإدراك الطبيعي الذي يغلب عليه الوعي الحسي ويحكمه التفكير

---

(1)- شاكر عبد الحميد، الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، عالم المعرفة، الكويت، ط 2009، ص 137، ص138.

*- **أرسْطُو أو أَرِسْطُوطَالِيس أو أرسطاطاليس:** وهو فيلسوف يوناني، تلميذ أفلاطون ومعلم الإسكندر الأكبر، وواحد من عظماء المفكرين، تغطي كتاباته مجالات عدة، منها الفيزياء والميتافيزيقيا والشعر والمسرح والموسيقى والمنطق والبلاغة واللغويات والسياسة والحكومة والأخلاقيات وعلم الأحياء وعلم الحيوان

العقلي، كون العناصر الأولى المشكلة لملكة الخيال هي الصورة والعقل وملكات الحواس[1].

وبهذه الشاكلة يصبح التخييل عند "**أرسطو**"هو الملكة التي من خلالها ندرك وجود الصور العقلية، وهو حركة تحدث من خلال النشاط الخاص بالإدراك الحسي، الذي يعتمد آلية الإبصار العقلي للصور، وهو نوع من الإدراك الحسي، لأن التخيل أخذ اسمه من خلال عملية الإبصار التي تعتمد على الضوء للتعرف على الأشياء المجهولة المعتمة التي تقع في الظل، لتتحدد ملامحها الحقيقة بعد أن كانت متخيلة موهومة، هكذا يصبح الخيال عملية إضاءة على المناطق المعتمة في النفس الإنسانية، لنجد بين الجذر phots الذي يعني الضوء وكلمة thantasai جذورا مشتركة[2].

وبهذا تكون الصور عند "**أرسطو**" تمثلات عقلية، فالوهم ذو صبغة بصرية إضائية، هكذا كان التوهم والتخييل لدى "**أرسطو**" مرتبطا بالضوء وبحاسة الإبصار ليترتب التخييل عن التوهم بهذا الشكل، لأن التوهم أقرب منه للإدراك الحسي والتخييل أقرب للإدراك العقلي[3].

1-2- التخييل في البيئة النقدية والفلسفية القديمة:

ويرتبط الخيال والتخييل بالواقع من ناحية محاكاته لكنها لا تعني التطابق؛ بل الابتكار والتجديد في حدود الذوق والعقل، في تأكيد على قدرة الخيال التأثيرية في سلوك الإنسان، وتغيره لقيمه الجمالية التي اعتاد عليها من خلال استحداثه لأخرى تكون بديل الأصل، فـ" التخييل حسب الرؤية النقدية القديمة حركة انفعالية تدفع النفس الإنسانية إلى اتخاذ وقفات سلوكية إيجابية أو سلبية اتجاه الموضوع المخيل، لأنه يوهم الإنسان بحقيقة

(1)- ينظر، فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل، ص53.

(2)- ينظر، شاكر عبد الحميد الخيال من الكهف إلى الواقع، ص141.

(3)- ينظر، المرجع نفسه، ص 142.

مواضيعه التخيلية ويدفعه للتفاعل معها، فالتخييل استجابة ذهنية للمبدع والمتلقي تكون على مستوى انفعالاته أو أفعاله وما يثيره من الحالات والانفعالات النفسية "[1].

وتميز مفهوم التخييل في البيئة النقدية القديمة بالتعددية الاصطلاحية من الوهم إلى التمثيل والتشبيه والمحاكاة والتغيير مما خلق علاقة ترادفية في المعنى بينها، لـ" تشير في معظمها إلى الملكة النفسية للإدراك الذهني، التي تنتج الصور بعد انسلاخها من بعدها الحسي، أو كونه عالم المواضيع الخيالية المنتجة للصور الذهنية التمثلية لما هو واقع أو وهم، وهو الأمر الذي جعل إدراك كلمة" Phantasia" عند العرب بالقوة الذهنية أو النفسية الداخلية، التي تمكن الفرد من إعادة استحضار الصورة بعد غيابها عن مرجعها أي مادتها الواقعية، غير أن هذه الصور تبقى دائما مرتبطة بمرجعية واقعية وهو ما يقابل المفاهيم الذهنية أو الصور الذهنية للمدلولات" [2].

فمصطلح التشبيه والمحاكاة والتغيير هي الأساليب المميزة للجمالية التعبيرية لتحقيق التمثل بين الموضوع المادي وصورته الفنية في محاكاة لخصائصه التجريدية، وإحداث تغير في البنى التركيبية لمعطياته الواقعية الحسية وللسياقات اللغوية المألوفة، ما يحدث تغيرا في معانيها المألوفة بدلالات ما يخلق غرابة تلقيها، لإثارة الحركة الذهنية لخيال الإنسان لخلق الصور الجمالية ذات الطابع التعبيري التنكيري[3].

ليدل هذا أن فلاسفة العرب قرنوا مصطلح التخييل بالشعر حسب ما فهموا من كتاب فن الشعر لـ "**أرسطو**"، باعتباره " المجال الإبداعي الوحيد الذي تتجلى فيه القدرات التصويرية بين زيفها وحقيقتها. ليقتربوا رويدا رويدا للتقعيد لمصطلح التخييل بالنسبة لعمل الشاعر والصانع في عملية المشابهة في صناعة الصورة، من خلال إيهام الناس

(1)- يوسف الإدريسي التخييل والشعر، حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية، منشورات الضفاف، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص 91.

(2)- سعيد جابر، التخييل وبناء الأنساق الدلالية، ص 53.

(3)- ينظر، يوسف الإدريسي التخييل والشعر، ص 105، ص 114.

بالتعامل مع أوهامهم، لأنهما يوهمان الناس بأن ما هو معروض لهم حقيقة وما هو بحقيقة، وهذا النوع يسمي الإيهام بالحقيقة"[1].

ومثل هذا التصور يفترض أن تتميز المتخيلة بمخزونها الخاص من الصور الحسية الخاصة بها، عن الصور الحسية المباشرة العقلية، بيد أن هذا المخزون الخيالي يتبلور ويتأسس ويتخذ أشكالا جديدة مغايرة لنظيرتها الأصلية، بفعل التركيب والفصل، فـ" القوة المتخيلة تنتهز الفرصة فتنفرد فيها عن الحاسة والنزوعية والناطقة، لتمارس عملية الفصل والتركيب في رسم المحسوسات التي تحتفظ بها" [2].

ويعد "**الكندي** / 185 **هـ/805 - 256 هـ/873** "* أول فيلسوف أشار في دراساته إلى مصطلح التخييل بالتوهم بقوله: "التوهم هو الفنطاسيا قوة نفسانية ومدرة للصور الحسية مع غيبة طينتها، ويقال الفنطاسيا هو التخييل، وهو حضور صور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينها" [3]، ليشرك **الكندي** كل من التخييل والتوهم في بعد فلسفي واحد تعلق بسيكولوجيا الإدراك الذهني، من خلال ما انطبع من صور عقلية للمعطى الوجودي بعد انسلاخه من أصله المادي.

ليتابع من بعد **اسحق بن حنين(ت 298هـ)*** فهو العلاقة الرابطة بين القوتين فهو يستخدم مصطلح التوهم باسم التخييل في الفعل والتأثير يقول: " إن التوهم حال

---

(1)- صلاح عيد، نظرية الشعر العربي، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط 1993، ص 25.

(2)- أحمد برقاوي، أسرار الوهم حوار نقدي مع المفكرين عرب، الأهالي للنشر والتوزيع والطباعة، دمشق، سوريا، ط1، 1996، ص69.

(3)- الكندي، رسائل الكندي، الجزء الأول، ص 167، نقلا عن جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغين، ص 17.

- **-الكندي:** أبو يوسف يعقوب بن إسحاق الكندي علامة عربي مسلم، برع في الفلك والفلسفة والكيمياء والفيزياء والطب والرياضيات والموسيقى وعلم النفس والمنطق الذي كان يعرف بعلم الكلام. يعرف عند الغرب باسم، ويعد الكندي أول الفلاسفة المتجولين المسلمين، كما اشتهر بجهوده في تعريف العرب والمسلمين بالفلسفة اليونانية القديمة والهلنستية

يُتخيل لنا فيها شيء ليس بموجود بالحقيقة، ولا نقول إن التوهم شيء منقول اسمه فيكون واحدا من الشيء يفضى بها فإما صدقا وإما كذبا" [1].

ليجعل منهما حركة نفسية تعرض صور المدرك ذهنيا بعد غيابه عن الحس، بينما **قسطا بن لوقا(ت 300هـ)** يركز على فعل التخييل وعلاقته بالفكر من ناحية وجوده بوصفه عملية ذهنية يقول:" أما الفكر فهو تخييل عقلي موجود في حيوان ناطق، فإن التخييل إذا كان في نفس ناطقة سمي بها" [2] لتراه يستدل بالتخييل عل عملية تكوّن الصور الذهنية للأشياء بعد غياب محسوساتها[3]. لذا قرن فلاسفتنا القوة التخيلية في محاكاة الموجودات تصوريها بغير ما هي عليه وهو ما يوضحه "**ابن سينا (ت428هـ)**" بقوله:" إن القوة التخيلية لما فيها من الغريزة المحاكية والمنتقلة من شيء إلى غيره، تترك ما أخذت وتورد شبيهه أو ضده أو ما يناسبه"[4].

---

(1)- اسحق بن حنين، كتاب أرسطاليس، تحقيقي عبد الرحمان بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب للنشر، ط1، 1984، ص 69، نقلا عن جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغين، ص 19.

- **-اسحق بن حنين:** أبو زَيْد بن إسحق العِبَادي المعروف بحُنَيْن بن إسحق العِبَادي عالم ومترجم وعالم لغات وطبيب عربي، مسيحي نسطوري. أصله من الحيرة ولد عام 194هـ / 810م، ولدَ لأب يشتغل بالصيدلة علمه اللغات. وهو مؤرخ ومترجم ويعد من كبار المترجمين في ذلك العصر، وكان يجيد - بالإضافة للعربية - السريانية والفارسية واليونانية.

(2)- قسطا بن لوقا، كتاب فلوطراخس في الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة، تحقيق وتقديم/عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة العربية ، القاهرة ، مصر، 1954، ص 162، ص 163.

- **- القسطا بن لوقا البعلبكي:** هو فيلسوف ورياضي مسيحي، رومي الأصل، ترجم كثيرا من الكتب اليونانية، وله تصانيف كثيرة .ولد في مدينة بعلبك فنسب إليها. اختلف الرواة في تحديد سنة وفاته، على أن القول الأشهر هو سنة 300 هـ، لكن قيل سنة 286 هـ و 310 هـ .ترجمه ابن النديم في الفهرست وقال أنه كان فصيحا باليونانية، جيد العبارة بالعربية.

(3)- ينظر، جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 19.

(4)- ابن سينا، أحوال النفس، رسالة في النفس وبقائها ومعادها، تحقيق أحمد فؤاد الأهواني، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، مصر، ط1، 1952، ص 177.

*- **ابن سينا:** هو أبو علي الحسين بن عبد الله بن الحسن بن علي بن سينا، عالم وطبيب بخارى، اشتهر بالطب والفلسفة واشتغل بهما. ولد في قرية أفشنة بالقرب من بخارى من أب من مدينة بلخ وأم قروية. ولد سنة 370 هـ وتوفي في همدان سنة 427 هـ. عُرف باسم الشيخ الرئيس وسماه الغربيون بأمير الأطباء وأبو الطب الحديث في العصور الوسطى.

بينما "**عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ)**" يجعل قوة التخييل في افتتان النفس بما تسمع وسلبها من واقعها، يقول: "معلوم أن القصد أن يخرج السامعين إلى التعجب لرؤية ما لم يروه قط، ولم تجر العادة به، ولم يتم للتعجب معناه الذي عنى، ولا تظهر صورته على وصفها الخاص، حتى يجترئ على الدعوة جرأه من لا يتوقف ولا يخشى منكر، ولا يحفل بتكذيب الظاهر له، ويسوم النفس، شاءت أم أبت" [1].

1-3- الخيال والتخييل في البيئة النقدية المعاصرة:

يعد الخيال والتخييل في بيئة النقد العربي المعاصر الملكة الإبداعية في صناعة الصور الفنية التخييلية ذات البعد التجريدي الرمزي الهادفة لخلخلة البنى الذهنية عند المتلقي، بخاصية تلقي جمالي يخلق متعة حسية في قوة تأثيرها في انفعالية الذات الإنسانية، فهذا" **غاستون بشلار/ Gaston Bachelard** " يشير إلى دور الخيال في " تحويل الشعور بالواقع إلى إحساس جمالي، انطلاقا من القدرة الخيالية التي تقلب معطيات الواقع الحاضر إلى لحظات شعرية جمالية، من خلال قدرة الخلق التي يمتلكها الإنسان والتي تظهر في البنية الواعية، التي تعمل على إبراز الصور العميقة للوعي، انطلاقا من الذات التي تتوفر على ثروة من الصور الأساسية التي تشكل الأحلام" [2].

ليربط "**غاستون بشلار**"*ى بين الخيال والمتخيل في صناعة الصور وتوهمها مما يجعل الخيال عملية منفتحة على أشكال التجربة الإنسانية النفسية، لهذا فالصور الفنية تتميز بحداثتها، فعلى هذا الأساس ينظر إليها في لحظة إبداعها حيث يتم الوعي بها من

---

(1)- عبد القاهر الجرجاني بن عبد الرحمان، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، السعودية ط1، ص 304.

*- **أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني:** نحوي وَمتكلم، وُلِد في جرجان لأسرةٍ رقيقة الحال، نشأ ولوعاً بالعلم، مُحبّاً للثقافة، فأقبل على الكتب يلتهمها، وخاصةً كتب النحو والأدب.

(2)- سعيد بوخلط، المتخيل والعقلانية، دراسات في فلسفة غاستون بشلار، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، ط1، ص28، 34، ص 40، ص 39.

غاستون باشلار: واحدًا من أهم الفلاسفة الفرنسيين، وهناك من يقول أنه أعظم فيلسوف ظاهري، وربما أكثرهم عصرية أيضًا، فقد كرّس جزءاً كبيراً من حياته وعمله لفلسفة العلوم، وقدّم أفكاراً متميزة في مجال الابستمولوجيا، حيث تمثل مفاهيمه في العقبة المعرفية والقطيعة المعرفية والجدلية المعرفية والتاريخ التراجعي

خلال لغتها الإبداعية، ليربط" **غاستون بشلار**" بين الخيال واللغة والصورة لتحقيق الوعي، فحضور الصورة من خلال الوعي اللغوي بها الذي يمكننا من فهم ديناميتها النفسية الجديدة حيث يتم تفعيل أنشطة الأنا[1].

بينما يعتبره "**كولن ولسن/ Colin Henry Wilson** " * القوة التي تخلق الصور لشيء غير موجود على الإطلاق في افتقار رابطة بين البعد الحسي للمعطي المادي الواقعي والصورة المتخيلة ذات المعطى الذهني التجريدي التخييلي، في تغيبه للمرجع الحسي للمعطى التخيلي لينطلق التخييل من معطيات خاصة بالبعد الذهني، لأن الخيال بحسب "**كولن ولسن**" يفجر إرادة الابتكار والإبداع، فالخلق يتجلى في تكوين صور جديدة ليس لها مرجع وقعي مادي، فكلما انفصلنا عن الواقع زادت قدرة التخييل عندنا بحسب "**كولن ولسن**"[2].

لنؤكد أن فاعلية الخيال في بعده التخيلي تكون على مستوى الرؤى والإدراكات والأفعال ذات البعد المجازي، باعتبار أن " ملكات الخيال تنتمي إلى عالم المثل، أي عالم الأفكار من حيث هي صور ذهنية، وهو عالم وسيط بين عالم الوقائع الخالصة عالم الغيب والعالم المرئي المحسوس، ليكون الحلم وسيطا بين حال اليقظة الواعي أي الصوفي، ووعي اليقظة بالمعنى الدنيوي الجاري للكلم، فعالم الخيال هو عالم المرايا، وهو كل سطح عاكس للصور التي تظهر فيه، فيتحول إلى مرآة للمعرفة والوجود باعتبارهما تجليا خاصا، حين يحول موضوعات العالم الوسيط الذي ندركه عبر ملكتنا التخيلية، لتكون المرآة صورة تمنح إدراكنا تمثلات حسية"[3].

---

(1)- ينظر، المرجع السابق، سعيد بوخلط، المتخيل والعقلانية، ص28، 34، 40، 39.

(2)- ينظر، كولسن ولسن، المعقول واللامعقول في الأدب الحديث، ترجمة أمين زكي حسن، منشورات دار الآداب، بيروت، لبنان، ط5، 1981، ص238.

*- ***كولن هنري ولسون*** 26)يونيو 1931-5 ديسمبر 2013) كاتب إنجليزي ولد في ليسستر في إنجلترا، كاتب، ويوفولوجي، وكاتب سير ذاتية،وروائي، سينارست ، وكاتب سير، وكاتب خيال علمي، وفيلسوف.

(3)- هنري كوردان، الخيال الخلاق في تصوف ابن عربي، تر/ فريد الزاهي، منشورات رسم، الرباط، المغرب، ط 2006، ص 186.

حينما يبدع الخيال عالما متجددا يستحضر صورا متتالية لموضوع محدد، ثم يختار منها ما يرغب في التعبير عنه في تركيبات جديدة، وهنا يتم تجاوز المعنى الحقيقي بديناميكية خاصة تتعلق بطبيعة التفكير والتصوير، وصولا إلى بناء عالم وهمي متكامل، بحيث يمكن على سبيل المثال فهم آلية خلق الأساطير وجماليتها، التي بنتها مخيلة الإنسان المبدعة إلى جانب وظيفتها التفسيرية، لقبول الواقع الذي يصعب فهمه عقليا، لذا كان لصور الخيال جانبا جماليا إبداعيا يخلق عالما ماورائيا يحمل خلاصا روحيا، لأن ثراء صور الخيال تنمي في الفرد تجسيد ما يراه ويسمعه ويحسه في تفاعله الدائم مع ذكرياته وأحلامه وأفكاره وحالته النفسية[1].

1-4- التخييل والفاعلية الإبداعية:

لقد أصبح للخيال أو التخييل القدرة السيكولوجية المنتجة للصور النفسية بديلا من كونه فعلا خارجيا يقود المتلقي للابتكار وإدراك التشابه بينها، فقد غدا الخيال بعد "**أرسطو**" " يقوم بمهمة الوصف لما هو داخلي مرتبطا بالتفكير العقلي، على عكس فكرة "**أفلاطون**" حول العقل الذي لا يكون لحاجة الصور النفسية الداخلية، بسبب وجود علاقات وساطة بين الخيال والخبرات الحسية، فالخيال لدى **أرسطو** وسيلة فعالة في فهم الحقيقة بدلا من أن يقود الإنسان نحو عالم وهمي، من الأشكال المحكية لدى **أفلاطون**، ليكون الخيال وسيلة لإنتاج صور مرتبطة بالحواس ذهنية الشكل، إنه ملكة التفكير بالصور والإنتاج لها" [2].

وإذ كان التخييل مرتبطًا بحالات شعورية ناتجة عن رغبات نزوعية في الإنسان، فالمتخيل هو " موضوع التخيل وموضوع الخيال، فالتخييل يتسم بالحركية لأنه عملية نشيطة تتعلق بموضوع معين، ويكون هذا الموضوع هو متخيلها كما هو في حالة

(1)- ينظر، مازن عرفة، سحر الكتابة وفتنة الصورة، من الثقافة النصية إلى سلطة اللامرئي، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط2007، ص 443.

(2)- شاكر عبد الحميد، الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، ص 140.

المتخيل الاجتماعي، دون ضوابط واقعية، فيتم تنظيم هذا الواقع التخييلي لرسم ما يختار منه من صور ذهنية بفعل الخيال، ليتم من خلال هذه العملية تفعيل الإبداع، الذي يحول موضوع التخييل الداخلي المنظم إلى موضوع خارجي" [1]. ليكون هذا الواقع هو الصورة المرتسمة المجسدة في العمل الفني بمختلف مظاهره، من اللوحة، المسرح، الشعر، الرواية، الموسيقى، ليصبح هذا العمل الفني في حد ذاته موضوعا للتخييل القرائي.

وتتمثل سيكولوجيا التخييل في انتقاء المادة المحسوسة للصور التخيلية، وليس في انتقاء لواحقها الحسية التي علقت في النفس، لنستنتج أن الصور التخيلية ذات بعد تجريدي في صيغتها النهائية مما " يطبع التخييل بسمة التجريد والحسية، لتكون صوره محسوسة ذهنيا بفعل الوهم التخييلي في استقصائه للمعاني الجزئية، لأن عمل التخييل في علاقته بالمحسوسات الخارجية يوصف بالحسية وفي علاقته بالبعد العقلي يوصف بالتجريدية، ليكونا وجهين مختلفين لنشاط ذهني واحد تجريدي حسي في استحضار الصور وصناعتها" [2].

وبتراتبية مضبوطة يتشكل المعنى في النفس منبع التخييل ومادته من الإدراك الخارجي في استقصاء معطيات الوجود الخارجية بعد ارتسام صورتها في الذاكرة الإنسانية، باعتبارها مكون المعنى الأساسي، فهي" تتسرب للذهن بصورة لاشعورية حاملة معها المفاهيم والمضامين التي يتخذها الإنسان بوصفها قيما أساسية تتحكم في حياته، لتنتقل إلى مرحلة التفاعل الحسي، لتبلور لأحاسيس وتضبط الانفعالات لتحدد التوجه العاطفي لإنسان اتجاه الأشياء، بها تتشكل الخلفية المرجعية التي تضبط الفكر وعلاقاته المفاهمية من الإدراك والفهم، لتتخلص المعطيات من وجودها الحسي العاطفي لصالح الوجود التجريدي الذي يصاغ في هيئة المعنى المجرد والصور الذهنية الذي

(1)- ينظر، المرجع السابق، شاكر عبد الحميد، الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، ص 47.

(2)- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص36.

يتشكل بها المعنى الفكري، لتسهم في نمو المعنى وتبلوره للتعبير عنه بمختلف لمظاهر الوجودية الشفاهية أولاً فالكتابية أو النحتية أو الموسيقية، بدلالات جديدة رمزية"[1].

فوظيفته التخييل هي إعادة تشكيل وحدات الواقع وتحويل المسموع و المجرد إلى مرئي، وما شابه المرئي من خلال النسق اللفظي وحده، وهو أمر لا يتحقق إلا باستخدام الصور المحسوسة، بمعنى أن عنصر الخيال من آليات تشكل الصور التخيلية مما ينسخ من آثار، ومقومات الحس والحدس والإدراك[2]. فصور الخيال تتميز ببعدها " التغريبي في التباسها وغموضها التجريدي ذي الطابع الإيحائي الإشاري والرمزي، باعتبار الرمز منفصل في مجاله الحسي بمختلف تجلياته الواعية واللاواعية والغيبية، ما يجعله يخلق دلالات مفتوحة وموضوعات لانهائية، فـ"**كولريدج/ Samuel Taylor Coleridge** " يصف الخيال بكونه ملكة الرمز في تجلي الفكر والتصور البشري"[3].

ويمكن اعتباره بناءً تصوريا وهو في هذه الحالة يصنع تخيلات تصورية ليست مخالفة للحقيقة، لتكون تصورات ذهنية مساعدة على تأويل الواقع، وقد أصبح هذا المعنى هو السائد في الدراسات الأدبية التي تتعامل مع المحكيات بما في ذلك التاريخية، باعتبارها تكوينات بنائية للمعنى، ويمكن اعتبار التخيل علما دلاليا متعلقا بعوالم التخيل في حد ذاتها المدمجة في الأعمال الأدبية، والتي تهدف إلى وصف هذه العوالم وتحدد علاقتها بالواقع، وتستلهم هذه العوالم دلالتها من البعد الذهني لها، وفي هذا الإطار يزداد مفهوم التخييل اتساعا وشمولا لتلك الحالات التي تتقمص فيها الشخصيات الأدوار من خلال الحالات الذهنية التي تتوالد عند قراءة العمل التخيلي، من هنا تنطلق بنيات التخيلية في بناء عوالم سردية تخيلية للمحكيات[4].

---

(1)- يوسف الإدريسي، التخييل واشعر، ص 147، ص 151.

(2)- ينظر، صلاح عيد، نظرية الشعر العربي، ص 83.

(3)- حسن حمادة، بحثا عن المعنى والسعادة واليوتوبيا، مكتبة دار الكلمة، القاهرة، مصر، ط2، 2007، ص242.

(4)- ينظر، سعيد جابر، التخييل وبناء الأنساق الدلالية، ص 71، ص 73.

فالعمليـــة الإبداعيـــة تتعلـــق" بالجانـــب التصـــويري باشـــتراك الحـــالات الشـــعورية واللاشعورية فـي تشكيل الصور الذهنية من مقومات حسية إدراكية، لأنه تنشأة لصور ذهنية غير واقعية من إدراكات سابقة وما تتضمنه من اسقطات شعورية مكنونة ومكبوتة في إنتاجية رمزية تخيلية، فالتصورات الذهنية مستمدة في أساسها من واقع حسي لإنتاج صور ذهنية ذات بعد إسقاطي مستقبلي تتمازج فيها التفاعلات الحسية فيما بينها" [1].

وتتحقق فاعلية التخييل في القوة الابتكارية لصور تتميز بالجدة عن مادتها الأصلية، وخاصة في ارتباطه بالانفعالات، وبتأثير الحس فيها الذي يجعل أحكامه جزئية والبعد الغريزي والنزوعي عند الذات المتخلية الذي يقودها للانقياد وراء الأهواء والرغبات، مما يجعل فاعلية التخييل تتضح في حالات النوم والهذيان والشرود، هنا ينشط التخييل بتحرره من القيود المنطقية والضوابط العقلية في استجابته للبعد الأهوائي للإنسان في صنع تصوراته المرغوبة والمطلوبة. لتظل قوة التخييل مرتبطة بالجانب الحسي في الإنسان سواء من ناحية المصدر الأولي للتخييل أو منتهي المتعة الحسية التلذذية على صعيد التخييل[2].

كما يتمتع التخيل بالقدرة على التكوين والتشكل والتحويل للصور العقلية، لأن الإبداع يوجه التخييل نحو الإنتاج للعمل الإبداعي، فالمتلقي يتجه في كل هذا إلى التذوق الجمالي في تلقي الإبداع التخيلي، لذا فهو يبحث عن الجديد غير المألوف في العمل الإبداعي[3].

فالتخييل هو الذي يخلق الدهشة التي تصدم بها المتلقي في استقبال الصور المخيلة، دهشة صادرة من طابع الغرابة في التعبير عن الأشياء المألوفة؛ لتحدث الجمالية التعبيرية التي" ينبغي أن تضفي طابع الغرابة على لغتنا، لأن الناس تُعجبُ بما

---

(1)- يوسف مخائيل أسعد، سيكولوجيا الإبداع في الفن والأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1986، ص 172، ص 174.

(2)- ينظر، جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 41، ص 42.

(3)- ينظر، شاكر عبد الحميد، الخيال من الكهف إلى الواقع الإفتراضي، ص 54.

هو بعيد، وما يثير الإعجاب يسر ويمتع، وفي الشعر كثير من الأمور تفضي إلى هذا، وفيه يكون ذلك مناسبا لأن الموضوعات والأشخاص الذين يتناولهم الشعر خارجة عن المألوف" [1].

والقوة التخييلية خلق بعدا إبداعيا تغريبيا من معطيات الوجود العادية، لكنه "رهين بقوة الإيحاء في التعبير المجازي من الرؤى الجمالية والاستعارات التي تظل بعيدة عن إدارك الإنسان العادي والسطحي، وما يخلق جماليتها الدهشوية هو قوة انسجام الأشياء المختلفة بطريقتها الغريبة في التصوير من الصوت والتركيب والدلالة" [2]، وفي السرد الروائي كثير من هذا الخلق الفني، خاصة الجانب المتعلق بتيمة الجسد.

فيخلق كل هذا إحساسا مغايرا في النفس بتذوق معطيات الوجود والإحساس بها من خلال رؤية جديد للجمال فيها، فـ"الخيالي هو الذي يثير فينا الجمالي، لأنه خلق للمختلف المغاير، فالخيال لا يشير إلى الكينونة والوجود التمظهري، وإنما هو مجاوزة لما هو وجودي، لأن الإبداع في الفن يظهر في المختلف، فالمختلف الفريد هو الذي يفرد العمل الفني، لأن الإبداعي هو البعيد عما هو في الطبيعة المحسوسة، لأننا لا نلمس التطابق والتجانس إبداعا، إنما نجده في المغاير المختلف؛ إذ إن قيمة الأثر الفني وديمومته تكمن في فرادنيته المطلقة" [3].

فالتعبير الفني يجب أن يتسم بسمات جمالية في أن يتحسس الجمال في الموجودات أو أن يخلق الجمال فيها، وأن يبث الجمال عبر ما يخلقه في إبداعه الأدبي بلغة فنية راقية تتعالى عمَّا هو موجود وتناشد الغيبي فيه، لأن المبدع لا يجب أن يخرج عن أطر صناعة الجمال أو فنيات التعبير التي يجب أن تكون حسية في منبعها وفي منتهاها التلقي، لأن الفنان خالق، والخلق الذي يستحدثه قوامه الجدة فيما يختلج مخيلته ليعبر

---

(1)- أرسطو، فن الخطابة، حققه وعلق عليه عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت، لبنان، ط1998، ص196.

(2)- يوسف الإدريسي، التخيل والشعر، ص65، ص66.

(3)- أحمد برقاوي، أسرار الوهم، ص 16.

عنه من جديد، لأنه ينشيء صورا فنية في ذهنه المستمدة من الواقع بقدرته الإبداعية على الخلق الفني[1].

وقوة الفعل التخيلي تكمن في وهم المشابهة بين القائم واللامتوقع عند المتلقي، بإقناعه بإمكانية تحقق الأحداث التي يمثلها التخييل. لهذا يتوسل اللغة الشعرية لإثراء العوالم التخيلية الإيحائية بأحداث خيالية التي يشخصها للمتلقي، فالتخييل "إنما يصورها بالقول ويشمل الكلمة الغريبة والمجاز وكثيرا من التبديلات اللغوية" [2]، لتكون لغة الإبداع التخييلي هي لغة التواصل، لأن المبدع يشتغل على اللغة ذاتها، ويحملها من فيض رؤاها التعبيرية ما يخالف توقع أهلها، فينطق بها من محسنات بديعية ومجازات فنية، ليرقى بها عن اللغة الطبيعية، وليعبر من خلالها عما لا يمكن التعبير عنه إلا مجازا، والانزياح عن الأساليب المعتادة في التعبير[3]. لتتجلى فعالية التخييل في البعد التواصلي والمعرفي في إنتاجيته الرمزية بمختلف تمثلاتها الذهنية وتمظهراتها الصورية العقلية أو الذهنية وفي إنتاج العلاقات وعلامات التواصل باعتبارها تمثلات تخيلية[4].

فالعملية الإبداعية تنبع من فنان يختلف في تذوقه لما هو وجودي، مما يجعله فريدا في رؤاه التصويرية لما حوله، نابعة من وعيه المتولد عن إدراكه المختلف، فـ" الوعي المغترب يخلق المحال ويخلق في الفضاء الخيالي الوعي المجاوز للوجود، إنه وعي المبدع الذي يخلق ويبدع فنا يحاول أن يكشف من خلاله وعي كينونته أو تخلق من خلاله كينونته ويؤكدها، فالذات وهي تغترب في العالم الخيالي تحمل معها الإبداع وكينونتها، لأن ملكة الخيال تتوسط لما هو ليس واقع، فتعيد خلق الذات وخلق العالم؛ إذ بواسطة الخيال تنشأ التمثلات والصور المشحونة بالمعاني والدلالات" [5].

---

(1)- ينظر، يوسف مخائيل أسعد، سيكولوجيا الإبداع في الفن و الأدب، ص 48، 50.

(2)- يوسف الإدريسي، والتخييل والشعر، ص 43.

(3)- ينظر، المرجع نفسه، ص 62، 63، 64.

(4)- ينظر، حسن حمادة، بحثا عن المعنى والسعادة اليوتوبيا، ص239.

(5)- أحمد برقاوي، أسرار الوهم، ص 17، 18.

وهكذا قد يختزل الروائي كيانا أو قارة في جسد، تماما مثلما اختزل الروائيون العرب المحدثون والغرب في صورهم هوية صورة الجسد، هنا تتحقق صيغة المتخيل من خلال فعل التواصلي أثناء حدوث فعل التلقي الذي يلغي السمات الخاصة بالسرد، وهو ما يجعله مختلفا عن التواصل العادي للغة، وهذا يعني الفعل التخييلي مقولة تداولية صعبة لما تحتويه من خصائص جمالية فنية واللعب بالقواعد المعيارية لتحقيق التواصل الفني، تخضع للسياق اللساني الخارجي لتحديد وضعه الاعتباري، فالطبيعة التداولية بين المتلقي والمرسل هي التي تحدد البعد التخييلي للنص الإبداعي، لأن الخصائص النصية العوامل الدالة في تقدير التخيلية تقود إلى الوهم الأنطولوجي لأن النص يعد واقعة تخيلية.

ولتحقق التخيلية يعتمد على" البعد الإحالي المرجعي لتمثيل ما هو واقعي وجودي، أو واقعي نفسوي في ذات المتلقي، في إطار العلاقة الرابطة بين المرسل والمتلقي، وبين ما يقال وما يوجد في الواقع الممكن والمتخيل المتوهم في إطار علاقة التخييل، مما يعني أن الأثر الأدبي يكون تخيلا إذا كان نتاجا لمقصديات نوعية تسمى المقصديات التخيلية".[1]

يقول الراوي: " **زممت فمي مثل حلزون صيفي وضغطت على قلبي وعلى ورقة الدعوة التي مازالت إلى اللحظة أتذكر كل تفاصلها الرجاء حضور الجلسة القضائية القادمة التي ستعقد بتاريخ الأول من شهر مايو ....19. الحضور ضروري وإجباري حتى تنفذ إجراءات قضائية صارمة ضدكم. شكرا. لم أشعر وقتها بألفة تجاه الآلة التي كتبت حروف الدعوة. نسيت الجرح، كانت المدينة تهرب من كفي**" [2].

فالبعد الإبداعي للتخييل يبرز كذلك في صنع عوالم جديدة وتأليف أشياء متنافرة، ليحول إلى وسيلة للكشف عن المستور، وهو " مخالفة التفكير العقلاني في خرق

---

(1)- عثماني الميلودي، العوالم التخيلية في روايات إبراهيم الكوني، بحث في الطبيعة والمحتويات والأسلوب، النايا للنشر والتوزيع، ط1، 2013، ص 62، ص 64.

(2)- واسيني الأعرج، رواية " أحلام مريم الوديعة"، دار الفضاء الحر، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص 9.

قواعده وعوالمه المعتادة، وتشكيل قواعد جديدة وعوالم مغايرة تخضع لمنطق الهوس والجنون، ومعنى هذا أن التخيلات لا تعد ولا تحصر، لأن الخيال يختلف من شخص إلى آخر ويتفاوت فيه الناس بقدرات تتمايز بينهم قوته، من أثر تجمع صور المحسوسات والمعنويات في المتخيلة، الاختلاف تركيب في أدمغتهم واعتدال أمزجتهم أو أمسارهم" [1].

فالتخيلات " التي ينتجها المبدع عن طريق التشبيه هي التي تبعث السرور والمتعة لمشاهدها، لأن الإنسان ينشد الأشياء التي قد أحسها وحاكاها، ذلك أن النفس عادة ما تستجيب لتأثير التخييل، لأنه يخاطب فيها العاطفة والوجدان، ويتحدث إليها من زاوية هي أدعى للقبول والتأثير، وهذا هو الذي يجلب المتعة واللذة، التي يجدها المرء لأنه يعتمد على الوسائل الحسية ويتخذ منها دعامات لتحقيق هذه المتعة الفنية، لأنها تضرب على الوتر الحساس فينفعل بها المتلقي" [2].

فالخيال يعد تجسيدا للإمكانية الإنسانية الراغبة في التحرر من المنطق والعقل والواقع في تجاوزية هروبية من قيوده وقواعده ورتابته وعاديته، ففي البعد التخيلي يتم خلق صور تتحقق فيها الغايات المستقبلية للإنسان، لأنه ينظر للوجود باعتباره ممكنات تمظهرية في بعده الذهني؛ بهدف الغياب والانفصال عن واقعيتها المشهدية لينتج صورا تخيلية من تأليفاتها التي علقت في ذهنه، فالخيال حين يتحرر من التجربة اليومية ذات المعطيات الحسية يتحول إلى نشاط ذهني، يهدف إلى التجاوز من المعطيات المباشرة، وفي الوقت نفسه هو في ظل واقعيتها ينشط، فلعبة التغيب التخيلي تكمن في تداخل معطيات الواقع مع معطيات التجريد الذهني[3].

---

(1)- صلاح عيد، نظرية الشعر العربي، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط 1993، ص69، 72.

(2)- المرجع نفسه، ص69، 72.

(3)- ينظر، حسن حمادة، بحثا عن المعن والسعادة اليوتوبيا، ص 238، 239، 242.

وهكذا تكون وظيفة الخيال دينامية مستقلة تحاول تطوير موقف الإنسان، في العالم عبر كل بنى المشروع الحياتي، لأن التخييل بصفة عامة رد فعل طبيعي ضد الإرادة الهدامة للعقل، لتظهر الوظيفة السلبية للعقل في الشعور بالضعف والموت، من هنا يستخدم الخيال كرد فعل دفاعية للطبيعة ضد التصور بالعقل لحتمية الموت[1]، ليمنح التخييل الذات مساحة وقابلية لنمذجة الموضوعات بصور مختلفة لما هي عليه في الأصل، لأنه يرتبط بطاقة ذهنية لا حدود لها متصلة بأعماق الإنسان، كما يمكن مخيال الإنسان من إنتاج صور حول موضوعه قبل رؤيته[2].

لتكتسب الصورة التخيلية مشروعيتها من خلال الواقع المنتج لها، لذلك فإن ما تعكسه في بعدها التمثلي يختلف من شخص إلى شخص، ليتحكم فيها الإطار الطبيعي والأسطوري والعقيدي الذي يسيطر على هذا المناخ الثقافي الواقعي، لأنه واقع ثقافي متخيل لا يحيل على واقع بعينه، لكونه مزيجًا من تصورات ذهنية شخصية، تبلورت مع بعضها بعض لتأسس المتخيل الثقافي العام من خلال المشترك اللغوي الذي يحكم هذا المناخ، فاللفظ يحيل على تمثلات لا ترتبط بأي واقع غير الواقع الذهني الذي يجسد السيرورة الذهنية التي تخلق مجموعة من التمثلات اللامحدودة، ليحيل على مدلولات لا أساس لها من الواقع، لتكون عملية التمثلات غير مطابقة للواقع ولا لموضوعها الأساس الحقيقي الواقعي، الذي يمكن أن يكون عنصرا ضروريا في العمليات الذهنية التي تقوم على موضوعات واقعية[3].

مثل الجسد التخييلي الذي سردته أحلام مستغانمي في تخييل جسد الرجل تقول: "**رجل نصفه حبر ونصفه بحر يجردني من أسئلتي، بين مد وجزر، يسحبني نحو**

---

(1)- ينظر، هنري كوردان، الخيال الخلاق في تصوف ابن عربي، ص 114، 115.

(2)- ينظر، محمد شبة، المخيال عند محمد أركون، مقاربات فكرية، منشورا الضفاف، منشورات الاختلاف، الجزائر، المغرب، ط1، 2014، ص22.

(3)- ينظر، سعد جابر، التخييل وبناء الأنساق الدلالية_ نحو مقاربة دلالية تداولية، ص 74، 75.

قدري، رجل نصفه حياة ونصفه إغراء، يجتاحني بحمى القبل، بذراع واحدة يضمني يلغي يدي ويكتبني، يتأملني وسط ارتباك[1]".

1-5- التخييل الروائي وتقنية الإيهام:

يتداخل مفهوم التخييل والتوهم لاشتراكهما في المصادر الأولية الباعثة على العملية التمثلية والصناعية التصورية، وهذا ما تجلى في الموروث الصناعي النقدي والفلسفي الأصولي بشقيه اليوناني والعربي، لأن الشعور وهو يتخيل أو يتوهم يصنع حقيقة اللاحقيقة، ويهدف لإحداث تطابق اللاتطابق.

لذا فالتخييل والوهم ذو بعد سيكولوجي في عملية الإبداع والتلقي، تكمن قوتهما التأثيرية في تداخل حدودهما الإبداعية، فهما قوة تتوسط ما بين الحسي والعقلي، تمارس نشاطها في خلق الصور التي تنطبع في الذهن مع عملية الإدراك الحسي، فكل هذه العمليات التخيلية تبني لنا ما يصطلح عليه "بالمتخيل الثقافي" باعتباره" نوعا من الخيال يقوم على الرموز الثقافية المعينة، لتكون الرموز الأولية محملة بقيم المجتمع وطريقة وعيه بنفسه وإدراكه لوجوده، وليكون المتخيل الثقافي في هذه الحالة هو الطريقة التي ترى من خلالها الثقافة العالم وترى نفسها فيه من خلاله" [2]، مثل ما ورد في مشاهد واسني الأعرج السردية "**تهرب إلى ساحات المتاحف القديمة، نسخر من الوجوه الصخرية المحفورة التي تقف في وجهينا باعتداد زائف، نتذكر الطفولة واليد والأنوف التي أحرقها المخاط الشتوي الذي لا يتوقف، لم تكن تفاصيل المدينة قد فقدت طعمها بعد، وتقولين غن يجب أن نغني حتى يلهب الصباح البارد رئتينا، نضع اليد في اليد والقلب على القلب، والفرحة في الفرحة ونغني بأقصى طاقتنا[3]**".

---

(1)- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، دار نوفل للنشر، بيروت، لبنان، ط1 ، 2013، ص 287.

(2)- ينظر، شاكر عبد الحميد، الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، ص 60.

(3)- واسيني الأعرج، رواية " أحلام مريم الوديعة"، ص 12.

فالتوهم عند "**أرسطو**" حركة ترتكز على الحس لأنه مصدر صوره التخيلية الأول وهذه مشروطيته عنده، وهنا يكون فعلاً الإيهام متعلق بالمحسوسات لما لها من دوره في تحقيق الهدف الأساس لفعل التخييل، فـ" الوهم لا يقدر أن يتوهم شيئا إلا أن تؤدى إليه الحواس" [1] فهو يخرجه من باب التمثيل والمشابهة لفهم ما هو غائب عن المشهدية البصرية وهذا "يعني أن الصور لا حسية ولا تمثلية بل ذهنية تجريدية، ليضع "**أرسطو**" الوهم في سياق العملية النفسية بمتعلقات إدراكية حسية أو بصرية، فالعملية التخيلية تبدو مقحمة في الوهم من وجهة نظر أرسطية ذاك أن كل عملية نفسية محتواها ورصيدها هو توهم صور نتخيلها، أو نتخيل فيه صورا نتوهمها" [2].

فالوهم في الآراء النظرية لنقادنا وفلاسفتنا القدامى يشير للظواهر النفسية التي تندرج تحت سيكولوجيا الإدراك، باعتبار بعده اللغوي الذي يرمز إلى عمليات التوهم وما يتعلق بها من صناعة الأوهام والأكاذيب والزيف والخروج من باب الصدق والغفلة والغيب والتعتيم، فالفيلسوف"**اسحق بن حنين ـــ (ت830 هـ)**" يعتبر أن الوهم ينسج صورا مختلفة عن طبيعة إدراكها الحسية من قبل الإنسان، وفي طريقة تلقيها الوهمية شارحا آلية التوهم عند الإنسان، " الوهم هو حركة الحس الكائن بالفعل، وذلك أن الحس الكائن بالفعل يحركه الوهم، فلهذه العلة لا يمكن أن يكون وهما بلا حس، وذلك أن الحس يأخذ أوائل علمه من الحواس"[3].

فـ"**اسحق بن حنين**" تترادف عنده ملكة الخيال مع الوهم مما أدى إلى خلط بين القوتين الخيالية والتوهمية، وهما قوتان متمايزتان على مستوى موقعهما الذهني وطبيعتهما الإدراكية ووظيفتهما النفسية، لأن النشاط الذهني للوهم يتوقف على الحس؛ مصدر المعلومات الأولية المستقاة من الخارج الكوني، وتتجلى خاصيته الإدراكية في التفكير

---

(1)-أرسطو، في النفس ترجمة إسحاق بن حنين، تحقيق أحمد فؤاد الأهواني، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1950، ، ص 162.

(2)- عاطف جودة، الخيال مفهومه ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط 1984، ص 60.

(3)- يوسف الإدريسي، التخييل والشعر، ص 86، 87، 88.

والتركيب من جديد يفكك المعطيات الإدراكية التي تنقلها إليه الحواس، ثم يعد تجزئتها وتركيبها بصور أخرى وضمن علاقات جديدة مغايرة لأصلها الواقعي، وهذا يمكنه من ابتكار مواضيع غير متحققة في الوجود كما يتأثر الوهم النشاطي بالنشاط الإدراكي للحس، الذي يؤثر على حركته الذهنية في النشاط الإدراكي للعقل في بناء الأنساق النظرية، وفهم بعض التمثلات الذهنية التي يتقاطع فيها الحسي والخيالي، من كل هذا تجلى لنا أن معنى التخييل والتوهم والفنطاسيا عند "**اسحق بن حنين**" تعني الحركة الذهنية للخيال في بعده الإدراكي والمعرفي[1].

ويبرز التوهم كونه حركة نفسية تنعكس سياقاتها الإدراكية والعاطفية وراء المدرك الخيالي، فيفهم من ذلك أن التوهم نشاط ذهني ومستوى إدراكي مختلف تماما، عن الحس والعقل والحدس والحقائق العلمية والموضوعية، لأن الخاصية الجوهرية للوهم تقوم على خرق المألوف والحس والعقل، ويتجلى التوهم في إبداع صور جديدة بتأثيرات حسية الداخلية أو الخارجية. فالتوهم حسب "**ابن سينا-(ت428 هـ)-**" " تتعلق قوته التصورية الإبداعية بالبعد الغريزي لقوة تأثيرها في أفعال وأحكام الإنسان، فهو يجعل الوهم القوة التي تنتمي إليها الغرائز ليجعل منه مختصا في إدراك المعاني غير المحسوسة، ويبين العلاقة الرابطة بين التوهم والتخييل في كونه يسرب الصورة الخيالية بمعنى التوهم ويسرب الصورة المتوهمة بمعنى التخييل" [2].

لذا يجعل" **ابن سينا** " تأويل الإحساسات الداخلية ومعانيها الدفينة المكون الخاص بالحكم الانفعالي، ومكون خاص بالحكم العقلي، كما يرتبط مفهوم الوهم عند "**ابن سينا**" بالذاكرة الخاصة بالخبرات السابقة، حيث يلتقي الخيال المحسوس المرتبط بالشكل المحسوس أو الحدس، وهنا يتميز دور الخيال حسب "**ابن سينا**" في حفظ صور المحسوسات التي غابت عن الحس بعد إدراكها، ليكون الخيال هو المستودع للصور

(1)- ينظر، المرجع السابق، يوسف الإدريسي، التخييل والشعر، ص 86، 87، 88.

(2)- عاطف جودة، الخيال مفهومه ووظائفه، ص 62، 63.

الحسية الغائبة، هنا تبرز القوى الوهمية في إدراك الصور المؤلفة في القوة المتخيلة بما يتخللها من معاني جزئية، حيث تلتقي الإحساسات المدفونة في الذات بالشيء المحسوس، ويقوم التخييل في كل هذا بخدمة التوهم من خلال حفظ النسخ المطبوعة انطباعا خاصا في الذات، من ثمة تحتفظ بالذاكرة بمختلف ارتباطاتها بالمحسوس الجيد منها أو السيء[1].

ليرتبط الإيهام بمتعلقات الإحساس حول المدرك الذهني واللعب بهذه المتعلقات والإبداع المغاير، هذا ما يعيدنا إلى كلمة فانتازيا الإغريقية التي تعني الإبداع واللعب العقلي مع تضمين المحتمل، بحيث ما يربط كلمة فانتازيا بالإيهام هو الدلالة على اللعبة الإدراكية الذهنية، التي يقوم بها المتلقي للبحث عن المعنى الموجود في الصور الذهنية مع وجود إشارات تدليلية من قبل المبدع، يتعلق بها خاصة الوهم أو الخداع الحسي، لتوحي هذه الكلمة بحرية الحركة للعقل سواء بميله إلى الاستبصار الإبداعي أو الخداع الإدراكي، هذا الذي هو جوهر الوهم، فكلمة توهم FASSY تشير إلى الحرية الإبداعية والاختراعية للعقل، ولتداخل العمليات التناقلية بين ما هو وهمي وخيالي يصعب الفصل الواضح بينهما[2].

ما يجعل القوة الوهمية تتميز عن ملكات الإدراك الذهني بتفوق نسبي في تجريد المعطيات الإدراكية وتقبلها، لأن " الوهم يشتغل على المعاني الذهنية المنسلخة عن حسيتها المادية، وتتحدد الخاصية الذهنية للقوى الوهمية في أنها تدرك المعاني المجردة الثاوية خلف التجليات المادية والعلائقية للمدركات الحسية، من المفاهيم والقيم المجردة، ونحو ذلك من معاني غير مادية التي لا تدركها النفس اعتمادا على الجوهر

(1)- ينظر، شاكر عبد الحميد، الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، ص 41، 43.

(2)- ينظر، المرجع نفسه، ص43، 44.

المادي للظواهر الحسية أو الخيالية، بل تدركها انطلاقا من قيمتها الرمزية التي تنتج عن طبيعة العلاقة التفاعلية بين الذات المدركة و موضوع الإدراك"[1].

وهي القوة التي تتميز بأنها تدرك المعاني غير المحسوسة الموجودة في المحسوسات وهي أكثر تجريدا للشيء المحسوس، من القوة المتخيلة ومن المعاني غير المادية لتحديد القيم المجردة التي فيها، لأن الوهم يدرك الأمور الذهنية ويبعدها عن مادتها، من أجل استقصاء دلالاتها وتبسيطها للفهم، وباستطاعته الحكم على الأشياء حكما تميزيا[2]، إلا أن هذا الحكم لا يكون حكما فصلا كالحكم العقلي؛ بل إنه حكم خادم للتخييل" الوهم هو الحاكم الأكبر في الحيوان، ويحكم على سبيل انبعاث تخيلي من غير أن يكون ذلك محققا" [3].

ويشتغل الوهم على رؤية التفاصيل الدقيقة في الموجودات الكونية الخارجية فيرسم صورة ذهنية تمثلية عنها، أو المشهد أو المنظر الخاص بها، وهنا يتغذى الخيال عما يقدمه له التوهم من تفاصيل لكنه لا يقف عندها، بل يتجاوزها إلى المعنى الكلي الموجود وراء هذه المعلومات الجزئية.

هنا " يقف التوهم عند السطح، في حين ينفذ الخيال إلى العمق، بحيث تقوم ملكة التوهم في هذا النوع من الخيال التأملي بالتعامل مع أشياء بصورة مختلفة عن ماهيتها الوجودية المألوفة، بتعقبها الإيحاءات المتوهمة بغير صورتها الجوهرية الأصيلة في الموضوع المتأمل، ومن ثمة يقوم الخيال بتغير موضوع الحالة الخاصة بالشعور التأملي، فتذهب الحالة التوهمية إلى تحويل الملامح والخصائص الخاصة بالأشياء، ومن خلال استحضار الصور الموضحة له التي لا تكون مفعمة بالتفاصيل والانفعالات، وهنا يقوم

(1)- يوسف الإدريسي، التخييل والشعر، ص 136.

(2)- ينظر، صلاح عيد، نظرية الشعر العربي، ص 60.

(3)- ابن سينا، أحوال النفس، ص 162.

التوهم التأملي في خدمة الخيال التأملي باستحضار ما يتصل بالعلاقات الخارجية و ليس التفاصيل" [1].

مثل شعرية واسيني التخيلية المستحضرة من خياله المبدع بآثار واقعية متعلقة من تراثه المرجعي" **مريم يا آخر السلالات التي قاسمت القديس أغستين ظلمة قبره، لو يقدر لي أن أبعث ثانية من مدافن الطفولة وأعود سماء لهذه المدن الحجرية، سأقدم بفرح الساموراي على ارتكاب نفس الحماقة، وسأكتب عنك أجمل أناشيد المطر، وأدخلك الأعراس القديمة البنفسجية التي حلمنا بها، وسأطالب بالطفل الشقي الذي نسيته في رحمك قبل أن أغادرك للمرة الأخيرة مرغما تحت قساوة العيون الهمجية**"[2].

هنا يحرك الخيال الوهم ويدفعه لابتعاد تدريجيا من المشهد الحيوي الواقعي شيئا فشيئا، موحيا بالتشابه والتخالف المتباعد معه حتى يصل إلى مشهد غير واقعي، ليرفع التوهم هذا المشهد إلى البعد الخيالي الذي توصل إليه الخيال ويشترك معه فيه، ليتفاعلا على نحو يصعب عنده الفصل بين ما هو خيالي واعي، وما هو توهمي مفعم بالانفعالات، لتقود الصور الوهمية التي يتم الوصول إليها بالتجريد الذهني إلى الابتعاد عن الواقع [3].

كما تنطوي القوة الوهمية على طاقة تأثيرية كبيرة؛ أي تستطيع أن تقنع النفس المدركة بصدق المعاني التي تستنبطها والأحكام التي تقررها، فتدفعها إلى الانقياد إلى مقتضياتها حتى لو خالفت الموانع العرفية والأحكام العقلية، لتتم غاية الوهم في تفعيل وظيفته التأثيرية بفعل القوى الذهنية الأخرى في العملية الإدراكية، التي تبعد الإنسان عن التفاعل مع العالم الخارجي والانسياق وراء الأحكام والصور الوهمية بواسطة تفاعل شبكة

(1)- شاكر عبد الحميد، الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، ص 350، 352.

(2)- واسني الأعرج، رواية " أحلام مريم الوديعة"، ص7.

(3)- ينظر، شاكر عبد الحميد، الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، ص 352.

معقدة وغامضة من الملكات، يتداخل فيها ويتكامل ما هو حسي وخيالي بما هو فكري وذاكري[1]. لـ" تحقيق الاستجابة الانفعالية بفعل الاستيهام الذي يثير الشعور في أكثر لحظات المتذكرة، ليكون الإدراك الذهني التجريدي عملية مترابطة تتكاتف فيها القوى النفسية وتتداخل فيها حركتها الإبداعية بين التخييلي والتوهمي" [2].

يعد الإيهام تمظهرا للبنية الفكرية للإنسان، وما أنتجته المخيلة في علاقتها التفاعلية مع كونها من صور تخيلية تعكس استعابيتها المفاهمية للتمظهر الوجودي، بهدف التكيف والاندماج مع مختلف الظواهر الوجودية، والتغير وفق منطق اللعب والتغريب الروائي في البنى التركيبية، في صناعة للصور الوهمية ذات البعد الحقيقي في تأثيرها الانفعالي خاصة التلذذي الحسي، لنخلص أن الوهم الروائي هو انزياح عن معيارية التخييل في ابتعاده عن الواقعية التخيلية بالاعتماد على طاقات الإبداع الوهمي الروائي في صناعته للممكن الوجودي.

وهذا التخييل نجده لدى فضيلة فاروق في مشاهد واقعية سرابية منحوتة من خيالها المبدع" **بلغت الأصابع المنطو باعده ظهري تخيلتك أمامي تلقي قصائد عينيك علي، هب الهواء باردا لم تأبه له قسنطينة، لذلك رمت ما تبقى لها من أثواب على جنب، وبدأت تغتسل بدأت تغري، تخيلتك تضع تطلب مني قبلة كدت أقبلك لولا ضجيج عمارة الآداب وابتعادي عن المطر** [3]".

لنستخلص أن" المخيال الجمعي هو مجموعة من الصور الذهنية والقيم المجردة المحددة لسلوك الأفراد، الذين يعيدون إنتاجها بشكل يضمن لهم البقاء في هذا المجتمع أو ذاك، بحيث يحافظ هذا المخيال على انغلاق المجتمع على قناعاته وقيمه" [4]، لهذا

---

(1)- ينظر، يوسف الإدريسي، التخييل والشعر، ص 137، 138.

(2)- المرجع نفسه، ص 141.

(3)- فضيلة فاروق، رواية " تاء الخجل"، ص 31، 32.

(4)- نبيل حداد، محمود درانية، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الثاني عشر، اليرموك، اربد، المجلد الأول، 2008، جدار للكتاب العالمي، عمان، الأردن، 2009، ص 860.

يهدف التخييل الروائي إلى تغير هذه القناعات بخلخلة بناها الرؤيوية باستحداث بنى مفاهمية أخرى. من خلال التوغل في البنى الثقافية باستراتجية تخييلية هدفها من خلالها التأثير في نماذجها التسنينية أثناء العملية التصويرية، لأن المتخيل الروائي يعتمد على الوهم التكويني في جملة تصوراته الذهنية ليخلق منه الوهم التمثلي للمرجع الواقعي الذي يولد بدوره الوهم المقصدي في صناعة صوره الذهنية، فـ" الإنتاج الأدبي يقدم بنية درامية ذات وحدة تخييلية تتبني على عناصر لسانية" [1].

فالتخيل الروائي سرد مترابط الأحداث التخيلية، لذا فهو " عملية تواصلية في إنتاج المشاهد السردية التخيلية، المضمنة بدلالات تواصلية قصدية ذات بعد نفسي تتمظهر لغويا، ليكون الخطاب الروائي قص للمشاهد النفسية الملتبس فها الواقعي بالخيالي في العالم التجريدي، فالسرد الروائي عالم معاد بناؤه أو تمثله فمستواه التخييل التجريدي المفترض بأحداثه وشخوصه، التي ينقل المؤلف من خلالها تجاربه الوجودية عبر المتخيل القصصي الذي يستلزم فاعلا متخيلا ينقل القص المتخيل إلى قارئ متخيل يتمثله الكاتب ضمنيا أثناء عملية الإبداع" [2].

وفي سرديات واسني الأعرج مشاهد تخييلية تدلل على ذلك " **تذكري صديقي صالح الوراق الذي ضبط مع سبق الإصرار يخطط رسما للقمر، فاعتقل بتهمة الخيانة الوطنية العظمى والعمل لدوائر أجنبية، رفض المحققون ذكر اسمها وحين غادر صالح الوراق حفرته السوداء، خنقته الأوراق الصفراء التي تملأ رفوف بيته والغبار الذي تراكم على القلب الميت**" [3].

---

(1)- عبد الواحد المرابط، السيمياء العامة وسيمياء الأدب، من أجل تصور شامل، منشورات الاختلاف، المغرب، ط1، 2010، ص 132.

(2)- شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصي، ترجمة| لحسن أحمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1995، ص 10، 13، 17.

(3)- واسيني الأعرج، رواية " أحلام مريم الوديعة"، ص10.

فالسرد الروائي التخييلي لعبة إيهامية تدخل القارئ في لعبة الحقيقة السرابية، باعتبار الرواية قص المتخيل غير المتحقق في البعد الواقعي، فعالم التخييل الروائي لعبة ذهنية مشتركة بين السارد والمسرود له، تتفق فيها السنن التصورية بين تخييلها وتخيلها في إنتاج الصور الذهنية، ولاستجلاء تمظهريتها في صيرورتها التمثلية وجب الكشف عن بنيتها التجريدية، لأن "المبدع يصوغ صوره الذهنية برمزية عالية ليزيد من كثافتها الدلالية، بإعادة ما يراه في صياغة جديدة تتماشي مع أحواله النفسية وصوره الذهنية، فهو بصفة عامة يعيد تصوير ما يستمده في حركة تفاعلية مع تجارب متخيله الثقافي في سياق عمله الفني بصفة مغايرة، في استلهام منتوجه الذهني بصورة لاشعورية" [1].

فـ" الوهم الأدبي يسعى للاشتغال على التنوعات الخطابية الذهنية للمتلقي لتشكيل الخصائص التخييلية التي تتجلى في الصور التي ينتجها بمختلف دلالاتها الموضوعية، التي يتبناها في صوغ الإيهامات النفسية الجديدة عند المتلقي والتلاعب بخطابه الذهني، بهدف خلق مفهومات جديدة ومقومات مختلفة لمواضيع مألوفة للمتلقي"[2].

يقول سارد رواية" أنثى السراب": "**الإدمان على الحزن يا حبيبي صعب في هذه المدينة التي جعلت من السعادة والبؤس مبادئها الأساسية، غريبة الأطوار هي هذه المدينة، كم أشتهي أن أخرج من هذه الدائرة التي تأسرني**" [3].

إذ إن النص الروائي يجسد تجربة مغايرة للإبداعية التصويرية الذهنية مفتعلة بتأثيرات حسية وجودية أو تقليدٍ لما تفرضه الذاكرة الأدبية، ما يدل عل أن الإبداع مرتبط بالحدث الماضوي في استمراريته تدليلية المجسد عبر اللغة الأدبية، بوصفها تمثلا

---

(1)- يوسف مخائيل أسعد، سيكولوجيا الإبداع في الفن والأدب، ص 63، 85.

(2)- شرف الدين مجدولين، ترويض الحكاية بصدد قراءة التراث السردي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007 ص 79.

(3)- واسيني الأعرج، رواية" أنثى السراب"، ص 120.

يعكسها حامل لعناصر مخيالها الجمعي من خلال تفكيكه وإعادة إنتاجه وفق الرؤى الذهنية للمبدع[1].

لذا فالرواية عمل سردي تخييلي يتحدد من خلال إرادة المبدع قصد تشييد العالم الروائي التخييلي، لتكون الرواية بناء سرديا لغويا تخييليا بديلا لا يقاس بمعيار مرجعي خارجي عنها لتحديد مصداقية أحداثها، لكن يمكن تحديد دلالة بنائها اللغوي التخييلي إذا تم تحديد المرجع الإبداعي الذي انطلق منه الروائي، غير أن ما يجب قياسه هو قدرتها الإيهامية بمقياس قدرتها التخييلية الخاصة في صنع الحقيقة، فـ" التخييل السردي يتمظهر في بعد واقعي، فيوهمنا بمماثلته لوقائع الحس التجريبي لينتج رمزيته التخيلية، لكون التخييل السردي في حقيقته هو تماثلية تخيلية توهمية للواقع أو المحتمل منه، ليتجاوز هذا المتخيل علاقة التماثل للاممكن واللامتوقع، فاللاموجود نحو عوالم الحلم والأسطورة" [2].

فاستراتجية الإيهام الروائي تشتغل على البنى الافتراضية ذات مسار تصويري ذهني يهدف إلى "خلق أشكال جديدة المغايرة و اللاثبات، لأنه يقوم على فكرة اللانموذج ليخلق ذهنية جمالية جديدة، مما يجعل منها تشكيلا تخييلا يفتقر إلى مسندات واقعية التي تربطه بالواقع، ليتم تعويض هذا الفراغ العلائقي بالذخيرة الخباراتية التي تنتمي إلى أنساق دلالية واقعية، لتدخل في الاختزال والتحويل الذي يفصلها عن أصلها المرجعي ويدخلها في علاقات جديدة" [3].

ومن نماذجه قول السارد: "**ليتفق الاثنان المرأة والرجل معا على احترام الرباط الذي سيصبح مقدسا، لكن شرط احترام كل البنود، وربما كان من أهمها حرية تحديد مدة**

---

(1)- ينظر، نبيل حداد، محمود درانية، تداخل الأنواع الأدبية، ص 880.

(2)- جماعة من النقاد والباحثين، التخييل والعالم في روايات محمد عز الدين التازي، الدار البيضاء، المغرب، ص 112.

(3)- عبد الواحد المرابط، السيمياء العامة وسيمياء الأدب، ص186.

الزواج خمس سنوات مثلا خمس عشرة سنة، ولتضع في خاتمة العقد جملة مكتوبة بشكل نافر ومميز، عقد قابل للتجديد" [1].

فالايهام يعتمد الروائي على تقنية المخالفة والمراوغة للنظام التراتبي الواقعي في نظامه الكرونولوجي في سير الوقائع المشنهاة اليومية، لتحقيق التخيلية المشهدية للقارئ بترنحه بين الزمن الواقعي والزمن الإيهامي الذي يستغرقه إدراكه الذهني، للتفريق بين المعطى الحقيقي والمعطى الذهني الخيالي أو ما يطلق عليه المدة الوهمية التي يعيشها القارئ لحظة قراءة موضوع الرواية، لذا يعتمد وهم الحقيقة الذي يسعى الروائيون لتحقيقه وخلقه في ذهن القارئ على ما يخلقه الروائي من أحكام وأعراف وما يقابلها من مثيلاتها في الواقع، أثناء تدخلهما السلس الذي لا يشعر به المتلقي، فحياة الإدراك الحسي الذي يمتاز به الإيهام أساسي أثناء تصوير وصف المشاهد السردية لما يتمتع به من نقل واقعي وتفعيل لآلية الحسي عند المتلقي[2].

فالإيهام الروائي يبدع في آليات تخييليه ليخالف تركيبة الأنساق التخيلية المرجعية التي تشتغل عليها باعتبار المتخيل التراكمي ليس معطى ثابتًا، بل هو رؤى مغيرة وفق تطور الوعي الإنساني، يظهر في بنيات مختلفة تتخلل النص الروائي، باعتباره متصورا ذهنيا لكنه يحمل صبغة واقعية يضفيها الروائي على مكوناته التخييلية.

ليستلهم الإيهام آلية التمثل في صنع النماذج الوهمية عن المعطيات الواقعية فـ" هو الذي يعطي للجماعة صورة ما عن نفسها وعن الآخر، وهو الذي يصنع لهذه الجماعة معادلا لما يسميه "**بول ريكور/Paul Ricœur** " الهوية السردية للجماعة"، فالمتخيل يشير إلى شيء متشكل تاريخيا في اللاوعي الثقافي للأمة، وهو سهل الاستثارة والتحريك كلما دعت الحاجة، إلى درجة يصعب التفريق بين المعطى الواقعي والمعطى الوهمي،

---

(1)- واسيني الأعرج، رواية " أنثى السراب"، ص 23.

(2)- ينظر، أ،أ، مندولا، الزمن الروائي، ترجمة بكر عباس، مراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت، بنان، ط1، 1997، ص 84، 86، 89 .

لتكون الأبعاد الرمزية المنتجة للتمثيل الإيهامي عبر التخيل السردي مرتكزة على الخزان الرمزي والقيمي المرجعي، ليتحول الخطاب الإيهامي التمثيلي إلى بؤرة الإفترضات الوهمية ذات الصيغة المستقبلية إما في توافق رؤى المتلقي أو مخالفتها[1].

ومن أمثلته قول السارد: " **البارحة رأيتك في حلمي كنت غارقة في كتلة من الضباب البارد مثل الندى كنت تحتضنين كمانك بالقرب من الشجرة التي تخترق ساحة الجامعة، وكنت تعزفين وتتلوين بقسوة، وكنت كمن يحفر جرحا عنيدا في أعماقي**" [2].

من هنا يكون الأمر تلازما بين الدوال ومدلولاته حين تبني عالمها بناءً فنيا تخييليا ينتقل فيه الإيهام المرجعي إلى الوهم المرجعي، ويتجلى هذا في الكتابة عن كونها أداة لتسجيل الوقائع والأحداث في لحظة زمنية معينة، ليؤسس المقاطع الميتاسردي لنصٍّ ما، وهذه هي الدرجة الصفر للإحالة؛ للمرجع الواقعي يتجاوز فيها حدود المنطق اللاواعي المؤسس على مبدأ ميثاق القراءة بين المؤلف والقارئ، ليتم إعادة تقديم المرجع العالمي الحقيق، بوصفه عالمًا وليدة لحظة الكتابة الإبداعية ليعاد بناؤه وتشكيله انطلاقا من وعي سردي يتجاوز حدود الزمان والمكان، وبهذا يتم الانتقال والتحويل المزدوج بين الإيهام المرجعي والمرجعي الإيهامي، يتحول فيه العالم النصي للعالم التجريبي[3].

ليختلف الواقع المنتج بين الواقع الحقيقي والواقع المشهدي، وبين الواقع المتصرف فيه بحسب الإختلاف بين الواقع بتجاربه المشهدية المباشرة والتجارب المشهدية المتخيلة، ليتجلى لنا أن ما يعيشه الإنسان من معارف وأبعاد سيكولوجية هي ما يشكل واقعه المحيط به، مما يولد صراعا بين الوهم بحقائقه المفاهمية وبين الواقع ببعده الحسي

---

(1)- ينظر، كاضم نادر، تمثلات الآخر، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، دراسات، فكر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، البحرين، ط1، 2004، ص 18، ص20، ص 23.

(2)- واسيني الأعرج، رواية "أنثى السراب"، ص 54.

(3)- ينظر، جماعة من النقاد والباحثين، التخييل والعالم في روايات محمد عز الدين التازي، ص 78، ص 79.

الملموس، في علاقة تنافر وتناقض مستمر بهدف الهروب والتحرر وما يربط بينهما هو الخيال، بين ما هو منطقي وبين ما هو لا معقول يخضع لمنطق الرغبات والنزوعات[1].

وتهدف آلية التوهم إلى خلق " عوالم ممكنة من خلال عملية التخييل لكنها مجاوزة للتخييل لتصبح الواقع الموازي للواقع الحقيقي في انقطاع الصلة بين ما هو واقعي وما هو خيالي، على أساس أن العوالم المكنة تدفع إلى إدراك قيمة اللاواقعي" [2]، بينما تدفع العوالم التخيلية الذات إلى الاعتقاد بوجود ما، ليدعو المؤلف القارئ إلى الانخراط في لعبته محاولة الاعتقاد واليقين، حيث الحقيقة الوهمية لها وظيفة ما هو حقيقي في عوالم تخيلية، متنوعة داخل عالم القص والسرد والعالم الخارجي، لتكون هذه العوالم الممكنة المتوهمة هي حالات وأوضاع لا حالية، تعتمد تمثيل للوضعيات اللاحالية للأشياء، لتأثث العوالم التخيلية التوهمية بمعطيات الواقع من أجل تحقيق المفارقة الفنية، هي أن العالم التخييلي مكتف بذاته من حيث هو بناء ذاتي مهم لوضع سابق إدراكه[3].

يقول الراوي: "**أن أشعر بأني أقرب إليك من موسيقاك ترميني في مكان لا شيء فيه يقف على قدمين، ولا شيء فيه يفكر، مكان يغرق في النور وندى الفجر الذي تحوله أشعة الشمس إلى قطع من البلور المتلألئ على أوراق الشجرة الحزينة**" [4].

فالعوالم التخيلية التوهمية حصيلة موادها المستقاة منها والمؤثثة بهويتها المنسلخة عنها كما هي الحال في العوالم الممكنة، بل هي عوالم وأبنية تشيد بالوعي أو اللاوعي، تسهم باعتبارها معرفة تخيلية في تكوين الآراء والمواقف أو تأكيدها أو تغييرها، لأن عوالم التخييل تفهم من خلال تناغمها واتساقها وانسجام محتوياتها بين ما

---

(1)- ينظر، كولن ولسن، المعقول واللامعقول في الأدب الحديث، ترجمة أمين زكي حسن، منشورات دار الآداب، بيروت، لبنان، ط5، 1981، ص 264.

(2)-عثماني الميلودي، العوالم التخيلية في روايات إبراهيم الكوني، ص 48، 47، 49.

(3)- ينظر، المرجع نفسه، ص 48، ص 47، 49.

(4)- واسيني الأعرج، رواية "أنثى السراب"، ص 62.

هو واقعي وما هو خيالي. مما يجعل منها أبنية إفتراضية تجريدية بديلة لما هو واقعي يقضوي، يتقاطع عندها الخيالي بالواقعي لتكون تخيلية الفعل الذي بموجبه يصبح الخيال ممكن ملموسا والواقع أثر لقياس مدى أصالة العوالم التخيلية المفترضة البناء[1].

ويكون المنطق المتحكم في العوالم التخيلية هو أبنيتها الإفتراضية الممنطقة، لكن افتراضيتها مختلفة عن العوالم الممكنة؛ إذ تسعى لتغيير الواقعية التي تعيشها الذات المتلقية عبر الواقعية النصية الموهمة التي تحيا عبر وحدات النص اللغوية. لأن العوالم الممكنة الإفتراضية تتحقق بصفتها البدلية لما هو حالي، وتسمح بإمكانية تحولها إلى عوالم تتناقض الطبيعة الحقيقية للعوالم التخيلية، فعوالم التخييلية هي عوالم مجردة على الإطلاق كاملة التأثيث، حيث يصبح بالإمكان الحديث لا عن أنماط تجريدية للعالم تشتمل على وجودية مطلقة للذوات المبتكرة والمتلقية لكنها حاملة لدلالات مبتكرها[2]. فاستراتجية التلقي تعتمد على تفكيك الشيفرة الإيهامية في علاقة تعاقدية بن المبدع والمتلقي بتتبع السنن الإشارية الإيحائية التي تحيل على المعنى المقصدي، بهدف إثارة التصور الذهني عند المتلقي مما يجذبه للتفاعل معها بتتبع سياقاتها الإيحالية، ليتمثل خطاطتها التصويرية ذات العلاقات الذهنية، التي تقدم للقارئ كشيفيرات يقوم بحل قوانينها التمثيلية التي تعتمد في معظمها على مبد التطور والتغير، لتتجلى الفنية الإيهامية عبر حركية التمثيل التصوري والتلقي التمثيلي، من خلال الإيحائية السياقية التي تمكن المعنى الخيالي من البروز ليثوي في ثناياه المعنى الحقيقي، مما يُفعّل الاشتغال العقلي للمتلقي لبناء روابط دلالية بين التصورات (الحقيقية، المجازية)، في شكل صوري جديد يسير ضمن حركية تعديل النموذج وخلق النموذج الجديد[3].

(1)- ينظر، عثماني الميلودي، العوالم التخيلية في روايات إبراهيم الكوني، ص 50، 51.

(2)- ينظر، المرجع نفسه، ص52.

(3)- ينظر، عبد الواحد المرابط، السيمياء العامة وسيمياء الأدب، ص187، 188.

ويتحقق هذا من خلال ميثاق القراءة بين مبدع النص ومتلقيه وفق الأفق النظري والتداولي، وهذا ما يتعلق بعلاقة اللفظي بالمرجعي تتحول فيه الكتابة إلى مظهر لفظي فمظهر مرجعي لمقاربته من خلال القارئ الذي يجد عالم الرواية المتخيل الواقع غريبا لأن المبدع يقدمه له على شكل أحاجي لغزية للحل الإشاري، لأنه يجعل المتخيل واقعا فاقدا لبنيته الأساسية اعتبار مبدأ التجاوز الذي تخضع له الكتابة الإبداعية، لحظة تعارض فعل الحكي بممتافيزيقيا اللغة وبما هو واقعي ثابت في مفاهيمه الحقيقية، بينما المتخيل رغبته الوحيدة تحقيق الرغبة والإثارة الجمالية لخلق الدهشة في المتلقي، لذا فطريقة اللعب والتغيير اللامنطقي، لكون الظاهرة الأدبية ذات منحى تعددي أحادي المرجع هو التخييل الإيهامي الذي يتحكم في حركة الخلق والإبداع والتصوير[1].

يمثل منطق تبادل التفاعل بين المكونات الداخلة للنص وبين المحركات أو المرجعيات الخارجية المرتكز الأساس لتحقيق فاعلية الإيهام الروائي، لتفكيك المكونات السردية باعتبارها التمثلات المرجعية حول الذهنية التصويرية القديمة بكل قضاياها وقيمها، وهذا ما يحقق التواصل الفني والإبداعي بين المبدع والمتلقي اللذين يتقاسمان الرؤى نفسها والتمثلات، لتكون تشكيلات ذهنية مرتبطة بالفكر الإبداعي أو التلقي[2].

فاستراتجية التلقي تتجاوز فعالية الوهم بعد التأثير الانفعالي إلى تحفيز القوى التخيلية لدى الإنسان لصناعة مالا وجود له إلا فيها، فـ" القوة التخيلية هي التي تمنح قوة الخلق التي يجب أن تفهم بمعنى ظهور ووجود خارجي، يمنح لما كان يملك مسبقا ووجودا مضمرا في عالم الغيب لتمنح له التجلي والوضوح، فحالة الوهم تجعل الخيال في خدمة ملكة التمثيل، وفي هذه الحالة ينتج صورا تكون بكل بساطة جزءًا من الخيال الفاعل، والتمثيل لا يعنى في ذاته وهما لأن صوره موجودة وجودا فعليا، تغيب تجديد

---

(1)- ينظر، مصطفى ولد يوسف، المتخيل والتاريخ في الرواية المغاربية، رسالة دكتوراه(مخطوط)، إشراف آمنة بلعلى، كلية الأداب و اللغات، قسم الأداب واللغة العربية، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، 2014، ص7.

(2)- ينظر، مصطفى شادلي، المتخيل والشفاهية دراسات في المتون التراثية المغربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، ط1، 2008، ص 9.

خصائصها وملامحها أو صيغ وجودها في التمظهر بالوهمي"[1]. وفي التيمات التي نقلها المبدعون من العالم الواقعي إلى عوالم التخييل والوهم لتيمة (الجسد) خاصة في فن الرواية.

فقد عمدت كثير من النصوص الروائية العربية إلى استثمار موضوع الجسد وفق رؤى متباينة وبتوظيف فني جمالي يختلف من مبدع إلى آخر، فقد حاولت المتخيلات السردية أن تعيد للجسد أهميته ودوره بسلبيته وإيجابيته في الخطاب الثقافي العربي الحديث وتكشف عن فاعليته بوصفه هوية ثقافية منزاحة عن واقعيتها لصالح فاعلية الإيهام الروائي، حيث استثمره الخطاب السردي عبر لغته الشعرية المكثفة ونمط علاقاته التي تحكمها في عناصره الفنية لاسيما الشخوص والفضاء الزمكاني، في تمثيل السرد الجسدي المتخيل الذي تهيمن عليه المدلولات الثقافية، لذا ارتكزت الرواية في بناء معناها وطرح أفكارها على التمثيل الجسدي داخل المتخيل السردي لصناعة الوهم الجسدي المنبعث من التصورات والمعتقدات والأيديولوجيات، في اشتغالها على الجسد بصورة عامة، فهي من تحدد رؤيتها له و طريقة التعامل معه جماليا.

فمقاربة الجسد في النص الروائي لها حضورها المميز والخاص، وتكسب هذه الخصوصية مشروعيتها من كون العمل الروائي نصا حيويا متحركا، تجتمع عبر فضائه النصي المتناقضات المتعددة، وتتجاوز فيه الرؤى المتباينة، مما يمنح الجسد عند مقاربته روائيا أبعادا ودلالات لا تقف عند حدود الطرح الأحادي، كما أن وضع الجسد في الخطاب الثقافي والعربي العام والروائي بالخصوص، له عدة مدلولات تتعلق بالمحرم والمقدس الديني والأنثروبولوجي، وإعادة طرح الأسئلة، أسئلة الذات والهوية والكينونة والعلاقة مع الآخر[2].

(1)- هنري كوردان، الخيال الخلاق في تصوف ابن عربي، ص191.

(2)- ينظر، محمد صابر عبيد، الكتابة الإبداعية عند عبد الرحمان والنص المتعدد، عالم الكتاب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص 10.

ليكون التوظيف الجسدي في المدونات العربية هو سؤال الواقع والمتخيل في علاقة التعالق والتناقض معه، وسؤال الهوية بين تقبل حقيقتها أو الهروب نحو زيفها في افتراض وجود جسدي أقوى من هشاشته الواقعية أو قبحه الوجودي، ليكون التخييل الروائي محاولة إنتاج مفهوم جديد للجسد من خلال المزاوجة بين صورة الجسد الواقعي والجسد المتخيل وصولا إلى الجسد الوهمي، لانبثاق دلالات إيحائية جديدة من خلال فعل الاستبهام والتصوير البلاغي، ومن خلال فعل كتابة الجسد ورسمه تجريديا، ورسم نماذج تتبع من الخيال باللغة، فكانت هوية الجسد هوية لغوية انتقل إلى الوعي لترسخ في ثقافتنا جملة من التصورات عن الجسد الاستيهامي في مقامه الأول.

لينحته واسيني الأعرج بعبق سحري في مشاهده السردية " **ثم التصقت للمرة الأخيرة بقامتي التي كانت تطول حتى تمس الغيمة البنفسجية، صعدت إلى أنفي رائحة جسدك وعطرك التي تشبه فصل الربيع**" [1].

ولاستجلاء استراتجية النحت الإيهامي للجسد الروائي وجب الكشف عن آلية تشكل الحضور الجسدي في الصورة السردية، وتتبع مسارها التصوري التمظهري، وتبيان فنيتيها التخيلية لحظة تسربها إلى المتلقي في غفلة منه في لحظات انبثاقها الإبداعية، هذا ما سيتجلى لنا فيما سيقدم من طرح فكري تعلق أمره بالاشتغال الصوري للجسد في بنيات المتخيل السردي.

(1)- واسيني الأعرج، رواية" أحلام مريم الوديعة"، ص 167.

II- المبحث الثاني: الصورة الجسدية التأسيس للماهية وآليات التشكل في الأدب:

يعنى هذا المبحث بإبراز آليات تشكل الصورة والبعد التخييلي لها وكيفية إدراكها، وذلك بالوقوف أولا عند أصل معناها ثم تتبعها عند الفلاسفة والنقاد القدامى والمحدثين لتذوق جماليات الصورة التخيلية.

2 -1- في البيئة الفلسفية والنقدية القديمة:

يعود أصل الصورة إلى الثقافة اليونانية وكانت تعني القناع الشمعي الذي يوضع على الموتى، ببعد تقديسي للوجود الإنساني في صيغته الماضية، في محاولة لضمان استمرارية الوجود، لتوحي الصورة على فكرة التواصلية في ظل غياب المحسوس، بحيث نجد تنوعا مصطلحاتي مثل fgura التي تدل على الشبح أو الآثار الضبابية للمستحضر، ومصطلح idole-eidolom الذي يدل على الخيالي، لتتحول فيما بعد للدلالة على الصورة أو الصورة الشخصية، منها تنتقل دلالة الصورة للخيال والظل الذي لا يرى ولا يمكن الإمساك به، والظل هو الاسم العام النظير لـdouble، من هنا تنتج ثلاث معان مترادفة ومتجاورة[1].

هذه المعاني الصورية هي" صورة الحلم onar شبح ترسله الآلهة، وشبح phsnar ميت، أما مصطلح التشخيص والتمثيل في اللغة الشعائرية يدل على التابوت الفارغ المغطى، لكنه تحول في القرون الوسطى إلى معنى الصورة figure الممثلة للجسد الميت، مما أدى إلى إنشاء صور تمثالية مطابقة لذكرى الغائب، لتعكس لنا الحياة الحقيقية في الصورة التخيلية، لأن الجسم الواقعي يتأصل في الواقع الحقيقي السرابي"[2].

إذ مفهوم الصورة عند الفيلسسوف" **أفلاطون**" " يقوم على أساس المحاكاة المركبة، لأنها محاكاة المحاكاة، ذلك أن الوجود الذي نظن أنه موجود ما هو إلا محاكاة لمظاهر

---

(1)- ينظر، ريجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، ترجمة فريد الزاهي، دار مأمون للترجمة والنشر، ط1، بغداد، العراق، ص 14، ص 15.

(2)- المرجع نفسه، ص 15، 16.

عالم المثل عالم النماذج العليا، فالصورة الفنية عند" **أفلاطون**" صورة منقولة عن صورة؛ أي هي عكس لما هو موجود بمعنى صناعة تمظهر لما هو ظاهر وموجود عبثا؛ بمعنى أنها تمظهر الأشكال الحسية التي هي في واقع أمرها ليست سوى خيالات لهذا العالم الظاهر" [1].

فالفيلسوف "**أفلاطون**" يجعل من الصورة التخيلية لوحة خيالية يرسمها الفنان (المبدع)، ويجعل منها أشكالا ودرجات، بحيث تتطلب تفكيرا معمقا، ويصطلح" عليها ملكة الصورة eikasia بحيث يقترب من مصطلح imagination الدال على الصور العقلية imag–thantasma، ليكون مصطلحا مشتقا من الفعل eikazier الذي يقصد به القيام بشيء ما، يتعلق بالتعرف على تشابه ما أو تماثل ما، ليدل مصطلح eiken، ومنه جاءت كلمة الأيقونة eikon لتدل على معنى التشابه أو التماثل في ذاته أو شيء محتمل الحدوث، أو شيء قريب الحدوث فيه نوع من الحسن المبطن بالظن أو التخمين أو التوقع الخاص بظاهرة معينة"[2]، لكون ملكة التعرف على الصور" تشبه كلمة thantasma التي تشير إلى ذلك النوع من الصور الشبحية السريعة الظهور والسريعة الاختفاء، وتشير كذلك إلى الصور العقلية في مواضع متعددة، لأن الصور الذهنية ومكونات التخييل عموما أمور تتعلق بالأحلام والحالات المماثلة لها، ومن ثمة ليس لها صفات الثبات أو البقاء واليقين، لكونها صورا محاكية لصور وعلى نحو غير دقيق أيضا" [3].

لكن "**أرسطو**" "رفض فكرة أفلاطون حول الصورة بوصفها نوعا من اللوحات والصور المحاكية، وأضاف إليها تحولا جذريا، ذلك لأنها أصبحت ترتبط بعملية تداخلية خاصة بتكوين الصور، تشبه عملية الكتابة والصور المرسومة داخل النفس الإنسانية،

---

(1)– قصي حسين، أنثروبولوجيا الأدب، دراسة في الآثار الأدبية على ضوء علم الإنسان، دار البحار، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص 52.

(2)– شاكر عبد الحميد، الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، عالم المعرفة، الكويت، ط2009، ص 135.

(3)– ينظر، المرجع نفسه، ص 135.

بوصفها نشاطا داخليا للعقل يتوسط الإحساس والفكر[1]. لتكون الصورة عند أرسطو" بقايا لخبرات الإنسان الحسية ونسخا من الصور المحاكية للأصل الواقعي وهي صورٌ أكثر صدقا وثباتا، واعتبر أثرها الفني في الذات المبدعة هيكلها الكياني البنيوي، الذي يمثل نشاطا مميزا في تغير المعرفة إلى خلق إبداعي"[2].

وإذا كانت الصورة تقوم في الأساس على وجود الصلة والتشابه فيما بين الأشياء والموجودات والموضوعات، فإن " كل ذلك يؤسس لظهور بدايات تصويرية تتكون من خلال الصلة التي تنشأ بين الطبيعة والمجتمع بالفعل الناقص أو بالفعل التام، للوحدة الجذرية العميقة بين جذور جميع الأفراد، والتشابه القائم بصورة دائمة فيها هما اللذان يشكلان الأساس الواقعي والاجتماعي للعمل الذي تقوم به المخيلة من دون انقطاع، فهي تجرد الأشياء والظواهر من معطياتها وتحررها من الملكات المفيدة إليها وتجعلها تلتفت إلى بعضها"[3].

فحضور الصورة عند "**ابن سينا**" **(ت428هـ)** يتصل اتصالا عميقا بشدة بخصوبة النفس عند المبدع وقدرتها على إثبات الصورة من عناصر المادة في الطبيعة، ويقوم بعد ذلك بتقريب هذه العوالم الداخلية والخارجية بمحاكاتها، عن طريق تشكيل الصور وتقديمها تقديما محسوسا عن طريق التخييل، فبناء الصورة الفنية وتشكيلها الرفيع لا يتم إتقانه إلا بمقدار الابتعاد عن الواقعية التقريرية، والاقتراب من الواقعية التخيلية والاعتماد على عنصر المحاكاة، فلا يمكن أن يقوم إلا بالاستعانة بالعنصر المادي المأخوذ من الخارج، باعتبار أن لغة الإبداع هي لغة حسية لا مجرد مدلولات ذهنية مفرغة من الانفعالات، يتم من خلالها تشكيل الصورة الفنية المخيلة أو المحاكية، فتغدو مجموعة من المثيرات الحسية التي تثير في ذهن المتلقي فتتحرك انفعالاته وتثور في ذهنه[4].

---

(1)- ينظر، المرجع السابق، ص139.

(2)- غورغي غاستف، الوعي والفن، ص 89.

(3)- قصي حسين، أنثروبولوجيا الأدب، ص 13.

(4)- ينظر، المرجع نفسه، ص 76.

بينما الصورة عند"**حازم القرطاجني**" **(ت 684 هـ)** ليست إثارة للانفعالات فقط، لأن الصلة بين المخيلة والانفعالات شديدة الوثوق، ثم إن هذه الصور التي تعتمد على المدركات الحسية تتكامل وتتلاقى وتتوحد في برهة التخييل لتجسد في الطبيعة الفنية المستحدثة على يد المبدع والتي تتشكل منها الصورة، بحيث يتم التشكيل الأول للصورة عند "**القرطاجني**" عن طريق المحاكاة التي تؤسس لبنائه بشكل عام، على أنه في برهة التخيلات الثواني تبدأ المرحلة الثانية من بناء الصورة؛ إذ يتم فيها تنفيذ العمل الفني من خلال استحضار العناصر الفنية التي تستكمل عملية تشكيل الصورة، بملء هيكلها العام وسد جميع الفراغات فيها، وتحديد أقسامها والدخول في التكوين التفصيلي لأجزائها من أجل بعث روح الحياة فيها عن طريق إيحائها بالحركة وراء أنساقها[1].

2-2- الصورة في البيئة النقدية المعاصرة:

تعد الصورة التخليية في بيئة النقد العربي المعاصر البعد التجريدي الرمزي لملكة الخيال الإنساني لذا "ترى السريالية الصور المتخيلة تجسيدًا للاوعي الإنسان عبر الأحلام باعتبار أن الحالم لا يفكر بالصور وأن هذه الصور ليست غير ذات معنى، إن الأحلام هي تأسيس لحياة الإنسان من الداخل لمتحققات حياته الناتجة عنه، هو بنفسه وفيها تكمن كل الممارسات المتحورة "[2].

وهذا الأمر يؤسس ارتباطا وثيقا مع الفلسفة السريالية، التي" تعتبر منطقة الأحلام هي المنطقة الجغرافية الفاعلة التي تدع للفكر الحر، مطلق الحرية في خلق مفاهيمه الخاصة، والتحرر من زيف الواقع الخارجي وإبداله بواقع آخر، لا يقوم إلا على فاعلية الصورة المتخيلة التي يقرأ فيها كل إنسان ذاته دون أن تنفد طاقتها، إنها وحدها من

(1)- ينظر، قصي حسين، أنثروبولوجيا الأدب ، ص 80، ص 84.

(2)- حسن عبود النخيلة، خطاب – الصورة الدرامية، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، ط1، 2013، بيروت، لبنان، الرباط، المغرب، ص 75، ص 76.

تستطيع أن تجسد الرؤى الفنية الإبداعية"[1]، لأنها تعتمد على الإنابة في تقديم الواقع والأشخاص لكن باعتبارهم وهمًا مؤسسًا له بوصفه واقعًا حقيقيًا.

لتسعى السريالية من خلال الصورة التخيلية إلى خلق صور ديالكتيكية عبر عمليات التواصل بين الوهم واليقظة بين الواقع والخيال؛ أي أن رصف المتناقضات بغير ركيزة مهمة لخلق الفعاليات في الصورة المتخيلة، ليكون المتخيل في السرياليات متوقفا على توظيف طاقة الحلم والاستفادة من عوالمه ورموزه، لكنه ليس حلما مفرغا من المعاني وهو ليس تغيب للذات البشرية؛ بل هو بحث الذات عن نفسها في الواقع الموضوعي الذي لم تتمكن بعد من التواصل معه، إلا عبر عوالم المتخيل الذي تنعزل فيه صوره المتخيلة عن الواقع، لكونها مركبة بين صور الفكر وصور الحلم[2].

بينما تعتبر الوجودية مع فيلسوفها "**جون بول سارتر/ Jean Poul Sartre (1905-1980)**" أن الوعي موضعا أساسيا للتصرف في المدرك، إلى درجة إقراره بعدم الاتفاق مع " **ديفد هيوم David Hume (1711_ 1776)**" " التي تفرض وجود شيء اسمه الصورة المتخيلة (Image) وأنها تكون وتستقر في عينها، بينما نجد "**سارتر**" يفترض أن مثل هذه المفاهيم في تفسير الخيال يسلمنا إلى الوهم ليصطلح عليه اسم "وهم التضمين"[3].

فعماد الصورة المتخيلة هو الوهم وبجدارة " ليكون قوام الصورة الأدبية هو الوهم والتخييل المؤسس على التخاطب الصوري، في استهداف المخيلة عبر طاقة الخيال الذي يبنى على سلسلة من الصور وعبر وجودها المتكامل في الذهن، ليصير المتلقي موضوع الخيال في حد ذاته من خلال تجاوز للواقع الموضوعي الراهن، إلى بناء علاقة مع الصورة المتخيلة، لتكون هي وسيلة إدراك لما هو أمامه. باعتبار" الصورة التخيلية ليست

(1)-حسن عبود النخيلة، خطاب – الصورة الدرامية ، ص 75، 76.

(2)- ينظر، المرجع نفسه، ص 77، 79.

(3)- المرجع نفسه، ص 77، ص 79.

سوى علاقة لموضع معين، كأن يكون كرسيا أو شجرة"[1]، ولا يمكن أن تتحدد فاعليتها إلا إذا استقرت في الوعي الإنساني.

فالأصل الحسي للصورة يوجب الإشارة إلى صفات الموضوع المحاكى أو المخيل، بالتركيز على ربط العناصر الحسية في الإبداع المتمثلة والمتمظهرة في بناء الصورة الفنية بالمحاكاة حتى كادت أن تمحي كل حدود التفاوت بين الشعر والرسم، لولا تأكيده أن الشعر وإن كان كلاما مخيلا بما يجعله يعتمد إلى جعل الصورة تجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة في وحدة، تسمح بإعادة تشكل العلاقات في العالم الخارجي على ضوء احتضان نفس المبدع لها، لكي تغدو الصورة الواقعية مخيلة أكثر مما هي عليه في واقعيتها، لأن المبدع يستدعي جميع الإحساسات المختلفة ويمزج بينها ويؤلفها في علائق لا توجد خارج نظام الصورة بل فيها، لأن عملية التخييل تتجاوز هنا الوعي عند الإنسان مما يحقق البعد التخيلي الانفعالي لها.

فالطابع الحسي للصورة نابع من ماهيتها حتى وإن كانت وهمية، باعتبار الحواس أقدم صفة التي تمد الإنسان بكل المعلومات، وما أكثر ما يعتمد عليه الإنسان هو النموذج البصري، وإن كثيرا من الصور التي تبدو غير حسية لا يزال لها في الواقع ارتباطات بصرية ضعيفة ملتصقة بها، فالحس طريق الصور البصرية للتمثل الذهني لتتشكل في نموذج الصور الذهنية، لأنها أشد وضوحا بالمخيلة والذاكرة لما يتمتع به الخيال من بعد تأملي يستنبط به أدق خصائص الشيء، بحيث يمكن أن يقال إنها ترى دائما بصريا مما يجعل الطابع الحسي للصورة مبدأً أساسيًا لكنه ليس جوهرها؛ فالبعد الحسي وسائل المساعدة لتقوية تأثير الصورة، لتكون العاطفة والانفعال ضرورة لتأكيد

(1)- المرجع السابق، عبود النخيلة، خطاب – الصورة الدرامية ، ص 83، 85.

أهمية العلاقة بين العناصر التركيبية للصورة، لتتعدد العلاقات في البناء الفني الواحد للصورة هو الشعور والفكر ذاته[1].

فنشأة الصورة في الفن الإبداعي بصفة عامة بوصفها شكلا مجسدا وبنية وعي تتخذ تمظهرات مختلفة، فالصورة تعد مجموع الأفكار التي تولدت نتيجة تفاعل الإنسان مع الموجودات الكونية مجسدة ببعد فني راق الإحساس، يحمل لمسات جمالية تسمو عن الواقع في إعادة تركيبه لحظاته الإدراكية، لذا تعتبر عملية الكشف عن المحتوى النفسي للصورة وكشفًا لآلية تشكلها وقبضا على بنيتها في لاوعي المبدع، لكن في عمومها تعد الصورة بنية معرفية مختلفة في درجات الوعي بها، بين الظاهر الذي ينتمي إلى موجودات خارجية والداخلي الذي ينتمي إلى عالم الحركات الداخلية، للنفس التي انبثقت منها تيارات الوعي واللاوعي كنشاط إبداع وخلق[2].

2-3- <u>علاقة الصورة بالتخييل:</u>

ينبني التخييل على تشكيل صور المحسوسات في هيئات جديدة لا يعرفها الحس، ومن هنا يكتسب صفة الابتكار والإبداع، والملاحظ أن قوة التخييل باعثة على تشكل الصورة عند ابن سينا، مرتبطة بالمستويات الدنيا من النفس وتأثرها بالصراع بينها وبين العقل، الذي يقود الإنسان لمعرفة الحقيقة، فإذا مال التخييل إلى المستويات العليا اتصف بالتعقل وسميت قوة التخييل بالمفكرة، لكون الصورة الأدبية هي نتاج النزعة العقلية التخيلية الابتكارية عند ابن سينا والمتصلة بالقوة الذهنية، وهذه الأخيرة هي التي يعول عليها المبدع في عملية التخيل والتخييل، لكون ابن سينا يركز في مسألة تشكيل الصورة من جهتين، من جهة علاقتها بالعالم الخارجي الذي تحاكيه وتستمد منه عناصره المشكلة لعناصرها، ومن جهة علاقتها بالمتلقي الذي يتأثر وينفعل به[3].

---

(1)- ينظر، محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 1984، ص 32، ص 34، ص 35.

(2)- ينظر، غورغي غاستف، الوعي والفن، ص29.

(3)- ينظر، قصي حسين، أنثروبولوجيا الأدب، ص70، ص 71.

2-3-1- الصورة: الفاعلية الإبداعية والإشعاعية التأثيرية:

لا تكتسب الصورة دلالتها الجمالية والبيانية ووظيفتها التعبيرية والتأثيرية إلا من خلال أبنيتها المرجعية المختلفة التي تحدد ماهيتها، ومن خلال اتصالها بمرجع بلاغي معين ليكون مقياس مرجعية تناميها في النص الروائي، فـ" الصور السردية تعتبرا منجزا لغويا ممتدا بين الظاهر والمجرد ينطلق من العالم الذهني إلى الخاص اللفظي إلى الأخص الروائي، تتولد معها صور بلاغية قابلة للقياس والتبيين في اتصالها بماهية اللفظ أو بارتباطها بقدرة التخيل، لاعتمادها على التكثيف والاختزال الدلالي والإيحاء الصوري، لينتثر البعد الإشعاعي لها في التوتير والتمديد والاسترسال الوصفي والمشهدي السردي" [1].

فالبعد الإشعاعي للصورة المنتجة خياليا هو ما " تنطوي عليه من اللانهائية المشكلة من العوالم الحسية، المتلقاة بصورة إدراكات غير محددة تخضع لأحوال الذات، بينما ارتباط الصورة بين المعنى والرمز يكون بتنسيق البعد العقلي التركيبي والتفكير الانعكاسي المحدد وفق البعد النفسي، باعتبار الخيال إطارها التمظهري الأولي لعكس كل الصور، ذات الإنتاجية الدينامية الحركية المنبثقة بفضلها الدهشة واللذة، تحمل في ثناياها واقعا فنيا نفسيا مرتكزا على المراوغة والتملص"[2].

تتحدد أهمية الصورة الفنية التخيلية في اعتبارها وجها من أوجه الدلالة على المعنى الذهني لحظة تخيليه وتصوره في طريقة عرضه وتقديمه لذهن المتلقي في اعتماده الصورة على أسلوب التمويه الذي يخلق في نفس المتلقي عندما يكشف حقيقة المعنى، لأن الصورة تفرض المعنى على شكل سلسلة من الإشارات إلى عناصر أخرى متميزة، وبهذه الطريقة تفرض الصورة نفسها على المتلقي بنوع من الانتباه واليقظة، إلا أنها تبطئ

---

(1)- شرف الدين مجدولين، الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، دار الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 10.

(2)- ينظر، عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 161، ص162.

من إيقاع التقائه بالمعنى وتنحرف به إلى إشارات فرعية غير مباشرة، لأن الاستدلال ينشط الحركة الذهنية العقلية على افتراض المعنى المجازي من خلال تمثل العلاقات المشابهة والتناسب التي تقوم عليها الصورة لما فيها من متعة ذهنية[1].

كما تتباين هذه الصور في طريقة تأثيرها في أذهان المتلقين وطريقة تمثيلهم للمعنى الذهني لتستثار قدرتهم الذوقية الجمالية، فهذه الرؤية الجمالية الموحدة في البنية اللاشعورية الشديدة الالتباس هي التي تتحكم في وعي المبدع وفي نظرته للأشياء، وفي طريقة ضبطه للخيارات الأسلوبية التي ينحو بها إلى ترجمة ذلك الوعي وإخراجه مخرج التعبير الفني، لذا تعتبر الصورة السردية تمثلات إنتاجية ثقافية، يجب الكشف عن إطارها الذهني الذي أنتجها في لحظة إبداعها للقبض على بعدها المعرفي، لكنها مرتبطة في عملية السرد بتشخيص وتمثيل الفضاء والمكان والجمل السردية، لذا فهي لا تخضع لقوالب قارة يمكن تتبع مسار تداعيها، لأنها وجود منفتح وماهية ملتبسة بما قبل وبما بعد في السياق النصي[2].

لذا فالصورة السردية متعددة المرجعيات الذهنية والحسية التي تمتد في المجال الواقعي والخيالي، الحسي والمجرد، المرئي واللامرئي لحظة التلقي والتأويل، قبل أن تتحول إلى جمالية أسلوبية مفتوحة على مطلق التعبير الأدبي، يتشكل وفق هذا تحولات التجدد الوظيفي بين الآليات الضابطة لنظام القول العام والمكونات والسمات النوعية الخاصة للسرد أثناء تشكل صوره الذهنية التخييلية. لتتمتع الصورة السردية بالمغايرة والانسجام بين تشكيلات الصورة التي تحيل على مرجعيات بلاغية متباينة، لكن بالتحام الصور السردية بالقيم البلاغية تنتج تنوعات صورية محكومة بالمغايرة التخيلية والاختلاق النصي لكنها تجتمع في إطار التجريد السردي[3].

---

(1)- ينظر، عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 323، ص 382.

(2)- ينظر، المرجع نفسه، ص78، ص 130، ص 131.

(3)- ينظر، المرجع نفسه، ص11.

فالسرد الروائي هو " ، الذي يوحي بكلمة التخييل الذهني وما يرتبط به في عملية تلقي الصور المتصل بنظام المبدع الإبلاغي لتحقيق اللحظة الجمالية التي تنبع من تجربته، في منجز نصي معين والمتعلق بتلاحق الصور التي يبلورها الشكل الفني في مخيلة القارئ، وهذه الصور تترجم فيما تترجمه من دلالات تنوع الشكل الفني المنتهي برسم معالم التجربة الحياتية وإلى تشخيص الأفكار والمواقف الأساسية"[1].

ما يجعل الصور الذهنية الجسدية نابعة من الحياة النفسية للمبدع يهدف لتنظيم النشاطات النفسية والعقلية للمتلقي، فهي تدخله في حالة ديمومة الذهنية العقلية، ينسلخ فيها من بعده المادي إلى بعده الروحي، ليعيش حالة من البرزخية الانتقالية بين الواقع واللاواقع، وفق بعد جديد، وبعد تدريجي ينظم صوره الثقافية المتوقعة في التمثيل التخييلي، التي تخضع لترتيب البعد الافتراضي المليء بالحركات العقلية ذات الطابع الرمزي[2].

فالجسد مثلا في الأدب شعرا أكان أم نثرا يتجرد من ماديته[*] ليصبح مدركا صوريا، وبما هي صور فلا يدرك منها إلا ما يرى فيها، غير أن إدراكنا الحسي في الواقع يميز أجسامنا كموصوفات وكيفيات وأفعال، وبهذا تتكون صور عن مكان الحركة لاستعاب الجسد الواقعي لتحويله إلى جسد مستهام، فالجسد يشتمل بالحركة الفكرة عن الذات المنفذة لها، وعن الموضوع الموجود بالحركة والناقل الحامل لها، والتي تشكل الصورة وتتشكل منها فعليا في داخل الكون، لتكون الصور– الحركة، تتلوها في عملية الإدراك وإسقاط الفعل الناتج عنها، ليكون الفعل بهذا صورا مسبق إدراكها وتخيلها، ثم الصور_ عاطفة، فالصور– الإحساس، لتتعالق فيما بينها بقانون تماثل الفعل ورد الفعل على كونها نموذج خاص جدا في كل وجودها، فإن هذه الصور الخاصة إدراكات حسية لا

(1)– المرجع السابق، عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه ، ص15، ص 77.

(2)–Voir, Jean François Diana, L Image Mental Au Cinéma, p121, p131 .

(*)– نشير هنا إلى الغزل الحسي أو الماجن الذي يصنف صاحبه الجسد الواقعي في أبعاده المادية.

تتلقى الأفعال إلا على وجه واحد من وجوهها، أو في بعض أجزائها، ولا تنفذ أفعالها إلا على وجه واحد وفي أجزاء أخرى[1].

لتنقل الصورة الذهنية الجسدية في السرديات الأدبية من خلال مدركها الذهني وما تعلق به من أثار الحس، لتقدم لنا الصورة_ الحس التي يتنقل فيها التأثير العاطفي من الذاتي؛ أي المبدع إلى الموضوع؛ أي المتلقي في إحساس جمالي، لتكون دلالتها التركيبية تماثل الشعور الواقعي المجسد من طرف المبدع والمتمثل من قبل المتلقي، لتعبق صورة الجسد_ العاطفة بتأثير عاطفي نروعي حركي قوي التأثير، يتمظهر في منجز فعلي تخييلي استيهامي في المقام الأول من قبل المتلقي لتتشكل لنا الصورة _الفعل، كرد فعل بعد تلقي واستقبال المعطى العاطفي في ثنايا التجسيد التخييلي للصورة الجسدية، يتشكل فيه الجانب الآخر الذي يتشكل فيه فعل_ الفعل فعل تخييل الصورة الجسدية بين الواقعية والإيهامية في استجابة غير واعية من قبل المتلقي، لتنشأ الصورة الإيهامية في نهاية مطاف أمرها بكونها مستمدة الغرائز والرغبات والأهواء المتعلق بموضوع رغبوي زمني[2].

فالزمن هو إطار الرغبة في امتداد صيرورتها أو تقلصها من ناحية موضوع الرغبة، أما الجانب المتعلق بطبيعة الغرائز هي الإدراكات الأصلية الأولية الخام، من هنا تحيل على عوالم خيالية متخذة أشكالا في غاية التعقيد والغرابة، تخالف فيها المعقول المألوف بالقياس للوسط المشتقة منه الذي تظهر فيه الغرائز، وغالبا ما تكون غرائز بسيطة نسبيا أو تيمة، لكن الصورة– الغريزة صعبة البلوغ جدا والتحديد أو تعيين الهوية، وتكون منحصرة بين الصورة– العاطفة والصورة– الفعل، لترسم لها الصورة– الفعل حركة انتقالية من وضع آخر، في استجابة لما يحيط به في تعديل أو تأسيس

(1)– ينظر، جيل دولوز، الصورة– الحركة أو فلسفة الصورة، ترجمة حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق المؤسسة العامة للسينما، ط 1998، ص 88، 90.

(2)– ينظر، المرجع نفسه، ص 94، 110، 114.

وضع آخر، يرتسم وفق هذا مخطط حسي حركي يستحوذ على الصورة الجسد يتعلق بنموذج سلوكي متخيل، ينتقل فيه الوضع الواقعي إلى داخل التصور التمثيلي، لا يتمخض عن فعل توازن هذا الوضع لكنه يتبدى في فعل توهمي تخييلي، سيكون مقياسا لأي فعل مستقبلي الصدور توهمي يستمر الفعل للوصول للامتناهي، لأن البعد العاطفي في الصورة_ الغريزة يدفع حاملها إلى خدر لا يقاوم، فهذه الصور تتمتع ببعد سلبي لذا فهي تصنع الأوهام والأكاذيب وتنأى بالمتلقي عن الحقيقة الموضوعية[1].

إذ تعد الصورة الذهنية للجسد" تمظهرا للبنية الإدراكية المعرفية للمبدع الناتجة عن تصوره لمعطيات الوجود، كاشفة عن المحتوى النفسي للمبدع والمتلقي ما يجعل من صيرورتها تعتمد على سيكولوجيا الإحساس الموجودة في الذاكرة" [2]، ما يجعل "منها قانونا رمزيا يوحي بتأويلات ذات إشارات استدلالية تعتمد على أدوات النسق التسنيني المرجعي" [3]، لتقوم مرجعيات الصورة الذهنية التخيلية للجسد التي تمتاز بها النصوص السردية، على معطيات جمالية وفكرية معقولة ولا معقولة.

وما يحقق إدراك الصورة هو" الوعي بها وخاصة أثناء تلقيها، لأن الوعي أثناء تلقي الصورة يكون غير مؤسس لها، والموضوع الذي يظهر له إما هو الصورة نفسها وإما الوضع في فهم الموضوع الذي يظهر فيها، فالوعي لا يكون وعيا مؤسسا للصورة، بل وعيا رؤويا في استقصاء خصائص الصورة وموضوعها وعلميا راجعا بالتأمل ليس في الصورة، وإنما في الوعي المؤسس للصورة. لكون الأمر متعلق بالوعي الإدراكي والوعي التخييلي مما يجعل الصورة وموضوعها أمرا واحدا" [4].

فتخييل الصورة " ينتج من الذهن الذي يوقع الانطباع بها في الدماغ معطيا وعيا بها، بحيث تكون الصورة أمام الوعي في شكل موضوع جديد للمعرفة، على الرغم من

---

(1)– ينظر، جيل دولوز، الصورة– الحركة أو فلسفة الصورة ، ص177، 186، 211، 248.

(2)– زينة عبد الستار، الصورة الذهنية وإشكالية العلاقة مع التنميط، ص 118، 119

(3)– جيل دولوز، الصورة_ الحركة أو فلسفة الصورة، ص 261، 262.

(4)– هورسل، الأنساق الميتافيزيقية الكبرى في مسألة الصورة، ص 14.

كونها لا واقعة جسدانية لما تملكه الصورة من استجابات لأفعال الروح، مما يحقق الاستقبال الإدراكي الدماغي الناتج عن مثيرات خارجية وما هو داخلي في الذات المدركة فيحقق استجابة في شكل أفكارٍ جديدة، تظهر في وعي الإنسان لتكون هذه الحركات الانفعالية علامات على ما يحدث في النفس من مشاعر"[1].

هنا يتحقق إدراك الصورة الجسدية بالكشف عن المعنى الكامن لحظة تدفقها وانبثاقها في اللغة باعتبار الصورة التخيلية هي المعنى اللاواقعي المتجلي في ثناياها لحظة المكاشفة الذوقية لتحسس بعدها الجمالي، لتميز البعد الموضوعي الواقعي للصورة التخيلية عن البعد الذهني، ليتجلى الوعي الجمالي بالصورة حينما يترنح الوعي بين الصورة والمعنى الظاهر له، حيث تظهر في الشيء المدرك وبين طابعها الوجودي[2].

يؤكد "**غاستون بشلار Gaston Bachelard**" (**1884_1962**) أن أصل الوعي بالصورة ما بين حدود منطقة الوعي وعتبات الفكر، لكونه يركز على أصل الصور باعتبارها انعكاسا للمادة، الذي يهيأ لتأملها للوعي بمعطياتها ومن هنا لا تظهر الصورة إلا من خلال الوعي، الذي يتولد معها كاشفة بدورها عما تكون، وهذا راجع لقصدية الوعي، لكن على عكسه "**جورج بول George Paul** "(**1815_1864**) يصنف العلاقة بين الوعي والصورة بأنها تنصب على نحو الذي ينصب فيه الوعي أمام تدفق الصورة[3].

2-3-2- الصورة والحضور الجسدي:

يعد الجسد المادة الخام التي تنطلق منها اللوحات التشكيلة الفنية السردية في رسم صورة الجسد الروائي عبر طاقات اللغة ومكنوناتها، التي تجعل من الرواية نصًا أدبيًا متخيلاً لا يخضع للمنطق وثيق الصلة بالبلاغة الأسلوبية للمبدع الروائي، مما يحولها

---

(1)- هورسل، الأنساق الميتافيزيقية الكبرى في مسألة الصورة ، ص 17.

(2)- ينظر، غاستون بشلار، حدس اللحظة، تعريب رضا عزوز، عبد العزيز زمزم، دار الشؤون الثقافية العامة أفاق عربية ، بغداد، العراق، ط 1986، ص 152.

(3)- ينظر، غاستون بشلار، جماليات الصورة، ص 148.

إلى إشراقات شعرية جمالية مشتغلة على فنية الإيهام الروائي، في صناعة الوهم الجسدي الذي يسلب اهتمام المتلقي ويقحمه في لعبة التخييل الجسدي.

لتتشكل في ذهن المتلقي صور ذهنية جديدة عن جغرافية حسية جسدية يتم تخزينها عميقا في اللاوعي، انطلاقا من النحت المعماري لبنية الجسد الصوري من جسد اللغة ذاتها، فيتعالق الجسد والصورة في طريقة تمثيله وتقديمه وكيفية نقل أبعاده المختلفة بين الماهوية الوجودية والماهوية الصورية، لينطلق النحت الصوري للجسد في المتخيل السردي من الرؤية الكلية للجسد أثناء عملية الإسقاط البصري في المخيلة التصورية للمتلقي، ثم يتدرج لتحديد معالم الصورة الشكلية برؤية الجزئية.

لذا فإن ترجمة صورة الجسد الحضورية في الصورة تتبع من الوضعيات والزوايا والخطوط المشكلة لبعده التمظهري الوجودي، لندرك أن إسقاط الإنسان صوريا لا يكون في بعده الكلي؛ وهذا راجع لعملية الإدراك التي تجزؤه باعتباره موضوعا للتأملي الوعيوي، فيتم التركيز في عملية التقطيع أثناء النقل الصوري من الكلي للجزئي العضوي، هذا التمثل العضوي الجزئي يخلق البعد الحسي الذي يستثير الجنسي معه، ما يثير الإستيهامات التي يوحي بها التمثيل البصري الصوري، وعلى هذا الأساس فإن إدراك الصورة يستدعي بالضرورة تقطيع المدرك وهو تقطيع تقوم به الذات المبصرة في أفق تشكل يخلق موضوع لنظرتها وتكييفه وفق حاجاتها المتنوعة[1].

في هذا التدرج النحتي الجزئي يتم إبراز نتوءات الجسد وتضاريسه المحددة لمعالم الصورة الجسدية برؤية دقيقة تعكس التخييل التأملي المستهيم في الجسد الواقعي، ناقلا إياه إلى أبعاد برزخية جديدة عبر طاقات اللغة التخييلية، ليتحول الجسد من خلال حالات تفككه إلى معطى انفعالي وثقافي عام، لا يدرك إلا من خلال الأجزاء المفككة، وبالعودة لها نتلمس تفاوت الموجود في كل عضو، وفي القيمة التعبيرية من الموقع والحجم، فكل عضو من هذه الأعضاء يتحدد من خلال الاستعمالات الغريزية والاستعمالات التي تحيل

(1)- ينظر، سعيد بنكراد، سيميائيات الصورة الإشهارية، ص 16.

علـى عـوالم الثقافيـة والأسـطورية، فالجسـد باعتبـاره بـؤرة لتجـلي العملـي والغريـزي والوظـيفي، يعد منطلقا لتجليات الأسطوري والثقافي الذي يتعايش دائما تحت المتغيرات الاستعمالية الاستعارية الإيحالية، لذا يتم الانتقال في عملية التلقي من الأبعاد اليقظية لاستحضار الأبعاد اللاشعورية إلى البعد الحسي فالجنسي، وهذا راجع لأحكام بعضها خاضع للتصنيف العلمي، وبعضها وليد المواقف المتباينة، اجتماعية، عنصرية، دينية، فالتعامل مع الجسد يجعلنا ندرك بعده المرجعي، يحيل على البنية التركيبية والعقلية والحسية التي تكونه[1].

فعملية النحت الصوري للجسد تعتمد الوصف المسترسل والمتنامي للوحات الجسدية سواء للبعد الكلي أو البعد الجزئي، وصف يتوسل الهذيان لتشكيل صوره المستمد من كيان الجسد الواقعي لتمحي الحدود بينهما، ينسلخ فيها الجسد من موضوعيته المدركة واقعيا ليتلاشي في الكيان الصوري الوهمي، مما يجعل صورة الجسد تنفلت من مرجعيتها الهووية الوجودية بفعل الإيهام، الذي يسلمها إلى مرجعيات دلالية مقصدية للروائي موجهة للمتلقي أثناء عملية التأويل.

فالأسلوب الروائي يعتمد في تشكيل الصورة الجسدية على لعبة الغواية والإثارة المتأتية من البعد الحسي الجسدي الموظف فيها، لما يثيره هذا الأخير من الإثارة الشبقية، عند المتلقي ويعزز البعد الشهواني في الصورة التخيلية، فالصورة النحتية السردية تجعل من حضور الجسد حضورا سرابيا تتغير وفقه القيم التي تغلف الجسد الحقيقي المرجعي لذا " تنبه بعض الدارسين إلى الفرق في عملية الوصف بين كونه يكون علويا أو سفليا، أثناء التدرج بأسلوب كميراتي في الوصف، بينما زاوية النظر أو الإسقاط

(1)- ينظر، المرجع السابق، سعيد بنكراد، سيميائيات الصورة الإشهارية، ص17.

فتراوحت بين الإسقاط العمودي والأفقي، لكسر نمطية السقوط المباشر في الأعضاء الحسية من أجل خلق مساحة للفتنة والغواية" [1].

تنبعث الحركة في الصورة النحتية من حركية الجسد ذاته في جميع تمظهراته تبعا لتفاعله مع الحيز الذي يشغله، وفي الإنتاجية الشكلية التي ينتجها الجسد وما تخلقه من تنوع دلالي، تخضع في التأويل لأنساق مرجعية مختلفة التسنين الثقافي ملتبسة في معظمها برؤى التخييل السردي، كما تركز الصورة على السكونية وما يضفي هذا الأخير تنوعا دلالية في المناخ الحركي في الصورة بين الجسد المتحرك الحي والجسد الساكن الميت، في انبعاث حركية التجدد والاستمرار والتنامي والتغير والتحول والاضطراب والعبثية، فالسكون والثبات والهدوء والاستقرار والارتكاز فالموت.

فالأدائية الحركية المتنوعة للجسد تخلق للصورة جوا عاما من طاقات الجسد نفسه ومن إيقاعيته التي تساهم في نمو حركية السرد وتوالده فالحياة والموت المستمدة من حركة الجسد وسكونه، و"كأن الإبداع ساكن في حركة الجسد الذي يحدد قيمة النص الفنية، على استدعاء العلاقات وتحويلها إلى شبكة مفتوحة منفتحة على حركة الجسد الداخلية والخارجية"[2].

كما يتأثث جو الصورة بالطاقة الانفعالية للجسد من الهيئات الشعورية في مختلف حالاتها التمظهرية، من الاضطراب والغضب والفرح والهدوء والهيجان والارتعاش فالخجل، لتزيد كلها من شبقية الصورة الحسية، ومن الأصداء التي تصدر من إيقاعية الجسد في تعالي الصرخات أو تداني الهمسات والآهات والأنات، إلى عذب الضحكات ورقيق القهقهات فـ"الاستعانة بأصوات الجسد وحركاته هو الكفيل بتلك الصور البلاغية، التي تجسد اللوحة الشعرية المبنية على مقاس الجسد في ثورته وصخبه أو في

---

(1)- ينظر، جمال بوطيب، الرواية العربية الحديثة المرجع والدلالة، بحث جديد في أنثروبولوجيا الجسد، عالم الكتاب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2013، ص 24.

(2)- حسن بوحبة، الجسد بين النسق القيمي وسلطة الصورة الإعلامية، قراءة في الخطاب الإعلامي العربي، دار الكتب الإعلامية، بيروت، لبنان، ط 2013، ص91.

هدوئه واسترخائه"[1]، قد يكون وصفا لجسد معذب، منهك، حائرا، فوصف الجسد لا يكون للفتنة والغواية فقط.

لهذا فالوجه هو الحامل لدلالات الجسد ومعناه الحقيقة وصورته؛ لذا يترجم الظاهر الوجهي عن الباطن الوجهي للجسد، لأن الجسد يتمتع بعنصر المواجهة باعتبارها عيونًا تتلاقى وكلمات تتقاطع وملامح تتجاوب، فالأوضاع الجسدية خاضعة لحركية الاستقطاب الزماني والتموضع المكاني والأفعال وردود الأفعال، مرتبطة عضويا بالقدرة على إقامة علائق حيوية بين الذات والموضوع لتنعكس الإدراكات المسلطة، من طرف الذات حول المحيط تتضافر فيه الحواس لتشكل الاستجابة الغريزية الباعثة على تشكيل الصورة بمدلولات ميتافيزيقية واقعية، تكون لنا الصور الذهنية للجسد المشكلة للوجدان بين الوجود الواقعي المحسوس والوجود التصويري، مجسدا للواقعي ولما فوقي الواقعي لتظهر كسراب الإيهام في انزياحية تصويرية[2].

تنعكس الألوان في الصورة النحتية الجسدية من خلال لون الجسد في حد ذاته، من الكلية المتحققة فيه وفي ظله الباعث لكينونته ووجوده بين نورانية الجسد وشحوبيته وسواد ظله، لأن تأكيد الظل هو تأكيد لتموقع الجسد وتمظهريته، الذي يعكس قدرته على الاستمرارية والديمومة الحركية، فالظل هو دليل على وجود الجسد " إن وصف لغة الصورة السردية بأنها لغة مكثفة على نحو تبدو في بنيتها الدلالية، أوحى بشكلها الخارجي أقرب إلى مرتبة اللغة الشعرية" [3]، في هذه الحالة يكون المعجم الجسدي هو الذي يشكل اللوحات السردية، فيبث شبقه داخل السرد التخييلي تتحول وفقها الصور إلى واقعة محسوسة عن طريق التخييل.

---

(1)- المرجع السابق، حسن بوحبة، الجسد بين النسق القيمي وسلطة الصورة الإعلامية، ص140.

(2)- ينظر، حسن نجمي عبد القادر الغزالي، الصورة الشعرية، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص 100.

(3)- عثمان بدوي، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، ص 216.

وتكتمل عملية النحت الصوري للجسد الوهمي الروائي بتحديد إطار الصورة المحدد لخطوطها الكبرى، عن طريق ترجمة أدائية الجسد في تفاعله مع المكان البعد الامتدادي له أثناء تسريد الجسد الروائي، وتحديد الحيز الذي يشغله في الفضاء المكاني بتبيان المسافة المساحية التي يتمتع بها الجسد في تفاعله مع ذاته أو مع بقية الأجساد، من ألفية الاقتراب والالتحام إلى دلالية الابتعاد والنفور التي تتكشف فيها قدرة الأديب على توظيف منظور رؤيته، لحيزية الجسد الحقيقي والإضافات الإستيهامية من قبل الروائي لتفعيل البعد الحميمي الحسي للجسد، كما يعتمد التصوير التقريب أو التكبير أو يتنامى في التدرج بينهما لتبيان تعالق الجسد مع المكان.

كما ترسم الصورة الجسد في أدائيته التفاعلية مع الأشياء ليحقق مبدأ الامتدادي الوجودي عبرها، فتمظهرية الجسد الروائي في الصورة خاضع لمنطق الواقع الافتراضي فـ" الجسد يخلق صورا سردية لها كيانها المتميز، المشحون بالكتابة الدلالية والجمالية ويحول الرواية إلى واقع نصي جديد، يجمع بين التناقضات والمؤتلفات نظرا لقدرته الإيحالية، وأبعاده الدلالية المفارقة"[1]، ليكون حضور الجسد في الصورة تابعا لآلية التوهم السردي متشظيا عبر الفضاء الزماني، في حدس المبدع باللحظة الإيقاعية للجسد في سكناته وحركاته، وتحويلها إلى بعد خيالي حين تتضاف لها معطيات النفس ونوازعها الرغبوبة.

فالمبدع في استحضاره صورة الجسد الحقيقية المتمظهرة عبر منجز المتخيل السردي، يسعى لخلق جسد جديد وفق رؤيته الخاصة التي يبث فيها من روحه وإحساسه وشبقه وحالاته الوهمية، باحثا في أعماق لاوعيه تكون الصور الوهمية المنتجة من خلالها معبرة عن وعيه بالواقعة الجسدية الحقيقة، ومحاولة تمثلها ذهنيا وتجسيدها عبر المنجز الروائي لفظيا، ليكون هذا اللاواقع الحسي هو الحقيقة الإيهامية التي يقارب بها

(1)- حسن بوحبة، الجسد بين النسق القيمي وسلطة الصورة الإعلامية، ص90.

الجسد الحقيقي، لأن الصورة تعتمد في بلاغتها التأثيرية في إيقاع الوهم كواقع يستقبله المتلقي يقارب به نفسه.

فالصورة السردية النحتية للجسد تسعى لخلق اللاممكن الجسدي في تجاوزه للممكن، فهذا اللاممكن الجسدي يؤسس خصائص ذوقية جمالية جديدة، يسعى المتلقي للقبض عليها وفق خبراته الذوقية الجمالية الخاصة، فـ" الصورة تقدم حقائق فهي نسبية ومتعددة ومنقضية، وهذا ما يعنى تنشيط التفكير الإنساني وصناعته، في البحث عن حقائق معلقة بين الواقع والمتخيل"[1]. فالحقيقة المقدمة في الصورة السردية حقيقية وهمية سلبت إرادة المتلقي المستسلم لها، ففتنة الصورة في هذه الحالة في تسربها للاوعيه و تثبيتها قيما صورية جديدة تشكل الإطار المرجعي لصور جسدية جديدة في المتخيل السردي. لأننا نسعى لتأويل أنفسنا بغير الواقع الذي نعيش فيه.

ففنية المبدع تتحدد في مقدار ترجمة قدرته الذهنية في مخاطبة مخيلة المتلقي ومقدار ترجمته للصور الذهنية، في نحت صورة الجسد ببعد حقيقي ليشكل الحقيقة السرابية للجسد كبديل لحقيقته الواقعية، وتحويل هذه القدرة الذهنية الإيهامية إلى أدوات مركبة محكمة في تشكيل صورة الجسد، لخلق الرقى الجمالي والإعلاء من فنية التذوق الجمالي عند المتلقي، فالمبدع يشخص الصور الذهنية التي تنتجها مخيلته التصورية، ويتم تمثيلها عبر آلة الكتابة السردية لتكون عملية تسليم للأنظمة السياقية التي تحكمها مبدأ اللاواقعية[2].

فالتخييل السردي" يسعى إلى نقل المتلقي بين عوالم الحلم والأسطورة والميتافيزيقيا لتحقيق المصداقية الفنية، مما يجعل الصورة الجسدية تتسم بحضور سحري يختلط فيه ما هو جسدي إنساني بما هو صوفي قدسي رباني، لخلق الجمال المثالي الذي يحقق

(1)- المرجع السابق، حسن بوحبة، الجسد بين النسق القيمي وسلطة الصورة الإعلامية، ص89.

(2)- ينظر، راضي شحادة، الجسد الآدمي والمخلوق المسرحي، الأهلية التوزيع، الأردن، عمان، ط 1، 2013، ص 166.

الإكتمال الجسدي"[1]. فالأسلوب السردي " يعتمد على تقنية المغايرة واللعب بين ما هو واقعي وتوهمي لخلق البعد التغريبي التنكيري لمعطيات الواقع كليا، بهدف إدخال المتلقي في لعبة التصديق التخييلي لينتهي به في حبكة الإيهام الفني"[2].

فحضور الجسد في المتخيل السردي بصوره التمثيلية المتعددة يعد حضورا بلاغيا منجزا عبر المستوى التخييلي، ليستمد الجسد المنحوت صوريا بلاغته من الطابع البلاغي للغة ينزاح لجسد لغوي فـ" بمجرد ما نقرن بين ما هو فزيقي وما هو نفسي، مفككي بذلك الوحدة الوجودية للكائن، يغدو تخييليا" [3]، فالتخييل السردي اشتغل على الجسد لينحت منه عوالمه التخييلية المنجزة بلغة الشبق والغواية والفتنة، وبلغة شعرية تنزف آهات الجسد من الجسد الثوري المنتفض إلى المعنف والمعذب والمتلاشي والمنهك المتهالك فالجسد الميت، ليكون جسدا مرجعيا قابلاً للقراءة والتأويل، هنا يكون الجسد دعامة السرد وركيزته الأساسية التي يستمد مناه معجمه اللغوي وشعرية الجمالية وحركية الإيقاعية في متوالياته السردية.

إذن فالماهية الجسدية في المظهرية الصورية ماهية ذهنية ذات معيار جمالي يتمازج فيه الوجود الحسي بالوجود البلاغي ذي الطابع الشهواني الإغرائي الإيحائي الرمزي، بارتباطه بوهم المحاكاة والنحت التمثيلي، يدخل القارئ في عملية البحث عما هو محسوس معقول يتلمس به الجسد، وبين ما هو مشخص تجريدي يتمثل به الجسد ذهنيا، فـ" هذه العبثية التركيبية تجعل القارئ يعيش البرزخية الوهمية للجسد، فعلاقة الجسد بالصورة في دلاليته التمظهرية السردية، مرتبطة لأصل المنجز السردي ألا وهو الجذر اللغوي الذي يوحد الكيانين، الكيان الجسدي الوجودي بالكيان الصوري اللغوي،

---

(1)- ينظر، جمال بوطيب، الرواية العربية الحديثة المرجع والدلالة، بحث جديد في أنثروبولوجيا الجسد، عالم الكتاب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2013، ص 15.

(2)- ينظر، راضي شحادة، الجسد الآدمي والمخلوق المسرحي، ص177.

(3)- فريد الزاهي، الجسد وإستراتجية المظهرية في الثقافة العربية الإسلامية(مقال)، مجلة الكرمل،العدد،54، بيروت . لبنان، ص 112، 114.

فتعالق الصورة بالبعد الذهني شكل قناة تمر من خلالها دلالات الجسد لتكون شكلا من أشكال وجوده" [1].

فأصل حضور الجسد الواقعي في الصورة هو حضور لغوي " علاقة الجسد بالنص تكمن في البداية في ذلك التداخل اللساني، بين متن الجسد؛ أي في علاقة التكوينية التي ينسجها الجسد مع النص فيهبه فيما يهبه كل معطياته الإدراكية تخييليا ومتخيلا[2]". من هنا يتوسل الجسد مظهريته في الصورة عبر اللغة وقدراتها على إخضاع أشياء الواقع لنظامها، لتحدد العلاقة بينهما عبر التأويل الذهني لصورة الجسد، التي تعد استقراء لوجوده وإسقاطا لمظهريته الواقعية، وما الصورة سوى دلالة لتشكله الصوري.

فتشكل الصورة السردية من عدة أبعاد وإسقطات عبر طاقات اللغة المتعالقة مع الجسد في عالم الرواية، ليحيل أحدهما على الآخر في انزياحية عن المعيارية الوجودية للجسد "هكذا يتحول الجسد إلى قاعدة للوعي والتعرف التخييليين، وإلى أصل لغواية السرد، لأن الأمر يتعلق في المستويين بماهية الإدراك والتخييل؛ فإن بعد الظاهر المرئي الذي تحيل عليه صورة الجسد لن تتحدد إلا بقيمته التخـييلية قدرة دلالته على الباطن، ورمزيته على المخفي وبلاغته في استكناه غير المنظور، وهو ما يخرجه من نطاق الظهور الكلي إلى حيز الخفاء المراوغ والخلاق، وتبعا لذلك فإن الوعي الصوري بالجسد هو إدراك لجدل الخارج والداخل الدال والمدلول، الذي يخترق نطاق الوعي الزمني والفضائي والإيقاعي" [3].

إذن فتنة الصورة من فتنة الجسد وغوايته، الأمر الذي يجعل مقاربة الصورة الجسدية والاشتغال عليها، هو الكشف الحقيقي على ذهنية التمثل وآلية المتخيل السردي، وتلمسا لبعدها التجسيدي، لتكون صورته حسية بالإضافة إلى كونها تمثل أثرا جماليا في

---

(1)- شرف الدين مجدولين، ترويض الحكاية، بصدد قراءة التراث السردي، منشورات الاختلاف، الجزائر، الجزائر، ط1، 2007، ص 68، 71.

(2)- فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل، إفريقيا الشرق،الدار البيضاء، المغرب، ط 2003، ص 18، ص 19.

(3)- المرجع نفسه، ص 146

المخيلة، متنقلا بين ما هو مرئي وغائب بين اللغوي والتشكيلي، فهذه الصور تجسد التنوع الشكلي للجسد من أدائيته الوظائفية، وأوصافه وأحجامه ذكورية أو أنثوية "يتحول النموذج الجسدي ببلاغته تمتلكه الذاكرة الإنسانية واللغة والرغبة، تستحضره المخلية لتعيش فيه باستمرار استيهاماتها الشهوانية والجمالية، إنه جسد خلق مخيلة الواصف الناحت له يمنحه من توقعاته وحساسيته كل ما ينقصه من الاكتمال والتعالي" [1].

من هنا تكون الصورة نسقا تواصليا ثقافيًا في حركيتها الدينامية التمثيلية، حيث يتم تفكيك دلالاته وفق السنن الثقافي الذي ينتمي إليه؛ لأن الأمر يتعلق بالجسد اللغوي المتعالقة بلاغته ببلاغة اللغة وطاقاتها التصورية. ليخلق لنا التخيلي السردي الجسد النموذجي، الجسد التخييلي، الجسد الوهمي منزاحا في كل هذا ببلاغته المتعالية عن الجسد الحقيقي الموضوعي المرجعي، فهذا الجسد هو الحقيقية التي تعيش فيها الذات وتصنع بها وجودها المكتمل، الحقيقة الجسدية السرابية التي ينبغي أن نكون ورثناها من المتخيل السردي التراثي.

فصورة الجسد العميقة " تعد استعادة للحظة البدائية في عمليات تكوين البدن وبث الروح فيه، فالانتقال من البدائي إلى التوهمي في بناء الصورة الجسدية المرغوبة، تتبعث رؤيا من الداخل والخارج تتجسد تبعا لها الصورة الخيالية المثالية، التي تنشدها الذات من الداخل والخارج، لتكون الصورة المثالية هي صفات ترفع الجسد من الحسي إلى التجريدي، لأن الجمال فكرة المتناقضات تبعا لاستيهامات الذات ونبوءاتها في عالم الحلم واليقظة، لتحدد العلاقة بين الواقعي والخيالي في علاقتهما بالحقيقي الجمالي من هنا تعد صورا تنبض بحركية التجدد والاستمرارية الخلقية الإبداعية إبداعية للذهن" [2].

---

(1)–فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل، ص 87.

(2)–حسن نجمي عبد القادر الغزالي، الصورة الشعرية، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2004، ص 103، 107، 110، 112.

فصورة الجسد المتخيل " نتاج التقريب بين واقعين متباعدين قليلا وكثيرا، وبقدر ما تكون علاقة الواقعين المقربين بعيدة وصادقة، بقدر ما تكون الصورة الجسدية قوية وقادرة على التأثير الانفعالي، ليكون المزج بين المحدوس والمعقول والمتخيل أحد الشروط للجمع بين الوعي واللاوعي، في تشكيل الصورة الذهنية للجسد الروائي بين المتعدد والثابت، داخل إيقاعه الخطاب الروائي" [1].

لتكون الصورة الدال الوجودي الذي يتمظهر فيه الجسد متشظيا عبر عمليات انبثاقية هي فعل الخلق، متجدد للوعي مستهدفا الصورة وترسباتها عميقا في الذاكرة اللاشعورية، من خلال تفاعل عالم الحس وعالم الخيال، لتتفاعل الفعاليات الذهنية والرغبات النفسية الروحية في مواجهة المواقف والأحوال الذاتية، التي تسهم في تشكيل التصورات والرؤى التي تكشف عن مدى حدة أو عمق التجربة وأثرها في الذات، لكون التفكير لا يتم إلا بالذات الفردية المغايرة، فالعملية التأملية لا تتعلق بما يمكن أن نعتبره داخليا أو خارجيا، لكنها تتعلق باكتشاف لحظات إشراقية هي عبارة عن ظهور وخفاء أو كائن غير متمكن من البروز [2].

2-3-3- آليات البناء التصوري التخييلي للصور الذهنية:

تختلف آليات البناء التصوري التخييلي للصور الذهنية الذي تخضع له الصورة الجسد من مكونين رئيسيين؛ هما الوهم والحقيقة ضمن إطار من الحركة الجمالية وإطلاقها في آفاق فكرية تعطي للبصريات تبريرها الوجودي، من خلال نسف المسافة الفاصلة بين الوهم والحقيقة بعدم ترك مجال للتميز بينهما لتنوع آليات البناء كالآتي:

(1)-حسن نجمي عبد القادر الغزالي، الصورة الشعرية ، ص 103، 107، 110، 112.

(2)- ينظر، حسن نجمي عبد القادر الغزالي، الصورة الشعرية، ص 95، 97.

أ- **البناء المتحول للصورة:** في هذا البناء تنتقل الصورة من تشكل إلى تشكل آخر، وقد يكون هذا التحول جزئيا أو تحولا كليا[1]، كما سنوضحه في صورة الجسد الأنثوي المتحول من الصورة الخانعة إلى الصورة الثائرة في الفصول التطبقية من هذا البحث

ب- البناء المتضائل للصورة: يقوم هذا النوع من الصور المتخيلة في بنائه على منطق تآكل الصورة معتمدا بذلك على عملية الهدم التدريجي للصورة، التي تتفاعل عكسيا مع الأحداث فكلما تقدم الحدث وتصاعد أخذت الصورة بالتناقص، ويتميز هذا البناء بالضغط والتوتر الذي يقابله هذا الهدم الصوري. مثل النموذج الجسدي المتهالك الذي قدمه واسيني الأعرج في مشهده السردي" **أشعر بالركبتين قد بدأتا في الانكسار والتثاقل، حرارة الدم الذي ينزف تتحول شيئا فشيئا إلى برودة تنطلق من أعلى الظهر لتمس كامل الجسد**" [2].

جـ - بناء المركب للصورة : هو بناء يتسم في طرح الصورة المتخيلة، بحيث تبرز بالتنوعات الناتجة من اجتماع عناصر بصرية مختلفة، وهذا ما يتجلى في النموذج السردي التالي" **اسألوا سفيان الجزويتي فهو يقف في الدماغ كالرمح، كلما أخطأت في التقييم أعادني إلى جادة الصواب، أقسم برؤوسكم التي لا ينفذ إليها شعاع النور. يجب أن نتحمل كآيات مدينتنا**" [3].

د- البناء المطلق للصورة: تقوم فيه على نسج الصور الدرامية وحدها بحيث تمارس الصورة نشاطها في النص، كعنصر مطلق يصور الأحداث بشكل متجرد عن الخطاب. ليعكس المشهد السردي التالي ذلك"**الآن لم يع جسمي، أشعر بفتحة الجرح تتسع كلما جريت**" [4].

---

(1)- ينظر، حسن عبود النخيلة، خطاب – الصورة الدرامية، ص 88، ص 110.

(2)- واسيني الأعرج، رواية " أحلام مريم الوديعة"، ص 147.

(3)- المرجع نفسه، ص 147.

(4)- المرجع نفسه، ص 9.

هـ- البناء الكلي للصورة: هو بناء يعتمد التركيز على صورة متخيلة واحدة، حيث تضع الشخوص في إطار الذبذبات وعدم الحركة وتعتمد على تكرار النتائج. ليمثله النموذج التالي" **وها أنذا أشعر حقا بالوحدة القاتلة مع مريم ووجه أختها الإسمنتي الذي حفرته ثقوب مرض الجذام، ووداعة زوجها المقعد**" [1].

ح - البناء الجزئي للصورة: هو بناء صوري يُسهم في صناعة الحدث الروائي، وقد تكون رغم جزئيته المحطة الرئيسية التي تؤثر الأفكار العميقة، حيث يكون وجود هذه الجزئية وسط أحداث واقعية دعما للأفكار الناقدة للواقع. من خلال ما سرده الأعرج في قوله" **لست أدري، لماذا في هذه اللحظة بالذات تنتابني الرغبة الكبرى لتذكر أمجاد الأسلاف**"[2].

خ - البناء التراكمي للصورة: يتأسس هذا البناء في الصورة المتخيلة من خلال الاتجاه إلى التكثيف والتركيز، فهو يبدأ فرديا ويأخذ بالتضاعف العددي، ويتصف بناء الصورة هنا بالتشكل على طريقة المعاني المعروضة[3]. وهذا ما صوره المشهد السردي الموالي" **عندما كنت مندفنا بين نهدي مريم، كان سفيان الجزويتي يمسح عينيه الزجاجيتين من ندي الماء ثم يدخلهما في المحجرين المخيفين الفارغين من كل حياة**" [4].

خلاصة:

وهكذا يأتي الجسد الروائي متعدد الصور مصنوعًا من خيال الكاتب و استراتيجيته الابداعية، ويعد الكاتب الجزائري واسيني الأعرج واحدًا من الروائيين المعاصرين الذين أبدعوا في تشكيل الجسد الإنساني عبر متخيله السردي لذلك اخترنا رواياته مدونة لبحثنا نشتغل عليها راصدين تيمة الجسد، للكشف عن آليات تشكل الصورة الذهنية

---

(1)- المرجع نفسه، ص 24.

(2)- المصدر السابق، واسيني الأعرج، رواية " أحلام مريم الوديعة، ص 25.

(3)- ينظر، حسن عبود النخيلة، خطاب – الصورة الدرامية، ص 88، ص 110.

(4)- واسيني الأعرج، رواية " أحلام مريم الوديعة"، ص 133.

للجسد الروائي وفق منظور **الأعرج** التخييلي الخاص، بأبعاده الانزياحة التي يتواشج فيها المعطي الواقعي بالمعطى التخييلي ضمن لعبة الغواية والتخييل التي يتقن هذا الروائي أبجدياتها الشعرية، فما بين الواقع والحلم مابين الخيال والحقيقة ينبثق الجسد في روايات الأعرج ليعلن عن تجدده عبر انزياحية المخيال، إنها لحظة سرابية نحاول تلمس شتاتها اللغـوي والذي يذهب بالجسد بعيدا ليصبح جسدا أسطوريا، يتعالى الجسد فيه من واقعه الطبيعي ليدخل إلى عالم الاستيهام عالم الحلم والتخييل، الذي يخرج من لاوعي الإنسان وخيالاته، ذلك ما نحاول رصده وتتبعه بالتحليل فيما هو قادم من هذا البحث.

الفصل الثاني: الجسد الروائي بين الانزياحية التخيلية والمرجعية الدلالية

تـــــمـــــهـيـــــد.

1- / الجسد المرجعي .

2- / الجسد الإستعاري.

3- / الجسد من الإستعارية إلي التخيلية.

3-1- / تخييل أنثوي لجسد ذكوري .

3-2-/ تخييل ذكوري لجسد أنثوي .

4- / الجسد الوهمي.

4-1- / إستيهام أنثوي لجسد ذكوري .

4-2-/ إستيهام ذكوري لجسد أنثوي .

5- / الجسد الحلمي .

5-1- / جسد حلمي رؤية ذكورية .

5-2- / جسد حلمي رؤية أنثوية .

6-/ التأثيث الطفولي للصورة الإستهامية.

خـــــلاصـــــــة .

تـــــمهيـــــــد:

لا يخطر على الدارس أمر التباس البعد الواقعي بالبعد الوهمي في صوغ التجربة الجسدية بوصفها حدثا حقيقيها، مما يستدعي منه البحث فيها لما لها من تأثير كبير على يقينية الخطاب الواقعي للجسد، الذي يمثل المعراج التأسيسيّ للدلالية الايهامية التي تؤطر صورة الجسد في بنى المتخيل السردي، إذ يجعل التمثيل التخييلي للواقعة الجسدية ينزاح للبعد الوهمي في بناء صورة الجسد الروائية بما يحيل إليه من معاني التجربة الجسدية الخيالية والمفترضة و المتوقعة بوصفها حدث زمني مستقبليًا.

1. – من الجسد الحقيقي إلى الجسد المرجعي:

يهدف هذا المبحث إلى كشف "علاقات التداخل والتناظر والتعارض التي يحدثها فعل الاستيهام في استحضار صورة الجسد وانحرافه عن معياريته المرجعية الواقعية" [1]، والمقصود من الجسد المرجعي هو ما تأسس مفهومه حسب الرواية، وليس حسب الجسد الحقيقي الذي يولد به الإنسان، وتتلقفه الأيادي الاجتماعية؛ وتبدأ بتصنيفه قيميا وتحديد خصائصه الفيزيقية وملامحه الثقافية، فحسب **رومان جاكبسون** (***Roma Jakobson***) لا حقيقة مرجعية خارج النص غير الحقيقة اللسانية.

فالمرجع "هو ما تأسس مدلوله حسب الرواية، وما تجاوز الإحالة الواقعية إلى نظيرتها الرمزية الخيالية التي يتم خلقها ذهنيا"[2]. بحسب الروائي يدخل هذا التلاعب الفكري ضمن إطار لعبة التخييل في تبادل الأدوار الروائية بينه وبين شخصياته، يقول سينو "**ليست ليلى ولا حتى مريم التي سرقت كل وجداني. هي امرأة واحدة هي مرجع الحياة واللذة ترفض أن تسقط في دائرة التكرار القاتل**[3]".

---

(1)– جمال أبو طيب، الرواية العربية الحديثة المرجع والدلالة، بحث في أنثروبولوجيا الجسد، عالم الكتاب الحديث، إربد الأردن، ط1، 2013، ص8.

(2)– المرجع نفسه، ص9.

(3)– واسيني الأعرج، رواية "أنثى السراب"، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 33.

فتأطير الجسد الإيهامي في روايات واسيني الأعرج ينقل من تصور الروائي لمنظور عالمه الجسدي وفق ما ارتسم في بعده الإدراكي الذهني، فيأتي متجدد النبض والصفات، وبفعل ما ترسب من ايهامات مرجعية انزاح وفقها التصوير الجسدي في المدونات الروائية. لذا نسعى إلى تتبع خيوط المتخيل السردي الذي يشكل معالم البعد التخييلي للصورة الجسدية، في تأرجحيتها بين التأصيل الواقعي والتأصيل الروائي.

وينطلق استقصاؤنا في تتبع لمسار التصوير ذي الصيغة التجريدية من اللبنات الأولى التي انطلق منها واسيني الأعرج في إيهامنا بجسده الروائي، فكل نحاتٍ يختلط لديه المعطى الواقعي بالمعطى الخيالي، وهذا ما يتضح من المشاهد السردية لجسد مرجعي انزاحت مرجعيته لصالح الاستعارية التخيلية، يقول سارد أصابع لوليتا: "**صرخ بجنون أرخميدي عرفتها..عرفتها واووو هي لوليتا، أليس غريبا أن تلتقي بامرأة تخرج أمامك من كتاب منذ ثلاثين سنة وتلتصق بذاكرتك كعقرب الصخور النجمي؟ تقف أمامك خارجة من رحم اللغة...تتحول إلى كائن بشري من لحم ودم هي لوليتا**"[1].

فحسب هذا المشهد تتنوع المرجعية الجسدية من جسد واقعي إلى جسد متخيل إلى جسد ثقافي، ليدلل على انبثاقية الجسد المتخيل من رحم اللغة لتصبح التداولية اللغوية هي المرجع الوجودي للجسد المتخيل، يبث السارد معالم الحسية في هذا الجسد بما تراءى له من تجمعية الوحدات اللغوية التي تصوغ هوية الجسد الوهمي. في تشكل بناءه المعماري من شتات لغوي قام السارد بترصده، وتتبع تراصها الدلالي بعضها ببعض، لتشكل في تجمعها العلائقي جسد **(لوليتا)** الوهمي، الذي سيطر على السارد بوصفه علقةٍ حميميةٍ في الذاكرة الضمنية.

وهكذا لوليتا تتجسد أمامه ماثله صورة عينية كونها وهم مشخص(**تقف أمامك**) من خلال النموذج الواقعي **(لوليتا)**، في التشابه الذي ارتآه السارد لكليهما ليكون العلاقة

(1) – واسيني الأعرج، رواية " أصابع لوليتا"، مجلة دبي الثقافية، دار الصدى، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2012، ص 485.

الجامعة بينهما، فالدافع الاستحضاري للوهم اللغوي هو انفعالي في المقام الأول، دهشوي واستغرابي في المقام الثاني، من التماثلية بين الجسد الوهمي والجسد الحقيقي، لما لها من أثر عميق حين صادفها أول مرة بوصفها شخصية ورقية عشقها من خلال بطاقتها الوصفية، إلا أن حوَلها بوهمه إلى أنثى حقيقية قبل أن يلتقيها حقيقة في حفل توقيع كتابه، من خلال عطرها إلى أن وقفت أمامه لوليتا الحقيقة تطلب توقيع نسختها الخاصة.

هنا إشارة إلى الولادة الثانية للجسد الإنساني في مقاومته للنقص الذي يشعر به على الصعيد الواقعي، ليتشكل من جديد عبر الولادة اللغوية من رحم اللغة الذي يشير إلى الانبثاقية والحضور والعدم، إلى التأثيث للمطلق العيني ليلقي جملة من الفرضيات الاحتمالية، أن العين ترى ما تراه من مرئيات النفس وهواجسها، لتكون لوليتا هي الذاكرة اللغوية النشيطة عند السارد ما جعل استرجاعها أمراً سهلاً، تجسد في نبض لغوي حي **(لوليتا القارئة)** وليست المقروءة.

ولتأسيس المرجع الجسدي وجب تحديد إحالاته المرجعية، ذلك ما اشتغل عليه الكاتب في رواية "**أحلام مريم الوديعة**"، حيث "يقصد بالمرجع الجسد تلك الإحالة التعريفية، والإجرائية والتقنية، التي نعود إليها مضطرين كل مرة لإرساء لبنة المسألة"[1]،لنتحدث عن المرجع حينما يتعلق الأمر بالواقعي المعيش الملموس المحسوس، متمثلا في الجسد المريمي الذي ارتكز في ذاكرة الراوي منذ الطفولة، والمرجع كذلك يحيل إلى ما هو أثري تعاقبي في المدرك الذهني الممثل في شذرات الصورة الجسدية المريمية.

باعتباره الوسيط المرجعي العلائقي بين ما سيؤسس له في المتخيل السردي الذي نحت من المتخيل الثقافي صورته التخيلية، فجسد مريم حسب المشاهد السردية هو الخزان الإدراكي الرمزي والقيمي الذي نحت منها واسيني الأعرج صور جسده الروائي، ليتحول

(1)- جمال أبو طيب، الرواية العربية الحديثة المرجع و الدلالة، ص5.

جسدها إلى جسد مرجع يشير إلى الحقيقة السرابية التي يؤسس لها الروائي، وقد تكون حقيقة أخرى.

تقول ساردة أنثى السراب: "**لست امرأة من ورق. ولكنني حقيقة سينو المرة التي يحاول تفاديها وربما إخفاءها وهي منغرسة فيه بقوة**"[1]. تحاول الذات الساردة أن تتملص من الحقيقية السرابية التي أدخلها فيها سينو، من أن تتحرر من سجن الصيغ اللغوية التي تؤثث وجودها الحقيقي عند سينو، ليكون المرجع الجسدي حسب هذا المشهد هو اللغة باعتبارها المنفذ الامتدادي الذي يؤثث حضور ليلى في سينو، لعيدنا هذا إلى تحول الجسد عبر وحدات اللغة إلى خطاب بصري يغير حقيقتها الواقعية بل الوهمية.

تتمحور المشاهد السردية السابقة حول الجسد المرجعي في بعده المرسوم هزليا، المجزأ عن بعده الأصلي، وقمة الصراع بينهما في الانشطارية التي تمزق الجسد المرجعي، المستلب للكشف عن العشق الرمزي. ليحضر الجسد في هذه المشاهد السردية بوصفه مرجعا متعدد الرمزي، وباعتباره جسدا مثالا لم تتحدد ملامحه لكنه جسد واقعي،"**أنا لست شرطيا. أنا موظف يقوم بعمله على أحسن وجه. عذرا لنقل إنك رجل مكلف يقوم بواجبه بالحفاظ على أمن الدولة**"[2].

فيسقط السارد خصائص الشرطي على سفيان الجزويتي لكره ملاحقته لي، لكن الأخير يحاول التنصل من هذه المرجعية الجسدية، لتتعدد المرجعية بين الشرطي والموظف والرجل العادي، كل بخصائصه النفسية والانفعالية وهواجسه ورؤاه، ما أضاع مرجعية سفيان الجزويتي الخاصة، لتكون العلاقة الجامعة هي تناقلية البعد الحقيقي للجسد بينهم مما يجعل مدلولها الدلالي يشير إلى الحفاظ على أمن الدولة في ثوب جسدي آخر سفيان الجزويتي. ليتمثل الجسد من خلال ما يشير إليه غيبيا الاسم **(مريم، سفيان الجزويتي، صالح)** باعتباره جسدا محدد لهوية الجسد الروائي؛ أي الجسد

---

(1)- واسيني الأعرج، رواية " أنثى السراب"، ص15.

(2)- واسيني الأعرج، رواية "أحلام مريم الوديعة"، دار الفضاء الحر، بيروت، لبنان، ط 1، 2001، ص17.

المرجعي (**ليلى، الشرطي)**، والتي تحيل إلى جسد إشاري يتم التواصل به هو الاسم الاستعاري **(مريم)** بين الشخصيات الروائية حسب رواية "**أنثى السراب**".

والرجل الذي أحبته بطلة (مملكة الفراشة) هو الوسيط المرجعي بين الأبطال، الذي تنوع بتعدد قنوات التواصل عبر الرسائل المتبادلة مرةً، والعالم الافتراضي **(الفيسبوك)** مرةً أخرى، ويتجلى ذلك في قول ليلى **(أنا امرأة من لحم ودم)**، وفي قول ليلى**(لست امرأة من ورق)**، وفي قول سفيان الجزويتي **(أنا شرطي أقوم بمهمتي)**، فمدلولات اللغة تنفي خاصية الإحالة المرجعية الجسدية لصالح عما هو مؤسس له سرديا، ليكون المرجع التخييلي من الناحية الميتافيزيقية؛ بإشارة مرجعية نفت الجسد من معناه الواقعي إلى المعنى المرجعي، يقول بطل رواية (أحلام مريم الوديعة): "**يقوس عينه اليمنى مثلما يفعل كولومبس، ويبدأ بتفحص جملي كلمة كلمة، وجوده وحده أنفاسه الكريهة...حتى أتخلص من ظله، لي شخصيتي أنا لا أعرف هذا كولومبس، هذه صفاتي نحتها من تجربتي الخاصة أنا أتحدث عن شبه جسدي لا أكثر**"[(1)].

فالتوظيف الواقعي للجسد جاء معتمدا المرجعية الواقعية لتحقيق المصداقية الفنية المؤسس لها روائيا، فحسب **(أنثى السراب)** تتأسس المرجعية الإحالية بين جسد قاص حاك، وجسد قاص محكي له وجسد يحكي عنه ويقص تفاصيله، عبر تبادل الأدوار الروائية بين**(ليلى، سينو)** يشترك معهم في الرمزية المرجعية جسد ثالث إيحالي**(مريم)**، ليعيش الجسد المرجعي **(ليلي)** خصائصه وملامحه وخلجات وعيه بجسد مريم الاستعاري الاستلابي، لكن **(سينو)** لا يعيش جسد ليلي المرجعي؛ بل يعيش الجسد الإحالي **(مريم)**، ليكون هنا حالة تجاوز وتخطي، تقول **(ليلى)**: "**أدركت أن الحمل كان ثقيلا حولني بلمسة لغوية سحرية إلى أيقونة سماها مريم، أفرحتني وقتها ألوانها جميلة**

(1)- واسيني الأعرج، رواية "أحلام مريم الوديعة"، ص 21.

... أكلني وأفرغني من الداخل، اكتشفت فجأة أني كنت أنا المرأة الورقية الميتة، وكانت مريم سيدة الحياة كلها"[1].

تؤسس بعض المشاهد السردية الحالة الذاتية للجسد وهو يصنع الحالة النفسية الذاتية تنتقل فيها الذات الساردة إلى وصف حياتها الداخلية أناها الجسدي الداخلي، وهي تقيم بين جسدها الحقيقي والجسد المستعار الذي اشتهاه **(يونس)** عليها ثوب يغطي به علاقتهما الممنوعة. وفي هذا المشهد السردي السابق صراع جسدي داخلي يتبادل فيه الموضوعي مع الذاتي **(ليلي/مريم)** بين الواقعة الجسدية واللاواقعية الجسدية، ليتصاعد التوتر بين الواقعي والخيالي[2]، عندما تقرر الذات الساردة قتل هاجس الجسد المبحوث عنه عند **(سينو)** فيها.

وتتحول **(ليلى)** إلى جسد علائقي في لغة افتراضية يصلها بالجسد الواقعي **(سينو)**، والجسد المرجعي**(سينو)** يتحول إلى جسد راوٍ، و**(ليلى)** جسد مستمع و**(مريم)** جسد مروي عنه، "يحكي الجسد إذن للجسد حكاية جسد مستهام من جسد "[3]، لعبة الحكي هي التي أضاعت حقيقة الجسد في تبادل الأدوار السردية من الراوي إلى بطلته التي تسرد معاناتها في انشطارها عن حقيقتها الجسدية وشغفها اتجاه محبوبها، باعتبار البطلة كانت مغيبة الوعي تحت تأثير نشوة العلاقة التي جمعتها بالبطل، مما جعلها تقبل بـ**(مريم)** كستار اسمي يضلل هذه العلاقة، دون أن تدري أنها دخلت في مرحلة الاستلاب الهووي.

فالجسد الاستعاري **(مريم)** يعد تعيينا ضمنيا للجسد الروائي الحقيقي **(ليلى)** لتأخذ هذه الأخيرة واقع **(مريم)** الخيالي، لتعيش من خلاله كل جنونها وشغفها وشبقها الأنثوي في علاقتها بالبطل، ليقلد الجسد الواقعي الجسد المثالي حسب ما يرسمه البطل **(سينو)**

---

(1)- واسيني الأعرج، رواية "أنثى السراب"، ص50.

(2)- ينظر، كين داتسايجر، مونتاج السينما والفيديو، التاريخ والنظرية والممارسة، ترجمة وتقديم أحمد يوسف، المركز القومي للنشر والترجمة، ط 1، 2011، ص 345.

(3)- جمال أبو طيب، الرواية العربية الحديثة المرجع والدلالة، ص43.

لـ**(ليلى)** في مؤلفاته الروائية بوصفه مبدعا أيضاً. وعموما فإن الأجساد جميعها تستمد "واقعها المعيش من المتخيل واللاواقع، لتعيش به الواقع الجسدي، يصبغها المرجعي التخييلي لا المرجعي الواقعي".[1] هذا ما نجده في المشهد السردي التالي تقول **(ليلى)**: "**أريد أن أسترجع هويتي المسروقة هل فهمت يا سينو. لا أريد شيئا آخر غير هذه الهوية المبهمة. أرفض أن تلبس مريم وجهي وتسرق ملامحي وتعيش بجسدي كل شهواتها وجنونها**"[2].

فهذا المشهد السردي يجسد استفاقة الساردة **(ليلى)** التي تحققت من تناقض داخلها وخارجها الجسدي، بين صورتها الحقيقية وصورتها بوصفها **(مريم)** العشيقة الوهمية، كما تعكس هذه المشاهد البرزخية الضائعة التي يعيشها جسد ليلى في سعيها للبحث عن جسدها المفقود المغيب والتباس هويتها الجسدية بهوية ورقية أدخلتها في هذا الواقع الوهم الذي أدخلها فيه **(سينو)** عبر لعبة اللغة الروائية باسم مستعار **(مريم)** " إن هذه المكونات التي تنصرف إليها المرأة لتحقيق جسدية جسمها وفق نسق تريده أن يكون لها، تعني أن الجسد لا فرار في نحته من غير مكونات الخارج المرئي والملموس والمشموم، يدخل في عملية انطلاق الجسد بفاعلية كبيرة شطر عوالم المرئي والظهور والتحقق والحضور "[3].

فمشكلة الجسد الورقي الروائي **(ليلى)** المشكّل من لعبة الكتابة التي قبل بها هذا الجسد هي إغفاءة الحب، لكنها تريد أن تمسح صورة جسد **(مريم)** من ذاكرة **(سينو)**، وتريد **(لوليتا)** أن ترسم جسدها في ذهن حبيبها، لتكون جسده المكمل لنقصه عبر التجربة الجسدية الاستعارية، لأن جسد **(مريم)** الاستعاري يمارس سلطته التخيلية التغيبية على الأجساد الأنثوية خاصة منها**(ليلى)**.

---

(1)- ينظر، جمال أبو طيب، الرواية العربية الحديثة المرجع والدلالة، ص95.

(2)- واسيني الأعرج، رواية "أنثى السراب"، ص 15.

(3)- رسول محمد رسول، الجسد في الرواية الإماراتية، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2010، ص 21.

تقول **(ليلى)**:" لم **أدرك يومها أنها ستضعني بين يديه. كالفاكهة الناضجة أحبك الحرف الأخير كان رماديا مثلي، لأني في لاشعوري كنت مثل طفلة مهووسة بعشيقها. أرسم دائرة ستأسرني وستنتهي بي إلى موتي. لم تقنعني طريقته لأن شجاعة ما كانت تنقصها**"[1]، يشير هذا المقطع إلى الحالة الاستلابية التي يعيشها الجسد الحقيقي في مفارقته لواقعيته، لتكون التناقلية بين الوهمي والمرجعي في الجسد، هو الاستلاب الداخلي الذي تشعر به البطلة في داخلها، بوجود شيء داخلها يسحبها نحو الانعدامية رويدا رويدا، لتصبح شخصا آخر، لتدل أنها مغيبة شعوريا بسبب العشق، وتتحول هذه الحقيقة الجسدية الجديدة إلى المعدم الأساس الذي يرمز لوجودها الاستحضاري لدى **(سينو)** في قولها**(دائرة ستأسرني)**، ومعلما احتجازيا في هذه الحقيقية من خلال المحمول الدلالي للفظ **(دائرة)**، ما يشير إلى الحدود الوهمية التي تشعر بها الساردة تلك التي تحيط بجسدها الواقعي وتغلفه، تحاول التملص منها لتكون الأنثى التي تشتهيها لدى سينو لا التي يشتهي أن تكونها.

وتعمق لنا الساردة هذا المعنى في قولها: "**أسائل أحيانا عن هذا الانقلاب الغريب في الأدوار؟ كيف يصبح الأصل فرعا والفرع أصلا شيء في الدنيا يسير بغير هديه المعتاد**"[2]، ما يجعل الساردة في هذا المشهد السردي تشير إلى يقينيتها من عملية التحول الجذرية، والانسلاخ من جسدها الواقعي نحو الجسد الخيالي من خلال الحلولية، حلول الثاني بكل ثقله المرجعي وبعده المدلولي في الأول والعكس، وإلى التناقلية في الأدوار بين الأساسي والثانوي، الأصل يشير إلى المرجع والهوية الجسدية، بينما الفرع يشير إلى الجسدية الوهمية، بفعل اللعبة التي مارسها سينو عبر غواية اللغة وسحرها.

فلعبة التظاهر الجسدي التي تقوم بها بطلات واسيني الأعرج لتتقبل وضعهن الجسدي في علاقاتهن بأجسادهن وبالآخر، قامت بها **(ليلى)** في صياغة حقيقة جسدية كما

(1)- واسيني الأعرج، رواية "أنثى السراب"، ص38.

(2)- واسيني الأعرج، رواية "أنثى السراب، ص49.

يشتهيها سينو وتشتهيها لنفسها، لتفهم اللعبة الإغوائية التخيلية التي مارسها عليها **(سينو)**، ولعبة التظاهر الجسدي مع زوجها **(رياض)** لتقبل وضعها الجسدي معه، ليعيش الجسد الأنثوي حسب المشاهد السردية واقعا جسديا أليما في رغبته في الحضور الجسدي مع الراوي، والإحساس بالتجربة الجسدية من الاكتشاف إلى المعرفة على مستوي الاستعارية التخيلية، لتغييب الواقع الجسدي المرفوض من ناحية علاقته بالآخر الجسدي **(الزوج، الأب، الأم)**، والمقيد من طرف السنن القيمي الثقافي الذي ينتمي إليه، ليكون الجسد محط الفعل ومنتجا تخييليا.

فقد اختلق واسيني لأبطاله وضعيات جسدية تخييلية تماثل الوضعيات الحقيقية "لكنها تأسست على إعادة إنتاج الفعل الواقعي بصورة جديدة"[1]، تجد مقاصدها الدلالية في حيلة التصنع التظاهري لتماثل جميع شتات الجسد السرابي في تتبع صوره النموذجية، تقول ساردة مملكة الفراشة **(مايا)** :" **لكي أنسى أن الحياة المادية اليومية كانت قاتلة وكنت مجبرة على عيشها، وحياة افتراضية لم أجدها إلا في الكتب ومع فاوست. وكنت سعيدة بها جدا**"[2]، ليشير هذا المقطع إلى تلذذية البطلة بالواقع الافتراضي البديل الذي وجدت في قصصها الذي تطالع، هربا من أزمات الواقع الحقيقي، فاللاواقعية هي الرهان الوحيد الذي تعيش به الساردة في انسلاخ الجسد منه نحو الافتراضية.

هنا نكتشف أن الجسد الحقيقي يعيش لحظة الوعي بالجسد بعيدا عن الوعي بالأنا الواعية الفكرة في إحساساتها وسلوكاتها وملامحها، الوعي بادراك الجسد باعتباره شيئا آخر غير الروح، بل هو الوعي الجسدي الخاص لحظة استفاقة الذات من غفلتها

---

(1)- ينظر، سعيد جابر، من السردية إلى التخيلية، بحث في الأنساق الدلالية في السرد العربي، دار الأمان، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الرباط، المغرب، الجزائر، الجزائر، ط1، 2013، ص107.

(2)- واسيني الأعرج، رواية "مملكة الفراشة"، مجلة دبي الثقافية، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، الإمارات العربية المتحدة، ط1، ص93.

العشقية، وتعيش وعيا بالجسد في علاقته بالجسد الآخر، ليتكشف كل من الجسدين معالمها الجسدية المخفية خارج الأطر والتصنيفات[1].

فهو جسد حقيقي حسب المتخيل السردي يريد الخلاص من الجسد الإحالي المرجعي **(مريم)** مثل المشاهد السردية التالية) في قوة الوهم الذي سلبها حقيقتها الوجودية: "**عشتها بقوة جعلتني أستعيد كل ما خسرته: اسمي الحقيقي ليلى أو ليلي كما كان والدي يناديني، رسائلي التي أعشقها لأنها لأنيني الحقيقي وتاريخي وجهتي الطفولي الهارب. والانتهاء من امرأة اسمها مريم أصبحت ثقيلة على قلبي**"[2]. فقضية الجسد الوهمي أو الاستعاري(**مريم**) تطرح قضية تفاعلية النسق داخليا وخارجيا، أي تواصل الأنا الجسدي الخاص بالآخر الجسدي بمعنى الفكر الجسماني والفكر الجسدي، لتتحدد الخصائص والفروقات من خلال عملية التفاعل[3].

فواسيني الأعرج يقحم بطلاته في عوالم تخييلية عن طريق لعبة اللغة الغوائية، أو بالتغائيته* بمحض إرادتهن الخاصة، باعتباره الملاذ الوحيد لتتقبل واقعهن، حيث يصبحهن شخصيات قصصية لهن أدوار في عوالمهن الابتكارية، لذا تسعى الشخصيات لإعادة تمثل جسدهن الواقعي فتجعل من اللغة وسيلة لهن لإعادة إنتاج، وفي هذه العملية يتحرك اللاشعور متفاعلا مع الواقع التخييلي ليحقق واقعيته على مستوى الشعور، من هنا تكون التمثيلات الجسدية انفلاتا من اللاشعور وانتقالا للتمثيلات اللاشعورية، هنا تتداخل هذه العمليات مع بعضها بعض (الوعي/اللاوعي).

فالبطلات يجسدن مرحلة البحث عن جذور الرفض عبر ذاكرتهن بالتفتيش في كل المراحل العمرية والمواقف الاجتماعية، خاصة الطفولية في تشكيل صورة الجسد التي

---

(1)- ينظر، جمال أبو طيب، الرواية العربية الحديثة المرجع و الدلالة، ص130، ص 131.

(2)- واسيني الأعرج، رواية "أنثى السراب"، ص21.

(3)- ينظر، رسول محمد رسول، الجسد في الرواية الإماراتية، ص21.

(*)- التغائية: إبطال عمل الدلالة الأصلية ومنع وصولها إلى ذهن المتلقي، ما يقصي البعد الحقيقي للجسد ويدخله في البعد الإيهامي، وإسقاطه من الوجود الواقعي بالتأصيل لوجوده روئيا، وفقدانه لوجوده الحقيقي ودخوله عالم العدم والغياب.

تسعى البطلات جاهدات لتحقيقها على أجسادهن، وأجساد عشاقهن المفروضة مسبقا من قبل المؤثرات النفسية والاجتماعية، ليكون الجسد محور وجودهن وحياتهن وسبب سعادتهن وشقائهن، فهو قيمة الهوية الجسدية في التمظهر الحياتي، هذا ما يجعل القارئ يعقد مقارنة ذهنية بين مدركه الذهني حول الجسد والمعطى الذهني الجديد، لتصحيح الصورة المغلوطة للجسد باعتباره بؤرة للشهوانية والرغائبية، بل بؤرة تحدد قيمة الحضور الإنساني في صراع البطلات لتبيين حقيقة الجسد المخاطب في المشاهد السردية بين حضوره الغيبي وحضوره التمثيلي.

وفي المشهد الآتي نرى كيف ينقل الأعرج المتلقي من البعد التدريجي للشخصية الورقية إلى البعد التصوري التمثيلي، يقول **(يونس مارينا)** "**كانت صغيرة عندما صادفتها لأول مرة مسجونة بين الكلمات والورق. لم تكن قد تخطت بعد عتبات الطفولة**"[1]، يتماهى **(يونس مارينا)** مع الشخصية الورقية، لأنها تشبه حالته النفسية في بحثه عن روح الطفولة، أي بدايات تكون الشخصية بوصفها مرجعية ذهنية، لأن **(لوليتا)** لمست روح الكاتب وهو في مرحلة التعرف على بطاقتها الوصفية التي ثبتت في ذاكرته التخيلية، تتحرى هذه الشخصية الورقية عبر جسد عارضة الأزياء **(نوة)** لتشابههما في الصفات.

وهذا ما نجده في المشهد التالي: " **بدا كأنه ناداها...توقف فجأة كمن يكتشف متأخرا حماقته الكبيرة..يصرخ في الفراغ وراء امرأة بلا جسد لا هوية تنام بين مئات الجمل المشحونة. وآلاف التراكيب الجديدة والقديمة وملايين الحروف المتعانقة والمتناثرة فيما بينها. وهي تلتصق مع بعض وتلتحم في الكلمة الواحدة، مجرد وهم جميل يظهر في الوقت الذي يشاء، ويختفي لحظة يريد**"[2].

---

(1)- واسيني الأعرج، رواية "أصابع لوليتا"، ص47.

(2)- المصدر نفسه، ص 47، 48.

يُفعل الأعرج لعبة التخييل في الرؤية الارتيابية التي هزت كيان يونس مارينا، لحظة تحول الوهم اللغوي إلى حقيقة بادية أمام عينيه، يتلاشي حضوره بين الجموع الجسدية التي قدت لتوقيع آخر اصدراته الروائية، مثلما انبثق منها طيف **(لوليتا)** المرأة الورقية، لكن لحظة الاستفاقة التوعوية التي شعر بها، بعدما ما غيبته دهشة تجسد **(لوليتا)** الورقية في **(لوليتا)** الحقيقية التي سيطرت على كيانه، بعدما اكتشف أنه يلاحق سرابا لغويا تردد على لسانه لحظات انبعاث ذكرى **(لوليتا)** في أنثى شبيهتها.

يقول الراوي: " **للمرة الأولى أرى امرأة من بياض الورق وحبر الكتابة. تنفلت من عمق كتاب وتتحول إلى كائن يشبهنا في كل شيء بل يتجاوزنا**"[1]، تنعكس هروبية الجسد من قبض الكتابة ليولد في رحم الحياة ليتحقق كواقعة جسدية، فالخطاب الواقعي للجسد يتشكل من خلال الشبكة الدلالية للدوال اللغوية ذات البعد الحسي **(لحم، دم، كائن، عرفتها، صغيرة، يشبهنا في الشكل)**، ما يجعل المتلقي ينزاح إلى البعد الواقعي لإدراكه الشخصية الورقية في فضائها التمظهري.

هنا نستشف أن الصور في مختلف تمظهرها نتاج اصطناعي يسمح باستدعاء الواقع رمزيا والإحالة إليه بشكل اتفاقي وبطرق متعددة، وهذا ما تجلى في اعتماد الذوات الساردة مرجعيات مختلفة لصناعة صُوَرهن الجسدية، فهذه الإحالة المرجعية تتم عبر عملية التمثيل الصوري والتعبير إما قصصيا وإما بالرسائل، وإما بالنحت والرسم، في قول السارد في رواية "**أحلام مريم الوديعة**":"**سأعيد نحت جسدك الذي لا أتذكر منه إلا الليلة الأخيرة** "[2].

لكونه معطىً جسدياً يقصد به شيئاً آخر غير مرئي؛ بل مستحضرًا لجعله حاضراً أمام العيان بشكل غير مباشر، فـ" المتخيل مجموعة دينامية مفتوحة من الصور التي تبين التمثيل الواعي واللاواعي لذات ما، أو هو التنظيم الموضوعاتي والرمزي لنص تبعا

(1)- المصدر السابق، ص47، ص 48.

(2)- واسيني الأعرج، رواية " أحلام مريم الوديعة"، ص 81.

لمبدأين أساسين هما: الصورة الأولية أو النموذجية إلى المبلورة للرمز، والخطاطات باعتبارها مبدأ دينامية وحركيا تدر الجانب التركيبي"[1].

2.- الجسد الاستعاري:

تعد **(مريم)** البطلة المحورية في روايات واسيني الأعرج الاسم والجسد الاستعاري الذي يخضع كل بطلاتها الروائية إليه، والمثال للنموذج الجمالي الذي صاغه بما ترسب له من استيهامات طفولية مغلفة بشبق الاكتشاف، فحسب روايات واسيني الأعرج وشهاداته الحية، تعد **(مريم)** نموذجا جماليا متفرداً في صفاته الأنثوية الفتية التي تنبض بالحياة و شغف الإقبال عليها، ساحرة الابتسامة، والعينان الطفوليتان فيهما براءة عذرية يتعشقها كل من يراها، صاحبة الشعر الأسود والقدمين البلوريتين، اللتين كانت تكشف عنهما وهي في الوادي، تداعب المياه سحر بياضهما.

هذه الصفات الجسدية الواقعية تواشجت مع حب طفولي صرح به المبدع، خلقت في نفسه استيهامات تلصصية حول الجسد الأنثوي بصفته العامة، مما جعله خبيرا بحساسية الأنثى وألقها. يقول الراوي إنه " **ضحك بطفولة لأول مرة اكتشفت جسد مريم، كان خليطا من النور والنعومة. ولأول مرة اكتشفت أن خيالاتي باتجاه مريم كانت محدودة. كل شيء كان مضاءً(....)**"[2].

هذا البعد الاستعاري في الصور التخيلية التي ينحتها الأعرج لجسد **(مريم)** في مختلف الأجساد الأنثوية التي اختلقها، مختلط بتجارب سيكولوجية متكئة على تصورات داخلية مفترضة ومتفاعلة ومتداخلة مع بعضها بعض، مكونة المعنى الاستعاري في الصور المنتجة تخيليا للجسد الاستعاري(**مريم**)، يكشف أن الصور تقفز مباشرة إلى الذهن في لحظة وجود مثيلها، بما يمكن الذاكرة ويساعدها على تشكيل العلاقات الترابطية بين الصور الجسدية المختلفة والمتنوعة الواقعية والتخيلية والإسقاطية، خاصة عندما

(**1**)- DECTIONNAIR. UNNIVERSEL DES LITTERATURES.SOULA BEATRICE.VOLUME. LPM. P.V.F. 1994. P 16، 72 .

(**2**)- واسيني الأعرج، رواية " أحلام مريم الوديعة"، ص15.

استخدمها الأعرج ليربط بين جسده المرغوب الحقيقي و بين بقية الأجساد الأنثوية الناتجة عن خيالاته[1].

تقول ساردة **(أنثى السراب)**: "**مريم لم تكن إلا استعارة قاتلة لضعف خفي أخفقنا في مقاومته. أنا ليلى، أو ليل كما سماني سي ناصر والدي، أو كما يشتهي سينو أن يناديني خارج الكتابة أو في فراش النشوة**"[2]، **(مريم)** كانت الاسم الذي سلب **(ليلى)** وجودها الحقيقي والتي حلت مكانها في مخيال **(سينو)** داخل عالم الكتابة، فهي استعارة بصرية تمثل وجودها الكياني الكامل الخصائص والمعطيات المرجعية بوصفها امرأة حقيقية، لتتحول**(ليلى)** إلى رمز تمثيلي؛ أي معطى ذهني غير حقيقي لـ**(مريم)**، والعكس تتحول **(مريم)** لرمز تمثيلي لمعطى واقعي حسي، ما يشير إلى عملية التشكل البصري عبر الاستعارية الرمزية للوجود الجسدي داخل عالم الكتابة وفراش النشوة، لتستعير **(مريم)** من **(ليلي)** كل شيء لتوجد خارجها. فالتعابير الدلالية التي تستخدمها ليلي في قولها **(استعارة قاتلة)**، لتدلل برمزيتها الإيحالية إلى الغموض الذي يشوب صورة الجسد، ووضعها من المنظور المرئي الصحيح لديها ولدى **(سينو)** وإلى الامّحاء التام لوجودها الحقيقي.

هذه الرؤية للجسد الحقيقي والوهمي هي في الآن نفسه رؤية للموضوعي والمتخيل على السواء، تستعمل بوصفها لغة تواصل تشكيلية للجسد الواقعي ليلى داخل العمل الفني؛ أي الكتابة الروائية (الرسالة)، فالاستعارة تعد فعلا استلابيا واختزاليا للوجود ولمقوماته العاطفية والرغبوية والخصوصية والفزيولوجية، ما يشير إلى قوة التأليف العلائقي لعناصر الصورة التشكيلية للجسد الوهمي بين الحقيقي والمتخيل، فنحن نتحدث

(1)- ينظر، أحمد أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد المعرفية والجمالية، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ص 223.

(2)- واسيني الأعرج، رواية "أنثى السراب"، ص35.

عن القدرة الهائلة للاستعارة في نفاذيتها الدلالية للاستلاب والاختزال في تعبيرها عن الحقيقية الكلية دون زيف أو تحريف.

يقول **(سينو)**: " **لم أفعل الشيء الكثير سوى أنني استعملت حيلة الكتابة لأجعل من المستحيل ممكنا**"[1]، لتدل على التواتر والديمومة الحضورية بإيحائيتها للوهم المتحول إلى الواقع، ما يجعلها تستعير من الواقع بعده الحقيقي لتعطينا جدلية الصورة وبعلائقيتها من خلال فعل الاستعاري والإسقاطي، بين المدلول الضمني والظاهري، فـ**(مريم)** تعبير استعاري عن وجود إنساني واقعي مستلب.

وحيلة الكتابة التي اعتمدها الأعرج تمثلت في اتقانه لحيلة الإسناد الدلالي للمعنى الإيحائي، بين حامل الدلالة الأساسية والفرعية وفي إشراكهما في محمول دلالي واحد؛ أي المعنى الضمني (الجسد الوهمي الاستعاري) في علاقة التوتر الحاصل بين جسدين ومفردين**(مريم/ليلى)** ركبتا في صورة واحدة؛ أي بين تأويلين متعارضين تأويل واقعي وآخر تأويل وهمي استقرائي للصورة الحرفية للاسم **(مريم)**، ما يجعلها تنطوي على اختزال الصدمة المتولدة من تناقض المعنيين الصريح والضمني؛ أي بين صورة **(ليلى)** على جسدها وصورتها بجسد **(مريم)** الاستعاري والصورة المركبة المتولدة عن هذه الاستعارية، من خلال فعل المشابهة الذي يقرب البعدين، فحسب بول ريكور" إن معنى الصورة الاستعارية التأويلي هو المعنى الحاصل في الذهن لحظة تلقيها لا المعنى المستقرأ حرفيا منها"[2].

هكذا كون جسد **(مريم)** اسم علم مرجعي للجسد كما تخيله الأعرج حسب إرسالياته الخاصة، وفي الوقت نفسه اسم علم يحيل لمتخيله الجسدي(**ليلى، لوليتا)**، الكائن الورقي من صنع المؤلف، "فهو لا يخلو من الدلالة ذات المستوى المزدوج: سطحي

---

(1)- واسيني الأعرج، رواية "أنثى السراب"، ص32.

(2)- بول ريكور، نظرية التأويل- الخطاب و فائض المعنى- ترجمة/ سعيد الغامدي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006، ص 90، ص 92.

وعميق[1]"، يتحول اسم **(مريم)** من نظامه اللساني الأحادي الدلالة إلى اسم مشترك لشخصيات واسيني الأنثوية، دون أن تنزع عنه وظيفته المدلولية، بينما **(سينو)** اسم مدلولي لذات المؤلف المسرودة، فقد دخل في علاقة مشتركة بينه وبين اسم علم **(ليلى)** التخيلي عن طريق السارد، وهذا ما يحيل على "ميتالغوية الجسد الشخصية حينما تختلط شخصيات العمل، وتلغى الحدود الفاصلة بين المؤلف الضمني والمؤلف الفعلي والشخصية"[2]. وهذا ما أفرز لنا العلاقات المتعدية والمتداخلة بين المرجعية والعلائقية والاستعارية والتخيلية والإيهامية.

فـ**(مريم)** في دلالتها الرمزية هي مرحلة انتقالية لجسد ليلى بوصفها معطىً وجودياً ذهنياً من مستواها الواقعي إلى مستوى آخر تجريدي، يجعله يتمثل الدلالة الثالثة حضوره الوهمي عند **(سينو)**، بوساطة الدلالة الثانية المرجع الصوري الاستعاري لجسد **(ليلى)**، التي تكون الموضوع المتخيل من أن يكون أكثر قبولية للوصف، من حيث هو معطى واقعي حقيقي، لتستحيل الاستعارة إلى قوة دلالية وتصويرية تجمع بين واقعتين جسديتين مختلفتين، في علاقة إدراكية وانفعالية واحدة، من خلال الاستخدام المباشر للغة في اسم **(مريم)**، بحيث تكون إحداهما عدسة تصويرية للأخرى، ما يضفي شرعية النقل التمثيلي الذي مارسه الأعرج على كل شخصياته النسائية، حين اختار لهن **(مريم)** جسدا يحضرن من خلاله ضمن علاقات تركيبية مختلفة متشاكلة فيما بينها دلاليا[3].

فالصورة الذهنية التي اختزنت عن جسد **(مريم)** هي تعبير عن جسد طفولي باعتبارها المرجع بالنسبة للجسد الإنساني العام، لكن لا مرجع له خارج عالم الكتابة أي مرحلته العمرية المبكرة أفضت إلى أخرى متقدمة، تتبلور وفق رغبات الإنسان وتوجهاته

---

(1)- جمال أبو طيب، الرواية العربية الحديثة المرجع والدلالة، ص 84.

(2)- المرجع نفسه، ص 85.

(3)- ينظر، بول ريكور، نظرية التأويل- الخطاب و فائض المعنى، ص 97، ص 113.

الثقافية، فالحديث عن الجسد الطفولي هو إحياء للجسد المتقدم في مراحله العمرية، فمريم استعادة شبق الماضي لخدمة مقتضيات الحال الواسيني لتجاوز الواقع[1].

فالبرنامج الاستعاري الجسدي الذي يعتمده المؤلف يمثل في إتقانه لعبة التسنين التأويلي الخاص بفنيات التلقي، يظهر من خلال حالات فعل التحويل وحالات فعل الظهور وتحوله بين الراوي وبين **(ليلى)** التي اسند إليها وظيفة التنفيذ السردية الافتراضية، تنفذ استعاريا حين تتقمص دور البطلة المحورية استيعاريا لتضليل العلاقة غير الشرعية بينها وبين السارد[2]، لتدخل **(ليلى)** برفقة **(مريم)** ضمن النسق التمثيلي الذي ابتدعه **(سينو)** عبر الرسائل، باعتبارها الوسيط النسقي الذي تلج فيه **(مريم)** مرحلة تبادل الدور بينها وبين **(ليلى)**؛ أي الانتقال من الجسد الوهمي ذي الطبيعة الورقية، إلى الجسد الحقيقي ذي البنية العضوية، ويتحول ما هو ذو كيان مادي إلى كيان ورقي لغوي.

فـ**(مريم)** هي الأنثى الوهمية التي ابتدعها المخيال الروائي، تعكس الذات الساردة **(ليلى)** من خلالها مواقف الحياة غير المتكيفة معها، تقول **(ليلى)**:" **كنت مرتاحة لمريم وكانت تؤثث ذاكرتي بالكثير من المحبة والطمأنينة، رغم قسوة الحياة ربما هي هزة الموت**[3]"، فالإيهامية الجسدية هنا والمشخصة في **(مريم)** بمختلف حالاتها، ما هي إلا محاولة تعويض لما هو مفقود واقعي، لذا غلبت عليها نزعة تحقيق الذات على طبيعتها الواقعية على كل الشخصيات الأنثوية التي تلبستها **(مريم)**، ويؤدي الخيال دوره في جمع ما لا يتوقعه السارد من المحسوس الجسدي والمغيب الإدراكي منه في صورة استعارية جسدية واحدة، لكون البعد الاستعاري هو الوسيلة الوحيدة التي يستطيع الذهن

(1)- ينظر، جمال أبو طيب، الرواية العربية الحديثة المرجع والدلالة، ص51.

(2)- ينظر، المرجع نفسه، ص129.

(3)- واسيني الأعرج، رواية "أنثى السراب"، ص 31.

بواسطتها، جمع علاقات تركيبية مختلفة في خضم تجربة حسية واحدة تجلت في الجسد الاستعاري **(مريم)**.

فالمتخيل السردي يحتفي بعوالم مرئية واقعية وافتراضية، وفي هذا كله يتجسد حضور الجسد المستعار بصفته المرئية المحسوسة، لتحيل الذات الساردة إليه عبر علامات أيقونية شاخصة أمامها، تنفلت من براثن كتاب ورقي أو لوحة زيتية[1]. من خلال هذه التركيبة التصورية التي جمع فيها الأعرج بين **(مريم)** وبين باقي الشخصيات الأنثوية التي تحيل إليها **مريم** الجسد الاستعاري، لتتضح البنية الافتراضية المتداخلة التي اشتغل عليها الأعرج بين الوهم والحقيقة حتى امحت الفواصل التميزية بينهما، معتمدًا على فيه القناع سلوكا نفسيا وهميا أُقنعت به الشخصيات والمتلقي على السواء، من خلال الصراع الدرامي للشخصيات وهي تناضل لاسترجاع هويتها الحقيقية، كل هذا يعمل على مضاعفة عمل الوهم واستبداده دون ترك مجال للحقيقة، ليستحيل الوهم إلى خطر يهدد الوجود الفعلي للشخصيات، ما يدخلها إلى بوتقة الاضمحلال في الآخر بطمس معالمهم الحقيقية، ما يجعل الوهم بالنسبة لها مصدر قلق وجودي[2].

ويجعل المتلقي متأرجحاً بين المرجعية واللامرجعية،" لهذا فإذا كانت المرجعية بعيدة كل البعد عن التخييل؛ فإن العبر_ تخيلية تبدو في المقام الأول هي المرجعية نفسها، وفي المقابل فإن العبر_ مرجعية[*] هي الصورة مثيل للتخيلية"[3]، تقول ساردة رواية "مملكة الفراشة" **(مايا): "بابا زوربا أتساءل من أين جاءتني لعبة الأسماء؟ ربما من كثرة ما قرأت؟ لكن المؤكد أيضا(...).سمى أختي ماريا وسماني أنا(ياما) لم أفهم إلا فيما بعد أنه قسمنا من أجل امرأة واحدة سكنت روحه هي مريم.. عندما تجمعين بين ماريا**

---

(1)- ينظر، رسول محمد رسول، الجسد في الرواية الإماراتية، ص 82.

(2)- ينظر، حسن عبود نخيلة، خطاب الصورة الدرامية، منشورات الضفاف، الرباط، المغرب، ط1، 2013 ص،88، ص 89.

(*)- العبر- مرجعية: هي الدلالات المرجعية التي يتم الاستناد إليها لتفسير البعد الإيهامي والمقصدية التخيلية للحدث الروائي في تحديد كيفية انحراف الصورة عن أصلها.

(3)- سعيد جابر، من السردية إلى التخيلية، ص، 110.

وياما تتحصلين على ماریاما. نظرت إلى عينييه العاشقتين بنور عشقي غريب.بابا؟ كل هذا الجهد وهذا الذكاء من أجل ذكرى فقط"[1].

تظهر **(مـريـــم)** الجسد المرجعي كذكرى تطفو مقسمة في روحين تلتبس جسديهما، ليكونا استمرارا لوجودها كنبض حي لها في ذات السارد، فـ**(ماريا)** و**(مايا)** رمز لتجدد **(مريـــم)** وبعث لها من عالم الغياب والانمحاء نحو عالم الظهور، فهي ذكرى حية بل تجدد عبر الآخر بامتدادها فيه وتجذرها، عبر تقسيم اسمها بين شخصيتين، لتكون لعبة معقدة وموغلة في الإيهامية التخيلية.

يقول سارد رواية "حارسة الظلال: "**ياما. أنت مدهشة تذكرينني بشخصية نسائية عند سرفانتس. من زُرَيدَة؟ لالة مريم**"[2]، إن السارد يشتهي رؤية الوهم الذي علق بداخله، لذا فهو يطلب حضور الوهم الجسدي لـ**(زُرَيدَة؟ لالة مريم)** في غير هيئته الحقيقية، بل يظهر من جديد عبر **(مريـــم)** بوصفها قناعا تلبس هوية **(مايـــا)** و**(زريـــدة)**، وهي هنا بدورها القناع الصوري للأنثى القناع الوهمي، التي ابتكرها مخيال الراوي للتقارب الكبير بينها وبين **(مايا)** و**(زُرَيدَة)**، فـ**(مريم)** قناع تلبست **(زُرَيدَة)** لتستحيل **(زُرَيـدَة)** إلى قناع يتلبس **(مايـا)**، أما مريم فهي الظل الذي يغيب الحضور الذهني لشخص **(مايا)** و**(زُرَيدَة)** في وعي السارد، تستحيلان إلى مثير استرجاعي لما هو مفقود وجوديا، ليظهر المحور الصراعي من جديد حول الهوية الجسدية في مقابل الاستعارية الجسدية، تقول مايا "**كما ترى يا عزيزي لا يمكنني أن أكون زُرَيدَة التي تشتهي أن تراها حتى لو أردت ذلك**"[3].

ترفض الشخصية البطلة **(مايا)** أن تجعل من نفسها قناة تتبعث منها الذكرى تمر من خلالها **(كارمن)** إلى عالم الوجود وقناة تواصلية تمارس من خلالها حضورا جسدا مع

---

(1)- واسيني الأعرج، رواية "مملكة الفراشة"، مجلة دبي الثقافية، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2013، ص99.

(2)- واسيني الأعرج، رواية " حارسة الظلال_ دون كيشوت في الجزائر_"، ص 184.

(3)- المصدر نفسه، ص 188.

السارد ومع الوجود بكل تجاربه، لكون **(زريدة)** حسب قناعتها شخصية وهمية فاقدة لمنطق وجودها، لعدم تقبلها الواقع التاريخي لهذه الشخصية، ترفض تقمص دور الشخصية الوهمية في قصص تاريخي يلفه الغموض والزيف، فاقدة لواقع محدد الهوية.

تزيد **(مايا)** في تأكيد قناعتها بنفسها فتقول إنها " **امرأة كل الصباحات، تعيش في ظل مجهول عارية إلا من صراخها وإصرارها على الحياة، لا ملاية لها... يا صديقي لست حتما زُرَيدَة التي تتشوق لإسقاطها علي! والتي كان جدك قبلك. يشتهيها لدرجة أنه خلق لها وجها آخر وديعا آخر. أنا زُرَيدَة الحياة اليومية البسيطة المعلقة على منقار عفريت**"[1]، هذا صراخ جسد واقعي يتنفس حياته اليومية مستمدا وجوده منها ومن كل تفاصيلها الحميمية، يطالب بنزعة الهوية الموهومة وباستعادة أخرى مسلوبة، فـ**(مايا)** تصارع ظلها الورقي **(زُرَيدَة)** أو قناعها الذي يخنقها، ويسلب منها حقها الوجودي عبر رفضها لعملية الإسقاط التي تنفيها وجوديا، لتقرر أن تكون هي بطلة قصة حياتها الحاضرة لتخلق هي بدورها **(زُرَيدَة)** الخاصة بها تعطيها من نفسها الحاضرة الكثير.

وظف الأعرج التخيلية الاستعارية للجسد لوصف معنى وجودي مخزون في الذهن متحول الصيغة إلى بعد تجريدي، ملخصا في ثناياه تجربة وجودية حاملة لمعطى جسدي واقعي مدرك من قبل الذات الساردة؛ أي العلاقة التناقلية التي استعملها الكاتب ليربط بين الصور الذهنية وشبيهاتها التماثلية، لتكون الاستعارة الجسدية التي اشتغل عليها الأعرج من بعدها المعرفي الإدراكي والانفعالي.

وهذا ما ارتبط بالذات المسرودة لها وفي العلاقة الجامعة بين أطرف الصورة الاستعارية، أي بين المعنى الوجودي الحرفي حسب المرجعية الروائية **(ليلى-لوليتا-مايا- نواه)**، والمعنى الوجودي الضمني في جسد آخر **(مريم)** ،الأيقونة الاستعارية التي يسقطها الأعرج على جميع شخصياته النسوية بامتياز، لتدل على المعنى الوجودي الشامل للوجود الجسدي، ليكون البعد الذي راهن عليه السارد**(سينو)** لكي تدخل **(ليلى)**

(1)- المصدر السابق، ص 192.

في لعبته اللغوية على الجانب البلاغي للاستعارة في جاذبيتها الإقناعية، وهذا ما تجلى في قول **(ليلى)**: (أفرحتني وقتها ألوانها جميلة)، ما جعل المحتمل الذي تعيشه ليلى أكثر جاذبية[1].

فصورة **(مريم)** غير ثابتة الشكل في المنحوت السردي؛ بل متحولة بحالات الاستيهام بين الاختفاء والعودة، تحت أقنعة جسدية نسوية متعددة، تعد أوجهها التمظهرية المختلفة، ما يجعل اكتمال النموذج الوهمي للجسد أمرا مستحيلا. لأنه تابع في المقام الأول للمزاجية الاستيهامية في تجاوزها للمعطى الواقعي نحو النموذج الخاص المتعالي، فهي صورة جسدية إشكالية غير مكتملة ومعلقة، لتكون إشارة رمزية استعارية قادرة أن تنفذ إلى مستويات دلالية متعددة من الإيهامية العادية إلى الإيهامية المتعالية منذ صياغة النموذج الاستيهامي الأنثوي من الصورة الطفولية إلى الشبق الذكوري الفحولي[2].

3. – <u>الجسد من الاستعارية إلى التخييلية:</u>

الحقيقية السرابية التي يسعى الروائي صنعها في ذات المتلقي تكون هي البديل الذي يتعامل به مع الجسد في متخيله السردي، وليدة ما ارتسم من هواجس نفسه التواقة لما هو فوق الطبيعي في الوجود أو لنقل صناعه جسد وهمي متخيل، لتوضيح العلائقية بين المعطى القيمي والفني والجمالي والأسطوري لينفتح على الدلالة السيميائية، يعتمد التصدير التخيلي للجسد على المنولوج الداخلي الذي يهيمن على الشخصيات ذات النبرة الأحادية العابقة بظلال نفسية للشخصيات الساردة، مما يجعل الحكي يختلط بلغة الهواجس والتأملات نحوارتسام صورة الجسد المسيطرة على مخيال الذوات الساردة، لذا نستأصل صورة الجسد عبر مخيال متعدد المناظير، لتعكس من خلالها تنوع الهواجس التخيلية بين تخييل أنثوي لجسد ذكوري أو العكس، وهو ما نريد توضيحه في الصفحات اللاحقة:

---

(1)– ينظر، بول ريكور، نظرية التأويل– الخطاب و فائض المعنى، ص 85، ص 87.

(2)– ينظر، بول ريكور، صراع التأويلات، ترجمة / منذر عياش، مراجعة / جورج زناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2005، ص بيروت، لبنان، ص 532.

3-1- تخييل أنثوي لجسد ذكوري:

تعيش بطلات واسيني الأعرج حالة استلابية من العشق، نتيجة الناقص فيهن عكس الكمال الرجولي؛ لذا يلهثن وراء جسدهن الذكوري المفقود في مسألة أنفسهن عن سر تغيبه عنهن وعن سر تغلغله فيهن، وكلهن عاشقات للنموذج الذكوري المتكامل الصفات المنشود من قبل الأنثى، ذكر متحرر الفكر راقي الرؤى، له صفات متفقة مع حساسيتها الدقيقة وملبية لحجاتها دون أن تطلب، مشبع بدفء وحنان العاطفة، مما يجعلها متعلقة به على الدوام، فالنموذج الذكوري المتخيل في أنثى متخيل واسيني الأعرج، ثائر على نسق الفحولة الذي تّحكم في الذهن العربي زمناً طويلا، جسد حامل لطاقة إبداعية تجعل منه فنانا يعزف على أوتار الحياة، ويتلاعب بها كما يريد، كاتب شغوف بالتجديد الفكري يسحر بطلات المؤلف بلغة إغوائية، يدخلهن في علاقات تخرج بهن عن الأطر المعروفة في قواعد العشق.

يقول الراوي: "**حبيبي أقرأ الحيرة في عينيك. كأنك أصبحت لا تعرفني. أيها المهبول لو فقط كنت تدري... أنا مشبعة بك، مثل اسفنجة مسستني نضحت بك عطرا. شوقا. شهوة. ألما خوفا، هل تعلم ما معنى أن تنضح امرأة برجل**"[1]، أنه البحث عن المتخيل في الرجل، بحث عن الجميل والجليل والكامل الذي يتطلبه العصر.

فهذا المشهد السردي مقتطع من رسالة موجهة من **(ليلي)** إلى **(سينو)**، من خلاله ترتسم في مصورتها البصرية ملامح لوجه **(سينو)** بامتعاضها وقلقها المنزاح من مخيلتها، وكأنها ترسم كاريكاتيرا لوجه عام الملامح، مركزة على عينيه لشد وثاق العلاقة التواصلية بينها وبينه. تستثيرها مشاعرها في استحضار وجه **(سينو)** الذي غاب عنها، لتعتبر الذاكرة هي النظام الأساس في الخط السردي الجسدي باعتبارها مجموعا

(1)- واسيني الأعرج، رواية" أنثى السراب"، ص16.

مذكرا، لأنها استرجاعية نفسية لامرأة ورقية، تعيش زمنا نفسيا تخيليا مما يخلق لها مساحة نفسية[1]، كبيرة تستعرض فيها محطاتها الجسدية المفقودة.

فصورة الجسد المتخيل مجرد تمتمات تعبر عن لغة الاستبطان الذاتي، ليست في عمقها سوى تداع داخل عمق الذاكرة وعمق الذات للصور الحسية، التي مازالت مطاردة بعشرات الصور من الرموز وعلاقات تداعي المعاني، فتعمد إلى إثارة ذاكرة الساردة على استدرار الصور واحدة تلوى الأخرى من مخزون تجربتها العاطفية مع السارد من أجل التأسيس لواقعية هذه المشاهد الحسية، لتضيء بها احبطات الحاضر الذي يعاني جفاف العلاقة.

تقول الساردة **(ليلى)**:" **متعبة ولكنني لم أعد منشغلة بذلك، لدي في أجندتي ما هو أهم. شيئا مبهما ظل يتوغل في ويسحبني نحو هذه الذاكرة وتمزقها الذي أصبح من علي الصعب ترميمه دفعة واحدة**[2]"، تحاول السارد بصعوبة أن تتعرف على نفسها لالتباس الذكريات لديها وتشوهها، فالذكريات مليئة بصور تجارب حميمية متعددة بعبقها العاطفي، بين تجاربها العاطفية بكونها **(ليلى)** وبوصفها **(مريم)** ملتبسا كل منهما دور العشيقة، كليهما يؤثثان ذاكرتها ما يجعلها متعبة ومثقلة وممزقة، كآلية تغيب يعتمدها الأعرج ليبن البرزخية التي يعيشها الجسد بين الواقعي والوهمي من خلال فعل الذاكرة.

فقد وقعت في مأزق التلذذية بالذاكرة المزدوجة التجارب؛ بأي واحدة تتلذذ في استرجاع لحظاتها الحميمية الأكثر خصوصية، بأدق تفاصيلها التي تعلق في الذاكرة في غفلة من أمرها و بتركيز منها كذلك، لذا عبرت عنها بالشيء المبهم والغامض، فالمبهم تعلق في طبيعة الذاكرة المركبة من شتات صور متعددة و مبهمة من شحنتها الانفعالية وخصوصية التجربة، ومبهمة من حيث غموض تحديد محطات حياتها القادمة بأي جسد تكون الوهمي أو الواقعي حتى في علاقتها الحميمية مع زوجها رياض، **تقول (مايا)**

---

(1)- ينظر، سعيد جابر، من السردية إلى التخيلية، ص28.

(2)- واسيني الأعرج، روية "أنثى السراب"، ص19.

"فجأة لم أستطع كتمان ضحكة حزينة شعرت بها تأتيني، هذا هو سينو الذي اشتهيته، بألوانه الجميلة برغبته الطفولية في التسطير تحت كل شيء..فيها صرخته الأولى,.بين يدي"[1].

فالمشاهد السردية التي بين أيدينا متعلقة بالجسد التخييلي والوهمي بوصفه لحظات استرجاعية استغراقية، تضيء مناطق معتمة مجهولة في الذاكرة يتحول فيها فعل الذاكرة، من التخزين إلى الإنتاج الصوري، من خلال استحضار الأساطير والأماكن البعيدة، فقد ظلت الساردة تعزف على الوتر المونولوجي الذي لا يتجاوز التذكر والتداعي التخييلي، هنا يكون السرد فعلا داخليا لاستبطان معالم الجسد المخيل، بوصفه إعادة تمثيل لما هو موجود في ذات الساردة، لتكون صوره واقعة نفسية لا واقعة وجودية، لأن الجمل السردية قائمة على الرغبة المتحولة اتجاه الآخر؛ مما يجعلها ترتقي لمستوى الشعرية، وقد انعكس هذا على الإطار العام الذي يغلف صورة الجسد المخييل في التصور الأنثوي في روايات واسيني الأعرج. لتكون الصور المرتسمة حسب المشاهد السردية نداءات وصرخات تهمس تصعيداً دراميا أثناء استحضار الجسد.

تسعى ساردة **(أنثى السراب)** **(ليلى)** إلى أن تمتد حضوريا مع حبيبها عبر استعارة جسده لتحقق مصداقية حضورها حسيا بداخله فتقول:" **تذكرني بقلبك. بجسدك، بلمسك، بأصابعك الناعمة، بكل حواسك الخفية**"[2]، إن الصور التخيلية التي تطلب الذات السادرة من حبيبها الغائب عنها صناعتها، معنوية تمثلت بما هو محسوس عبر التجربة الفعلية الحميمية، وعبر المعنوي التجريدي التمثيلي الاستحضاري في قولها **(تذكرني)**، فهذه الصور التي تقدمها **(ليلى) لـ(سينو)** تثير الذهن، وتحفزه على تشكيل الجسد عبر الإيهامية التخيلية، لتنتقل من حضورها الحسي إلى الحضور التجريدي[3].

---

(1)- المصدر السابق، ص19.

(2)- المصدر السابق، ص19.

(3)- ينظر، صاحب خليل إبراهيم، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، دراسة، منشورات اتحاد كتاب العرب، ط 2000، دمشق، سوريا، ص 121.

لتزيد ساردة **(أنثى السراب)** ليلى في لحظاتها استغراقاتها التخييلية تقول: "**كلما رأيته قادما من بعيد إلى مواعيدنا العديدة بقامته المديدة التي ترى من بعيد شعرت أنه نصفي الضائع ... كنت أظن أنه مثل النجمة المسحورة التي لا تموت إلا بالقوة في شكل أكثر وضاءة وحياة. وكنت أظن أيضا أنه من الوقار لـ(سينو) أن ينطفئ فلن يكون ذلك إلا مؤقتا. إذ سرعان ما يعود مثل طائر الفينيكس**"[1].

تقوم التخيلية هنا بمحاولة تقريب الشكل الحسي الجسدي عبر التماثلية الحسية لتقريب ما هو غيبي عن الحس بما هو حسي إسقاطي عبر قولها **(كنت أظن)**، التي تنفذ بدلالتها الرمزية إلى عدم يقينية تخيلات الساردة في محاولة تخيل الجسد وتحديد معالم شكله عبر التشبيهية في الإشعاعية النورانية أثناء تخيل الجسد الذكوري، هي تخيلات قائمة على العلاقة الإسقاطية التي تقيمها الساردة في التماثلية التخيلية أثناء ترائي الجسد لها، وهذا ما يشير إليه المدلول الإيحائي المحمول الدلالي **(كنت أظن أنه مثل النجمة المسحورة)**، لتتعدد أوجه التشبيه التمثيلي المعتمد في صناعة الصورة التخيلية للجسد، فتنتج لنا صورة ذهنية متعدد التركيب الصوري بين النجمة المسحورة وطائر الفينيكس، فهذا التركيب المتعددة يدل على البراعة التخيلية للكاتب في إحداث علاقات بين المختلف النوعي في صناعة الصورة ما يضفي عليها طابع الخرافية.

ولكي تتعرف الذات الساردة على موضوعها الإدراكي تسعى إلى تجنيد كل ملكاتها الإدراكية بما فيها ملكات الحس المشترك[*]، خاصة في معطاها الدلالي لتصل إلى التماثلية القصوى بين مختزنها الصوري ومتمثلها الصُوري للجسد المنتج تخييليا أو موضوع التعرف عبر **(كنت أظن)** لتمثله وتحقيقه، فالتماثل والتشابه يُكونُ هوية شكل الجسد الذي تريد أن تصل إليه الساردة، ما يجعل التشابه وسيلة تدليلية للاستمرار في

---

(1)- المرجع السابق، ص19.

(*)- الحس المشترك: الاحساسات المشتركة بين الحواس الخمسة في تفاعلها مع بعضها بعض.

الإدراك بقولها **(مثل النجمة)**، ما يجعل فسيولوجية الإدراك الحسي تشتغل عل استمرار الرؤية البصرية للصورة بعد غيابها عبر التمثيلية التشبيهية[1].

تقول الساردة (ليلى): "**عندما تراءى لي سينو في غيبوبته القاتلة يعبر مسارات الموت بعينين نصف مفتوحتين لم أمنع نفسي من هذا الشعور الغريب**"[2]. فالمحمول الدلالي للتركيب الإسنادي التالي **(تراءى لي سينو في غيبوبته)**، تشير إلى بهتان الرؤية غير الواضحة، لتبقى معالمها غامضة ما يجعل صورة الجسد ضبابية وصعبة القبض على الساردة وهي تحاول تخيل جسدها المغيب عنها **(سينو)**، لتكون الصورة التخيلية متنامية الأطرف العلائقية، ينزاح بها الإدراك المتشابه التمثيلي عبورا نحو الطابع الشبه حواسي والشبه البصري، في إنتاج الصورة المتخيلة، لكون الصورة الناتجة في أغلب الأحيان هي إدراك مُغشَى باستيهامية عالية[3].

فالتمثيل الذي تقوم به الذات الساردة يكون تمثيلا لشيء غائب عنها عبر المستبدل الاحضاري الذي يمثله، فليس غيابه عرضة لحضوره، بل ما هو مقدم ماثلا أمام العين رؤيته، فالحضورية الجسدية تميل إلى إخفاء عملية الاستبدال بين الجسد الحقيقي والجسد الوهمي، ما يجعل الاستبدالية تساوي استبدالا حقيقيا للغائب الجسدي باعتباره أيقونة؛ أي صورة ذاكرية لجسد **(سينو)** المغيب، فالخداع البصري الذي تمارسه الذات الساردة يضعف اعتقادها الإيماني بما هو حقيقي، مسلمة أمرها للصورة التمثيلية، ما يجعله وسيطا بين الإحالة إلى الغائب، وبين إمكانية الرؤية للحضور الذي يمكن إدراكه في تمثل الموضوع، لأن الذكرى الجسدية تعطى نفسها كصورة لما شاهدت سابقا عنها[4].

---

(1)- ينظر، جيل دولوز، الاختلاف والتكرار، ترجمة/ وفاء شعباني، مراجعة/ جورج زيناتي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص 271، ص 279.

(2)- واسيني الأعرج، رواية "أنثى السراب"، ص20.

(3)- ينظر، بول ريكور، صراع التأويلات، ص 169.

(4)- ينظر، بول ريكور، الذاكرة، التاريخ، النسيان، تقديم وترجمة وتعليق/ جورج زيفاني، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط 1، 2009، بيروت، لبنان، ص 346، ص 357.

وفي موضع آخر من رواية "أنثى السراب" تقول الساردة **(ليلى)**: "**إلا عشقه المجنون لنوار البنفسج صنع عالما اشتهيته. بسرعة لأنه كان يشبهني، لكن كلما اقتربت منه انزلق من بين أصابعي كحبات رمل، ولم أتمكن أبدا من وضع وجهي وملامحي على اسمي**" [1]، يعكس هذا المشهد السردي التغيب التام التي شعرت به البطلة **(ليلى)** وهي هائمة في عالمها الخيالي الذي صنعه لها **(سينو)**، إنه عالم مطابق لشهواتها ورغباتها، أو جزء منها بل هو نفسها، فالجسد المتخيل يعد تحررا من رغبته المقموعة داخل الذات الساردة في استعادة لحظاتها معه، للتخلص من تهيجات الجسد الذي يقيم بداخله الجسد المطلوب بفعل الخيال في معاناة الجسد الآخر من الرتابة والفراغ، لكن المشكل الوحيد أنها لا تشعر بلذته القصوى في نفسها كي لا يحمل بصمتها اسمها.

ويعتمد تخييل الجسد في رواية" مملكة الفراشة" على بناء نموذج فحولي نموذجي للمخيل الجسدي الذكوري بعنفوانه الرجولي، وطاقته الخلاقة على التغيير وقدرته على التفهم بروحه الطفولية، تقول الساردة **(ليلى)**" **كان يدهشني بعزفه وهبله الموسيقي. وكيف...آلة صغيرة بين كفيه. أن تغير مزاج الحضور وتصنع عالما موازيا غريبا**" [2]، فافتتان الجسد الأنثوي بسحر إيقاع الجسد الذكوري جعل واسيني يصنع من متخيل الذكورية بتلاعبه الموسيقي مدلجا المتلقي في غياهب عالمه الوهمي. فمن خلال ثلاثة نماذج صورية الأب **(زوربا)**، الحبيب الأول **(داوود)** أو **(ديف)**، الحبيب الافتراضي **(فاوست)**، تخرج البطلة **(مايا)** الساردة الضمنية لمملكة الفراشة من دائرة الحياة الواقعية هربا من أزمتها النفسية إثر اغتيال حبيبها ديف وموت والدها **(زوربا)**، وما خلفاه من فراغ عاطفي، لتتعلق بوهم افتراضي يعوض خسارتها وانهزاماتها. لتغرق في عالم افتراضي تتهاوى فيه بخيالاتها التي شبعتها بالروايات الأدبية بخيال واحد هو رجل واحد، وهم افتراضي لا وجود له سوى وحدات لغوية تؤثث لحضوره داخلها بوقعها النفسي، تقول

---

(1)- واسيني الأعرج، رواية "أنثى السراب"، ص19، ص 20.

(2)- واسيني الأعرج، رواية "مملكة الفراشة"، ص 13.

الساردة: "**كان من ديف مثل الفراشة عندما احترق، لم يخلف وراءه شيئا منه إلا ظلالا هاربة تنزلق متخفية بين أشواق من عرفوه. وبياضا متماهيا في الأضواء كلما حاولنا القبض عليها انطفأت بسرعة**"[1].

يرتسم المتخيل الحسي للجسد الذكوري بعد حالات الفقد التي تخللت أعماقها، لتظهر من خلال محاولتها تلمس الأثر الحسي الذي خلفه من وراء التغائية الحضور الجسدي، في رسمها لصورة الوجه بضبابية متعالية التشوش في مخيالها، بعد أن أحست بحضوره القوي بكل حواسها المتأهبة للإمساك في افتقادها إياه، تقول من جديد:" **أغمضت عيني لكي أتجاوز ألمي، ووجه ديف وحيف الزمن ولكن حضوره كان طاغيا ولم أملك شيئا لمقاومته، لماذا هذا الفقدان كل هذا القدر من الحضور الشهي؟**"[2]، فافتقاد البطلة للذة الحضور الواقعي للجسد الحسي بدل الصور الذهنية التي تشكلها الظلال الهاربة السرابية الهيئة، جعل الساردة تشتغل حواسها في اجتهاد مكثفة الدلالة والطاقة الانفعالية في استعادة مثول الجسد الحقيقي بكل إيقاعيته النبضوية الحياتية وكأنه لم يفقد، فتشكل الصور الحسية للجسد في المتخيل واسيني الأعرج يبدأ بحالات الافتقاد الجسدي الحسي الذي تشعر به ساردات واسيني في تشكيل جسدهن الحسي الذكوري.

هكذا تتأرجح صورة الجسد في البعد التخييلي بين صورة الحقيقة وصورة الوهم المتوغل في الفعل الحقيقي، بحيث لا يمكن السيطرة على فعله التغيبي، فالصورة الطيفية الوهمية التي ارتكزت في مخيال الساردة أخذت بالتنامي والتراكم، عبر تتالي الرصف الوصفي لما تبقى من الجسد الطيفي الذي يعضد الوهم، وذلك بنسف مستمر للحقيقة المنبعثة من المركز الصوري المجسد في الجسد المرجعي(**ديف**)، صورة طيفية نمت بمحاذاة الجسد الحقيقي، ما يجعل من حضور الجسد حضورا سرابيا لا يتشكل إلا في الظلال الخيالية التي لا يمكن أن يكون لها وجود حقيقي واقعي، لتكون الصور المتوهمة

---

(1)- المصدر نفسه، ص 12.

(2)- المصر نفسه، ص 241.

إمكانية في استبدال ما هو قائم في الواقع، بما هو قائم في الوهم والافتراضية، وأن يعبر عنه أبلغ تعبير[1].

فاللاواقعية التي أدخلت الساردة نفسها فيها مع حبيبها الافتراضي فاوست عبر شبكة الفيسبوك كانت بإرادتها الإنزياحية، للهروب من الواقعية القاتلة التي أحست بها، تقول الساردة:" **قلت له مرة ونحن في محادثة حميمية واشتد بي الحنين له**"[2]، هنا تنبثق الحسية الوهمية بحميميتها الزائفة من وحدات الدلالية للمشهد السردي، حيث تغرق البطلة في عالم الافتراض والتوقعات في صناعة الممكن الجسدي بحسيته الشبقية ذات الانفعالية العاطفية، عبر وحدات اللغة الحاملة لدفقها العاطفي تجسد تجربة حسية وهمية تقول الساردة: "**فاوست حبيبي لك كل شيء ما أملك بلا استثناء، لي وردة من يديك وقُبل مسروقة...معك في مدن التيه قبل الموت بسكرةٍ عاشقةٍ بين ذراعيك(...) واصلت جنوني وأحلامي الهاربة، خليني نشوفك على الأقل وأتأكد من أنك حقيقة ولست حلما هاربا حتى في السكايب**"[3].

ينطلق تخييل الجسد الذكوري ليس من الواقع المعيش أو بما يمثل له، بل منطلقا من محاكاة نموذج افتراضي لتمثل صوري للجسد الواقعي، تقول الساردة: "**صحيح لي منك صور كثيرة في المسرح... أنت بلحمك ودمك. أريد أن أقتل هذا الرجل الافتراضي وأؤمن برجل يمنحني الحب. أشتم عطره وعرقه وأسمع قهقهاته العالية، وأشعر بكل لمسة من لمساته**"[4]، تستكين الساردة للصور الافتراضية التي تحيطها بلذة انتشائية حسية بصرية في صيغتها، مع أن الصورة لا تعطينا حقيقة الشيء بل ما انعكس منه بأبعاد مختلفة، لذا فالصورة المصدر الذي تستقطر من خلاله الساردة رغبتها في قتل النموذج الوهمي التي تعيشه بصورة يومية، برجاء أنثوي لتلمس حقيقة الجسد الحقيقي المغيب من خلال

---

(1)- ينظر، حسن عبود نخيلة، خطاب الصورة الدرامية، ص 100، ص 102.

(2)- واسيني الأعرج، رواية" مملكة الفراشة"، ص 24.

(3)- المصدر نفسه، ص 25.

(4)- المصدر نفسه، ص 26.

الوحدات اللغوية الموظفة، فالجسد المرجعي هنا الصورة، بينما الجسد الخيالي هو الشبكة اللغوية، تقول الساردة: " **أريد أن أراك. أن أركض نحوك. أن أضمك إلى صدري. أن أشبع من أنفاسك القلقة/ وهي تتقطع على صدري لذة و جنونا**"[1].

هكذا تتراصف صور الجسد المتخيل عبر تفعيل الساردة للحسية عالية المستوى في أنفاسها اللاهثة نحو القبض على المتخيل الجسدي، ومحاولة تمثل التجربة الجسدية معه بكل وتفاصيلها الأدق حميمية، تقول الساردة :" **أنت رجلي الذي أمضيت ساعات خلوتي منذ سنوات المراهقة الأولى أرسم خطوط وجهه. أعدل طوله. وشكله وعاداته... رسوماتي الأولى على كراساتي المدرسية حيث تفقد الأشياء منطقها وأشكالها المعهودة، ولا تبقى إلا ملامحها الجوهرية**"[2]، فينطلق تمثل الصورة الضبابية غير المكتملة للحبيب الافتراضي(**فاوست**) من الخطوط والأشكال الهندسية، من تجمع خربشات الساردة على الصفحات البيضاء التي انبثقت من محادثاتها معه عبر الشات.

فالتخييل الافتراضي حفز مخيلة الساردة وأججها على إفراز صور ذهنية تحاول فيها تمثل شكل حبيبها انطلاقا من استيهاماتها، ليكون الشكل الجسدي المنتج نسيجا تراكميا للمخزون الصوري مبنيًا على وهم افتراضي له أثر في النفس على حسب حقيقة الجسد؛ فالساردة تُعدل وتغير من نحت الصورة المفترضة المتخيلة انطلاقا من كل محادثة افتراضية، أو صورة جديدة وما يخلفانه من أثر نفسي في الساردة، يسقط على عملية النحت الجديدة، لتبقي الصورة الحسية دوما في تعديل وتغيير مستمر.

فالإسقاط التمثيلي لم يكتف بمحاكاة النموذج الافتراضي، بل بإسقاط التمثلية التخيلية السردية تقول الساردة: "**تذكرت والدي حينما كان يأخذني...كنت كلما تحرك أمامي رأيت زوربا..رقص حتى بدا لي زوربا حاضرا أمامي بشاربيه الطويلين، رقصة**

(1)–واسيني الأعرج، رواية" مملكة الفراشة، ص 26.

(2)– المصدر نفسه، ص 28.

زوربا تأكدت لي يومها أني لم أخطئ في والدي حينما منحته لقب زوربا"[1]، من خلال حركات الجسد الحقيقي التي تشبه حركات رقص زوربا حسب ما رسخ في مخيال الساردة، جعلتها ترسم صورته الذهنية وتسقطها على والدها(**زبير**) تقول: "**رأيت أيضا فاوست* شبيها لإيغوشي*. لكن إغوشي كان أجمل ووفيا لحياته حتى في شيخوخته....رأيت فجأة فاوست الذي باع نفسه للشيطان يتحول إلى غريغوري سامسا*...رأيت في لحظة هاربة كل الخوف**[2]"، يتمثل الجسد الافتراضي في هيئات جسدية مختلفة من جديد، تخيلت الساردة أوصافها من خلال ظلال شخصياتها القصصية وأسقطت على جسد حبيبها **فاوست**/ والأب (**زبير**).

لتتكون الصورة الذهنية المشكلة من تراث قصصي على أبعاد افتراضية تعطي الجزء من الكل، لذا يكتمل النقص من مرجعيات المتخيل السردي في بناء النموذج الصوري للجسد التخييلي(**فاوست**)، ليكون التخييل السردي لبنة أساسية لبناء تمثل جسدي حقيقي وصناعة الصورة الذهنية للجسد المثالي، هنا التأسيسية لواقعية سرابية تقصد الساردة تحقيقها في نفسها، تقول (**مايا**) ساردة رواية "مملكة الفراشة": **يجب أن تعرف أنك خرجت من الافتراض وأصبحت حقيقتي الأهم**"[3] لتدل على تحقق وجودي جسدي بقوة التوهم وفاعلية الاقتناع.

(**1**)- واسيني الأعرج، رواية" مملكة الفراشة ، ص 424.

(*)- فاوست: أحدى الشخصيات الخيالية التي ابتكرها الكاتب في رواية مملكة الفراشة تعيش في عالم الشاشة الزرقاء.

(*)- غريغوري سامسا: بطل رواية " المسخ" للكاتب الألماني " فرانز كافكا". الشاب الذي استفاق من نومه بعد كابوس مريع فوجد نفسه قد تحول إلى حشرة.

(*)- نوبورو إيغوشي : من مواليد 28 يونيو 1968م ، وهو ممثل سابق ويعمل حالياً بمهنة مخرج أفلام السينما اليابانية.

(**2**)- المصدر نفسه، واسيني الأعرج، رواية" مملكة الفراشة ، ص425.

(**3**)- المصدر نفسه، ص 228.

فالذات الساردة تصور ما هو غائب عنها والدها بما هو غائب قصصي فالتمثلية الفعلية لهذا الغياب، انطلقت من مقام النيابة الجسدية الافتراضية القصصية عن الجسدية الواقعية، فإحالة الصورة إلى نفس المعطى حسب الساردة يعلل عملية التمثيل التأكيدية التي تقوم بها، في محاولة منها تلمتس التشابه والاختلاف الإدراكي بين الصورتين، الغائب بوصفه غير واقعي وبين الصورة الغائب بوصفه كائنا مسبق الوجود، ما يجعل الفصل بين الجسد الواقعي والجسد الروائي السردي بعيداً عن الواقع المتناول، ما يحيل العلاقة بين الدال التصويري والمدلول التصوري علاقة توليدية، لكيان جسدي مزدوج الإشارة بالمعنى الذي يفصله عن صلته المرجعية[1].

ليبقى الجسد جسدا ورقيا رسمته اللغة في مقابل هيئته الحقيقية الافتراضية، تقول الساردة: "**صَمتَتْ الحروف قليلا. انطفأ كل شيء فجأة، عرفتُ بسرعة أن عزيزي فاوست كان في حالة غضب...بعد لحظات كتبت له كلمات أخرى لأنفي وحدته وشجنه**"[2]، فالبطلة هنا تتحسس وجود الجسد الافتراضي من غياب علامية هيئته الوجودية، لتتكشف منها ثورته وغضبه من انقطاع تصاعد الحروف على شبكة الشاشة التي تربطها بالجسد الوهمي المفترضة وجوده معها، فتكتب له كلمات تهبه من روحها وجودا وحياة، فيستحيل اللاواقع الجسدي إلى واقع عبر شتات اللغة المؤثثة لهويته وحضوره.

واللافت أن التخييل الحسي للجسد عند ساردات واسيني يعتمد على آلية محاكاة النموذج الواقعي للجسد الحي الحقيقي، باعتباره المادة الأساسية التي تنطلق منها عملية الاستبطان التخيلية، وانطلاقا من تجربتهن الحسية سواء أكان على الصعيد المباشر في المواقعة الحميمية أم عبر عوالم الافتراض والقصص التخييلي مع الجسد الحقيقي، تقول **(مايا)**:" **تأملته طويلا زرقة الفيسبوك والخطوط والألوان المنزلقة، كان وجه فاوست**

(1)- ينظر، بول ريكور، الذاكرة ، التاريخ، النسيان، ص 358، ص 373

(2)- واسيني الأعرج، رواية "مملكة الفراشة"، ص 209.

يبدو رائقا اذ تمتد وراءه كنيسة، تبينت الصورة ولم ينزعها طويلا، مما ادخله في قلبي أكثر. شعرت بقربه بل بأنفاسه القوية"[1].

فمن قوة الاستيهام الذي يحيل الجسد المرجعي الذي يَتقن لعبة الإقناع، ما يجعله يعمد إلى إعادة إحياء الجسد الوهمي فيهن بعد غيابه عنهن، ثم إسقاط التماثل الخصائصي في الصفات والفكر والروح، في بناء نموذج تخييلي للمدرك الذهني لصورة الجسد التي يتمازج فيها الواقع بالخيال، وتعديلها وفق نوازعهن الرغبوية التعويضية والتلذذية على حد السواء.

لذا يسعى التخييل إلى استدرار الواقعة الحسية عند المتلقي ليجمع تمثل الصور الحسية عند تشكل صورة الجسد عبر صيغه التمظهرية، التي تقوم على التشبيه بالوحدات التمثيلية التي تسقطها الساردة **(مايا)** على والدها فيما تعلق الشبه بينه وبين زوربا، لتكون الصور الحسية الجسدية تجسيدا للانفعالات بصورتها الواقعية، الألم واللذة والفرح والتوق والحنين والتوحد والانشطار.

لأن الصورة هنا تعتمد على لعبة الفتنة والغياب والتلاشي السرابي، وغواية حضوره ببعد خيالي وسحري جمالي ينسينا زيف الواقع. فما يهمنا هنا في هذه العملية هو البعد العابر للصورة الاستيهامية أو الافتراضية في تداعيها التأثيري، الذي يثير الخيال نحو الاستيهامية المطلقة والذي عايشته مايا حين تلذذت بالواقع الافتراضي هروبا من الواقع الحقيقي، في هوامها نحو الغياب التام للحقيقية في مطلق المتخيل [2].

فإيقاعية الجسد المتخيل تنهض بها الشبكة اللغوية المشتركة الوحدات الدلالية في المتخيل السردي لواسيني الأعرج، في صياغة حسية عالية المستوى في تشكيل الجسد المتخيل بهمسات أنثوية، هذا فيما يخص الجسد الأنثوي على مستوى هذه

(1)- المصدر السابق، ص 94.

(2)- ينظر، بول ريكور، الذاكرة ، التاريخ، النسيان، ص 400.

الجزئيــة، فالوحدات اللغوية ببعدها الدلالي تتموضع كحقل دلالي داخل البناء التخييلي الحسي لصورة الجسد.

فالمتخيل السردي تنهض به الشبكة العلائقية بين دوال النص اللغوية التي ترسم وفقها، الصورة الشعرية للمتخيل الجسدي عند المتلقي تبعا لمستوى الطاقة التخيلية الشعرية المبثوثة بين ثنايا المشاهد السردية، لذا فالبناء الصوري الذي تتركب منه الصورة الجسدية وفضائها الدلالي والأثر الذي تتركه في ذهن المتلقي؛ يتجلى في انزياحية الجمل السردية الشعرية، حيث تتجلى شعرية الجسد المتخيل في صياغتها بصورة تفعل آلية الغواية أثناء التواصل مع الآخر.

3-2- <u>تخييل ذكري لجسد أنثوي:</u>

يحضر الجسد الأنثوي في المتخيل الروائي علامة أيقونية للتخيل الشبقي في حضوره الوهمي، المنزاح عن مرجعيته رغم تعدد الصوت الأنثوي، نلفى تمثيل تخييلي واحد يكشف الجسدية الأنثوية في أنموذج واحد جسدي جامع مانع لهويتهن الافتراضية، لكنه يؤول إلى فعل تخييلي استيهامي، جعل من المروي عنه شريكا في توليد الدلالة الجسدية المتخيلة، إذ "نجد في المتخيل السردي عبر مشاهد تحمل أفعالا تواصلية مع الجسد المبتغى، باعتباره الجسد المستقرأ والمستنطق بمخيال الراوي والمتلقي معا، بوصفه كينونة علاماتية جسدية متخيلة" [1].

يقول الراوي: "**في الطريق تدندن ولم أتخل عن أفراحي الصغيرة. أرى مريم وهي معلقة على أطراف الطريق.. تحك عينيها وشفتيها التي صنعتهما بإتقان كشفتي دمية**"[2]. فالراوي يعطينا مجموعة من سمات إحالية للهيئة الجسدية التي اتصفت بها **(مريم)** فـ" كل أيقون كان يحيل إلى حدث أو واقعة أو موقف في حياتها، وكل أثر يحيل

(1)- رسول محمد رسول، الجسد في الرواية الإماراتية، ص 88.

(2)- واسيني الأعرج، رواية "أحلام مريم الوديعة"، ص45.

على ذكرى ما يحمل من دلالات ذات صلة مباشرة بكينونتها الوجودية، التي هي كينونة حضرت كنسق جسدي مستعار في تجليه النهائي"[1].

هنا تفرض لعبة الاستحضار أو إعادة التصوير نفسها بين المتذكر والخيالي وبين الموصوف والمرسوم، على خلفية التعارض الجمالي مع المدرك الحسي (الجسد) الذي شيؤه الحس مع موضوع إدراكه المعاد تصويره (متخيل الجسد)، والذي يقدم نفسه بصورة غير مباشرة أمام الموصوف الجسد المتصور، فيتفوق على الظاهر من الجسد بسب طابعه غير المباشر. فيقدم له الصورة المادية سندا إحاليا يسهل استحضاره. ما يجعل من فعل التخييل فعلا قصديا بغرض إظهار الجسد الذي يفكر فيه السارد والذي يرغب في امتلاكه على صعيد التخييل، فيقدم الوجود الفعلي للجسد المتخيل، فيعطيه شبه الحضور الذي أدخلته العملية التخيلية إلى الواقعية الوجودية في مفارقة اللاواقعية التخيلية[2].

يقول السارد: "بان لك للمرة الأخيرة وجهها وهو يغيب وسط آلاف الرؤوس في شارع المدينة.. تلمست قلبك قبل أن تتفحص عينيك اللتين بدأت تشك في قدرتهما على الرؤية"[3]. تتبع من جديد غيبية ملامح الجسد الأنثوي في المشهد السابق، الذي علق في مخيال ذكورة واسيني الأعرج في محاولة إتمام ما غاب من ملامح، بتفعيل الخيال التأملي والتدقيق في توضيح الصورة بإشعاعات الذاكرة.

يقول سارد رواية "أصابع لوليتا":"**عندما رآها أراد أن يسألها مرة أخرى ليحفظ وجهها نهائيا، كانت قد اختفت أو كادت...التفت نحوه، بأن تحت انكسار الظل شعرها الأسود المنسدل ونصف وجهها، فيما بقي النصف الآخر في عمق الظل**"[4]، مازالت الصورة المرتسمة في خيال **(يونس مارينا)** غير واضحة في معالمها التي تشكلها فلهفته لاستكمال الصورة لتثبيتها، لتكون ملاذه لحظة غياب الجسد. فالسارد يسقط هنا ذاكرته

---

(1)- رسول محمد رسول، الجسد في الرواية الإماراتية، ص 68.

(2)- ينظر، بول ريكور، الذاكرة، التاريخ، النسيان، ص 92، ص 99.

(3)- واسيني الأعرج، رواية "أحلام مريم الوديعة"، ص45.

(4)- واسيني الأعرج، رواية "أصابع لوليتا"، ص75.

البصرية بتركيز عال ليحفظ المخطط التشكيلي لوجه لوليتا بكل قسماته وتفاصيله، ليكون استرجاعه مرة ثانية أمرا سهلا.

فالقبض على الجسد في بعده الكلي هو الملمح العام ليثير فتنة الاكتشاف داخل ذات المتلقي، يقول السارد: "**كيف يمكن لمرآة من ورق أن تتحول من ورق إلى كائن من لحم ودم**"[1]، نشهد في هذا النموذج السردي تحولا كليا في بناء الصورة الدرامية عبر التحول الداخلي، حيث يبدأ داخليا عبر منظور في الشخصية، اندهاشها من تحول هيئة **(لوليتا)**، من كائن ورقي إلى كائن مشخص من لحم ودم، إلى الدخول في مرحلة الانتقال والتنامي المجسد الماثل أمام عيان السارد بعدما كان طيفا لغويا، حيث يتم هذا التحول من الجسد الحقيقي عبر مرحلة التمهيد والمتمثلة في الجسد الاستعاري، مرورا إلى الجسد الطيفي فالجسد الحقيقي داخل المتخيل السردي، ما يخلق مفارقة قائمة على الانتقال من التجريدي إلى الصوري ومن الواقعي إلى المتخيل فالمتوهم.[2]

فتخيل الجسد من منظر آخر جاء كهاجس خوف يشعر به البطل ممن يهدد حياته فكانت صورة الجسد المهدد ظلا إدراكيا، ملازما لمخيلة البطل، مما جعله يتصور الجسد في غير هيئته الواقعية، بل الخوف هو الذي ينحت صورته البشعة، فقد كان عامل الانزياح الذي تعرض له الجسد هو التصور الذهني المسبق المخزون في اللاوعي، يقول الراوي: "**لم نكن قادرين على مقاومة لحظة السكر (بنكتار). فقد ظلت تختبأ بخجل وسط الدماغ سفيان الجزويتي سلم بهزيمته عوج رقبته ونام مفرجا عن أسنان صفراء كعظام الموتى**"[3].

تندفع التخيلية إلى استحضار الجسد من مخزون الذاكرة ما يدل على التصاقه في العمق بسبب كراهية السارد للجسد الحقيقي **(سفيان الجزويتي)**، قام البطل بإعادة تشكيل معالم جسده أثناء عملية الاستحضار الاستذكاري بغير الصورة الحقيقية التي تعرف عليها

(1)- واسيني الأعرج، رواية "أنثى السراب"، ص 26.

(2)- حسن عبود النخيلة، خطاب الصورة الدرامية، ص 140، ص 144.

(3)- واسيني الأعرج، رواية "أحلام مريم الوديعة"، ص16.

أول مرة، لم يستحضر السارد الجسد من خلال هيئته المظهرية الواقعية، بل من خلال أفعاله وممارساته التي طمست الشكل الحقيقي للجسد.

ما يدل على الألم العميق للتجربة الواقعية التي مر بها بطل رواية **(أحلام مريم الوديعة)**، في التقاط الصور أولا وتخزينها ببعد نفسي مأزوم، مضاف إليها اسقطات بَشِيعِية في قوله مفرجا عن أسنان صفراء، ممزوجة بصورة تشبيهيه ارتآها السارد تلاؤم الجو النفسي السوداوي كعظام الموتى، ليدلل على أن التماثلية التشبيهية استدعت أبشع الصور التي تتقزز لها النفس في تحريف تام للشكل الحقيقي.

يزيد السارد في قوله: "**شعرت فجأة بسفيان الجزويتي يمسح ذقنه الطويل.. لنفسه خوفا من حرب وهمية أشنها عليه**"[1]، إن ألم التجربة والتفاعلية الحادة التي جمعت بين السارد وبين غريمه جعلت من الصور الجسدية تتدافع مباشرة من اللاشعور إلى سطح الوعي، فـ"الذاكرة البصرية تشتغل بصورة تلقائية دون مثير خارجي بل توجس داخلي يحركها، بوصفه نسقا لاشعوريا متجدداً لاستحضار ملا يمكن تخيله ووصفه إلا عبر المخيال"[2]. فقد ولجت الذوات الساردة إلى مجال التخييل ليمكنها من قبول كيانات تخييلية للجسد المتخيل المشتهى، باعتباره ملفوظات تخيلية تحيل على بناء تصوري جسدي جديد للكيانات التخيلية المفترضة داخل عالم التخييل والوهم.

4.- <u>الجسد الوهمي:</u>

تشتغل السردية التخييلية عند الأعرج في هذه البعدية التصويرية على متاسردية الجسدية، حيث التماهي التام مع وهم الكتابة السردية التي تعيشها الذات الساردة، بما تنتجه من تخيلية حسية تجعلها تشعر بصدق الانفعالية التخيلية، من مختلف الذوات المستهامة**(ليلى، ماريا، مريم المجدلية، مايا، سينو)**، بتقنية الكتابة التخيلية، يمزج فيها الروائي بين الواقعيتين اللغويتين فيما بينهما، ليصيرا كيانا واحدا هي **(مريم)**.

---

(1)- المصدر السابق، ص143.

(2)- ينظر، عزيز القاديلي عبد الرحمن، الصورة الإنسان والرواية، في الشرق الأوسط، إي-كتب- دار نشر عربية مستقلة، بيريطانيا، ص 95.

تقول بطلة رواية أنثى السراب:" **فقد حولني بلمسة لغوية سحرية، إلى أيقونة سماها (مريم)**"[1]، الذات الثانية التي تبدع وتحيا، وما **(ليلى)** إلا نموذج تدليلي لشخصية ورقية مختلفة ومستقلة عن الجسد الحقيقي، فتستحيل إلى جسد مرجعي امحى منه البعد الهووي والمظهري لـ**(مريم)**، والعلامة الاستحضارية للجسد الواقعي **(ليلى)**، ليرسم نموذجه المثالي في **(مريم)** احتاج لمطابقتها مع مرجعها الأصل **(ليلى)**، لما له معها من تجارب حسية تؤثث له فضاءه الجسدي المتخيل في **(مريم)**، وهنا تتخلل الطاقة التخيلية ليكتمل وهمه الجسدي في اشعاعيته الواقعية ليحصل عنده الكمال الوهمي للجسد[2].

هنا تسعى الذات المبدعة لإعادة تشكيل الإيهامية الجسدية ببعديها الداخلي والخارجي، يتمازج من خلالها " الواقعي بالخيالي، ليوغل في الإيهامية التصورية في تفاعلات كيميائية يسحب الأول الثاني إلى منطقته، ويلغي دوره في تخيل الصورة بحرفيتها الواقعية، فالصور تمظهرت من خلالها أيقونات وجودية منتشرة فيها متاسردية عالية المستوى"[3]، تعكس رغبة إعادة صياغة وجود جسدي مشتهى، فالإيهامية التخيلية تشتغل على التفاعلية الذهنية والنفسية والروحية، متداخلة مع المواقف الذاتية التي تساهم بشكل كبير في تشكيل التصورات.

فلعبة الإيهام تتجلى من خلال فعلية التخييل اللغوية، فيصنع ما هو مغيب عن الإدراك في طلب استحضار الصورة بالقوة للغيبي الجسدي، حيث يتعالى فيها الجسد لأن يكون شبحيا طيفيا سرابيا، لا يمكن القبض فيه عن حقيقته لا يمكن، تقول **(مايا)** ساردة "مملكة الفراشة": **عاجزة عن وصف ما تفعله لغة هذا الرجل فيَ. فهو يمتلك سحرا يهزني**

---

(1)- واسيني الأعرج، رواية " أنثى السراب"، ص 50.

(2)- ينظر، رلي عدنان الكيال، الضوء والظل_ بين فني الشعر والتصوير، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، ط1، 2011، ص 71.

(3)- عبد القادر الغزالي، الصورة الشعرية وأسئلة الذات، قراءة في شعر حسن نجمي، دار الثقافة للدار البيضاء، ط1، 2011، ص 95،96.

بسرعة نحو الأقاصي التي تدخلني في دوارها المدهش. يحولني إلى ريشة في مهب الشوق"[1]، بل تلمس شذراتها التي ترسخت في النفس وفي الذاكرة.

لهذا تختلف تنويعات الجسد الوهمي في مدونات واسيني الأعرج من حالة الغيبوبة إلى حالة الهذيان فحالة الانتشاء الذاتي، عوالم كونية أخرى تعيش فيه الأجساد بعيدا عن واقعيتها، فـ**(مريم)** و**(لوليتا)** ورجل الفايسبوك تعد أجسادا وهمية رمزية، لما هو مرجعي **(ليلى)** والرجل الحقيقي خارج فايسبوك العالم الافتراضي، ما يجعل الجسد التخييلي يتراجع اتجاه الإيهامية المغيبة لملامحه التمثيلية، في نفس شخوص الروايات لصالح الأجساد المستهامة، فالجسد في رواية "**أصابع لوليتا**" إشارة للجسد المضموني الذي لا يوحي مباشرة بمدلوله الحقيقي بالفعل، بل يعد جسدا فلسفيا يوحي بتلميحات إشارية تجعل القارئ يعيش أحداثها بواقعية.

يتعلق الأمر بمعرفة البعد المتساوي بين الحقيقية والوهم، فالبعد الواقعي يحتاج لكي يتأسس إلى حقائق تجريبية ليتعايش الوهم معها، تقول **(مايا)** في حوار مع والدتها التي تنبهها إلى الفروق الصورة الحقيقية ووهمها الذي يدفعها إلى الاعتقاد اليقيني التام لحظة اكتشاف الذوات الساردة لحقيقة وجودها بين العدمية الإيهامية، وواقعيتها الوجودية بالممارسة اللحظية:"**في اللحظة ذاتها تذكرني كلمات فيرجي وهي تضحك مني، بأعلى صوتها،- ياما أنت أسوا مني، تحبين صورة.**

- أحب رجلا بطوله وعرضه.

- لا طول ولا عرض له صورة ملصقة في ذهنكن وأنت من يعطيها كل أبعادها مجرد وهم.

- ولكنه موجود يا يِمَا.

- في راسك اليقين الوحيد.هو رجل الغياب ظل.لون. ولاشيء آخر"[2].

---

(1)- واسني الأعرج، رواية" مملكة الفراشة"، ص 217.

(2)- المصدر نفسه، ص 495.

هنا يتخلخل الوهم الاعتقادي الحقيقية الوجودية ويحولها إلى قيمة عالية في بعدها الفني، فالصورة هنا هي الضمير العائد على **(فاوست)** الحقيقي المعتقد بشكله الجسدي على أنه حقيقة موضوعية مدركة من قبل **(مايا)**، لتوهمها وتخيلها ما يدفعها إلى أن تقول أنه حقيقة لقوة التصوير الذهني، فصورة **(فاوست)** هي التي حثتها على أن تعتقد أنه حقيقة، ما دفعها أن تجسدها ذهنيا بأبعاد شكلية محايثة للصورة المعروضة أمامها في صفحته على الفايسبوك، ففي قول والدتها**(في راسك اليقين الوحيد)** يدلل على القوة الوهمية التي تحضر الجسد الذهني وتصوره على أنه حقيقة.

فالمحال الجسدي الذي تشير إليه **(فرجي)** والدة **(مايا)** أصبح يقينا جسديا بفعل استحالته إلى صورة وجودية عند مايا، وإن كانت لا تقع في الوجود الحسي، لكن لها وقعاً وجودياً في الوهم ما يمكنها من إمكانية الثبوت والتحقق في قول **(مايا)** **(أحب رجلا بطوله وعرضه)**، فإن قوة الخيال التصويري يتصرف فيما تراه **(مايا)** من الصورة الماثلة أمامها، من ناحية درجة تثبتها من إمكانية الوجود العيني لما تراه في مخيلتها الذهنية.

فوجود الجسد العيني مدرك حسيا من قبلها بكل حواسها ما يجعلها تستشعر وجوده الحقيقي فيها، أي تعلق الحسي عندها بالصورة الأصلية لفاوست ما دفعه أن ينسج لها مثيلا حسيا ذهنيا في ذات الساردة مايا، أي تعلق الخيال به في الوجود الخيالي، وهنا تبقى مايا متعلقة بما هو وهمي وبما هو مدرك، فينتقل الجسد عندها من حال العدم إلى حال الوجود[1].

4-1-<u>استيهام أنثوي لجسد ذكوري:</u>

يسعى فعل الإيهام في الساردة "**أنثى السراب**" إلى تعويضها عن حالة الافتقار الجسدي والتجاوز الجسدي الذي تشعر به، ما يؤصل لعلاقة الوهم بالهوس بوصفه إحساسا غير مستقر من قبل موضوع واقعي فاقد لوجوده العيني، أو إدراك حسي غير

(1)- ينظر، سيمر الزغبي، نيتشه الفن والوهم والإبداع الحياة، دار التنوير للطباعة والنشر، دار الفارابي لتوزيع، ط 2009 ، ص 21.

مكتمل أو من دون موضوعه، هنا يختزل الوهم الجسدي في تشبيح خالص، لكنه يحيل دوما بالعكس إلى سند موضوعي[1].

تقول الساردة في إيهامها: "**أكتب بلذة وأغرق في شيء جميل ومبهم مثل تقبيله. تحسس جسده، فلي شعره الذي أبيض بسرعة، تفتيش تفاصيله الحميمية، ثم الغوص فيه بجنون لا يُضاهَي والتلاشي على تأوهات،...أريد أن أخرج من جلدي لأحس أنه فيَ بِكُلِه ولكن عبثا**"[2]، فالوصف الجسدي المطول يسعى إلى تجسيد الواقع الخيالي بمدى زمني أطول لنيل شهوة الكتابة، يتجاوز فعل الوصف العادي إلى فعل الخلق الجسدي اللغوي، باعتباره جسدا منحوتا لغويا من مادة اللغة الشهية، لكي يدخل القارئ في لعبة الكشف والغواية، ليؤسس للوجود المتخيل لجسده الروائي، و"بالتالي خلق تناظر بين بعدين أحدهما زمني والثاني روائي، أو تناظر بين عالم محيط وفعل متخيل"[3].

لتكون الذاكرة الجسدية في المشهد السردي السابق تميل إلى العودة إلى الماضي الجسدي الحقيقي المستحضر، والجديد يتمثل في صناعة صورة وهمية للجسد الماضوي، ما يجعل الفكر التخييلي للذات الساردة داخل المدى اللامرئي للتمثل التصويري، الذي من المفترض أنه يسجن ذهنها داخل متخيلها السرابي، فالذاكرة الجسدية مليئة بذكريات مطبوعة على كل عضو من الخارطة الجسدية التي تموقعت عميقا في ذاكرتها الجسدية، وهي تتحسس الجسد في علاقتها التفاعلية معه سابقا، مطبوعة بدرجات مختلفة من التباعد الزمني، ما يجعل من عملية استرجاعها لحظة تحققها الفعلية[4].

ليكون الإيهام الجسدي العامل الوحيد للساردة "**مملكة الفراشة**" تعيش بواسطة لحظاتها الحميمية مع الجسد المنشود بصفاته المثالية، إذ تعلقت الساردة **(ياما)** بحبال

---

(1)- ينظر، المرجع السابق، ص 27.

(2)- واسيني الأعرج، رواية" أنثى السراب"، ص16.

(3)- جمال أبو طيب، الرواية العربية الحديثة المرجع و الدلالة، ص147.

(4)- ينظر، بول ريكور، الذاكرة، التاريخ، النسيان، ص 80، ص 81.

وهمية محاولة صعود نحو مملكتها فوجدت نفسها مدمنة على حياة افتراضية في" مملكة زوكيربيرغ الزرقاء"، لتدرك في الأخير أن **فادي** أو **فاوست** ما هو إلا رجل وهمي في محض خيالها فقط، لا وجود له في الواقع، تستهيمه لتطلب حضوره بداخلها، لكنه استيهام يستدعي كل الحواس على خلق حالة تماثل واقعي للجسد المطلوب، لكن الإستيهامية هنا جاءت لتلمس حقيقة الجسد، تقول الساردة: " **يااااه أي حظ لست بنعمتك. أنا حظي قليل أو صفر، ملاكي يزورني في مملكتي الزرقاء. أعرف وجهه من صورته، لكني كلما حاولت أن ألمسه. هرب مني وتحول إلى مجرد صورة في المساحة الزرقاء. في الفايسبوك**"[1].

وهكذا يتحول الجسد الاستيهامي إلى سراب تحاول الساردة القبض عليه، كلما واجهت شاشتها الزرقاء، حينما تحول وجوده إلى نقطة زرقاء تعلن عن مولده الافتراضي، ووفاته الواقعية والتغائيته، وتغييبه عن الواقع الملموس باعتباره هاجسا لطلب الوجودية الجسدية من قبل الساردة:" **كان ديف مثل الفراشة عندما احترق لم يخلف وراءه شيئا منه إلا أن ظلالا هاربة تنزلق متخفية بين أشواق من عرفوه. وبياض متماه في الأضواء كلما حاولنا القبض عليه انطفأت بسرعة**"[2].

تتبع هشاشة الصورة الجسدية لتدل على عدم تثبتها الجيد في تلافيف الذاكرة، لتبقى الصورة غير واضحة تسيطر عليها حالات الإيهام بصفتها العامة الأصداء والطيوف الجسدية، وفي الحقيقة هي أصداء النفس وهواجسها بصفة عامة، المحملة بعبق الأنين، تزيد الساردة في قولها:" **أتأمله في كل حركاته على المساحة الزرقاء كل ليلة. امتلئ به وبأشواقه. اشعر به. وبأنفاسه تخرج من الجهاز لتسكنني(..)، ليعرف كيف**

(1)- واسيني الأعرج، رواية "مملكة الفراشة"، ص108، ص109.

(2)- المصدر نفسه، ص12.

أن امرأة امتلأت به حتى الموت الكتابة"[1]، حيث تحاول الشخصيات الساردة تكريس الحالة التي تكون عليها من أجل الإشارة إلى غياب الجسد وضبابيته.

بينما الإيهامية الجسدية في رواية "**أصابع لوليتا**" جاء كفعل تحقق وجودي حين تستهيم **(لوليتا)** شخص **(يونس مرينا)** حيث يشتغل الوهم الترنسدنتالي الممتد من البعد الذهني الخالص المتعلق بما كونته الساردة من أحكام خارج حدود تجربتها[2]، مع الكاتب الروائي **(يونس)** الذي عشقت من خلال ما تقرأ له من روايات، تقول لوليتا في خلوتها الليلية، بل من خلال قراءاتها السردية اتجاهه:" **رهاني أيها الغالي. أن أوقظك من غفوة التيه لكي لا تنسى أنى هنا. امرأة من حليب الغيم وهشاشة نظرة العاشقة. هنا دائما لتدرك أني مازلت حية**"[3]، فالشخصية الأنثوية المستهيمة تحاول عبثا أن تبث روحها في ثنايا **(جسد يونس مارينا)**، ما يدل على النداءات المستصرخة للحضور الجسدي الغائب.

فالذات هنا تسعى نحو فعل التحقق الجسدي المتعالي عن لحظات الواقعية والذي يميل نحو اللحظات الإيهامية في إدراكها للفارق بينهما، بين لحظة العناق الحقيقي ولحظة العناق الوهمي لجسدها وجسد حبيبها، يتجلى ذلك في قولها: **(امرأة من حليب الغيم)**، من خلال الممارسة الكتابية ومناجاتها الروحية، حيث تجتمع مكتسباتها الإدراكية حول موضوعها(**الجسد المتخيل عبر الواقع الافتراضي)**، الجسد المفترض أنه عينه لتطرح لنا "قضية العينية الإدراكية"[4] أولا لنفسها وثانيا للجسد **(سينو)** بكل حيثياته، الذي يمكننها من رؤيته وتلمسه وإحساسه وتذكره قولها(**هنا دائما لتدرك أني مازلت حية)**.

فاشتغال الإيهام الأنثوي بصورة متعالية متعلق بالظاهر التجريبي المرتبط بحالات الحميمية أو ما بقي من آثارها المترسبة عميقا في حفريات الذاكرة، فهو وهم بموجبه يمكن للتخييل الجسدي أن يشتغل بصورة مطلقة في حدود التجربة الممكنة، التجربة الجسدية

---

(1)- المصدر السابق، واسيني الأعرج، رواية "مملكة الفراشة، ص 225.

(2)- ينظر، سيمر الزغبي، نيتشه الفن والوهم والإبداع الحياة، ص 32.

(3)- واسيني الأعرج، رواية "أصابع لوليتا"، ص11.

(4)- ينظر، جيل دولوز، الاختلاف والتكرار، ص 270.

الثانية التي تؤصل لها الأنوثة المستهيمة، ليستمر وجوده الوهمي داخلها، لكونه من وهم من طبيعة الذهن ولا يمكن تجنبه لأنه من ماهية العقل أن يصدق الوهم، وهنا يتأصل بقدرة الاقتناع الذاتي التي تعيش في الذوات الساردة إلى منطق تحتكم له صورهم الجسدية المنتجة حول موضعها المغيب، لكن في بعض الحالات لا تتماشى الصور الوهمية للجسد باعتباره لا يتطابق مع الظواهر الحسية، بل يختلف عنها ويتعالي عليها[1].

فيقوم الإيهام التخييلي الأنثوي أثناء بناء الصورة الجسدية بالوظيفة التكاملية، حينما يملأ الفراغات العاطفية التي تعتري الصورة الذهنية مما يجعلها ناقصة ومشوبة الشكل الغامض، لذا فالإيهامية جاءت بوصفها فعلا تعديليا للصورة وتكميليا لنقصها، خاصة حينما تضاف له الهواجس النفسية التي تثقل كاهل الساردات، تقول بطلة **أحلام مريم الوديعة:**"**شعرت برغبة قصوى لتقبيلك. تلمست ذراعيك الممتلئتين، شفتيك. مسحت على بطنك بأصابعي المرتعشة. تحسست جزءا جزءا لكي أحفظ كل تفاصيلك الدقيقة ضحكت**"[2]، لذا الصور الجسدية المستهامة عملية تحليلية للصورة المنتجة عقليا بدوافع اللاشعور، في محاولة إشباع رغبة امتلاك الجسد وامتلاك صورة حقيقية عنه.

فالإيهامية الأنثوية تعتمد على الصور العقلية المخزنة التي تعد أقل وضوحا، من شبيهاتها المدركة واقعيا، لذا جاءت صورة الجسد ظلالا هاربة تحاول الساردات القبض عليها، ما يجعلهن يلجأن إلى تحويلها حسب معطيات هواجسهن، حيث يغيب عمل العقل عن التفاصيل المعقدة في الشكل الخارجي، ما تم التقاطه فقط هو البعد الكلي للصورة، أما تفصيلها فيتم عبر الإيهامية التحويرية، بواسطة تصوير حركي مونتاجي تتجمع عنده كل الصور البصرية المختلفة للجسد.

ليتجلى فعل الإيهام الأنثوي في مختلف المشاهد السردية، على الرغم من اختلاف الساردات في أوضاعهن النفسية والثقافية والاجتماعية، فعل تعويضي لما يشعرن به من

---

(1)- ينظر، سيمر الزغبي، نيتشه الفن والوهم والإبداع الحياة ص 32، ص33.

(2)- واسيني الأعرج، رواية" أحلام مريم الوديعة"، ص 92.

عوز جسدي وهووي، فهو الرغبة التي لم تتحق في الواقع، فجاء لتصحيح حقيقة الوضع الذي يعشنه وما يشوبه من خلل في التصالح مع الذات الجسدية، أو خلل في تفهم ما هو واقع لهن ومحاولة الإمساك بالحقيقة التي يمكن الوصول إليها (الجسد الغائب)، لأنه دوما متعلق برغبة متحققة في الواقع، فهو الباعث والخالق للذاتية الجسدية نفسها في بحثها عن نوازعها وكيفية تحقيقها.

فهو يمتثل لطبيعة العقل وكيفية اشتغاله وتقبله للمقولات التجريبية الخارجة عن الذهن" إن الوهم مشتق من الرغبات الإنسانية، ومن ثمة تكون المماثلة بين الوهم والفكر الهاذية، إن الوهم يقترب من الفكر الهاذية"[1] لكنها تبقى متعارضة مع الواقع، وفي هذه الحالة يساعدهن الإيهام على صناعة واقع بديل يتحقق في ذواتهن على صعيد التخييل والحلم، ما يسمح لهن بتقبل الممنوعات المفروضة من قبل بيئتهن السيسيوثقافية في مقاربة الجسد برؤيتهن الخاصة، في تخليهن عن الجسد الحقيقي وما يملكه عليهن من سلطة مرجعية، إلى عالم الجسد الوهمي وما يمنحهن من قوة خاصة على الصعيد العاطفي، خالقات فرصة للتحقق الجسدي وفق ما تراه الذات المستهيمة.

ويجيء هذا لأنهن يعشن قطيعة عن الواقع المعيش، بغية الانسلاخ منه والعودة إلى عوالم اللاشعور، حيث تختزن الصور المثلى "تتحقق الوحدة الكاملة بين الوعي واللاوعي، وكان منهجهن لذلك هو الاستكشاف أو الاستبطان العالِمُ والمنظم للوعي. عبر تجارب شديدة التنوع كالحلم والجنون والخيال وحتى الوهم والهلوسة" [2]. والقارئ لروايات واسيني الأعرج يجدها تقدم بعض المشاهد السردية وحدات مرئية خاصة تشير إلى حضور الجسد الوهمي، أو ما يشير إلى عوالمه الجسدية المفقودة والمبتغاة، تقول ساردة "أنثى السراب":" **فقد منحتني لكي أراك من جديد عبر كلماتك وحروفك الهاربة**"[3]، أو ما

---

(1)- سيمر الزغبي، نيتشه الفن والوهم والإبداع الحياة، ص 35.

(2)- سفيان زدادقة، الحقيقة والسراب، قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة، طباعة الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 285.

(3)- واسيني الأعرج، رواية "أنثى السراب"، ص 26.

يدل على حضور جسدي قيمي أمام جسد مخفي، في "العوالم الغيبية التجريدية وما يرتبط بها إدراكيا، هي السمات الدلالية والأيقونية الإحالية" [1] في قولها **(ظلال هاربة)**

تستعين الذات الساردة بالذاكرة اللفظية باعتبارها وسيلتها الوحيد لتعيد تشكيل صورة الجسد الغائب عنها، وتستدعيه مرة ثانية من خلال ألفاظ اللغة أو ما يرتسم منها من صور سمعية تمثيلية في المقام الأول، للتحول الحروف المشكلة لاسم الجسد الغائب **(مريم- ليلى- سينو- فاوست – لوليت- مايا)**. هي التمثل العضوي لصورة الجسد المشكل لغويا عبر عوالم استحضارية متعددة، منها الرسالة ومنها الكتاب ومنها الشاشة الفايسبوك، لمختلف الذوات الساردة مهما كان المستدعِي والمستدعَى منها، ما يجعلها تعتمد على الذاكرة اللغوية لتحد الصفات النحتية المستحضرة بصورة بطيئة ومتقطعة، معتمدة على الخيال التأملي في هذه المرحلة، فتأتي الصورة تبعا غير منسقة وناقصة في بنائها التصوري، لأن الذوات تختار من التعيينات التوصيفية ما يناسب مزاجها العاطفي، ما يفتح مجال التنافس لأكثر من توصيف، لتشكيل النحت المعماري لصورة الجسد، فتنتج لنا صور وهمية مُغَيرةِ الجغرافية[2].

في هذه الحالة نجد الإدراك الحسي يترهف ويزداد توقدا كلما أخذت اللغة بيده، فالمعنى التشكيلي للجسد مستقر في الذهن، ليتجلى في شكل تصور تمثيلي مجسد يتوسل اللغة مظهرا يتجسد من خلاله، لذلك عبرت ليلى في قولها **(أراك من جديد عبر كلماتك وحروفك الهاربة)**، أي تراه من خلال النص البصري اللغوي ما يجعل صورة الجسد ذات طابع مرئي. لأن المظهر الجسدي يتم تشفيره واستدعاؤه لغويا إما عبر الاسم مثل **(سينو)** بوصفه ملمحا تعينيا، أو عبر الحروف وتراصف الكلمات مثل **(فاوست)** في شاشة الكومبيوتر.

---

(1)- رسول محمد رسول، الجسد في الرواية الإماراتية، ص83.

(2)- ينظر، بيت فرون، بالاشتراك مع أنطوان فان أمرونغين وهانردي فرايز، الرائحة – أبجدية الإغواء، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، أبو ظبي، الإمارات، ط 2010، ص 170، ص 172.

4-2-استيهام ذكوري لجسد أنثوي:

يقوم التخيل الذكوري هنا بالبحث عن النموذج المحدد الصفات فكل الممارسات الإبداعية أضافت لبناتها الفكرية في خلق ما يسمى اشتراكا جماليا للجسد المستحيل. وهذا ما حاول واسيني الأعرج عمله؛ أي صياغة نموذجه الاستيهامي الخاص عبر متخيله السردي، المنزاح عن المعيارية الجمالية الموروثة وربما يعود هذا إلى اشتغاله على تراث معرفي عالمي الصيغة، امتزج فيه النموذج العربي بالنموذج الغربي العولمي. مما جعل الإيهامية المرجعية تتمثل في القيم الفنية الحكائية التي تجسد معالم الشخصيات لخلق غير موجود فنيا، لتكون لعبة الإيهام في إبدال الأدوار بين ما لا حقيقة له **(مريم)** وما هو حقيقي **(ليلى)**، وبين ما لا حقيقة له **(ليلى)** والراوي، ليصبح كل من المتن وسنده[1].

تتمثل الحالة الإستيهامية في نقطة تحول الجسد بين الحالة الواعية والحالة غير الواعية، وظهور نقطة التصادم" لحظة تؤكد أن الجسد استطاع أن يتجاوز من مرحلة إلى ثانية، ولم يعد مغيبا، وإنما صار مفكرا فيه"[2]، مما يجعل للجسد حضورا سحريا في المشاهد يختلط فيها ما هو واقعي بما هو سحري أسطوري قدسي في الحضور النفسي لدى الشخصيات الساردة، فيتم فيه إضفاء الجمالية التصورية التي تخضع للوعي السردي في سعيهم نحو الاكتمال، بل هو رغبة حقيقية في تمثيل "الإنسان ونمذجته، أي جعله مثالا ونموذجا لشيء ما يعتريه نقص معرفي أو جسدي"[3].

فيتحول الإيهام الجسدي في رواية **(أحلام مريم الوديعة)** إلى متنفس جسدي للحرب النفسية التي يعيشها السارد، فيرى في جسده المستهام عبق الحياة التي سرقت من بين يديه، يقول السارد:" " **بعد كل هذه الأوجه في المدينة إلا وجهك أنت سنتا كروب؟ أنت**

---

(1)- ينظر، جمال أبو طيب، الرواية العربية الحديثة المرجع والدلالة، ص61.

(2)- ينظر، المرجع نفسه، ص15.

(3)- المرجع نفسه، ص16.

غيمتها الجميلة"[1]، ليزيد في حالة الشبق التخيلي للدلالة علة التوحد: "**تململنا في الفراش حتى صرنا توأمين في رحم أحجار يابسة كنتِ الساحة وكنتُ مقتول الجفون**"[2].

ويصعد السارد أكثر في الاستيهام فيقول" **ابتسمت بإشراق تألقت له الشموس العشر التي كنا نحلم بها في خلواتنا**"[3] فالسارد يرغب في رسم صورة جسدية ذهنية مخالفة مكتملة على المستوى الذهن المتلقي حسيا وخلقيا، فآلية الإقناع التي اعتمدها المؤلف تتمثل في إلغاء الحدود الفاصلة بين ما هو مرجعي وتخييلي وما هو وهمي افتراضي، يقول السارد: "**تأملت وجهك من وراء الغيوم لحظة السكر. شعرت بالنبوة تعود إليك رويدا رويدا مع صعود الدم إلى وجهك الخمري الذي تقاتل من أجله ملوك العجم ورسم الأساطير**"[4].

ويأتي الاستهام خاصة حينما يتعلق الأمر بالنحت الصوري للجسد الروائي وفق عوالم عجائبية و أسطورية، فهي تعد بنية فكرية وواقعة ذهنية لا واقعة وجودية ملموسة. يقول السارد:" **مريم سرعان ما تتحولين إلى حمامة رشيقة الأصابع تصبغ رجليها بالأحمر وبالحناء البدوية وأشواق الريف.. أصابعك فمك المتقن الرسم رحابة صدرك الذي لا يضيق**"[5]، يشتغل الخيال التمثيلي كثيرا داخل المشاهد السردية باستعادة الصورة مطلقة دون قيد زمني، باعتبارها مداً زمنياً بديلاً للحالة المعيشة.

وهذه الأجساد تعيش جسديتها الإيهامية عن طريق الرسائل والأحلام والخلوة والمناجاة والشعر والموسيقى والرسم، لتكون هذه المشاهد السردية عاكسة للحظات الجسدية المعيشة من خلال فعل الاستيهام الذي يسيطر على الشخصيات، أحدها في خلوته والآخر في غيبوبته والآخر في حلمه، لتتعدد الانبثاقات الاستيهامية

---

(1)- واسيني الأعرج، رواية "أنثى السراب"، ص44.

(2)- واسيني الأعرج، رواية "أحلام مريم الوديعة"، ص 69.

(3)- المصدر نفسه، ص40.

(4)- المصدر نفسه، ص 50.

(5)- المصدر نفسه، ص 81.

الاسترجاعيـة، ومـا يصـاحبها من فراغ روحـي للموازنـة بين حالـة الرفض للواقـع الجسـدي والواقـع الافتراضـي للجسد الإيهامي. فالإيهامية هنا تختلف حسب ما يراه الجسد الواقعي مـن حـالات الصـورة المفروضـة أن يكـون عليهـا. وبـين الجسـد الإيهـامي المـراد حضـوره معــه، ليكـون الإيهـام هنـا هـو نشـدان مـا يمكـن للجسـد أن يمتلـك أو أن يكـون. يقـول السـارد:" **سأعيد رسم جسدك الذي لا أتذكر منـه إلا الليلـة الأخيرة**"[1]. هنا تكون الصـور المنتجة مجرد رمز عن الأصل، ليكون حقيقة ترتيب جديد غير مألوف للصـور المتبقية مـن الإدراكـات السـابقة فـي قولــه(**الـلـيـلــة الأخـيــرة**)، لكنــها تبقـى مجــرد انعكـاس ضـعيـف، فالإبداعية السرابية فعل تجاوز للذات للواقع الممكن.

وحسب المشاهد السردية يقوم فعل الإيهام بتحويل الصورة الذهنية المتمثل في جسد (**مـريم**)، عبـر مسـارات تصـورية مختلفـة المشـارب، لخلـق اشـتهاء جسـدي جديـد أو خلـق مفهوم جسدي مرغوب ضمن ما يسمى الحساسية الجسدية الجديدة، وهذا التحول يساهم كـذلك فـي التعبيـر المسـتمر للصـورة الواقعيـة الجسـدية المنشـودة التـي تتغـذى دومـا علـى التخييلـي والإيهـامي، "إنهـا الصـورة التـي يتفاعـل فيهـا المرجعـي بـالتخيلي إلـى درجـة التمـاهي، يصـعب الحديث عن التخييلي الخالص، فيجد القارئ نفسه يتأرجح بين واقعتين دون أن يجد لنفسه مستقرا" [2].

ففـي التصـور الأول للصـورة الذهنيـة المدركـة بفعـل التلقـي للجسـد، يتجلـى للـذهن المسارات الصورية للفعل السردي، من المسار الواقعي الذي يتجلى في المعطيات الواقعية الجسـدية مـن الاسـم (**مـريم**) إلـى الملامـح، ثـم المسـار الاسـتعاري التخييلـي فـي شـخص (**مريم**) الوهمي، أو الإسقاطات التوظفية للتراث الإنساني والقصصي الأسطوري، والمسار الزمني الذي تستغرقه الحالات الوصفية الاسترجاعية.

(**1**)- المصدر نفسه، ص 81.

(**2**)- سعيد جابر، من السردية إلى التخيلية، ص110.

ومن ثم يكون هدف الإيهام الأولي هو تحقق الإدراك الأول للصور الإنزياحية في الجسد المستحيل بعيدا عن المدرك الواقعي الجسدي الشبقي، من هنا يقوم المتلقي بمقارنة الواقعتين الجسديتين ليتبين الفروق بينهما، مع استمرار الغواية التخيلية عبر شغف اكتشاف ملابسات الصور الذهنية المنتجة من قبله من جديد، ليكون فعل الإيهام تلقويا فعلا مؤسسا على لبنات تخيلية سردية.

ويقوم فعل الإيهام الجسدي في المشاهد السردية السابقة بتحويل الصور الذهنية من مرحلة إعادة الإنتاج، إلى وظيفة التعرف التي تقوم على المقارنة مرة من قبل الشخصيات الروائية لوظيفة التكيف مع الواقع الجسدي الجديد، ومرة مع المتلقي لتجلى الواقعة الجسدية الجديدة. ليصبح الجسد عبر هذه المشاهد السردية" واقعة تخيلية لغوية يساهم في إنتاج وإعادة إنتاج مجموع من الصور الذهنية ذات الدلالات المختلفة[1]"، **يقول سينو:" بدأت أستكين داخل الرواية بطلتها شابة نشأت معي لحظات واستمر إلى يوم خروجي من المستشفى. كانت بطلتها شابة في غاية الجنون والصراحة والقسوة والعنف اسمها إيروتيكا جميلة وحرة إلى درجة الهبل**"[2]. فمن خلال اسمها نعرف أنها شخصية استهامية، وسيخلق لها تفاصيل جسدية خيالية وليدة الرغبة.

فإيهام الشخصية الساردة في رواية "**أصابع لوليتا**" يهدف إلى" ولوج أغوار النفس حيث تنعدم قوانين المنطق، سوى منطق الدهشة والطفولة والذهول واللاوعي"[3]، يقول السارد:" **كانت ابتسامتها مشرقة. ضحكتها بأسنان لا يوجد فيها أي انكسار. أو اعوجاج. كأنها خرجت للتو من مجلة يلمع بريقها من بعيد...نظرت في عينيه بدهشة طفولية**"[4].

---

(1)- المرجع السابق، ص207.

(2)- واسيني الأعرج، رواية " أنثى السراب"، ص31.

(3)- سفيان زدادقة، الحقيقة والسراب، ص 285.

(4)- واسيني الأعرج، رواية " أصابع لوليتا"، ص32.

وهـذا مـا أسـس لإشـراقية الصـورة التخيليـة الجسـدية القـافزة عـن العـرف والـلامنـطق، فـي لحظـة تجلـي الجسد الأنثوي بمسحة سريالية، فـي علاقات متعددة إلـى متطرفة، ماجنة، ورأياه الساخرة من واقعه المحيط المزيف في معطياته الواقعية صنعت من قبل المخيال والإيهام الإنساني، لتكون الصور الذهنية المشكلة للإيهام الجسدي كشفا للاشعور" الفردي أو الجمعي"، وما ترسب فيه من مخلفات الماضي الثقافي، وقنوات العولمة المعاصرة عبر الانترنت والمجلات والسينما المحتفية بصناعة الجسد، لذا تكون صوره أكثر تجريدية في صيغ تجليها، لأنها تعتمد على لغة التشفير والترميز في إيصال رسائلها إلى المتلقي، الساعي للكشف عن قوانينها الإرسالية[1]. لذا فمن الناحية اللاشعورية يدفع الخيال الإنسان إلى خلق صور وعالم يعكس النفس التواقة نحو الإشراق والإشعاعية على الأشياء، وهذا ما تجلى في المنحوت الجسدي الروائي الذي عمد إليه الأعرج.

لتتشابه المشاهد السردية في أسلوب خطابها السردي للفعل الاستيهامي، فالمتخيل السردي لواسيني يوحده الصوت الأحادي ذو النفس الطويل الخافت الهمس، خاصة في وصف الأزمات النفسية التي تعاني منها الشخصية الساردة، التي تمثل الصوت الذكوري واستيهماته اتجاه الجسد الأنثوي فيما تعلق بالحرب والوطن والحب، لتتشابه الحالات الإيهامية المسقطة في روايات الأعرج وإن اختلفت الشخصيات المستهامة المجسدة لها، **(محمد، سينو، يونس، صالح، سفيان..)** فكلهم يمثلون المتخيل الذكوري للنسق من عوالم اللذة والمتعة، وإن اختلفت الدوافع الاستيهامية التي تنزاح بالصورة الجسدية وتتأرجح بين حسيتها وروحانيتها، فرغم تعدد المشاهد السردية تبقى التفاصيل الحميمية الأكثر دقة هي المسيطرة على الوصف الإيهامي الجسدي.

يقول سارد أحلام مريم الوديعة:" **لحظة الصحو تجتاحني شيئا فشيئا. بان لي جسمك بكامل طولك. خصرك الممتلئ حتى الرغبة. نهداك اللذان يفيضان فوق استدارة**

(1)- ينظر سفيان زدادقة، الحقيقة والسراب، ص 286.

اليد المرتعشة. قلبك الذي يزداد خفقانه. كلما لمستك تلتهب الشفتان حينها نتهاوى على بعضنا...كأمواج البحر"[1]. ليعكس هذا المشهد التفاصيل الخفية للجسد وهو ينبض بالحياة، مستعيدا إياها من بعد غفلة الموت والإرهاق النفسي الذي يشعر به، ليجدد من نفسه بين ثنايا الجسد الأنثوي.

هذا الإيهام الجسدي يعكس في مختلف المشاهد السردية مداعبة الخيال لعقل الشخصيات الساردة خاصة في حالات التعب النفسي، فهو يغَذِي الافتقار والفقدان اللذين يتخللان حياة الأجساد الذكورية على المدى البعيد، خاصة في غياب موضوع الرغبة، أو في امتناع الحصول على موضوعها، لذا يجنح العقل للخيال لينتج حوله مجموع من الصور الوهمية، عبارة عن صور عقلية تداعب الشبكة البصرية تكون مشاهد حسية حية، لأنه يندمج معها بكل انفعالاته، تعيشها الشخصيات الساردة بكل إيقاعيتها الحية، يقفز فيها الجسد من الحس الوجودي الموجود فيه وينقطع عن التواصل معه، ليعيش اللحظة الاستيهامية ليتلذذ بمداها الاستغراقي في نفسه[2].

فالإيهامية الجسدية تؤسس لتجربة جمالية جديدة داخل المتخيل السردي الواسيني، لكونه يسعى لخلق حقيقة سرابية تكون أكثر صدقا من الحقيقة نفسها وبناء نموذج جمالي يكون أكثر جمالا من الواقع، فهو يعتمد الخيال الحسي في إبعاد المتلقي عن العالم الحقيقي، ليصل به إلى ما هو ورائي وغيبي عن العين، وهذا لا يتم التوصل إليه إلا بتفعيل المخيال التلقوي، لذا نجد الجسد الإيهامي لساردي الأعرج شطحات سوريالية تتغنى بـ"عوالم الطفولة، بحيث تطغى على رؤيتها للأشياء نظرة الدهشة والنزعة السحرية"[3].

فالمشاهد السردية في رواية (أصابع لوليتا) تعكس صورا حلمية غيبية عشوائية إلى عبثية تخضعه للهاجس الغريزي في الاكتشاف والمغامرة المجهولة، من هنا كانت الصور

---

(1)- واسيني الأعرج، رواية " أحلام مريم الوديعة"، ص108.

(2)- ينظر، سفيان زدادقة، الحقيقة والسراب، ص 280.

(3)- المرجع نفسه، ص 280.

الحلمية الوجه الحقيقي للجسد بصورة معكوسة، لذا تكون الصور الجسدية المنتجة مختلفة عن معطياتها البعدية الواقعية. فما بين الإشراق والذهول إلى الغياب والحقيقة، يولد الجسد السريالي في المتخيل الواسيني عبر لغة الإيهام الروائي، فاستراتجية الإيهام المعتمدة على أسلوب التناوب بين الحقيقة والوهم، من خلال استخدام فكرة القناع أو الصور المظللة للشخصيات مثلا **(مريم)** قناع **(ليلى)**، ولوليتا قناع **(إيفا)** ونوة ورجل الفايسبوك قناع لديف وغيرها كثير، ما يخلق صورا معقدة التركيب متعالية في الوهم والزيف[1].

فالجسد الإيهامي الأنثوي في الإستيهامات الذكورية الواسينية تنحت مواصفاته بجلاء نوراني، يتجسد وفقه الجمال الإلهي وتنقش مفاتنه بغواية شيطانية، لكونه" كالخيال مرآة ينعكس عليها الحسن والجمال الإلهيان، مما ينقلها من وضعها البشري الناسوتي، ليجعل منها_ في بعدها الرمزي_ كائنا إلهيا"[2]، ملائكيا شبيها بعذارى السحر وحريات وعرائس البحر التي تحدث عنها الرومنسيون، كامل المواصفات، ليبقى الجسد الإيهامي طيفا يخطف نفس سارد أصابع لوليتا:" **سوى أن الموجة التي تكونت لحظة دخولي وانفصلت عن اليقينية، ستصاحبني في بحثي عن ظل أبيض تماهى مع النور والماء اسمه لو...لي...تا**"[3].

فطيفية الجسد النوراني المظلل بالبياض يتجلى من خلال استيهام شخصية **(يونس مارينا)**، الذي يسعى للقبض على ما بدا من هوام نفسه في طيفية جسدية مغايرة، ليبقى الجسد طيفا هيوليا في مرحلة التشكل الهيئية الجيدة، فتوجه الأعرج السريالي في إكمال التركيب البنائي للصورة الجسدية جعله يستعين بالظلال والأشباح، بقصد تفعيل الوهم

(1)- حسن عبود نخيلة، خطاب الصورة الدرامية، ص 83.

(2)- سفيان زدادقة، الحقيقة والسراب، ص307.

(3)- واسيني الأعرج، رواية " أصابع لوليتا"، ص11.

لولوج المتلقي عالم الفنتازم، ما يجعل سرياليته تخلق صورة دياليكتية عبر عمليات التواصل بين الوهم والحقيقة وبين الحلم واليقظة[1].

فالوهم هنا بمثابة فن التشبيح أي فن إظهار الأشباح الطيفية للجسد الهيولي وهو يتشكل في ظلمة النفس التواقة، أو في القاعة المظلمة التي كان فيها **(سينو)** يقضي غيبوبته، فهو شكل من اللعب الحر، وهم يتلاعب بالتماثل الذي يخفي الحقيقي ويتخذ مكانه، لكنه في الوقت نفسه يعين الواقع الجسدي غير القادر على الاحتفاظ به إلا على مستوى التخييل، وبتجربته الناتجة عن الذهن، لأنه يعيش ما لا يمكن أن يتمثل كموضوع للمشاهدة[2].

بتفنن ذي تقنية عالية التركيز في النحت والتشكيل بهشاشة نورانية معبق بالأنوثة وسحرها الذي يضعنا فيه هذا المشهد السردي، يقول الراوي:" **ملامح خطت بنعومة فائقة مدهشة، وكأنها خرجت من لوحة استشراقية بألوان زيتية متهادية نحو النعومة والسكينة...شعرها الذي ينسدل على وجهها ...كان مندهشا من غرابتها أو من الظل المتخفي في عينيها**"[3].

فكأن الجسد نحت بصورة لا يوجد لها قرين في الوجود مما رآه من أشكال جسدية، في بريقه الذي يصدر عن إشعاعية وتناسقية انسجام اللوحة الزيتية في تداخل الألوان مع بعضها بعض، ما يخلق راحة امتاعية في نفس المبصر، حيث يستخدم الأعرج في المشاهد السردية السابقة تقنية المونتير؛ أي الانتقال المفاجئ في المشاهد السردية بالقطع الجزئي في التصوير من التفصيلي إلى العام، حين يتخيل **(يونس مارينا)** خروج **(لوليتا)** من كتاب أو لوحة زيتية لتُركز العدسة التصويرية على الملامح الجسدية

(1)- ينظر، حسن عبود نخيلة، خطاب الصورة الدرامية، ص77.

(2)- ينظر، سيمر الزغبي، نيتشه الفن و الوهم و الابداع الحياة، ص 38.

(3)- واسيني الأعرج، رواية "أصابع لوليتا"، ص 33.

بسلاسة لا يشعر بها القارئ، وهو يتخيلها بصريا لما يتم اكتمال تطابق الأحداث المشهدية ببعضها البعض[1].

في هذا المشهد السردي يحضر عند السارد الإدراك الحسي للبصمات الجسدية، ولكن ليس الأخر الجسدي، بل ما ترك له من أثر تعلقي بداخله، هنا يطبق الجسد بصمة الإدراك الغائب بأنها بصمة الإدراك الحسي الجسدي الحاضر، ما يجعل ذهن السارد ينخدع في كل عملية مماثلة**(كأنها خرجت للتو من مجلة تلمع، كأنها خرجت من لوحة استشراقية بألوان،)** فما ندعوه بالشبه الجسدي المقام في التصويري التخييلي للجسد بين المتخيل الذهني والشبه، التمثيل باللوحة الزيتية غير موجود في الواقع بل موجود في المتخيل، ما يجعل من الافتراضية تحل مشكل اللبس الارتباكي أثناء عملية رسم الجسد تخييليا وفي تمثيله وصنعه[2].

فالكاتب يتقن التلاعب بذهنية المتلقي خالقا في نفسه غرابة جمالية مما اعتاد عليه، خاصة في تمثيل الصور الجسدية سواء أكان بطابعها الحسي أم المعنوي، لخلق دهشة إغوائية يرسم الجسد المختزن عميقا في المخيال الجمعي الذكوري، نتيجة المسحة السريالية التي تتعالى عما هو عادي نحو الخارق، تنبعث معها معيارية حساسية للصورة الجسدية: " **توغل أكثر في افتراضاته واستيهماته رآها تنظر إليه وهي تعتذر عن أنها التصقت به أكثر، كان هو منشغلا باتساع عينيها وبإشراق ابتسامتها**"[3].

فما توصلت إليه الذات الساردة من يقينية الجسد المتوهم ناتج عن الحدسي، أي التمثيل الذي يدرك الواقعة الجسدية في بعدها الزماني والمكاني لحظة التمثل، بمعزل عن التجربة الحسية المباشرة في لحظة تجلى صافية، يقول سارد **(أنثى السراب)**:" **أريد عمري أن أرى أناملك وهي تنسحب وتعود في حركة أبدية تعزف على روح تمتد داخل الأشواق الحبيسة ثم تغرقين(....) ولا تبقى إلا الأنات التي تأتي من أعماق الروح. ابحث عنك**

(1)- ينظر، كين داتسايجر، مونتاج السينما والفيديو، ص 499.

(2)- ينظر، بول ريكور، الذاكرة ، التاريخ ، النسيان، ص 38.

(3)- واسيني الأعرج، رواية " أصابع لوليتا"، ص39.

المسك تتبعثرين كفراشة هشة بين أصابعي. اركض وراء ذلك النور التي تحمل أنفاسك روحك. اقبض عليها بصعوبة. فتضيء كهوفي الدفينة"[1].

ما يجعل الواقع الجسدي الذي يحاول السارد تلمسه والقبض عليه، لا يتوقف عن "الصيرورة الامتدادية عبر الوهم المختلق لحظة البعث الجسدي من الغياب"[2]، هنا ترتفع المخيلة إلى ممارسة تجاوز التماثلية بين ما أدركه السارد من معطى جسدي وما يريد أن يراه من صورته النحتية، ما دفع استيهامه يشكل ما لا يمكن تخيله إلا عبر الوهم في لحظات النجوى[3].

لذا تختلف حالات الإيهام الجسدي التي يعتمدها المؤلف من الاشتهاء الجسدي إلى التعبير عن خوف جسدي امتلاكي يهدد حياة أبطال واسيني الأعرج، الناتج عن هواجس النفس القلقة والمحاطة برائحة الموت، من هنا تبقى الدلالة العامة للجسد الإيهامي في سرابيته الطيفية التي تختلف عن الصورة الأولي للجسد المرجعي، هذه المرة جسد ذكوري هو عدو البطل، يقول واسيني الأعرج" **بدأت تهذي يا ولد فاطنة الهجالة، لا شيء يفوتك مرة أخرى يا سفيان، أشعر بك الآن تتلصص علي وتتعقب كل أخباري. أراك تضع اللاسلكي في أذنيك تتحسس عينيك، ترفض أن تنام. شيء لا يفوتك شيء من المهزلة ثم تختبئ وراء أكياس الرمل الجافة**"[4].

فكان تصور الجسد المستهام خوفيا يغير شكله الحقيقي، تضاف له صفات العفاريت الأسطورية والأطياف الشبحية، جسد وهمي مطموس الملامح الجسدية مجهولها، يتحسسه ساردوا الأعرج عبر خوفهم وترقبهم المستمر له، وكأنه جسد متلبس لأجسادهم، فكان فعل الاستيهام الجسدي فعل طمس لمعالم الجسد الحقيقي، وتشويها لجسدانيته، للكشف عن التقزز النفسي من النظام السلطوي الذي ينتمي إليه. وهو في

---

(1)- واسيني الأعرج، رواية " أنثى السراب"، ص 62.

(2)- سيمر الزغبي، نيتشه الفن والوهم والإبداع الحياة، ص 78.

(3)- ينظر، جيل دولوز، الاختلاف والتكرار، ص 289.

(4)- واسيني الأعرج، رواية " أحلام مريم الوديعة"، ص13.

الوقت نفسه كشف للطمس الهووي للحقيقة التمظهرية للجسد الذي لا يعكس حقيقته، بل يعكس النظام السلطوي بمختلف تلوناته **(سياسي، ديني، ثقافي قيمي)**، إنه الجسد المألوف في تخيلنا الذهني الثقافي العربي، الذي كثيرا ما يلغيه واسيني ويثور عليه لخلق جسد حلمي استيهامي .

تقول **(مايا)** مخاطبة هواجسها التي تثير قلقها من فقدان حبيبها فاوست، من مزاحمة نساء وجودهن على الصعيد الافتراضي، لا يشتركن معها في علاقات تواصلية مع فوست حبيبها " **أتأمل كتاباته الكثيرة، وهي(*) تستعير لغتنا المشتركة وهي تنزل عليَ كالصاعقة. وهو يرد على نسائه اللواتي عندما انفعل أراهن مجرد صورة. وعندما ينتابني شيطاني ممزوجا بالخوف يتحولن إلى نساء حقيقيات يزاحمنني فيه**"[1]، فالأعرج يستخدم التصوير الحسي الكثيف مع التصوير التجريدي الذهني الذي يدل على التأمل المجهد للذوات الساردة، في حفظ ملامح الجسد المغيب وفي استرجاعه عن طريق عرض أشيائه الجسدية داخل الصورة المشهدية، متلاحمة مع التمظهريات الوجودية الأخرى في المدى المكاني والزماني، لتأخذ بعدا رمزيا جديدا عبر المنتاجية التصويرية في عرض تموضع الجسد داخل الإطار العام للصورة.

فالملاحظ في المشاهد السردية السابقة هو انتشار مجموع من الوحدات اللغوية المكونة للصورة المتخيلة للجسد، تحتل المساحة الأكبر في كل من الرؤيتين الأنثوية والذكورية المتعلقة بنحت صورته في المتوهم السردي، فلا تترك لنا هذه العملية" إلا خيوطا واهية لما هو واقعي في ذهن المتلقي، هنا تمارس العملية الإيهامية عنفا تضغط فيه على الواقع، عند خطه نحو الانزواء والالتغائية"[2]، يتحول فيه المتلقي من نشاط الوعي بالصورة، إلى نشاط العملي؛ أي نشاط الفعل التصوري لمكوناتها التركيبية.

(*)- هي: إشارة إلى إحدى نساء فوست **(ماسة)**، والتي تظن مايا أنها غريمتها الافتراضية في حب فاوست، لتكتشف لاحقا أنها ابنة أخته في الواقع.

(1)- واسيني الأعرج، رواية " مملكة الفراشة"، ص 322.

(2)- حسن عبود النخيلة، خطاب الصورة الدرامية، ص 146.

يتعلق الأمر هنا عند المتلقي بدال فني ومدلول لغوي واقعي، يبنيه المتلقي وهو في حالة افتراض ما هو موجود، ليكون على الصعيد الافتراضي، وليجسد نفسه من حالة تصديق بما هو معروض له، من صور وهمية إلى ما هو معروض له من صور وهميــة، بل يصل إلى مرحلة الاقتناع التام بمدلولها الذهني، الذي تغلغل عميقا في بنيته الإدراكية، يقول سارد رواية "حارسة الظلال":" **كارمن هي هذه الروح النائمة بشراستها وهدوئها في الأعماق. الله الغالب واش انديرمع ساحرة من ورق هي استنساخ مجنون لإمرة أندلسية، أحببتها حتى صارت مرضي المستعصي**"[1].

فالدال الفني **(روح)** يجعل من تقنية الإيهام ناجعة وفعالة، ما يجعل الروائي يقيم لعبة سيكولوجية تدفع المتلقي إلى قبول الإيهام كفعل حقيقي عبر تكرار النسخ في جسد واحد، ومن عروض تمثيلية تقوم الشخصيات الروائية بمختلف أنواعها الجنسية، ما يدخل المتلقي في لعبة الإغواء التمثيلية، حينما يتعاطف مع الشخصيات لما يشعر به من تشارك معها في الرؤى القضايا، فيخلق إيهامية جسدية لنفسه حسب المعطى الروائي المقدم له.

لذا فالتجربة الاستهامية تجربة انفصالية المنشأ، تصدر عن الافتراق عن الجسد المرغوب في امتلاكه لأسباب مختلفة تجعله مغيبا، وأغلبها نفسي واجتماعي، فالاستهامية تكون على الصعيد الذاتي في محاولة البحث عن البديل التعويضي، من قبل الجسد الذكوري والأنثوي على السواء، أو الجسد المعشوق المرغوب الذي يتعلق بحالات العشق والتعلق الحميمي، وهذا كله راجع لغياب موضوع الإدراك الذي لا يمنح للذات المستهيمة فرصة أن تنتج صورة عن جسدها بصورة كاملة ما يدفعها أن تستهيمه وفق نوازعها التخيلية في غير بعده الحقيقي مطموسا معدلا منحرفا متشظيا[2].

---

(1)- ينظر، واسيني الأعرج، رواية "حارسة الظلال_ دون كيشوت في الجزائر_"، ص 20.

(2)- ينظر، إبراهيم الحجري، الجسد والهوية والآخر، مقاربات أنثروبولوجية، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2013، سوريا، دمشق، ص 53.

فكانت الصورة المنعكسة والمستنسخة للحظة تمثيلية مثالية بعيدة لانعكاس صورة الجسد المتوهم والمستنسخ بوصفه طيفا لا حياة فيه، بل هو طيف يتحقق فيه وجود جسد **(مريم)** الاستعاري المستدعى عبر جسد **(زريدة)** أو غيرها، يسعى إلى بناء كينونة جسدية تتحقق فعلا، وقدرة سيرورية تدليلية وجودية عبر الأخر، لكنها في واقعها متمثلة في كينونة جسدية أدبية المضادة لفكرة الفناء الجسدي والاضمحلالية، في مقولات تعبيرية جسدية تتخطى حالة السكون الجسدي المغيب، إلى صيرورة زمانية حاضرة دائما في صفات و ملامح الكينونة التخيلية **(مستنسخة مريم/ زريدة)**، ما يجعل السارد يفعل ثنائية الحضور والغياب في الجسد[1].

فهو وهم نابع من الأحاسيس والقوى الحيوية من الرغبة كتعبير عن قوى الوجود التلقائية الخاضعة لمبدأ اللذة والاشتهاء تقول **(مايا)**:"**رغبتي المجنونة في رؤيته أمامي والصراخ في وجهه بكل قواي. قل لي يا فوست أمازلت تحبني**"[2]، هنا يكون الظاهر الإيهامي ظاهرا حسيا بالجسد بقوة الوجود النوازعي، فـ" الفن فعل منشط يزيد من قوة الرغبة ويثير الرغبة الاستحضارية ما يقوي الإحساس ويفعله، من خلال تنشيط الذكريات التفصيلية الأكثر خصوصية المتضمن لكل الحدوسات الأكثر شفافية والمرتبطة بفهم الوجود بوصفه وجوداً تأويلياً، باعتبار حركيته متبعة لإرادة القوة التمثيلية التي تقتلع العالم الجسدي من غموضه وشكيته إلى عالم يتمثل فيه بحقيقته الحسية المفقودة" [3].

فحالة الاستيهام الجسدي هي إبدال للحقيقة ذاتها الحقيقية الجسدية المفقودة المطلقة في بعدها الواقعي واشتهائه في بعده الخيالي، تقول ساردة أثنى السراب:" **يبدو أنك نسيت**

(1)- ينظر، محمود خليف خضير الحياني، التأويلية مقاربة وتطبيق، مشروع قراءة في شعر فاضل العزاوي، دار كندار للنشر والتوزيع، ط 2012. ص 131، ص 132.

(2)- واسيني الأعرج، رواية " مملكة الفراشة"، ص319.

(3)- سيمر الزغبي، نيتشه الفن والوهم والإبداع الحياة، ص 104، ص 112.

كل شيء تفاصيل وجهي الطفولية، بدأت تنسحب لقد تغيرت كثيرا، لكن ملامس أصابع يديك مازالت على جسدي وعلى رأس الحلمة التي وضعتها لأول مرة كالطفل"[1].

لذا لا تجد الذوات المستهيمة سوى تمثلات عرضية، ما يشبه متواليات جسدية دلالية لا متناهية للحس الرغبوي في استحضار الواقعة الجسدية المشتهى الوصول إليها، بينما تدلل المشاهد السردية على عينية الجسد في صورته الوهمية من باب الإيهام الذاتي من حالات الطمأنينة الخادعة من نسيج الخيال، فالجسد الوهمي جسد لا يمكن تحققه في الواقع ما يخلق حالة من الخوف والقلق والاضطراب النفسي، فالإيهامية الطمأنانية تتحول إلى لحظة تنفرد فيها الذات المتوهمة بنفسها مسقطة من الزمن لتحصن مناعتها ضد حالات الفقد وتشعر بالامتلاء التشبعي دوما، لحظة تتعايش فيها الذات مع نفسها حين تسترجع الحدث الجسدي الماضي[2].

فلجوء الذوات الساردة للماضي كان المنفذ الوحيد لتوهم أنفسها بمظاهر إيحائية عاشتها سابقا مع جسدها الواقعي في علاقاتها الحميمية معه، ما شكل صوراً حسية بالنسبة إليها بسيطة ومفردة تارة واضحة، وتارة غامضة لتبقى كلها رهينة الحالة النفسية التي تشعر بها الذوات الساردة، فكلما "كان البعد النفسي قويا والألم حادًا إثر الفراق كانت الصور المستحضرة واضحة وجلية، ولاجتهاد الذوات الساردة على تذكر كل تفصيل جسدي دقيق يؤنسها ويخفف عنها"[3].

تشتغل التخيلية الإيهامية في بناء نموذجها الجسدي على الذاكرة الضمنية في تخزين أمور بصورة مباشرة غير مقصودة، وبشكل غير واعي ما يجعلها تؤثر في طبيعة

(1)- واسيني الأعرج، رواية " أنثى السراب"، ص 22.

(2)- ينظر، سعيد بنكراد، وهج المعاني، سيميائيات الأنساق الثقافية، 120 المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2013، ص 134.

(3)- صاحب خليل إبراهيم، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، ص267.

الصور المتوهمة وهذا راجع لحالات التخزين، وللذاكرة السمعية التي تستوعب كل ما يتناهى إليها بصورة لا شعورية[1].

يمكن أن نستخلص أن صورة الجسد تتجلى بين بعدين بصري وآخر وهمي؛ أي ما تعلق بالصورة في هيئتها البصرية من الوجه والهيئة، وآخر معنوي نفسي توهم صورة الجسد باعتباره ضربا من التوهم الذي يحصل في نفس الذوات الساردة، لكون الصورة الجسدية جاءت في مجملها بوصفها إعادة إنتاج لمتوهم الجسد المدرك ممتزجا بإحساسهم الداخلي بديمومة حضوره ، لكون الصورة في عمومها رؤية داخلية لكائن أو شيء يعاد إنتاجه تخييليا، لتستحيل مع الذوات الساردة إلى علامة صنع المغيب الإدراكي الجسدي ومنحه وجودا بصريا، فالصورة الجسدية المتخيلة على مستوى المادي انعكاس يمنح نفسه للرؤية ويتخذ شكلا بصريا، تعدد في صيغ تمظهرية مختلفة شبحية طيفة، قصصية افتراضية، وفي بعدها الذهني والنفسي حيث يتم اعتبار الصورة نتاجا ذهنيا مرتبطا بالمخيلة التصويرية[2].

5.- <u>الجسد الحلمي:</u>

يتم الاحتفاء في عالم الحلم بكل التفاصيل الجسدية الدقيقة التي تغيب عن العين والتي نهملها في حالات الوعي العادية، حيث يمتد الوصف الجسدي من الأفقي إلى العمودي أو الوصف العضوي، هنا يكون الجسد استرجاعيا لصفات جسد مختزنة واقعيا. حيث" يُعرَّف الحلم على أنه نشاط تفكيري يحدث استجابةً لمنبه أو دافعٍ ما، وهو عبارة عن سلسلة من الصور أو الأفكار أو الانفعالات التي تتمثل لعقل المرء أثناء النوم، وقد وصف بعضهم الأحلام بأنها مسرحيات تحدث في الذهن وتصور بعض الجوانب اللاشعورية من حياة النائم.والدوافع أوالمثيرات التي تثير الأحلام بعضها سيكولوجي مثل الرغبات العدوانية والتي تُكبت في

(1)- ينظر، بيت فرون، والآخرون، الرائحة – أبجدية الإغواء، ص 177.

(2)- ينظر، عزيز القاديلي، عبد الرحمان منيف، مقال بعنوان " الصورة الإنسان والرواية، في الشرق الأوسط"، ص 19، ص 20.

الوعـي، أو قد يكون المثير"[1]، التي لم تتصف بها الشخصيات في حالاتها اليقظوية فالوسيلة التمظهرية التي يعتمدها الحلم هي اللغة ليجسد بها الجسد الطافي بين واقعه وحالاته الحلمية السرابية،" إن اللغة حين تصف الجسد ينبغي أن تربط بالحلم، فهي تصف مرجعا خياليا بمعنى أنها تكون ساذجة وبريئة"[2]، وهذا النوع من الجسد يتجسد عبر عدة أقاليم.

ففي الحلم "تتحطم الحدود المكانية والزمانية وتصطدم الأشياء ببعضها بعضا معبرة عن النزعات المصطرعة في نفس المبدع، عن الهواجس والخيالات التي تعج في تفكيره والتي تمليها الرغبة في امتلاك ما هو غائب، ما يجعل من الصور الجسدية الحلمية صورا رمزية غامضة، لأنها تخفض من التوتر النفسي المرتبط بالدوافع الغريزية"[3].

5-1- جسد حلمي رؤية ذكورية:

التجأ السارد إلى صورة الطيف هروبا من الواقع للعثور على هدفه الجسدي الذي أخفق في التواصل معه، فكانت الصور الجسدية المركبة ممتدة من عمق الحلم معبرة عن مدى توقه لتحقيق التواصل الجسدي أو تلمس مظهرية له، لتكون الطيفية الحلمية تحقيق رغبة عبر الحلم ليكون الجسد تشكلا ضبابيا يحول حوله،[4] وهذا ما جسده المشهد السردي التالي يقول **(سينو)**" **أنا لا أعرف بالضبط هل زرتني. أم أن حلما غريبا اخترقني. ويدا سحرية وعت لا أعرف بالضبط ماذا يحدث**"[5].

مشهد سردي للجسد الحلمي ليلي في حلم سينو أثناء غيبوبته، يكون الاتصال بين بطلات وأبطال واسيني الأعرج اتصالا تخييليا يسيطر عليه الخيال الولهان وبعدها الخيال الإيهامي،"الحلم المتشظي الذي تلتئم صوره في نص، دون أن يطالبه أحد بضرورة الجمع

---

(1)- مفهوم الحلم في التحليل النفسي، منتديات تاميز ستار، /www/startimes.com، 22:83، 01-01-2010.

(2)- جمال أبو طيب، الرواية العربية الحديثة المرجع والدلالة، ص 162.

(3)- أحمد أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص 211، ص 230.

(4)- ينظر، صاحب خليل إبراهيم، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، ص 275، ص 276.

(5)- واسيني الأعرج، رواية "أنثى السراب"، ص 21.

المعقول بينه[1]"، من هنا يكون التوحد خياليا روحيا لا فعليا جسديا ليتحقق التوحد الكل في ذات السارد.- إذ أن الحلم يعد لقطات مشهدية داخلية تنتجها الذات الساردة، بانطلاق رغباتها المكنونة توضح أفكارها المجسدة في الحلم[2]_ لتقوم العوالم الحلمية التي يؤسس لها المؤلف من الواقع النفسي لشخصياته برسم رحلة غيبي إلى عالم الجسد المشتهى، لتبدو الرحلة الجسدية صورة متعددة الأبعاد وخطابا هجينا من هواجس النفسية للشخصيات يوحدها صوت السارد[3].

فساردوا الأعرج يرون هواجسهم المفتونة بالجسد صورا حلمية ينعدم فيها تأثير العقل، مما يجعلها تتكشف لهم بصورتها الحقيقية المغيبة عنهم، لذا يعمدون إلى تفكيك الجسد المادة في شكله الهيولي في الحلم، ليغدوا تركيبة صور جديدة لا تخدم قوانين ترابط العقل أو المنطق بل اللاشعور[4]، يقول السارد: " **البارحة رأيتك في حلمي غارقة في كتلة من الضباب البارد مثل الندى، كنت تحتضنين كمانك بالقرب من الشجرة التي تخترق ساحة الجامعة، وكنت تعزفين وتتلوين بقسوة، وكنت كمن يحفر جرحا عميقا عنيدا في أعماقي.... لم أشعر بطعم القبلة مثلما شعرت به في تلك الليلة، كانت شفتاك دافئتين وشهيتين، وعندما فتحت عيني كان شعاع الصباح قد اخترق المكان**"[5].

فالحلم يبقى مفتوحًا بطبيعته على عدة تشكلات نسخية ولا يمكن أن يتحقق في نسخة واحدة، إلا في النادر من الحالات، لذا تكون صور متشظية وعبثية[6]، فينتقل الجسد الحلمي الهيولي بطبيعته الخام بفعل الإيهام في حالته الشفافة النورانية إلى مرحلة

---

(1)- سفيان زدادقة، الحقيقة والسراب، ص 289.

(2)- ينظر، كين داستا جير، مونتاج السينما والفيديو، ص 348.

(3)- ينظر، سعيد جابر، من السردية إلى التخيلية، ص174.

(4)- ينظر، سفيان زدادقة، الحقيقة والسراب، ص 290.

(5)- واسيني الأعرج، رواية " أنثى السراب"، ص54.

(6)- ينظر، سعيد بنكراد، وهج المعاني، سيميائيات الأنساق الثقافية، ص 142.

التشكل الحسي المختلف، لذا كان الإيهام الحلمي" برزخا(منطقة عبور أو الانتقال) بين المجرد والمجسد. باعتباره مرآة تنعكس فيها صور المجردات وهي طور التجسد" [1].

ليكون تشكل الجسد الحلمي في رواية **(أصابع لوليتا)** النابع من استفاقة طيفية للجسد في مخيال يونس مارينا مما جعله يسقط رؤيته المتوجسة من رؤية طيف **(لوليتا)** على جسد **(إيفا)** يقول السارد:" **في هذه المرة نام شبح لوليتا بينهما، تمدد بكل جنونه وعبثه في تلك الليلة لم يفارق لوليتا مستعيرا جسد إيفا** " [2].

ليترنح الجسد بين الحلم واليقظة في اللحظة الحميمية لتغيب الصورة الجسدية الواقعية، فالتخيلية الإيهامية هنا هي فن التشبيح لتكون الصور الحلمية للجسد أشباحا هيولية تتراءئ للسارد شفافة تخترق جسد **(إيفا)**، لكن لا تتطابق مع مخزونه الذهني الصوري يقول السارد:" **فجأة رآها مثلما حلم بها ذات ليلة جالسة في لباسها الشفاف المائل نحو لون بنفسجي باهت...من الكتف والصدر بشكل أبرز الجزء الأيمن من نهدها، كانت متكئة على الحائط(...)عمقت الشمعة كلل الزوايا المظلمة من جسدها**" [3].

فالتشبيحية تخلع على الجسد الطيفي هالة رقيقة شفافة تخترق صفاء الجسد الواقعي، لتضفي عليه نوعا من الضلالية ما يجعل الصورة التخيلية غير مكتملة البناء، عنا يتدخل الوهم بنوازع رغبوية في البناء النحتي للصورة المستهامة، ينقش فيها تفاصيل دقيقية تقترب بعضها من النبض الحسي الواقعي.

تغيب الشخصية إثر النشوة التي تشعر بها ما يجعله يفارق الواقع ليعش الحلم اليقظوي الذي تجلى عبر إضاءت بصرية متقطعة المشاهد تتداخل فيها تقطيعات الصورة الحقيقية بالصورة الحلمية، أثناء التركيز على التموضعات الشكلية المتشابهة بين **(إيفا)**

---

(1)- سفيان زدادقة، الحقيقة والسراب، ص289.

(2)- واسيني الأعرج، رواية " أصابع لوليتا"، ص 53.

(3)- المصدر نفسه، ص 72.

وطيف **(لوليتا)** خاصة مع توافق الإنارة الخفيفة في الصورة الحلمية، التي تسعى لتحديد ما خفي من الجسد باعتباره صورة حلمية تبقى ملامحه العامة غير واضحة.

لأنهه تعلق بشخصية قصصية يحاول **(يونس مارينا)** تشكيل معالمها الحية من خلال جسد **(إيفا)**؛ ليسقط ضوء الشمعة على الجسم ظلالا متواشجة مع النور الخفيف المسلط على الجسم لتغمره الظلال في المناطق الفراغية الموجودة فيه عبر تخيليه الاستذكاري، فيظهر بعدا جماليا، فالسارد هو مصور لصورة الجسد الوهمية لتحديد وتقريب الشكل الهندسي للجسم من حجمه الطبيعي، متناسبا مع حجمه الموضوعي للبعد الثالث للصورة من خلال جعلها طبيعية غير صناعية[1].

من هنا يكون دور ضوء الشمعة تفتيح الدلالة الموضوع المعتم عليه داخل المشهد السردي، ليتخيل **(يونس مارينا)** وضع **(لوليتا)** في تموضعها الجسماني في الفضاء الذي احتلته، فكك مكونات الصورة الأصلية وألغى وجودها، ليضع مكانها تركيب أجزاء الصورة من جديد اعتمادا على الذاكرة الخباراتية القصصية، وتحويل هذا التصور الذي أحدث عن طريق المركبات القصصية إلى صورة ذهنية جديدة خاضعة لرغبته الإستيهامية ومن هنا فـ" مهارة التصور البصري المكاني تعتمد بدرجة كبيرة على حاسة الإبصار وعمليات التخيل وإدراك العلاقات بين مجموعه من الأجزاء وقدرة الفرد على التصور البصري لموضع جسم متحرك في الفضاء، وهي تركز على الدقة البصرية أو التمييز البصري، وإدراك المساحة أو العمق، والتوازن العضلي للعينين عند النظر والتركيز على موضع شيء معين لمعرفة العلاقة بين الوضع الحالي والوضع الذي يصبح فيه، و كذلك إدراك العلاقة بين الشكل الحالي للجسم والشكل الذي يتحول إليه الجسم عند ثنيه أو عند تحريك"[2].

---

(1)- ينظر، رلي عدنان كيالي، الضوء والظل، ص 47.

(2)- التصوير البصري المكاني، qu.edu.iq/el/mod/resource/view.php?id=5173، 01-12-2018، 18:33.

بينما الجسد الحلمي في سارد رواية"حارسة الظلال" حسب ساردها " **لا أحد غيري يستطيع إدعاء رؤية وجهها الذي شق عليَ مرارا خلوتي في الحلم. السفر في جسدها، ولثم عينيها المائلتين لدرجة أستطيع القول أنها من عائلتي. نشترك معا في رابطة الدم وشيء غامض حار يصعب تحديده**"[1]، يطفو الجسد الأنثوي "**كارمن**" التي سكنت وجدان السارد في شكل جسدي آخر، مغاير الهيئة ملتبسة صورة ذهنية أخرى هي **(زُرَيدَة)** التي يشتهيها السارد، فرغبته في إعطاء شكل جسدي لشخصيته الورقية التي سيطرت على وعيه وفق تشابهات بينه وبين كارمن وزُرَيدة، ما جعلته يتخيلها في هيئة كارمن ما دفعه لاستحضرها " إذا كانت الأحلام هي الحياة العاطفية للإنسان بمختلف مزاجيتها وتقلبها، هذا ما يفسر تغير وتشوه ملامح البعد الواقعي للجسد، لأن التجربة العاطفية في الحلم تظهر بشكل غريب"[2].

يقول السارد: "**مع ذلك نمت بشكل سيء حلمت بشكل أكثر سوءا. لم أستطع لا التركيز ولا التفكير. حاولت أن أنسى وأن لا أفكر إلا في وجه مايا الحزين حارسة الظلال الضائعة في سراديب مدينة بلا روح. ولكم لم أستطع**"[3]، إذ بالسارد يسعى جاهدا إلى تحديد ملامح الوجه مايا المشكل عبر الحلم، لأنه فاقد لأصول تشكله الأولية، بسبب الحالة النفسية المضطربة التي يشعر بها السارد، ما يفقد الصورة الحلمية صفائها ونقائها ويغلفها بنوع من الضبابية، ليبقى الحلم بطابعه الهيولي بين ترنح الشكلي والوقع، هذا من بين أهم المنابع الأساسية التي تشكل الصورة الإيهامية للجسد بطابعها السرابي المطلق.

يقول السارد:" **في حلمي المكسور رأيت زُرَيدَة (مايا) كانت تلبس لباسا موريسكا مثل الذي ترتديه حنا، واسع ومزركش. كانت تبدو سعيدة في هندامها الذي كان يكشف عن معالم جسد فاتن**[4]". هذا ما يشير إلى عمق النحت الصوري الذي يعتمده المبدع في

---

(1)- واسيني الأعرج، رواية " حارسة الظلال_ دون كيشوت في الجزائر_"، ص 20.

(2)- مصطفى محمود، الأحلام ، دار المعارف، القاهرة ، مصر، ط 1986، ص 13.

(3)- واسيني الأعرج، رواية "حارسة الظلال_ دون كيشوت في الجزائر_"، ص 21.

(4)- المصدر نفسه، ص 181.

تشكيل الجسد الحلمي من خلال شذرات حسية تجلت في البعد الحلمي، لذا يمكن الفرق بين الصور الواقعية وصور الحلم في " درجة التفنن ودرجة الدقة ودرجة التطابق بين واقع الإحساس وواقع التذكر "[1].

فتشوش الصورة وضبابيتها في مختلف المشاهد السردية المقدمة راجع لكون درجة التركيز غير عالية بل عادية، لأن النشاط الحلمي هنا منفصل عن الوعي الإدراكي العالي التركيز، لذا فالمتمثلات الحسية والصور المنبثقة عنه تكون بصورة متوترة فيها جهد استذكاري تجمعي لشظاياها الباقية، ولغياب الإحساس بالوقفات الزمنية كونها سردية المدى في الحلم فتأتي الصور على شكل ومضات انطباعية مشوشة عاكسة موضوعها المغيب، مفتقرة للدقة والتحديد الموجودين في البعد الواقعي[2]. ما يجعل صوره طيفية شبحية غير واضحة تباعا للفارق الزمني، بين ما هو زمن واقعي وزمن حلمي[3].

5-2- جسدي حلمي رؤية أنثوية:

يستفيق الجسد الحلمي في **(مملكة الفراشة)** بصورة ملائكية الطابع ليكون جسدا ملائكيا تطفو معه إحدى شخصيات الرواية غارقة في متاع ملذاتها، تقول ساردة الجسد الحلمي: " **حتى يرتابني ملاك الرغبة أو هكذا أتخيله على الأقل. فيسحبني نحوه بجنون العاشق. يحبني كما تحب الملائكة بعضها البعض... حتى أشعر أن جسدي مفككا كليا... وفي الصباح أقوم ممتلئة بنوره منزهة عن كل الرجال**"[4].

يعكس هذا المشهد طيفية الجسد الملائكي الذي يزور سيرين في أحلامها المعبقة بشهواتها الجسدية، ليلبي رغباتها الاستيهامية نحو عالم الجنس لافتقارها إياه في واقعها. ويفضي بها إلى مشارف النورانية الإلهية مما جعلها تستغني عن الجسد الواقعي، الذي لم

---

(1)- مصطفي محمود، الأحلام، ص 17.

(2)- ينظر، المرجع نفسه، ص 18.

(3)- ينظر، سليمان الحقيوي، سحر الصورة السينمائية، خبايا صناعة الصورة، دار الراية للنشر والتوزيع، ط1، 2013، ص96.

(4)- واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، ص108.

تستطع الحصول عليه لتهرب بانزياحتها التخيلية اتجاهه إلى الحالة لتعويضه، و"هكذا تكون منطقة الأحلام هي الجغرافية الفاعلة التي تدع للفكر الحر مطلق الحرية في خلق مفاهيمه الخاصة، التحرر من ضغوط الواقع الخارجي، واستبداله بواقع آخر لا يقوم إلا على فاعلية الصور المتخيلة، التي يقرأ فيها كل إنسان ذاته الخاصة"[1].

تقول مايا ساردة رواية " مملكة الفراشة": **فقد كنت عندما أرى فاوست في الحلم، ألتبس به وأعشقه حقيقة وأحبه واقضي الليلة بكاملها في حضنه، أمص شفتيه الرقيقتين(...) وفي الصباح أجد رضوضا زرقاء وخضراء في كل جسدي(....)، أبقى مدة طويلة في الفراش أتأمل جسدي المنهك وأطرافي المرتخية(...)، لا يمكن أن يكون ذلك كله مجرد حالات لتفريغ وإلا لا يساوي خيال الإنسان الشيء الكثير**"[2]. ليتراءى الجسد المشكل عبر الحلم في المخيلة بصورة أيقونية وجودية، بين البرانية الحلمية والبرانية الطيفية. ويتم تخيله بين حالتي الصحو والنوم والغيبوبة، في نماذج بشرية كان لها صدى في حيات الشخصيات الساردة أنثوية أكانت أم ذكورية، "صارت تتراءى له في منامه ككائنات بشرية قائمة الحضوربوصفها أجسادا طيفية spectral"[3].

تزيد الساردة في قولها:" **يمكنني أن أفسر سطوة حلم فاوست عليَ بحبي له، انتظاره المتمادي(...)، ربما رؤيتي له على الشاشة هي التي قادتني نحوه، لأنجلي به وفيه وفي الحلم..)، رأيته وهو يتكلم عن مسرحيته الآسرة(...)، كان يومها أنيقا وجميلا في لباسه العادي، كان صوته ظهر لي هذه المرة أكثر أناقة وجميلا من التليفون**"[4]، ليكتسب الجسد الحلمي بعدا استغراقيا في الذات المتوهمة، وطابعا حلميا غير المتماثل والمتناسق للصورة الأصلية، بل ما تريد الذات الحالمة أن تراه في جسدها المصنوع من خيالاتها الطافية عن الافتراضية المنطقية، من ناحية السمات الشكلية

---

(1)- حسن عبود النخيلة، خطاب الصورة الدرامية، ص76.

(2)- واسيني الأعرج، رواية " مملكة الفراشة"، ص 380.

(3)- رسول محمد رسول، الجسد في الرواية الإماراتية، ص 77.

(4)- واسيني الأعرج، رواية " مملكة الفراشة"، ص 381.

أو العلائقيات المكانية أو الزمنية، إذ هو جسد انطباعي حسب اللحظة الانطباعية التي خزنها إدراك الذات الحالمة للجسد في صورته الأولى.

عبر هذه المشهدية النحتية يسعى الأعرج إلى صناعة اللاممكن الجسدي الذي يمثل" ابتكار شيء غير منطقي بقدر الإمكان، ليترجم الخيالات المنقدة لذهن شاعري، ولإرباك العقل ولكن ليندكي الخيال بأفضل العناصر الممكنة وتوفير أحلام اليقظة العميقة بما يلمس كل الحواس"[1].

6- <u>التأثيث الطفولي للصورة الاستهامية للجسدية:</u>

ما يؤثث لعالم الجسد الطفولي هي المحمولات الدلالية للتراكيب الإسنادية التي تأثثت بها المصورة التخيلية الجسدية في مختلف المشاهد السردية، المعتمدة من قبل الروائي في نحته للشكل الجسدي الصناعي، لتكون **(لوليتا، لولا، نواه، ملاك، مريم، ليلى، مايا، سينو، ديف، فوست)** جسداً إيهاميا إحالياً إلى الجسد الطفولي الذي ينشده السارد، يعيد معه تجدد الحياة وعنفوانها.

فمن المركبات الدلالية التي تشير إلى الجسد الطفولي ما يسقط محموله من المشهد السردي التالي، تقول ليلى ساردة **(أنثى السراب)**: "**اليوم لم يتغير سينو كثيرا. كلما قرأت رسالته الأولى التي سربها لي بخجل، وجدته طفلا مرتبكا يبحث عن مسالكه الصعبة في جنة الحب المبهمة**"[2].

إن البعد البصري للغة يُمظهر سينو في متخيل الساردة بغير حقيقته الوجودية، بل يجعل من الكينونة الجسدية الطفولية سبيل تشكله الجسدي أمام عيني الساردة وهذا ناتج عن البعد السلوكي والانفعالي الذي اعتادته الساردة من سينو، فسلوكيته هي التي رسمت هذا الشكل الجسدي في مختزنها الذهني، ولم تدع سبيلا للواقعية الجسدية أن تلج بعدها

---

(1)- سلفادور دالي، أنا والسريالية، الاعترافات السرية لسلفادور دالي، ترجمة/أشرف أبو اليزيد، دار الصدى، دبي، ط2010، ص 139. ضمن مرجع/ أم الزين بنشيخة المسكيني، تحرير المحسوس، ص 124.

(2)- واسيني الأعرج، رواية " أنثى السراب" ص14.

الإدراكي بل غيمت الصورة بظلال الطفولة لما فيها من أريحية اعتادت عليها الساردة في تفاعلها العلاقاتي مع **(سينو)**.

فتستثير الطفولة إشعاعيتها الدلالية من خلال المشهد التالي" **تتحول إلى طفلة وهي تبحث عن أكثر اللحظات حساسية وجمالا في رجلها الذي تحبه(....) الارتباك الطفولي نفسه**"[1].إن إنتاج الصورة التخيلية تنحت من صفات التشكيلية للجسد الطفولي وتعتمدها في البناء التشكيلي لصورة الجسد الأنثوي، فتشكل الذهنية التخيلية جسدا أنثويا بملامح طفولية، فقولها. **(تتحول إلى طفلة)** تعمد إلى تحويل الصورة الحقيقية للجسد المعتاد عليه إلى ما هو مبتغى منه في شبق التخييل من الجسد الأنثوي المكمل إلى الجسد الأنثوي الفتي فالعفوية الطفولية. ما يجعل الاستهامية التخيلية تبحث عن منافذ عديدة تعيد بها تحوير الصورة الحقيقية للجسد وتغير هندستها الشكلية وفق رغباتها، وما التأثيثية الطفولية إلا واحدة من هذه المخارج التصويرية.

هكذا تتولد صورة الجسد الطفولي في قولها **(تتحول إلى طفلة)** هي ما تم توهمه حول موضوع الجسد وموضوع الفتاة الطفولية، وما ارتسم في ذهنها من هيئة الجسد أو موضوع الإدراك، لتعكس " صورة الطفل رغبة التحقق الفتي والجمالي عبر مستويات بناء الشخصية وخاصة من الجانب الشكلي"[2]، فصورة الطفولية تعد "مجموعة من الخصائص الجمالية والشكلانية الدلالية والفنية التي يحققها وجود الطفل في النص الأدبي" [3].

وما انتشار الوحدات اللغوية بظلالها الإيحائية إلا دلالة على جسد أنثوي فتي يتشرب معالم الإشراق ومن نبع الطفولة، يقول سارد رواية **(أحلام مريم الوديعة)**:" **مريم**

(1)- المصدر السابق، ص55.

(2)- عزيز القاديلي، عبد الرحمان منيف، الصورة الإنسان والرواية، في الشرق الأوسط، ص 42.

(3)- فوزي منير، الطفل في الرواية المصرية، الشركة العالمية للنشر لونجمان، ط1667، ص 9.

وجهها يدفعني نحو المتاحف القديمة ومغاور الطفولة والحب الذي لوحت رقاب في بين الورد"[1].

فالبعد الطفولي للجسد أثناء اخراجيته يسعى إلى تصدير الجسد بكل ما فيه حتى من الروح الطفولية نلمسها في الصورة المشهدية التالية، تقول الساردة:" **هل أمتلك حق اختراق طفولتي التي ظلت تعاند لكي تخبئ شوقها إليك؟ لم أعد قادرا على إغلاق القلب على كذبة الأخوة والمثل العليا**"[2].

وتقول مايا ساردة " مملكة الفراشة": **وأنا وإن كنت طفلتك التي تدللها وتخاف عليها عندما تصفو لقلبك وطفولتك**"[3]. فرغبة الذات الساردة في وجدها مع حبيبها، تشعرها بجانب وجودي آخر غير هيئتها الجسدية الحقيقية، بل تتصور نفسها طفلة صغير في رغبة منها على استعادة شبق الطفولة من عفويتها ومرحها في الاستمتاع بكل لحظة، فالجسد الفتي بكل ليونته وصفائه ونقائه يدفع الذات إلى أن تتوهم دوما البعد الجسدي في صورة الطفل التي تحفر عميقا في الذاكرة.

وهذا ما دفعها أن تزيد في قولها:" **عند الحافة مشينا كطفلين خجولين، لا شيء سوى صرخات القلب عطشا للنور**"[4]. هذا يعني أن الصورة المرتسمة في خيال الذات الساردة هي صورة الطفل في بعدها الشكلي التي غيبت تماما صورة الجسد الحقيقي، في بعدها النضجي الشكلي الشبابي، لتكون الهندسة النحتية هندسة طفولية.

ومن هنا تحاول الدوات الساردة خلق حقيقة جسدية جديدة تساير رغبتها في المقام الأول، فالصورة هنا ليست سوى الشكل الذي تريده، وما تصويرها سوى الرؤية التشكيلية الذهنية، لتكون الصورة الصامتة لحظة انبعاث الذات الساردة من أحلامها وتراجعها من

---

(1)- واسيني الأعرج، رواية "أحلام مريم الوديعة"، 56.

(2)- واسيني الأعرج، رواية "أنثى السراب"، ص 45.

(3)- واسني الأعرج، رواية "مملكة الفراشة"، ص 298.

(4)- المصدر نفسه، ص 319.

المسار النفسي التخييلي، لتواجه به الواقع الجسدي الذي تتعامل معه، فكانت صورة الطفل عاملا معاكسا للذات في واقعها الحالي.

خلاصة:

ونخلص إلى أن هذه المشاهد السردية تعد بناء ذهنيا من النتاج الفكري الدائم الاشتغال بالمستهام الجسدي لما ارتسم في مخيلة الساردة، ما يجعلنا نشعر بالتعارض الداخلي بين الجسد الذي تحيا به الساردة بوصفه معطىً حقيقيا، وبين الميل إلى ما هو فكري رغبوي ترتاح له في المقام الأول والمتمثل في الجسد الطفولي، ما يجعلها تندفع بقوة إلى التمثل المرئي بفعل الرغبوية التي تسيطر على الذات الساردة.

تأسست معها الواقعة الجسدية عبر اللغة الروائية الوسيط التأسيسي لعالمه في علاقاتها اللسانية والاستبدالية والتركيبية والاشارية، فالمؤولات الأيقونية والملفوظات الاحالية، ما ساهمت في تثبيت التحقق الوجودي لشخصيات الرواية بوصفها الحامل الدلالي للمعنى الجسدي الوهمي عبر لعبة الكتابة بين الوجود الفعلي والوجود الوهمي، لتفقد الشخصيات الاحساس بما هو واقعي لتعيش الخيالي بفعل حالات الاستيهام التي تعيشها، جعل قيمة الخيال تتعالى على حساب قيمة الواقع، وفعل دوره أكثر للتوغل أكثر في الايهامية الضبابية التي أنتجت حالات تخييل الجسد من مشاعر التوق و الوجد و الحنين.

وهكذا مثلت صورة الجسد الذهنية كافة التصورات المختزنة في الوعي الجمعي وهي الصورة التي تحدد الفكر الانساني وشعوره وسلوكه اتجاه جسده وعالمه، فهي النموذج المختزن الذي نقارب به حياتنا اليومية ووجودنا الواقعي، ونقترب به من صورتنا الافتراضية التي تخطط أفعالنا المستقبلية وهويتنا التي سنكون عليها مستقبلاً مفترضين إياها مسبقا في الذهن، فبسبب هذه الصورة الذهنية تتجلى قيمة الجسد بين الجميل والقبيح لأن الصورة الذهنية متحكمة في الذوق بوصفه عملية مختزنة في العقل.

الفصل الثالث: استراتجية التصوير الذهني في بناء الصورة الجسدية

تـــــــمـــــــهيـــــد.

1- / التصوير المشهدي للجزئي .

2- / الصور المشهدية العطرية .

3- / الصور التصورية اللمسية .

4- / الصور الاستحضارية المكانية .

5- / الصور الاستحضارية الزمانية .

6- / التصوير الاستحضاري العاطفي.

7- / التصوير الاستحضاري التماثلي .

8- / التصوير الاستحضاري الشيئي .

9- / التصوير الاستحضاري البصري.

10-/ التصوير الاستحضاري الصوتي .

11-/ الإسقاطية الضوئية في الاسترجاع الاستحضاري .

12-/ الجسد بين التصوير الحركي والساكن.

خـــــــلاصـــــــــة.

تـــــمـــــهيـــــــد:

ينوع **<< واسيني الأعرج>>** أسلوب الكتابة السردية عبر تقنية المونتاج السينمائي في إخراجه التصويري للصورة الجسدية في متخيله السردي، لتظهر صورته التخيلية بوصفها وصلات فلمية توليفية متوالية مع بعضها بعضا، ليدفع المتلقي نحو تمثل مساراتها التصورية معتمدا التجريدية الافتراضية في صوغ آليات تمظهرها، لتكوّن فضاءات تجليها وفق عوالم افتراضية وتخيلية قصصية أو اللاممكن الاستلابي للمكن الواقع، لتكون الصورة في تمظهرها العام استغراقات استدعائية لترسبات الذاكرة ملتبسة بمعطيات الواقع، ومحاولة لتجميع هذا الشتات الاسترجاعي وفق ملابسات الحالة النفسية التي تمر بها شخصيات متخيل واسيني الأعرج.

ليتشكل الجسد المتوهم عبر متخيل الأعرج من علامات جسدية يثيرها الراوي في ذهن المتلقي. تمكنه من القبض على الجسد الروائي وتحديد ملامحه ذهنيا، منها علامات تمظهرية خارجية بمعنى علامات جسدية للوجه، خاصة بالرائحة، اللون والهيئة الكلية، علامات الطابع النفسي والمزاجي كبناء ذهني كلي متكامل النحت، " تتضح أهمية استراتجية التصور الذهني في كونها من استراتجيات التخزين التي تتم في شكل صور ذهنية، حيث تعتبر نظائر مباشرة للأشياء والأفعال وتعتمد على الخصائص الحسية الإدراكية العيانية لهذه الأشياء"[1].

فالتصور الذهني يعتبر التمثل العقلي لشيء أو لحدث غير موجود؛ بتكوين صور ذهنية للمعلومات الوجودية عبر الصور البصرية، باعتبارها صورًا مختلفة المصادر الحسية عبر مجموعة من التحويلات والإجراءات العقلية من التمثل والتحليل والرسم والإسقاط والتحويل، كله بهدف صناعة وهم وجودي يتعالى عن الوجود الواقعي. لذا فهو

(1)- أمل صادق، فؤاد أبو حطب، علم النفس التربوي، مكتبة انخلو مصرية، القاهرة، مصر، ط5، 1996، ص 585.

ينطلق من " الإدراك الحسي للصور والإحساسات والحركات في غياب المثير الخارجي العقلي المسبب لها. ما يسمح بصياغة تمثلات عقلية ذات صفات مرئية مميزة ترتبط غالبا علائقيا بالبعد الزماني والمكاني لحظة انبعاثها ذهنيا"[1]، لذا فالإيهامية التخيلية ترسم خطابا ذهنيا ذا مرجعيات دلالية مقصودة العمليات المجردة أو العمليات الحسية.

فالنحت الصوري للجسد المستهام يعتمد على الوصف الحسي المبنى على الحواسية المتعددة ببعديها الإدراكي والذهني التجريدي، فللنهوض بالبناء الجسدي في هيئته الكاملة استخدمت الحاسية لصناعة صور شكلية حسية ما يطلق عليه بالوصف الحدسي، تتولد منها الصور الإيهامية تضع المتلقي في مفارقة جمالية للصورة الشكلية لصوره الذهنية المختزنة، حيث يلعب الخيال دورا كبيرا في إيصال تفاصيل أخرى غير واقعية تتوالد عبر المخيلية التصويرية[2]، لخلق لحظة الفعل المحكي بدلالات إيحائية وجمالية مستعينا بالمخيلة والحواسية[3].

ليكون بناء الصورة التخيلية الجسدية مبنيا على التداولية الحسية الوظيفية، بين المدركات الحسية من العين والشم إلى الصوت التي تتأسس على فعل استحضار صورة محكومة بالغياب من أجل استردادها وإعادتها، تتضافر الحواسية في تراسلية متشابكة مع المدركات الذهنية والنفسية للتأثيث لحضورها العيني، ففعل الإيهام هو عملية صناعة اللاممكن وعلاقة تصادم بين الوجود والغياب والعلن والخفاء والحضور والاندثار، ووفق هذه العمليات التناقلية بين الوظائفية المختلفة تنفتح الرؤى التخيلية للجسد، في تجاوزه

---

(1)- ماهر شعبان عبد الباري، مقال بعنوان" فاعلية استراتجية التصور الذهني في تنمية مهارات القراءة لتلاميذ المرحلة الإعدادية"، مجلة دراسات في المناهج وطرق التدريس، الجمعية المصرية للمناهج وطرق التدريس، كلية التربية، العدد 145، عين شمس، مصر، ص15.

(2)- ينظر، حسن الأشلم، الشخصية الروائية عند خليفة حسن مصطفى، الناشر مجلس الثقافة العام، ليبيا، ط 2006، ص419.

(3)- ينظر، رسول محمد رسول، المس والنظر، مقاربات في سرديات المحسوس المتخيلة، دائرة الثقافة. دبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2013، ص 175.

للبعد الزماني والأطر المكانية المبنية على علاقة تجاوز حضور الماضي في المستقبل، وهو ما يؤسس للمستحيل والإيهامي في البعد التصويري للجسد في علاقة المحسوس بالمرئي، ما يحقق واقعية الصورة الإستيهامية للجسد[1]، وهذا ما تجسده الإستراتجية التصويرية المعتمدة في الخط التخيلي للأعرج.

لذا ينظر للجسد في طريقة مونتاجيته الجسمانية بوصفه " مجموعة من العلاقات من معطيات خاصة أو معطى داخل المتن الإبداعي المشهدي. يؤثر ويتأثر وفق نمو توليفاته التصويرية، هذا ما يقود المتلقي إلى تمثله في بعده الجسدي الخالص أو في امتداديته داخل الصورة أو خارجها من مؤثرات بصرية خالصة بإشعاع ضوئي أو إشعاع ذهني إسقاطي تمثلي"[2].

لتتم عملية التمثيل الإستحضارية عبر وسائط متعددة تعد من متعلقات الجسد أو ذات علائقية معته، لكون الوسيط وسيلة للتعبير عن إحساس ترابطي بين واقعيتين أو حقيقيتين، ووسيط الصورة هو ما يعطي الانطباع المثير أو التعبيري الخاص بها، فيضعها في إطار مادي محدد الشكل الهيولي للصورة الجسدية المتخيلية[3]، لتكون إستراتجية التمثيل الذهني في المعتمدة في بناء الصورة الجسدية من المسقطات التمثيلية التالي:

---

(1)- ينظر، عبد القادر الغزالي، الصورة الشعرية وأسئلة الذات، قراءة في شعر حسن نجمي، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2011، ص 155.

(2)- محمد الشويكة، مقال بعنوان" تمثل الجسد في السينما المغربية- هموم وقضايا"، مجلة علامات، العدد 38، ص 102.

(3)- ينظر، جاك أمون، الصورة، ترجمة ريتا الخوري، مراجعة جوزيف شريم، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص 144، ص 145.

1- <u>التصور المشهدي الجزئي:</u>

ينطلق التمثل العام لصورة المتخيل الجسدي من الذاكرة طويلة المدى إلى حدس اللحظة، فتتبع صيغ التمظهر من استحضار الجسد من خلال الجزء في رواية "**أصابع لوليتا: " اشتهيتك مثل مجنونة، أنت لم تر إلا أصابع يدي وأنا كنت كل ليلة أراك بطولك وهي تعبرني زاوية زاوية، وخفت أن تذهب دون ألمسك**"[1]. يندرج هذا المشهد السردي ضمن آليات التخييل البنائي الصوري للجسد الروائي، في المخيلة التصورية التي يملكها **(يونس مارينا)** عن جسد **(مريم المجدلية)** من استحضاره عبر جزء منه يتمثل من خلالها الهيئة الجسدية الكاملة لها، عبر وسيط اللمس الذي يستشعر منه نعومة الجسد باعتبار اللمس أول أبواب المعرفة، فيونس يتحسس ملمس الأصابع وشكلها ليميز الطبيعة الجسدية التي يتعامل معها، والتي تزوره كل ليلة كطيف خيالي يمده بالراحة والحياة بعد معاناة الخوف والرُهاب[2].

يزيد السارد في قوله" **كان يقول لها وهو يرى جسدها المصقول بنعومة. لست طفلا لم يكن عمرها.. يذكرها حركاتها عندما التفت نحوه بشكل فجائي. ودار معها شعرها الناعم مشكلا نصف دائرة من النور.. كانت مدوخة بعينيها الجميلتين**"[3]، يستثمر بناء الصورة الجسدية كل وسائل التصوير المتعددة انطلاقا من الاستحضار الكلي للجسد؛ أي بناء الصورة في كليتها، إلى نفاذية الصورة من جزئية عضوية كان لها أثر نفسي دفين في الذات[4].

---

(1)- واسيني الأعرج، رواية "أصابع لوليتا" مجلة دبي الثقافية، دار الصدى، الإمارات العربية المتحدة/ ط1، 2012، ص 55.

(2)- سفيان زدادقة، الحقيقة والسراب، ص289.

(3)- واسيني الأعرج، رواية" أصابع لوليتا" ، ص 63.

(4)- ينظر، حسن الأشلم، الشخصية الروائية عند خليفة حسن مصطفى، الناشر مجلس الثقافة العام، ليبيا، ط 2006، ص423.

و هنا يعمد الأعرج إلى تفعيل الأسلوب السينمائي في إخراج الصورة الجسدية، عبر الإسقاط الكميراتي في تتبع حركة الجسد وإعادة تمثلها في ذهن يونس مارينا، هنا يتتبع المتلقي الصورة الحركية الممثلة للجسد في بعدها الافتراضي وفق آلية الإبصار العقلية التي يفكر بها المتلقي، لترتسم الصورة الذهنية لجسد **(نوة)** أمام عيني **(يونس)** برغبة منه في استحضارها ليعيش اللحظة بكل حميميتها الواقعية، بتوافق منسجم متسق أثناء تخيل الحركة وسردها منتاجيا في مخياله، ما يجعل من الحركة مطلبا في المختزن الذهني المنعكس عن المطلب جسدي.

يقول سارد رواية شرفات بحر الشمال:" **أصبحت أتخيله حتى وأنا أساعد (ليخة) على صناعة الأواني الفخارية، كلما رسمت وجها لدمية تخيلت (نرجس) عبثا. فقد كان وجهها مستحيلا وصعبا. تخيلي رجلا يرسم وجها لم يره في حياته محنة؟.**" [(1)] حيث تكون الذات الساردة في وضعها البصري الواضح، فهي تكون تحت وطأة الاختزال البصري بلقطات تركيبية تصف فيها الذات الساردة ملامح الجسد بدقة متناهية، فالغيبوبة العشقية (الذوات الساردة) تدخلها في مرحلة انفصام تام عن الواقع ليعيش الحالة الذاتية العشق الجسدي، هنا يكمن الإيهام الروائي لتقبل الذات الساردة واقعها الجسدي السرابي[(2)].

فالوصف التخييلي يشكل بعض الفزيولوجية للجسد من الوجه فالشعر فالابتسامة، لتكون كل من هذه المضمرات الوصفية الوهمية، إشارة إحالية للجسد المتخيل فكل وحد منها تشكل شبكة دلالية نواتية للصورة الجسدية المتخيلة، لتتوالي المنحوتات الوصفية للجسد حسب الأهمية بشكل تدريجي، فيتم الانتقاء حامل موصوفي مضمراتي واحد مثل

(1)- واسيني الأعرج، رواية" شرفات بحر الشمال" ، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص 162.
(2)- ينظر، كين داتسايجر، مونتاج السينما والفيديو، ص 348، ص 349.

الشعر أو الابتسامة من ناحية اللون أو الشكل، لينتهي النحت الوصفي بتحديد شكل الاستحضار الجسدي، حسب العين الذهنية للساردة المفعلة لديمومة السرد النحتي[1].

2- الصور المشهدية العطرية:

تتعد آليات النحت الجسدي من قبل استدعاء **صور_عطرية** خاصة في رواية " **أصابع لوليتا**" المشكلة لعلامة فارقة في انبثاق الجسد من اللاممكن، إذ إن الرائحة علامة سيمائية بامتياز تعتبر القرين التلاصقي بالجسد سواء أكانت على مستوى العطرية الخاصة به في هيئتها الطبيعة، أم في هيئتها العطرية الصناعية، وهنا تعد الرائحة الجسدية التي تتحسسها الذوات الساردة عبر آلية الشم، " علامة تواصلية وعلائقية مع الجسد المغيب والمتوهم على السواء، كون الرائحة العطرية تدخل في علاقة تلامسية مع ما يحيط بها من العناصر الوجودية" [2]، بالاعتماد على تراسل الحواس.

هنا يكون حضور الجسد أكثر أهمية حين يغيب عن إطار الصورة من خلال ما يعوضه من متعلقاته الحسية، وهو ما يحاول الروائي نقله بتوغله في التخيلية الإيهامية فيثير رغبة المشاهد في الاندماج داخل المشهد التصويري، وتتحول الصورة التي يمر عبرها العطر إلى فعل فُرجوي يُجرد الجسد المتخيل من غيابه وينقله إلى الحضور[3].

حيث تعد " الوصيفيات العطرية من الشم إلى تتبعها باللمس مؤشرات أسلوبية بصرية افتراضية"[4]، ما يسهل استدعاء الملمح الجسدي الإيهامي، و هذا ما نستشفه في الرواية من علامات حسية ملتصقة بالجسد هي العطر لتكون علامة جسدية شمية، ما يجعل للحساسية الدور الأساس في تشكل الجسد الروائي المرتكز على حاسة الشم

---

(1)- ينظر، عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص 34، ص36.

(2)- رسول محمد رسول، الجسد في الرواية الإماراتية، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، المجمع الثقافي، الإمارات، ط1، 2011، ص 79.

(3)- ينظر، محمد الشويكة، تمثل الجسد في السينما المغربية- هموم و قضايا، مجلة علامات، العدد38، ص 102.

(4)- حسن الأشلم، الشخصية الروائية عند خليفة حسن مصطفى، ص421.

والبصر، فهي رواية تفوح منها روائح العطور ولعبة الأضواء، التي دخل فيها يونس مارينا حينما لاحق طيف حبيبته لوليتا في شبيهتها "نوة" يقول السارد:" **عطرها انسحب نهائيا. عبثا تبعها بعيني طفل يتيم، كانت قد ضاعت نهائيا في عمق الحركة عادت إلى وضعها الأول الذي جاءت منه. امرأة كتاب ليس إلا لوليتا تاباكوف**"[1].

ليكون للعطر سحر في اختزال الجسد وبعث حضوره داخل الذات المتخيل، لأنه أكثر الأشياء التصاقا بصاحبه حتى يصبح علامة تعريف له، وهذا ما جعل يونس مارينا يتعرف على لوليتا ويستشعر حضورها من خلال الحالة التهيؤية التي حدثت لحواسه، خاصة الشم مما جعله يستحضر موضوعه الغائب(**لوليتا**) يقول: " **لوليتا؟ ما الذي دفع به إلى أن يناديها بذلك الاسم,.. ما الشبه بينها وبين لوليتا؟ عطرها المجنون الذي عرفته حتى قبل أن ندخل؟**"[2]، فالعطر علامة " موظفة لكي تشير إلى موضوع مُدرك بالحواس" [3]، فما يجمع بين عاشقة يونس ولوليتا هو العطر الذي جعل شخصية قصصية تصحو من عالم الغياب إلى عالم الخصور، فاستخدام عدد كبير من اللقطات المشهدية العامة هدفه توجيه إحساس المتلقي وذهنيته نحو بعد دلالي قصدي معين، يستخدم يونس مارينا لقطات العدسة الواسعة يضع فيها لوليتا أمام واجهة الكاميرا التلقوية، وفي مقدمة الصورة الكادر(الإطار)، أما الحشد الجسدي في خلف الصورة فجاء لتركيز عين التخييل عليها[4].

إن المنبهات العطرية تعزز الإشارات الشمية للرائحة التي تعود عليها السارد في نسق تواصله (**الكتاب**)، التعرف على الرائحة الجسدية المستحضرة من خلاله، يقوم

---

(1)- واسيني الأعرج، رواية " أصابع لوليتا"، ص48.

(2)- المصدر نفسه، ص49.

(3)- شارل سندرس بيرس، كتابات حول العلامة، منشورات سوي، باريس، ط 1978، ص 122.

(4)- ينظر، كين داتسايجر، مونتاج السينما والفيديو، التاريخ والنظرية والممارسة، ترجمة وتقديم/ أحمد يوسف، المركز القومي للنشر والتوزيع، ط1، 2011، ص 333.

أثنائها وعيه بإطلاق نسق من الإشارات على شكل صور استحضارية جزئية للجسد المتخيل (**لوليتا تاباكوف**)، يتم في ذات اللحظة التي يتلقى فيها الاستثارية العطرية، لتكون الصور المنبثقة اثر العطرية مبنية على ما تم شمه منذ وقت طويل؛ أي أثناء شمه لصفحات الكتاب أو اللوحة الزيتية بألوانها العطرية، ولأن الإدراك الحسي الشمي متغير، فما نشمه الآن يحدده إلى حد بعيد تاريخ شمنا القريب لنفس الرائحة، وهذا راجع لقوة العلاقة الحميمية بين الجسد الواقعي السارد والجسد الورقي لوليتا[1].

ليتم تسريد الرائحة المشمومة بوصفها علامة دالة على التواصلية بين بعدين مختلفين، مغيب ولاممكن ومستحيل وعالم حقيقي وموجود حاضر، وهذا ما نجده في قول ساردة مملكة الفراشة:"**ولكنني كنت مأخوذة بامرأة الظل**[*] **يومها وكأنني أكتشفها للمرة الأولى، ربما لأن بها عطر حبيبي**"[2]، لكنه جسد مستهام الوجود الحضوري في تداخل علائقي تواصلي فيما بينها وبين الرواية وبين الجسد المرغوب.

فالرائحة تعتبر قيمة تواصلية وجمالية تؤسس لنوع الصورة الذهنية المستحضرة، لأن العامل الشمي أسهم في خلق لحظة تواصل شمي منفتح على آفاق المشهد التصويري مدفوعا برغبة الاستحضار، لأنها تنتقل وفق استراتجية باعثة من حالة افتقار تشعر بها الذات الساردة المستهيمة للحسية المفقودة، فتتطلع إلى ما هو شمي وخاصة العطرية الجسدية وتحويلها إلى علامة جسدية أيقونية تعوض ما هو مفقود، لتسرد هذه العلامة الشمية إلى علامة أيقونية بصرية استحضارية، لتتحول إلى أثر أيقوني بصري يغذي الصور الإيهامية التي تتلذذ بها الذوات لتعويض النقص الذي تشعر به[3].

---

(1)- ينظر، بيت فرون، بالاشتراك مع أنطوان فان أمرونغين وهانردي فرايز، الرائحة – أبجدية الإغواء، ترجمة / محمد صديق جوهر، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، أبو ظبي، ط 1، 2010، ص 160، ص161.

(*)- رواية امرأة الظل " هي رواية فاوست الأخير الكاتب أو الشخصية الافتراضية، التي تعشقها **(مايا)** بطلة رواية " مملكة الفراشة" كانت هذه الرواية الوسيط العلائقي الذي يشعرها بحضوره الدائم معها.

(2)- واسني الأعرج، رواية " مملكة الفراشة"، ص 380.

(3)- ينظر، رسول محمد رسول، اللمس والنظر، ص 181، ص 186.

فحالة الغيبوبة التي يعيشها بطل رواية أحلام مريم الوديعة جعلته أكثر تركيزا وبحثا عن أي وسيط يشده بقوة إلى مريم ويجعلها قريبة منه: " **إليك قبل دخول النصل في ظهري مع أني لو رأيتك لو شممت فقط رائحتك. لو لمست شعرك الساحلي**"[1]. فالعطر هو أقوى وسيط استحضاري للجسد الغائب، وأكثر مثير يحفزه على التخيل" **ما علاقتها بهذه بالدماء التي غيبت عطر حبيبتي الذي التصق التصاق الليلة الأخيرة بجسمي، صدرها لم يبرحني إلا الساعات.. امحت رائحة العطر ضخّت ضراوة رائحة الخوف**"[2]. فحالة الغيبوبة التي يعيشها السارد جعلت استحضاره للواقعة الجسدية يعتريه الضبابية لأنه غير دقيق الملامح، فقد اشتغلت العلامة الشمية باعتباره مثيرا تمثيليا يَستحضر من خلالها صورة الجسد المغيب وسيلةً تواصلية معه، فهي مثير استحضاري وقناة تواصلية وأيقونة تمظهرية حسية، لإيهامية جسدية تشتغل بوصفها جسراً بين جسد اللغة وجسد المدينة فجسد مخيال السارد[3].

فالإحساس الشمي يختزن بوصفه انطباعا كليا لحظيا ما يجعله عرضة للتشويش، إذا اختلط برواح أخرى في نفس لحظة الالتقاط الشمي، وهذا ما جسده قول السارد(**ما علاقتها بهذه بالدماء التي غيبت عطر حبيبتي)**، لذا يحاول السارد جاهدا الاحتفاظ به عميقا داخل الذاكرة في قوله(**التصق التصاق الليلة الأخيرة)**، ما يدل على صعوبة إدراك الرائحة بما بعود إلى الرؤية بين غامضة ومبهمة، من حيث هو معين تنبهي للواقعة الجسدية المراد تخزينها، ولأن الرائحة كفيلة بإثارة المزاج الاستذكاري بكل معطياته الشعورية(**امحت رائحة العطر ضحت ضراوة رائحة الخوف)**، ما يجعل صور ذكرياتها

(1)- واسيني الأعرج، رواية " أحلام مريم الوديعة"، ص 29.

(2)- المصدر نفسه، ص 32.

(3)- ينظر، رسول محمد رسول، الجسد في الرواية الإماراتية، ص 119.

تحمل في طياتها شحنات انفعالية عالية الوتيرة، مرتبطة في دلالتها بالسياق الذي تم التقاطها فيه[1].

فبواسطة تعاقدية عطرية تنفث كينونتها في كل مكان، كما لو كانت لها سلطة الحضور عليهم، وتمارس حلولا في الأشياء قصد الولوج الداخلي في الذات الساردة مهما كانت **ذكورية** أم **أنثوية، فـ(لوليتا)** أو **مريم** أو **سينو** أو **ديف** بعطرهم الجسدي المغيب يحل في الذات الساردة أنى كان وجوده، فهي عطرية إدراكية في منتهى أمرها، مما يجعلها صورة ذهنية ماثلة في غيرها، فنجد لوليتا تمثُل حاضرة بعطريتها الأثرية مرة في جسد إيفا المترجمة، ومرة في جسد نوة العارضة، فالمشاهد السردية تخلق عبر العطرية الغوائية ما يساعد الراوي على تلمس طريقه نحو الجسدية الموهومة.

لتصبح العطرية أثرا أيقونيا يحمل مرجعيته الخاص به، فيمارس عمله التواصلي باعتباره ما تبقى من ممارسته التداولية الوجودية السابقة مرة، ومرة وجودية تداولية مفترضة في الزمن الاستحضاري، يمضي مسار شم العطر بتجول السارد في قاعة توقيع الكتاب وآخر بتجوله في المدينة وغيرها، ما يعني أننا في خضم حركة متصاعدة، للقبض على رائحة جسد لوليتا أو مريم أو ليلى الجسد المتوهم المبثوث في ثنايا المتخيل السردي، لتكون حركية دائرية ملتوية تؤدي إلى حركة توليدية لمشاهد توليفية لصورة الجسد المتوهم[2].

فحاسة الشم تعد قناة تواصلية استحضارية للجسدية المغيبة من الذوات المستهامة الساردة أنثوية أم ذكرية، لتكون الصور المستحضرة علامات حسية مشمومة عبر حاسة الشم، التي تعد كينونة جسدية تعكس حاملها الجسدي المغيب وسط شعور استحضاري

(1)- ينظر، بيت فرون، بالاشتراك مع أنطوان فان أمرونغين وهانردي فرايز، الرائحة – أبجدية الإغواء، ص 187.
(2)- ينظر، رسول محمد رسول، الجسد في الرواية الإماراتية، ص 124، ص 123، ص 126.

تللذي، بفعل حضور الجسدي اللاواقعي، فهي نقيض السرابية الإيهامية في لحظة تعينية، فالعطرية هي علامة مرجعية للواقع الحقيقي وعلامة إحالية للاواقعية الجسدية[1].

لكون الذاكرة الشمية أشبه بما تكون بنظام تخزن فيه المنبهات جملة وتفصيلا ما يجعله يسجل الصورة جملة لا تفصيلا، ما يفضي إلى تغيب التفاصيل الدقيقة في الشكل الجسدي المخزن صورته، فبالتالي تأتي الصور المستحضرة مبهمة وغامضة ومشوشة وضبابية غير كاملة البناء المعماري، فاستحضار الرائحة في المقام الأول يعد إحساس قديم له معنى ودلالة يتحول بفعل الوعي إلى تشفير إدراكي في النظام التعرفي للذاكرة باعث للمتعة واللذة بحسب موضوع الرائحة المخزنة والمثيرة الباعثة للذكرى الجسدية، فانطباع الذاكرة الشمية للرائحة يتم تشفيره للتعرف عليه ما يسهل عملية استدعاه مرة ثانية في طابعه اللغوي **(لوليتا)**، فالذاكرة الشمية بعيدة المدى تؤدي عملها بصورة أفضل من الذاكرة البصرية والسمعية، ما يجعل استحضار الصور وتخيلها أسهل ومدى بقائها في الذات أطول[2].

3- الصور التصورية اللَّمسية:

يعد الملمس في العمل الفني إحساسا بخصائص المدرك الحسي عبر الرؤية البصرية والإسقاطية الضوئية في تفاعلية فيما بينهم، ما يجسد خصائصها الحسية في العمل الفني بصورة تخيلية شاخصة أمام العين، مجسدة في بعدها التدريجي ليكون اللمس في بعض المشاهد السردية معادلا موضوعيا للإحساس البصري الذي يخلق لنا الملامسة الإيهامية التي تعد تواصلا تراسليا بين ما هو ملموس وبصري، ما يجعل الصورة الجسدية تبدو حقيقة بصورتها البصرية المسقطة ذهنيا على واقعها الملموس، عبر تحسس ما تعلق من الملمس الجسدي في أشيائه المتعلقة به.

---

(1)- ينظر، رسول محمد رسول ، اللمس والنظر، ص 203، ص 205.

(2)- ينظر، بيت فرون، بالاشتراك مع أنطوان فان أمرونغين وهانردي فرايز، الرائحة – أبجدية الإغواء، ص169، ص 182.

من هنا تتعدد الوسائط الاستدعائية في تمثل الصورة الجسدية عبر متخيل واسيني الأعرج، ففي رواية "أصابع لوليتا" يتم تمثل حضور الصورة الجسدية من بعدها التجريدي الذهني إلى مجال التجسد عبر الشيء باعتباره من متعلقات الجسد الحقيقي، لتشتغل وفقها حاسة اللمس بوصفه مثيراً استدعائيًا للجسد المتخيل أثناء تمظهر صوره من العدمية إلى الحضور عبر وسائط شيئية متعددة " **أعاد النظر في البطاقة...؟ لمعت في ذهنه وبشكل حاد قسماتها الطفولية العنيدة**"[1] تصحو الملامح الجسدية بصورة واضحة في ذهن يونس مارينا من خلال لمسه للبطاقة التي تعد وسيطا استدعائيا للصورة الأصلية، فالبطاقة تعد المثير الخارجي الذي يحفز ذاكرة الذات المحضرة عبر إرسالية عصبية بواسطة حاسة اللمس تثير الذاكرة فتظهر بوضوح الملامح الجسدية المطلوبة والمتمثل حسب المشهد السردي في قسمات الوجه.

أما وسيط الإحضار الثاني فتمثل في البيانو، تقول الراوية : " **هل تدري حبيبي أني كلما وضعت أصابعي على ملامس البيانو أحسست بك هنا وسط مساحة من النور. واقفا على حافة القلب ترفض أن تستسلم للنسيان. تنصت بإمعان لصوت في داخلي يُشبهك لدرجة التماهي**"[2]، تغرق الشخصية المستهيمة **(نوة أو لوليتا)** عبر ذاكرتها ليستيقظ طيف **(يونس مارينا)** في لحظة ملامستها البيانو باعتباره وسبطا علائقيا بين الجسد الأصل وصورته الطيفية المستدعاة. تبقى إيقاعية الموسيقى الوسيط المساعد لتدفق الذكرى الجسدية لبطلات الأعرج تقول **(مايا)** في مملكة الفراشة: "**علقتُ الهرمونيكا مثَلا على الحائط كاللوحة الفنية، فهي ميراثي الوحيد**"[3] **لتزيد الساردة" كلما التفت نحوها رأيتها في استكانتها الجميلة ورأيت وجه ديف الطفولي**"[4].

---

(1)- واسيني الأعرج، رواية " أصابع لوليتا"، ص 11.

(2)- المصدر نفسه، ص14.

(3)- واسيني الأعرج، رواية " مملكة الفراشة"، ص 13.

(4)- المصدر نفسه، ص23.

تتضمن هذه المشاهد السردية وحدات مرئية خاصة بجسدية متوهمة في حاضرها واقعية في ماضيها، وعلى الرغم من غياب حدوده الشكلية المظهرية، هذا ما تدعمه العلامات الملمحية الجسدية المنتشرة في المتخيل السردي، ما يجعلهما تتصلان بجوهره أو خارجه، وهو ما قاد حرص السارد أن تكون كلها علامات تداولية تدخل في الفعل التواصلي، تتحول إلى عناصر حوامل للمعنى الذهني المتخيل بمحمولها الانتشاري، ما يجعل منها نسقا دلاليا يحيل على علامات جسدية مظهرية لما هو مغيب متوهم[1].

فاللمس يعتبر مؤشراً دلالياً للصور الذهنية المفقودة جسديا، ليتعاضد مع الحواسية الأخرى من الشم والصوت في تناقلية من البعد الحسي الإستقطابي لما هو غائب، إلى البعد المرئي التصويري الاستذكاري، في خلق مشاهد سردية تحتفي بالمحسوس المرئي، وتستعين بتحفزية رغبوية في خلق ما لا يمكن وجوده إلا واقعا مستهاما، فالتمثلية اللمسية الاستعراضية تتعاضد من البنية النصية في جمله السردية الواصفة للجسدية المغيبة[2].

يقول سارد شرفات بحر الشمال: " **لمسات أصابع فتنة كانت مثل لمسات فجر ربيعي دافئة ومؤنسة**" [3]: هنا تغادر الصورة اللمسية المخيلة لتستقر في شكلها النهائي التمثيلي لتأخذ شيئا فشيئا طابع الإدراك الحسي الراهن، في تخيل الذات الساردة كل لمسة محاولة استشعارها بقوة الوهم وفاعليته على التجسيد والتحقيق اليقيني لما نشعر به الذات وهي تستذكر، حتى وإن كانت لمسات تجريدية الطابع غير حقيقية، ليزيد " **تلمست الكمان شعرت بأنامل فتنة. ثم أصابع كليمونس الرقيقة. ويداها وهي تضغط على ذراع الآلة**"[4].

---

(1)- ينظر، رسول محمد رسول، الجسد في الرواية الإماراتية، ص 146.

(2)- ينظر، رسول محمد رسول، اللمس والنظر، ص 186، ص199.

(3)- واسيني الأعرج، رواية "شرفات بحر الشمال"، ص 27.

(4)- المصدر نفسه، ص 151.

4- الصور الإستحضارية المكانية:

يتعلق استحضار اللاممكن الجسدي في المتخيل الجسدي عبر امتداديته في المكان في مختلف روايات الأعرج، ففي مملكة الفراشة تتعلق تمثلية الجسد بالمكان الذي احتوى تجاربه وانفعالاته وشكل جزءا من مسار حياته تقول ساردة الرواية(**مايا**)" **في الأصل كان المكان غير مستعمل فأعطيناه روحا.. قبل أن يقتل داوود. ديف عازف الهرمونيكا والقتارة الكهربائية... لأن أصدقاءه يضعون القتارة وشاله الطوارقي الأحمر الذي كان يضع يوم اغتياله**"[1] تطفو صورة الجسد مع المكان الذي احتوى عبق ذاكرته " **كأننا داخل غلالة شفافة ديف... على الرغم من أحاسيسه الرهيفة. كنت كلما أظهرت له رومانسيتي المعتادة ونحن على هذا الجسر بالذات، أعادني إلى الحقيقة التي كانت عنيفة**"[2].

يعد الجسر المثير الذي يحفز الذاكرة على إنتاج الصورة واستعادتها من بعدها الغيابي، فالجسر يعد الذاكرة الحافظة للصورة الواقعية، لذا تعود الذات الساردة لهذه الذاكرة في محاولة صناعة الممكن الجسدي بعد اندثاره، تنقلنا هذه الصور إلى تذكر مكان الإقامة في مختلف الأماكن، وتذكر أحداثها التي تسهم في صناعة الصورة الجسدية، فالجسد رمز للتواصل بين الماضي والحاضر.

لذلك تلجأ الرواية إلى توضيح حضور الجسدية المؤثث لها في الفضاء المكاني، بأبعاده السحرية والروحية وفق إشارية ركزت على اللون والأثاث والضوء، إذ بها تمثل الحلقة الوصلية للامتدادية الحضورية الجسدية المغيبة في المكان، والمشيرات الإحالية لتوهم صورته خياليا، فالوشاح الأحمر والقلم والقتارة والهرمونيكا متعلقات الجسد المطلوب استحضاره، لذا تعد وحدات مرئية ذات تماس مباشر به، أي ما تعلق بالجسد

---

(1)- واسيني الأعرج، رواية " مملكة الفراشة"، ص12.

(2)- المصدر نفسه، ص 244.

في كينونته المظهرية الخارجية في أصل وجوده، ليكون لها امتداداً مرئياً متواصلاً ينقل الجسد من حالته الوهمية ليحيله إلى الحالة التجسيدية، فالذات الساردة تقيم جسدية مستعارة الكينونة عن جسديتها الأولى؛ أي جسده الطبيعي ليكون الجسد المتخيل في صيغته الوهمية جسدا محايثا[1].

بينما الامتدادية الجسدية في المكان تعد اختزالية للجسد " **تمددت بكل طولي على الكرسي القصبي أغمضت عيني قليلا لاسترجع أنفاسي المتقطعة.... الضوء الخافت الذي يضئ الجانب الأيسر من وجهي ... تحسست جسمي والمكان الذي كنت فيه لم أستطع تفادي كلماته وسحره**"[2]. تزيد الساردة في قولها" **بعدد كل هذه الأوجه في المدينة إلا وجهك أنت وهو أنت سانتا كروز؟ أنت غيمتها الجميلة**"[3]، تستنشق البطلة حبيبها **(سينو)** من خلال رائحته في المدينة، لتختزل هذه الأخيرة في وجه **(سينو)**، فالعلائقية المكانية للجسد تجعل منه يمتد عبرها، بعد تفاعل إسقاطي لوجوده فيه عبر سمات بصرية " وهي السمات التي تظهر كوحدات مرئية وبصرية غالبا ما يتم اختيارها وفق إرادة إنسان/ فرد، والتي يدخلها هذا الإنسان/ الفرد معها في علاقة تفاعلية وحوار وقبول ورفض يسوغ كلام الجسد وحضوره"[4].

تقول ساردة (أنثى السراب): "**كانت أوراق الخريف تملأ أسطح المدينة وشوارعها. وكانت موسيقى الليل فينا عندما استلقينا على الظهر. وكنت أمسح وجهك وصدرك بمناديل الحرير**"[5]، يتشظى الامتداد الجسدي في تعالقيته مع المكان والزمان، وما ترك فيهم من الأثر، لنرى انطلاق التصوير المشهدي يبدأ من اللقطات العامة لتعالقية الجسد

---

(1)- ينظر، رسول محمد رسول، الجسد في الرواية الإماراتية، ص 85.

(2)- واسيني الأعرج، رواية " أنثى السراب"، ص11.

(3)- المصدر نفسه، ص44.

(4)- رسول محمد رسول، الجسد في الرواية الإماراتية، ص65.

(5)- واسيني الأعرج، رواية " أنثى السراب"، ص11.

مع المكان، يتخلل هذا التصوير بعض اللقطات القريبة في إخراج صورة الجسد، ما يجعل المتلقي يندفع للتفاعل الإيهامي مع ما يتلقاه من صور ذهنية، بهمسة شعرية تشكل الجسد وفقها، لأنها تقدم موضوع الرغبة للذات الساردة الجسد المستهام تقول ليلى: " **على الطرف الأيمن من المكتب بقصبته الخشبية المصنوعة من شعر أجود الأحصنة. مستلقي على ظهره كأنه في غفوة المتعب. كلما لمسته تذكرت والدي الذي قضي عمره كله يعزف نشيدا... صوته يعبرني الآن ويخترقني كشعاع شمس حاد**"[1].

بينما يتعلق الإمكان الجسدي في إدراكه ذهنيا مع وسيطه التواصلي ليتم تخيله من خلاله وصناعة صورة وهمية له، هذا ما نجده في رواية أحلام مريم الوديعة ببطلها الذي يعد المكان أكثر وسيطاً علائقياً قوياً في صناعة الوهم الجسدي **(مريم)** يقول **(سينو)**: " **حاولت أن أتكئ على الحائط القديم الذي بوجوه الكائنات المتحفية، التي كنا أنا ومريم نضحك من شموخها الزائف**"[2]. مازال للمكان إيقاع خاص في التماشي مع إيقاع أفكار البطل التي تتخيل صورة مريم، وكل ما يتعلق بها، يقول **(سينو)**: " **أسمع الآن وسط لفراغ المدينة. دق قلبك ونقرات المطر وهدوء الليل**"[3].

إن الانتقال الذي يمارسه السارد بقوله **(أسمع الآن وسط لفراغ المدينة)** يدلل على قوة تعلق الذاكرة الجسدية بالذاكرة المكانية، من خلال قوة الإدراك المعرفي بخطاطة المكان وحيثياته المختلفة التي عايشها السارد في علاقته بالجسد المغيب، فمكان التفاعل العلاقاتي بين الجسدين يعمل على طريقة المُذَكِر، فهي تقدم سندا مرجعيا لما هو مغيب

(1)- المصدر السابق، ص67.

(2)- واسيني الأعرج، رواية " أحلام مريم الوديعة"، ص 42.

(3)- المصدر نفسه، ص 67.

جسدي للذاكرة المتخاذلة والمستسلمة للنسيان، ما يبقى امتداده قوى الأثر عبر الحالية المكانية[1].

يقدم الأعرج في هذه المشاهد" المأساوية الرومانسية المفعمة بالمشاعر، تتقلب بين الأحاسيس المختلفة من خلال استخدام اللقطات العامة واللقطات القريبة"[2]. تقول ساردة مملكة الفراشة **(مايا):" تمددت أكثر على الكرسي. ها أنا ذي قد تمددت. صورة والدي التي على الحائط غابن نائيا وأصبحت مكسوة بغلالة شفافة تشبه الغيمة. لكني اعرف أنه وراءها بكل أناقته**"[3]، تستخدم بطلات الأعرج تقنية اللقطة ذات الحركة القطرية التي تبدأ كلقطة عامة، حينما تتفحص الشخصيات المكان وتستخدمه لإنشاء علائقية استحضارية للجسد المستهام، بالجمع بين المكان والجسد كوجهين لعلامة دلالية واحدة هي استيهام جسدي، لتنتهي اللقطة التصويرية بتوهم الجسد ذاته فيشعر المتلقي بهذه الحركة الانتقالية وإن كانت على مستوى التخييل[4].

يقول سارد شرفات بحر الشمال:" **مع ذلك بحثت عن نرجس بعيني المتعبتين الخائبتين في الأستوديو. وفي الحيطان علني أجد ملامحها ولكنني لم أجد شيئا**"[5]. لتسحضر الصور هنا تحضر بطريقة ما انطوى عليه هذا الظهور من معنى المكانية ومعنى الشكلية، ليكون البهو أو الأستوديو أو الخلوة أثار وجود **(فتنة)** أو **(زليخة)** التي انتشرت في هذه الأمكنة، ولكنها أيضا تعد الفراغ الذي يحتله عندما يذهب فيتخذ موقعه في غيابه، ليدخل الجسد في مرحلة الغياب ما يجعل شبحه يطوف حول هذه الأمكنة دلالة على استمرارية امتداديته فيها.

---

(1)- ينظر، بول ريكور، الذاكرة، التاريخ، النسيان، تقديم وترجمة/ جريج زيفاني، دار الكتاب الحديث المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص 82.

(2)- كين داتسايجر، مونتاج السينما والفيديو، ص 334.

(3)- واسيني الأعرج، رواية " مملكة الفراشة"، ص 489.

(4)- ينظر، كين داتسايجر، مونتاج السينما والفيديو، ص 504.

(5)- واسيني الأعرج، رواية " شرفات بحر الشمال" ، ص 188.

ليبقي الجسد في جميع صيغ تمظهره مركز قطب اهتمام في الصورة تبعا للحيز الذي يشغله مكانيا، حيث تم الربط بين الجسد والمكان ربطا عضويا للتماثل والتشاكل العلاقاتي بينهما في تأثيث ذاكرة واحدة تجمعها، فالجسد يتمتد في مرجعية وجوده من مرجعية المكان الذي توجد فيه، لتكون الطاقة المرجعية طاقة مكانية في المقام الأول[1]، ليتحول المكان إلى طاقة استعارية إلى استحضار الجسد بصورة لصيقة بالذاكرة، ليستحيل هو بدوره إلى المكان الذي تتبع منه الذكرى الجسدية من خلال إشعاعها الامتدادي فيه عبر الآثار الحسية للتعالقية بين الجسد والمكان، والتي انطبعت فيهما عبر التجربة الوجودية التي عاشتها الذوات الساردة والمختزنة في وعيها ما يسهل عملية الاسترجاع[2].

فالسارد وهو يحاول تخيل أثر الجسد يفكر فيه كلما عاد إلى المكان مهما كان المنزل أو الكهف أو الزاوية أو حتى جزء منه حافة النافذة، فقد كان يستمد من خياله سلطة قوية تجعله يحافظ على بهاء الصورة وشبابها وجمالها، لتبقى المرجعية الأصلية للصورة على واقعيتها من نظارة الملمس وإشعاعية النور وصفاء البشرة، هنا يؤثث الخيال بؤبؤة العين بمعالم الحسية للجسد، حتى أصبح قادرا على نصب الجسد مجسدا أمامه، بكل مواصفاته مضيفا إليها لمسات سحرية إبداعية، ما يشخص الجسد بكامل رشاقته وطاقته وعنفوانه تشتهيه العين قبل اللمس[3].

---

(1)- ينظر، الأخضر السايح، سرد الجسد وغواية اللغة، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، ص 96.

(2)- ينظر، محمد سمير عبد السلام، فضاءات وجماليات كونية- قراءات في الرواية المصرية المعاصرة، دار المعرفة، مصر، ط 1، 2010. ص 198، ص 200.

(3)- ينظر، إدريس الكريوي، بلاغة السرد في الرواية العربية، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، ط 1، 2014، ص 95، ص 97.

5- الصور الاستحضارية الزمنية:

تعد امتدادية الصورة التخييلية عبر المتخيل السردي لواسيني الأعرج أوضح بكثير لتعلق الذاكرة باللحظة الإدراكية للحالة المنتجة لها، وبالبعد الزمني وانعكاسه على الحالة الشعورية للشخصيات الروائية. فساردة (مملكة الفراشة) يعد زمن التخييل الذي تنشط فيه الذاكرة التصورية هو الليل تدرس خصائصه تقول ليلى: " **فجأة وجدتني ممتلئة به. مر الليل علي بصعوبة. كنت خائفة من أن أموت ولا أقول له ما كان في قلبي. في الصباح جئته مباشرة بعد درس الموسيقى**"[1]. يتسرب الامتداد الوجودي للجسد المشتهى داخل الذات الساردة ليلى تحت وطأ الليل بوصفه تجلي بصري، ما يشعرها بتشبعها جسد سينو الذي ينمو معها تدريجيا كل لحظة زمنية في الليل.

" **أنا أشعر بأني قريبة إليك من نفسك موسيقاك ترميني في مكان لاشيء فيه يقف على قدمين، ولا شيء يفكر. مكان يغرق في النور وترى الفجر الذي تحوله أشعة الشمس إلى قطع من البلور المتلألئ على أوراق الشجر الخريفية**"[2]، تلعب الإضاءة هنا دورا مهما في الاستيهام التخيلي للجسد باعتباره عنصرا مهما في استمرارية التصوير المنبثق للصور الذهنية تتعدد الرموز الإحالية التي يستخدمها الأعرج من أجل إثارة التصور الذهني عند المتلقي خاصة فيما تعلق بعلائقية المكان بالذكرى الجسدية مثل رواية أحلام مريم الوديعة" **المتاحف تذكرني بميتة الساموراي التي مارسها أبوك حين سكر.. ثم انزلق إلى داخل قنينة النبيذ الأحمر تلوى كالجنين ثم سد على نفسه**"[3]، ليستكمل التغطية الممكنة للمشهد السردي يؤخذ التصوير لقطة قريبة للجسد ولقطة مشهدية عامة[4].

---

(1)- واسيني الأعرج، رواية " أنثى السراب"، ص 38.

(2)- المصدر نفسه، ص62.

(3)- المصدر نفسه، ص12.

(4)- ينظر، كين داتسايجر، مونتاج السينما والفيديو، ص 500.

لقد تعاملت الساردات في تصويرهن للواقعة الجسدية في علاقتها مع الزمن بكل حنكة وحرفية مع مفهوم الوجود الجسدي بوصفه قيمة ذات تعلق نفسي كبير، هذا ما دفعهن إلى محاولة امتلاك الواقعة الجسدية وثبيتها وتوثيقها فيه(الزمن) امتداديا، من خلال اقتناص اللقطة التمثيلية للجسد بكل ما فيها من حيثيات واقعية مختلفة ضوئية، صوتية، حركية، ما يجعل العين الساردة تعبر الواقعة الجسدية بمثابة ذكرى زمنية تحتفي بمشاهدتها ذهنيا، ما بفعل البؤرة التصويرية لتجسيد الخطاب البصري للجسد، لحظة تمثل الصورة المشهدية للجسد.

فكلما اندمجت الذات الساردة في بعد المتعة الإستحضارية امتد الزمن عندها وزادت امتداديته، فالذات المستهيمة تسعى إلى تخيلية ترابطية بينها وبين الجسد المغيب، ما يجعلها تخلد اللحظة وتخلد الإحساس[1]، يقول سارد شرفات بحر الشمال:" **عندما تمادى الليل في غيه. تبادلوا الكؤوس والهمسات(..). جالسا على حافة النافذة المطلة على الميناء القديم استرجع قسمات رحمة أو فتنة لا ادري بالضبط**"[2].

يعتبر الإحساس فعلاً إحضاريًا لإمساك ما هو مغيب عن الذات الساردة أثناء انبثاق الموضوع في اللاوعي، ما يجعل ظهوره في الزمن الذاتي المتذكر لحظات استرجاعه، وفي الزمن التخييلي بوصفه متمثلا لذكرى، ما يجعل الصورة تظهر بصورة إنسيابية متصلة بصور علائقية أخرى، لتكون كل منها بمثابة نوع من الموضوع الاستدعائي لها(**تمادي الليل، الهمسات، الميناء القديم، قسمات رحمة، فتنة**).

ليتدخل الخيال في فعل الزمن الحقيقي لما له من تأثير قوي على النفس والواقع الحسي، باعتباره تجاوزًا للوجود الحسي للجسد، لاشتغال الحواس على إدراكه في طابعه الروحي الغيبي أثناء الاستحضار، لتكون (**رحمة**) الطيف الاستدعائي للمغيب الجسدي

(**1**)- ينظر،إدريس الكريوي، بلاغة السرد في الرواية العربية، ص 194.

(**2**)- واسيني الأعرج، رواية "شرفات بحر الشمال"، ص 140،141.

فتنـة، فظل طيفها يلاحقه منذ تعلق أثره في ذاكرته التي لم يفتك بها الفارق الزمني منذ مرحلة الطفولة إلى شبابه، فلم يغير الزمن ملامحها بل جلاها بصورة واضحة من خلال الاستغراقات الزمنية ليلية لحظة الاستدعاء الصافية، ليكون طيف **(فتنـة / رحمـة)** هو الوسيلة التي قدم صورتها للسارد بكل حركاتها وسكناتها وسماتها وبهائها في الأمسية التي جمعت السارد بـ **(رحمة)**[1].

وبما أن الصورة هي استعادة صورة زمنية ما داخل الزمن تبقى الدلالة الزمنية متأرجحة بين الوجود والعدم، من خلال استحضار أحوال الماضي التي لم تعد موجودة إلا في وعي الذات المستحضِرة له، لتحتكم إلى خاصية العدمية من خلال استحضاره بصيغة كان، وتتوهمه بصيغة سيكون عبر الردود الحضوري يحوله إلى معطى وجودي وعنصر تمثلي بفعل الترابط الموضوعاتي بينها، ليكون هناك ظهور إدراكات أخرى زمنية انطلاقا من المادة المأخوذة(الصورة في الحائط)، ما يجعل الإحساسات المستحضرة مغيرة للصورة في اللاوعي، بما هو سابق لتجلي صورة فتنة الخيالية.

6- التصوير الاستحضاري العاطفي:

يتعلق الأمر هنا بشعور الحنين نحو الجسد المفقود والمغيب الذي يجعل من العاطفة جزءا من تبلور الصورة الذهنية للجسد الروائي، وعاملا مساعدا على انحرافتيها من بعدها الأصلي إلى الوهمي، فتضفي عليها ألوانا وتقاسيم حسب المزاج العاطفي وشدة الانفعالية للشخصيات الروائية، وهي بين استحضار الجسد الغائب أو اشتهائه أو حتى حالات تقمصه، ففي رواية (أنثى السراب) عامل الحنين يوقد الذاكرة من سكونها وثبوتها: " **يومها هيأت نفسي من رأسي حتى أخمص قدمي. لافتقادك. فأصبح جلدي مغطى**

(1)- ينظر، إدريس الكريوي، بلاغة السرد في الرواية العربية، ص 95، ص 105.

بقشرة تمساح. لكني عندما واجهت المرآة. أحسست فجأة بمدى البياض الذي خلفته وراءك"[1].

تعد العاطفة مركز تجمع الآثار الانفعالية لتجارب الإنسان مع معطيات الوجود، وأكثر هذه المركبات العلاقات التواصلية بين الأجساد فيما بينهم سواء في علاقاتهم الحميمية أو التنافرية، فالتجربة الجسدية التي مرت بها **(ليلي)** خلفت تركيزا عاطفيا شديدا بالجسد التفاعلي **(سينو)** مما جعل مختلف هيئاته الصورية تلتصق بقوة بذاكرتها الانفعالية، ليكون استدعائها أمرا سهلاً في غاية الوضوح: " **ضحك باتسامه جميلة لأن براءة الطفولة الأولى. سينو لم يتغير كثيرا ظل هو هو. عاشق برأسه داخل غيمة بنفسجية. وطفلا يصعب ترويضه**"[2]. باعتبار الأنثى ذات شخصية عاطفية انفعالية أكثر من الرجل، تدفعها ذاكرتها العاطفية إلى استحضار الصورة بكل وضوحيتها، لكون قدرتها العاطفية تجعلها تحفظ الأحداث بوضوح، بكل تفاصيلها الدقيقة والصغيرة المشكلة لها.

فالزاوية التي ينطلق منها التصوير التخييلي في المشهدية العامة للجسد، تجعل منه أكثر بطولية فهي ليست ذات بعد درامي عميق معين بوصفها انبثاقا دلاليا عاطفيا للذات الساردة[3]. فالأعرج يستخدم الضوء في وصف الجسد الوهمي الممتنع في صراعه بين حقيقة حضوره وآلام غيابه بالنسبة للذات السارد، فالمشهدية العامة يؤشر للقارئ سلاسة الدخول في الأجواء المشهدية المقدمة[4].

---

(1)- واسيني الأعرج، رواية " أنثى السراب"، ص 22.

(2)- المصدر نفسه، ص 23.

(3)- ينظر، كين داتسايجر، مونتاج السينما والفيديو، ص 333.

(4)- ينظر، المرجع نفسه، ص 340.

7- التصوير الاستحضاري التماثلي:

يعتمد التصوير التخيلي هنا في العلاقات الإسقاطية المبنية على التماثلية الحقيقية بين الصور الجسدية، والتماثلية الاستنتاجية للتشابهات الإيحائية للصور الموجودة وما تنتجه من صور جديدة، فتختلف الوسائط العلائقية فيما بينهم والتي تتمظهر عبرها صورة الجسد الروائي في بعدها التخيلي، فتحاول الشخصيات الروائية صناعة الوهم الجسدي عبر وسائطه العلائقية لخلق حالات الإلتباس الواقعية مثلما نجد ذلك في رواية **(أنثى السراب)**.

تقول الراوية : "هذا هو سينو الذي اشتهيته بألوانه الجميلة ورغبته الطفولية في التسطير تحت كل شيء. هذه الورقة الصغيرة له، أعرفها من لونها الرمادي وخطوطها الماثلة فيها صرخته الأولى. مثل الطفل الذي خرج من رحم أمه وهو لا يعرف شيئا عن عالم كان عليه... أتذكر جيدا حتى اللحظة التي وضع فيها تلك الورقة المرتعشة بين يدي ثم انسحب وهو يبحث عن مهرب"[1]، ترتسم صورة الجسد عبر الورقة التي تعد إشارة تدليلية على تخيل **(ليلى)** صورة **(سينو)** عبرها. بواسطة الوسائط التمظهرية من الخطوط ولون الورقة والشاكلة التي كانت عليها بين أيدها.

يعد الوسيط التالي حالة امتداد للوجود الجسدي عبر الجسد الفتي في رواية **(أنثى السراب) تقول الراوية: " تأملتها قبل ساعات كدت أصرخ وكأنني أكتشف ابتني للمرة الأولى: سبحان الله العينان اللوزيتان نفسهما. الشفتان المرسومتان بإتقان اليد نفسها بأصبعها الناعمة والطويلة. الجسد نفسه المستقيم والفارع العطر نفسه الذي ينبعث من جسدها"**[2]، يتضح من المشهد السردي الشبه النسخي من جسد **(سينو)** في ميلينا ابنة

(1)- واسيني الأعرج، رواية " أنثى السراب" ، ص37، ص 38.

(2)- المصدر نفسه، ص 51.

التي نتجت عن علاقته بـ(**ليلى**)، فقد استحضرته عبرها لاشتراكهما في التقاسيم الجسدية.

ففي التشبيهية الإستحضارية يعتمد الأعرج في وصفه النحتي على الافتراضية التصويرية، في الإسقاطية التماثلية للخصائص الجسدية العلائقية المساعدة، على تحقيق التطابق الصوري بين الجسد الماثل والجسد المغيب، فهذه الصور تعد علاقات استدعائية غير تماثلية وكاملة الشبه التمثيلي، بل تحاول الذات إسقاط ما في ذاتها المستهيمة والشغوفة بالجسد الطفولي على الجسد المغيب، لتصنع التطابقية الجسدية النحتية[1]، فالوصف الجسدي في المشاهد اللقطاتية القريبة يجسد الأنوثة والنعومة الطفولية المرغوبة في الجسد، في اللقطات الوصفية المقدمة في حجم ثلاثة أرباع الجسد يظهر فيها الجسد بصورة شبه كلية.

يقول سارد **شرفات بحر الشمال:**" **ليخا سيدتي العالية ومعلمتي الأولى. دقة خزراتها ويداها كانتا ممتلئتين بالصفاء والرتابة ما يكفي لإحراج كبار الفنانين. عندما تنهمك(..)، كم كانت أصابعها تشبه أصابع فتنة رشاقتها مثل رشاقة راقصة لا تتكرر مرتين أبدا**"[2]، يستحضر أجسدا مختلفة عبر المنظور الإسقاطي الشبهي الذي رآه السارد بينها، بين جسد **(ليخة)** وجسد **(فتنة)** وجسد راقصة البالي في باب الرشاقة والنعومة والخفة، فالتشبيهية كانت هنا في جزئية الأصابع عبرها تم تمثل كامل الجسد، ليحل كل منهما في الآخر في حلقة وصلية بين الصور المستحضر التي تعود كل منها على بعضها بعض.

فقد استشرف السارد الجسد في أخرى تشبهية به، فنفى عنها التحقق المرجعي الأول في اتجاه التحقق النسخي التخييلي، التي انتشرت من خلال صورة الطيفية

---

(1)- ينظر، سليمان الحقيوي، سحر الصورة السينمائية، منشورات دار الراية للنشر، عمان، الأردن، ، ط 1، 2013، ص90.

(2)- واسيني الأعرج، رواية " شرفات بحر الشمال" ، ص 148.

(زليخة / ليخة)، ما يقدم لامتدادية الصورة في بعدها الشبحي لتكون التشكل الوجودي عبر التخيلية، فهي حالات الروح الهيولية للجسد التشابهي الكامنة في الذاكرة، مجسدة في صور تشابهية تمارس إغراء للنزعة التمثلية بوصفها مرادفا للوجود التمظهري[1].

هنا تبدأ الذات الساردة لاختيار الشكل الهندسي الأكثر احتمالا للتجسيدية الوهمية الأكثر كمالية، من الأشكال الهندسية الجسدية الموجودة أمامه بين **(زليخة / ليخة / فتنة / حنين)**، على الرغم من التشابه في التشكيل الهندسي بين مبدأ الاحتمال الأكبر للتجسيد الشكلي النهائي، وبين فرضية الثبوت القائمة على أساس ثبات الإدراك المعتمد على الرؤية الحقيقية، للشكل الجسدي المراد نحته تخييليا، فلإدراك الشكل البشري يجب إدراك العلاقات الفضائية بين وحداته المكونة له، لكونها تملك شكلها الخاص، لأن الشكل في حقيقة أمره وحدة تشير إلى وجود كلي مهيكلة أقسامه بشكل منطقي، فنحت الجسد في هذه الحالة روائيا يعني تفصيل أحجامه بدقة من ناحية توزعها المساحاتي لكون القضية تتعدى إدراك وجه أو رقبة، بل إدراك لمفهوم الشكل الجسدي في صورته التجريدية وللعلاقات فيما بين مكوناته وإعادة صياغة هذه العلاقات نحتا تجريديا[2].

فالصورة الجسدية هنا لا تهدف إلى التطابق الكامل بل ظهورها الحسي هو محاولة لصناعة الشبه التطابقي، ما يجعل الاختلافات النحتية تظهر بصورة جلية في لحظات التماس نقاط النفاذ التي تتوسلها الصورة الواقعية لتلتبس بالصورة الشبيهة، ما يمكن الوصف النحتي التمثيلي من خلال الصورة النفسية الأمر الجامع بين البعدين الواقعي والتشبيهي، فمن الناحية التمثيلية النفسية تعد تنظيما للعلاقات القائمة بشحنتها الغريزي مع حسية عالية المستوى، بعددها اللمسي والبصري مع التنظيم الفكري، هنا تنتقل الصورة إلى مستوى تجريدي محتفظ بإسقاطات حسية، فالمجال النفسي هو المتحكم في تلونات

---

(1)- ينظر، محمد سمير عبد السلام، فضاءات وجماليات كونية- قراءات في الرواية المصرية المعاصرة، ص 203، ص 205.

(2)- ينظر، جاك أمون، الصورة، ص 68، ص 69 .

الصورة الشكلية للجسد الوهمي من تجسد شكلي إلى أخر ومن تمثيل إلى آخر، وهذا راجع للطاقة النفسية التي تشبعها الرغبة الإستحضارية التمثيلية[1].

يسعي الأعرج هنا في رسمه التجريدي للجسد منحه بعدا استيطيقيا متعلقًا بالمنحى العقلي الذي يرتقي إلى ما فوق الحسية، ليكون لدى الذات المستهيمة المتلقية للصورة الشبهية ما يتصل بالمعرفة العقلية بالنموذج المتعالي واللامرئي **(سينو)** الجسد الغائب، فالنموذج الجسدي التجريدي منزه عن الحسية والعرضية، فهو حاضر في جسد الفتاة الصغيرة، لكونه ذو نسقية صاعدة تتصل بالمعرفة المجردة لما هو نموذج حسي جمالي وهذا يتجلى في الوصف التدقيقي للصورة المقدمة، فالبعد الاستيطيقي لمونتاجية الصورة الجسدية السردية متعالية البعد الإنساني بقصدية حسية منطلقة من وعي تجريبي حدسوي ذي مرجع روائي، ومرجع لغوي يعتمد على حدس الذوق الجمالي للصورة المقدمة[2].

8- <u>التصوير الاستحضاري الشيئي:</u>

تدخل الأشياء في علاقة حميمية مع الإنسان فتصبح جزءًا مكونا من مكوناته الوجودية، لتكون ذاكرة الإنسان الفردية والجمعية في إطار علاقته الشخصية، حيث يتم استعمال الشيء استعمالا وهميا وفق مزاج الشخصية ورغبتها، لأن الوهم يتحكم في منطق عملية التشكيل متعلقا مع التعاقب اللاشعوري، للعناصر الحواسية والتأملية والذهنية لإدراك الأشياء المحيطة بالجسد[3].

يمكن القول إن الوسيط الاستحضاري المتمثل في الملابس من متعلقات الذات المستحضرة يلعب دور الاختزالية الرمزية لما يشير إليه وما يستدعيه من حضوره

---

(1)- المرجع السابق، ص 92، ص 95.

(2)- ينظر، رياض هلال الدليمي، بين الفكر والنقد والتشكيل البصري، دار رضوان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013، ص 38، ص39.

(3)- ينظر، عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، ص 79، ص 80.

الجسدي: "**أتذكر كل التفاصيل الحية.. مناديل الحرير التي نشفتُ بها صدركَ، ثم دفنتها طويلا في قلبي الذي لا أستطيع أن ألملم تفاصيله الهاربة. بحثت عنك في رائحة عرقك التي توقظ كل حواسي الحية حتى المدفونة منها**"[1]، ليكون المنديل علامة أثرية جسدية أيقونية مع الجسد المغيب، ويمكن النظر إليه من خلال زاويتين، فهو يمثل جزءا من الجسد المغيب باعتباره من مقتنياته التي تدل على امتداديته الأثرية، وليكون دلالة إيقاعية على استمرار الراوي في عملية التواصل مع الجسد المغيب، ما يسمح له بإمكانية توهم صورته عبره ليتحول المنديل الحريري إلى مرآة يبصره من خلالها، فالصفة الحريرية للمنديل تمنحه الطبيعة التداولية للجسد ممن خلال استخلاص صفاته من اللمس والرائحة أي النعومة والرقة والعطر، وإعادة تمثيل الصورة الوهمية[2].

يبقي التوظيف الإسقاطي للصور المتخيلة للجسد الوهمي عبر متعلقاته الوسائطية حسب رواية أحلام مريم الوديعة تعد القداحة[*] والقلم هاجس البطل الذي يقربه من حبيبته مريم بعد ضياعها وسط المدينة" **القلم والقداحة ما يزالان في الجيب الداخلي، هدية مريم في آخر أعياد ميلادي التي قليلا ما أتذكرها. كانت مريم طيبة شعرت بالوحدة ألفها واحتضنها كعاشق أسطوري**"[3].

ليلعب الشيء دورا مهما في إبقاء الواقعة الجسدية المفقدوة مؤثثا لوجودها العيني ما يجعل تمثلها البصري شيئا يسيرا بالنسبة للذات الساردة، تقول **(مايا) ساردة مملكة الفراشة:" كان من الصعب علي تحمل تحول ديف إلى مجرد قطعة من الأثاث، أشيائه النادرة كانت معي(...) لكن في كل لحظة يفاجئني شيء منه ليذكرني، بأنه مازال**

---

(1)- واسيني الأعرج، رواية " أنثى السراب"، ص 62.

(2)- ينظر، رسول محمد رسول، الجسد في الرواية الإماراتية، ص 158.

(*)- القداحة هي ولاعة السجائر.

(3)- واسيني الأعرج، رواية " أحلام مريم الوديعة"، ص 19.

هنا(...) حيث ذاكرة القلب الخفية" [1]، ليدل على طفو الصورة الجسدية منبعثة من متعلقاته الشيئية لحظة إصرار الذكرى.

يقول سارد شرفات بحر الشمال:" **نرجس لم تنتهي؟. ذكرته الاسم لا ينسى أبدا لو تخلى عنه مخي كلية. سيظل محتفظا بهذا الصوت الذي لا يموت، حتى في تشكلات الورد المختلفة لا أرى إلا النرجس**"[2].

فالسارد لا يعرف من نرجس إلا الصوت الذي يسمعه عبر **الراديو** الذي يعد الوسيط العلائقي بينه وبين الجسد الإذاعي نرجس، يحاول من خلال نبرات الصوت وتموجاته الهادئة أن يتمثلها حين لمح أزهار النرجس الوسيط الاستحضاري الأساسي في هذا المشهد السردي، مازال السارد يسقط تخيلاته الجسدية التي يقيم من خلالها مشابهة تصويرية بين الجسد المثيل في ملامحه وتوصيفاته وجسده المستهام، يحضر من خلاله إلى مجال الرؤية البصرية.

ينتقل السارد إلى وسيط استحضاري آخر يبحث من خلاله عن ملامح الجسد المغيب ويحاول تمثله فيه و رؤيته عبره، يقول: " **ثم انتبهت إلى صورة كبيرة بالأبيض والأسود لامرأة في عز العمر. كانت تحتضن آلة موسيقية كأنها قادمة من الفترة الرومانتيكية. اقتربت منها أكثر. أحسست بنوع من الألفة في عينيها وفي تقاسيمها العميقة. كانت حركة يديها اليمنى تعوم في فضاء من البياض. يشبه ضبابا فجريا يصعد من بحر لا يكاد يرى. ياه كم تشبه الوجوه والأشياء. أعرف عما تبحث عنه. العين تفضح صاحبها. فتنة ليست في هذا الحائط**"[3].

لتكون لغة الحواس عند السارد في هذا المشهد السردي الوسيط الوحيد لاستشعار الجسد عبر الصورة الوسيط الأول في تقاطيعه المختلفة من صورة المرأة المحاطة بهالة

---

(1)- واسيني الأعرج، رواية " مملكة الفراشة"، ص 13.

(2)- واسيني الأعرج، رواية " شرفات بحر الشمال"، ص 158.

(3)- المصدر نفسه، ص 150.

لونية بين الأبيض والأسود، ما أدخل السارد في جو تخيلي أعاده إلى طقس شعائري مارسه مع فتنة في خلوتها عند **(الولي الصالح)**، فقسمات المرأة و حركة يديها تشبه **(فتنة)** الجسد المستهام، لينتقل بنا الشهد إلى الوسيط العلائقي الثاني الحائط الذي علقت فيه الصورة فراح السارد يبحث في تجاويفه المخلفة عنها.

لتمتد **(فتنة)** في الصورة على شكل توهم بطاقة شاعرية في وصفه للمرأة في هيئة رومانتكية أعيد تشكيلها في الزمان التوهمي، ففي هذه الحالة تعتمد الصورة على إنتاج جديد بصورة فنية تضع بصماتها المتكررة في غيرها، فهي الأصل وتحيله إلى الهامش حيث يتم تخيله في دوال مختلفة أثناء التمثل، ما يدل على آثار الاستبدال التفكيكي للصورة الحقيقية فتنة، وإعادة تركيبها في غيرها في علاقة بدائلية استحضارية.

فمشهد الصورة المعلقة في الحائط تُقصى كل الوقت الذي تستغرق الذات الساردة وهي تتأمل معالمه التركيبية باعتبارها مؤشرات استحضارية، الذي يصور فيه الناحت معتمدا أسلوب الرسم فيقوم بقطع تناوبي في رسم الصورة، بعدها ينتقل إلى مشهد جديد ينحت فيه وجه **(فتنة)**، ليعود من جديد بالمتلقي إلى المشهد السابق عبر انعطافة تصويرية يختم بها المشهد التصويري العام[1]، فعملية تشكيل المرئي فنيا اعتمد السارد فيها على تقنية التلاعب بالإضاءة لخلق الانعكاسات الضوئية **(يشبه ضبابا فجريا)** مكثفا إياها في الأبعاد اللونية لتميل إلى الرمادية السميكة، ما ينتج الهندسة الشكلية للجسد الوهمي[2].

لقد الغي الوجود الإبداعي للعلامات في الرواية الفواصل بين الإدراك وموضوعه، ومن ثمة أصبح الجسد موضوعا للإدراك في بدائل أخرى، فالمذياع رفيق

---

(1)- ينظر، محمد صابر عبيد، الكون الروائي، سوسن البياتي، قراءة في الملحمة الروائية " الملهاة الفلسفية" لإبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص 68.

(2)- ينظر، عبد الله رضوان، الرواية الأردنية على مشارف القرن الواحد والعشرين، دراسة تطبيقية، منشورات صناع التغيير، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص 78.

السارد هو البديل الإدراكي لجسد **(زليخة)**، يعيد صياغة وجود أنساني مجسدا في صوته، فهو صوت مدرك يروي قصة الجسد ويحوله إلى علامة مفهومية علائقية، ينشأ من خلالها جسد **(زليخة)** واقعا وجوديا جيدا هو صانعه من خلال المذياع، فهو استبطان بدائلي محول إلى علامات تمثلية في تشكيلات جمالية.

تسيطر على السارد في رواية "**شرفات بحر الشمال**" صورة الاتساع الخيالي للأشياء الحاملة للمدلول الجسدي وجمالياته التكوينية وآثاره وطاقته، تعلو معها حركية الاتساع بداخله عندما يسقط الشبه بين نرجس وحنين في النغم الصوتي، وفي امتداد الجسد في صورة المرأة المعلقة في الحائط حيث استحضر **(فتنة)** كونها تمثلاً لموضوع الخارجي، ما يجعله طاقة جسدية كامنة في عقله يربط بينها وبين فتنة عبر الشبه صورة الممتدة في لاوعيه.

لتظل أثر الاتساع الكامنة في جسده هو محور التجربة العلائقية، كما يعمل على تحويل صورة الجسد المغيب الممتزجة بأشياء خاصة يستعملها أو يراها في الموجودات الخارجية التي يتعامل معها، مثل رؤيته لصورة المذيعة نرجس في زهر النرجس، تحتل موقعها" **موقع الجسد الحقيقي**" في حركية عكسية لوجوده في الأشياء الموظفة تحمل المدلولات الحضورية الجسدية التي تعلقت به، لتكون الذاكرة التصويرية في وعي السارد ما يذكرنا بطاقة الجسد في الغياب.

تسيطر من خلالها الصورة البديلة للجسد في إدراك الراوي على واقع المشاهد السردية المختلفة، فما تم التقاطه من خلال الأشياء العاكسة للجسد وتجسده هو منظور الصورة البديلة للأصل الغائب، لا يبقى منه سوى لعبة الحواس والحركة الدائمة المستمرة للأشياء المكونة للخطوط والتعرجات الجسدية كونها سوى لعبًا بالمنظور الإدراكي في تمثل الصورة الجسدية ببعدها الواقعي، هنا تعد كشفا لعملية الإدراك وأبعادها الخيالية

والطيفية والأصلية، وكان الجسد يحيا في حركية المادة "الشيء"، لتكون الصورة السينمائية الجسدية تعنى بتأويل الذات المستحضرة وفق صيغ الجسد وحركيته غير المقصودة.

9- التصوير الاستحضاري البصري:

يضع الأعرج باخراجيته التصويرية عالما جسديا يتماشى مع حاسة البصر، كمثيرات فيزيقية للتخييل الإيهامي التلقوي، يعتمد فيها على ثقافة العين في الصور العقلية ذات البعد الذهني التجريدي، لصناعة صورة جسد لا يمت لما هو واقعي، فبهذه التقنية يشتغل الأعرج على الافتراضية البصرية للصور الذهنية، تقارب الصور المختزنة عن الجسد الحقيقي[1]، لكون الصورة الجسدية صممت ببناء معماري إخراجي هندسي محكم القصدية، تحكم فيه الأعرج بتأطير الصورة بصورة خاصة، بحيث يحاصر العين ويلغي كل المساحات الفارغة التي تشوش تلقيها، ليمنح لتمثل الجسدي وضعه أما عين الكاميرا التجريدية عبر الاستذكار البصري[2].

فتشتغل الذاكرة البصرية في استدعاء الصور الذهنية كآلة كميرا تضع المتلقي داخل إطار الصورة المستحضرة وبدقة مثلما تجسدها ساردة (أنثى السراب):" **أراه وهو يأخذ كل شيء بجدية نادرة ويسلمني الورقة التي عليها... كان سي الناصر طيبا ومليئا بالحنان**"[3]، فتفعل الساردة رؤيتها البصرية في تخيل والدها **(سي الناصر)** بالواقعة الجسدية نفسها التي حفظتها عنه، يتعلق الأمر هنا بصيغة بصرية تشير إلى عودة الجسد إلى حالات الحس الكلي، يجعل من العلامات حوله تعبر عن البعد الهوسي فقط، هنا تشير إلى الكم الانفعالي الموجود في الصورة المقدمة الممتد بآثاره إلى المتلقي، وهذا بديهي فواجهات الرمز على علاقات دائمة التحول، لأن الصورة في انفصالها عن

---

(1)- ينظر، سليمان الحقيوي، سحر الصورة السينمائية، منشورات دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1. 2013، ص90.

(2)- ينظر، سعيد بنكراد، وهج المعاني، سيميائيات الأنساق الثقافية، ص 154، ص 156.

(3)- واسيني الأعرج، رواية " أنثى السراب"، ص69.

موضوعها الجسد تمد العين بما يتسرب إليها من إشارات تساعدها على التذكر، ما يخلق لها حالات قابلة للتمثل الذهني[1].

لتكون الذاكرة البصرية العامل المساعد على تخطي حالة الخوف في رواية " أحلام مريم الوديعة" يقول ساردها: " **ترتسم وجوه الناس في ذاكرتي حطبا جافا كعظام الموتى خزراتهم مذعورة من النجوم التي تخشي النظر إلى تفاهاتنا**"[2]، هنا تعد الصورة الذهنية المنتجة تجمعا لصور بصرية معلومة بميزة خاصة تعد المثير الاستدعائي في قوله **(خزراتهم مذعورة)**، يسعى الأعرج في هذا المشهد إلى مسارات التصوير إلى حالات التجريد الذهني المتتالية، التي تقودنا إلى استخراج قيم التمثل الذهنية ومعاير التصوير التداولية من عصب التمثل البصري لديه إلى الصياغة اللغوية التي تثير الصورة للمتلقي.

بينما يرسم السارد عبر ذاكرته التخيلية صورة طيفية لجسد **(سفيان)** الملاحق له ليستشعر حضوره بداخله يقول" **يتحرك في دماغي يحب الأوقات التي قضاها محجوزا بين تلافيف المخ والكريات الحمراء. على رؤوس أصابعه يتحسس الفتحة التي بدماغي برأس مسدسه**" [3].

فالإدراك البصري للشخصيات الروائية للواقعة التفاعلية الجسدية بمختلف أنماطها وتجلياتها، سرب بصورة لاشعورية معلومات بصرية يتحدد وضوحها على حسب الحالة الواعية للذوات الساردة. لذا فإن المونتاج البصري للصور التخيلية يتم سرد الوقائع البصرية تكاد تماثل الأصل البصري لها. فكلما كان الزمن الإدراكي أوسع للصورة البصرية كان نسخها أيسر وأوضح ومتماثلاً، ففي مرحلة غياب الوعي يكون الحفظ عملية

---

(1)- ينظر، سعيد بنكراد، وهج المعاني، سيميائيات الأنساق الثقافية، منشورات المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2013، ص 171.

(2)- واسيني الأعرج، رواية " أحلام مريم الوديعة"، ص10.

(3)- المصدر نفسه، ص14.

شاقة، لذا نجد المشاهد السردية يتخللها تقطيع إدراكي بصري للذوات الساردة لصورة، مما يجعل تخيل الصورة الوهمية شبه ناقص ممزوج بالضبابية والظلالية.

يفعل الأعرج في المشهد السردي السابق العين الجوانية للذات الساردة و هي تجوب التوزعات البصرية وتتمثلها ذهنيا للجسد المغيب الذي احتل تلافيف دماغها، محددا زوايا التمثل واستقراء الصورة من خلال السطح التصوري؛ أي من مركز الصورة المقدمة إلى زاياها، هنا تتحرك العين بوضعية الكاميرا الإخراجية حين يتمثلها المتلقي وهي التقنية التي اعتمد عليها الأعرج في تقديم صورة الجسد في تلافيف الدماغ، وفق حركة دائرية تحيط بكل حركات الإيقونات التصويرية المكملة للمشهد التصويري[1].

كما نجد مشاهد سردية أخرى لصور بصرية تنهض استراتجية التخييل البصري بإعادة تمثيل الأحداث بصور وهمية، لبناء الصورة الذهنية مقصودة لذاته يطلق عليها التخييل الموجه نحو موضوع بعيه، **(وشاله الطوارقي الأحمر) (الذي كان يضع يوم اغتياله)** ليدل الوشاح الأحمر على صور بصرية ما يدل على أثر الحواس وتتابعها في اللوحة المشهدية للجسد.

حيث يستخدم واسيني الأعرج جمل سردية مقصودة الدلالة البصرية تحمل مخيلة المتلقي على بناء الصورة الذهنية الجسدية المقصودة، بدلالتها الإنزياحية من المعيارية الطبيعية إلى المعيارية الإيهامية في بعد النشاط التمثيلي الذهني التمهيدي، الذي يعد مرحلة أولية لكي يدخل المتلقي في المسار الذهني للتخييل الصوري للمناخ الوصفي العام. ما يجعل الصور الذهنية تتدفق بحيث يمكن للمتلقي رؤيتها ذهنيا أو سماعها واستشعارها، فإن إستراتجية التخييل البصري تكمن في التفاعل العقلي للمتلقي عبر الصور باعتبارها تعبيراً داخليًا ذا مدلول نفسي مقصود.

(1)- ينظر، رياض هلال الدليمي، بين الفكر والنقد والتشكيل البصري، ص 87.

تعكس بعض هذه المشاهد السردية القدرة المكانية التي تعد القدرة على تقديم حجم الشيء وشكله ولونه، وتوزعه الفضائي وفق أبعاده الحضورية المختلفة اعتمادا على الهاديات البصرية، معتمدا فيه على تصوير حركة الأشياء والأجسام في الفراغ، مع الإمكانية في إحداث تغيرات في المدرك البصري، وهذا ما حدث مع صورة جسد **(لوليتا، ليلي، مريم، سينو، يونس، فتنة)**.

وهذا ناتج عن عملية إعادة التمثيل الواقعة الإدراكية الجسدية و هدا ما نجده في المشهد السردي التالي، يقول سارد شرفات بحر الشمال: " **أنا لا أتذكرها إلا في ارتباكاتها وهشاشتها لا اعرفها إلا في حالة تعقلها وهبلها. لم تتغير كثيرا سوى أنا تسخر وتضحك بدون حدود**"[1]. فالذات تحث نفسها على توهم هيئة الجسد في بعده تصويري التمثيلي لحظي، لإدراكها بالصورة الموجودة في ذهنها بالصورة المرغوبة بها فقط، لكون الوهم الإلتباسي يطال عملية الإدراك هنا يكون التموضع الإدراكي البصري عاجز على تحديد الفارق التميزي في التفاصيل الإستحضارية في قوله (لم تتغير كثيرا سوى أنا تسخر وتضحك بدون حدود) [2].

يقول في موقع أخر من الرواية:" وضعت أمامي عشرين سنة من الحنين تتدفق مثل بحر لا تحده حافة. امرأة استقضت في دفعة واحدة لم تترك لي فرصة التفكير ولا التأمل. كلما تذكرتها ازددت يقينا أني مريض بها"[3]، فالتدقيق التخييلي التأملي في استحضار الصورة يعتمد التخييل على قدرة التفكير البصري، والتعرف على الشكل والفراغ وما يتضمنه من ألوان وخطوط ورسوم ونقط، ما يجعل الشخصيات الساردة تجلب آلية استحضار الواقعة الجسدية المرغوب فيها عن طريق علاقاتها بما يحيط لها في توزعها الفضائي، عبر مجموعة من العلاقات التركيبية لأجزاء الصور الذهنية الجديدة. حيث

(1)- واسيني الأعرج، رواية " شرفات بحر الشمال"، ص 27.

(2)- ينظر، جاك أمون، الصورة، ص 99.

(3)- واسيني الأعرج، رواية " شرفات بحر الشمال"، ص 70.

يتجلى لنا إدراك المساحة والعمق الفضائي الذي تأخذه الشخصيات في مداها التخييلي، وحركة العين أثناء التقاط الصورة وأثناء تخيلها عبر إدراك الشكل الجسدي الحالي وشكله لحظة تخيله.

ليصبح مشهد ظهور الجسد المتخيل في تكوينه التخييلي حاملا في ثناياه طابعا انفعاليا في النحت المشهداتي التصويري، من خلال تحديد الزاوية التي ينبثق منها الجسد في تبئير موضوعي أمامي يدفع الصورة نحو العمق، البؤرة التي انطلقت منها العين في المشهد السابق وهي تلتقط نهوض الجسد دفعة واحدة من ركام الماضي العشرين السنة، هنا يحضر البعد النفسي للسارد أو مما يمثل الحضور الجسدي الذهني في قانون التداعي والاستدعاء واستحضار الصورة من خلال تعبئة البعد النفسي للذات الساردة[1].

10- التصوير الاستحضاري الصوتي:

يمثل الصوت علامة صوتية تحيل على تمثلية تخيلية للعالم الجسدي، المؤثث له بفعل الإيهام التلذوي والتعويضي، فتستحيل إلى علامات بصرية استحضارية في المقام الأول للمغيب الحسي، وقناة تواصلية مع الجسدية المفقودة، وعلامة تمثلية للصورة الجسدية الموهمة، التي يسعى من خلالها الأعرج إلى صناعة الصورة الجسدية، عبر عوالم السمع البصري مع الاسقطاية البصرية المرئية عبر فعل الموسيقى، والمصادر الصواتية المختلفة، تمارس فعلا تواصليا مرئيا لمظهرية جسدية مغيبة ومتخيلة استحضاريا[2].

حيث يتحول الصوت إلى حامل رمزي يعين ويضيف وينتج معاني مجردة للحظات حميمية مستحضرة من تجربة جسدية مفقودة، ليستحيل إلى حامل رمزي لصورة ذهنية

---

(1)- ينظر، عبيد محمد صابر، الكون الروائي، قراءة في الملحمة الروائية الملهاة الفلسفية لإبراهيم نصر الله، ص 68.

(2)- ينظر، رسول محمد رسول، اللمس والنظر، ص 207، ص 208.

مختزلة أثارها في عمق الوعي، ومنتج لمعنى وجودي وهمي في المقابل يرتبط فيها ما هو واقعي بما هو افتراضي الذي يعد جملة من الدوال اللغوية، المتملصة من حالات الاستيهام والعوالم المنفلتة لتحقيق واقعية جسدية[1].

يلقي الصوت بظلاله الإسقاطية على مجمل نظام العلاقات التواصلية بين الذوات السادرة المرسل إليها في حلقة التصور الإيهامي، والموسيقي بمختلف مصادرها وأنواعها المرسل والباعث على الإيحائية التصويرية في الفعل المحكي[2]، لتنهض آليات التخييل الجسدي عبر استدعاء صور صوتية من لاوعي الذات الساردة" **ها ها ها .. من أين تأتي هذه القهقهات المجنونة التي أعرفها جيدا. قهقهاتهم التي سكنت الدماغ بصحبة السرجان المنحوس أصواتهم صارمة الآن واضحة**"[3]. يبقى الدعم العلائقي للصوت وسيلة لاستظهار الصورة من الغيب إلى التجلي.

ليعيش البطل عالم الجسدي الممكن تحققه في مخياله" **ضحكاتك كانت دائما تختم بدمعة من الحزن تعرف قيمة الفرحة**"[4]، ما يجعل من الصوت صيغة تجسدية للجسد المغيب التخييلي" **مريم ها أنتي تعودين وصوتك الفيروزي يملأني شوقا وحنينا**"[5]، لكن في بعض المحطات السردية كان الخوف الهاجس الذي جعل صدى الصوت يثبت في الذاكرة الإدراكية، وهنا حين تتصل الصورة بالصوت في مصدرها الأصلي، يتجاوب معها الحس الإدراكي والحركي، تصل معها الذات المستهيمة لأعلى درجات التماثل القصوى في إنتاج الصور التخيلية[6].

---

(1)- ينظر، سعيد بنكراد، وهج المعاني، سيميائيات الأنساق الثقافية، ص 99، ص 105.

(2)- ينظر، رسول محمد رسول، اللمس والنظر، ص 175.

(3)- واسيني الأعرج، رواية " أحلام مريم الوديعة" ، ص20.

(4)- المصدر نفسة، ص 65.

(5)- المصدر نفسه، ص 97.

(6)- ينظر، سليمان الحقيوي، سحر الصورة السينمائية، ص 35.

هذا يجعل من الموسيقي لغة الأحاسيس الراقية ولغة مباشرة تلج مباشرة دون وساطة إلى الذهن وتعتبر عن تدق صيروري وجـــودي ممتـد فـي الزمـن دون توقـف[1]، ليكون الإيقاع الموسيقي المنبع مجرد لحظة استذكارية من لمس الهرمونيكا وسيلة لتدفق الذكريات، التي تنمو معها صورة الجسد المتخيل في ذات الساردة بصورة لاشعورية تنفلت من ترسم الساردة **(ليلي)** في استدعائها لصورة **(سوزان لونديينغ)** " **صوت الكمان الذي يتلوى بين أنامل سوزان لونديينغ الرقيقة يأتيني الآن واضحا وبلا صد**"[2]، تتضح هيئة عازفة الكمان بصورة محتضنة إياه تتلاعب بأصابعها الرقيقة بأوتاره.

ليكون الإيقاع النغمي بين حدته وهدوئه عاملا مساعداً في تحديد الملمح الجسدي، لتنمو الصورة الذهنية كالمنمنمة التي تتجمع قطعها المتناثرة بعضها ببعض، فكل قطعة تحمل شكلا هندسيا يكمل الشكل الهندسي التالي، تقول الساردة: " **الموسيقى وذاكرتي المتقدة. هما كل ما يؤثث حضوري الآن ويمنحني حنينا لذيذا نحو زمن أصبح فصوصا صغيرة علي أن أجمعها وأرتقها. لأتمكن من فهمها وربما نسيتها للمرة الأخيرة**"[3]. فمن المعروف أن الذاكرة حساسة للإيقاع الموسيقي أكثر من وقع المدلول اللغوي، بما تحمله الموسيقي من طاقة صوتية جد نفاذة تستقر عميقا في الذاكرة، فالمخزون الموسيقي يستطيع أن يستوعب مخزون هائل من الصور الذهنية الفاقدة لمرجعها الأصل[4].

لذا تعمل الموسيقى على استحداث حالات شبيهة بالحالات الاستماعية الأولى حينما يتعلق الأمر بأثرها الإدراكي الذهني الذي يصعب محوه لقوة تشبثه في ذهن

---

(1)- ينظر، سيمر الزغبي، نيتشه الفن والوهم والإبداع الحياة، ص 124.

(2)- واسيني الأعرج، رواية " أنثى السراب"، ص15.

(3)- المصدر نفسه، ص16.

(4)- ينظر، سعيد بنكراد، وهج المعاني، سيميائيات الأنساق الثقافية، ص 149.

الأسنان بصفة عامة. فانتشارية الصوت في المكان خاصة في سكركتيوم يزيد من اللذوية الإستحضارية للغياب الجسدي، وهذا ما يجعل تحويل الصوت الأيقوني إلى جسدية مضاعفة الحضور، فالساردة في رواية أنثى السراب تسعى إلى تجسيد الحسي للصوت المغيب وجعله كينونة حاضرة، من خلاله تريد استحضار صورة الحسية الغائبة لـ **(سينو)**، ككينونة حسية مرئية ومنظورة[1].

لتنتج لنا صورًا جسدية عبر حاسة السمع التي جاءت مشحونة بالأصوات والتوتر النفسي، فنجد تفصيلات دقيقة في الصورة الكلية ليجسد هذا التصوير الواقعي للجسد، عبر التفاعلية العالية للحواس وتعاقبها من اللمسية إلى العطرية تختم بالبصرية، لأنها حصيلة مدركات حسية سابقة، فلأن لحاسة السمع قوة التقاط الواضح للصوت الحقيقي، ما يحدد الحركة أو التمثل الحسي للجسد عبر التخييل التوهمي، ما يحدد بموجبها العلاقات في تشكيل الصورة، ما يشير إلى مشية الجسد أو يشعرنا بحركته ورقصه عبر الإيقاع الصوتي[2].

حيث تثير الصورة الذهنية فيما بينها مجموعة من الروابط الحسية المختلفة بما فيها متضافرة مع السمعية عبر الدلالة الإيقاعية للصوت اللغوي، فالموسيقى السمعية تحدث صورة تخيلية سمعية تتغلغل إلى ذهن الذات الساردة بصورة واضحة هذا ما أكد عليه **(ت- س- إليوت)**، أن الخيال السمعي له أهمية كبيرة في مساعدة المتلقي(الذات الساردة) على تشكيل الصورة الذهنية، لأنه ينفذ مباشرة إلى الماورائيات الحسية وإلى الفكر، ما يجعل الصورة الحسية السمعية تقوم على التوهم الإسقاطي للصورة الجسدية ليتحول إلى التوهم الإنشائي للصور الجسدية مفارقة لأصلها[3].

---

(1)- ينظر، رسول محمد رسول، اللمس والنظر، ص180.

(2)- ينظر، صاحب خليل إبراهيم، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، دراسة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، ص 146، ص 157.

(3)- المرجع نفسه، ص 113.

وهكذا تتمثل الأنثى الكينونة الذكرية والذكرية للكينونة الأنثوية انطلاقا من الباعث الصوتي لتخيلية مرئية، فالأعرج اشتغل على التمثلية الإيهامية بالدخول إلى لاوعي الذوات الساردة، وبعث الصور الذهنية المختزنة هناك عبر المثيرات الحسية، كعلامات تمثلية وقنوت تواصلية وأيقونات إحالية[1]، على تأرجحية الصورة الجسدية من مرجعها بعدها الواقعي إلى المرجع التخيلي الروائي، ومفارقتها لصورتها الحقيقية نحو الصورة الإيهامية، مشبعة بإنتشائية تلذذية منبعثة من لاوعي الذوات الساردة اللاهثة وراء الجسد المفقود.

تختلف حالات استدعاء الصورة عبر المثير الصوتي من حالات الحنين والاشتياق العالية إلى حالات التوجس والخوف، وهذا ما نجد عند بطل رواية (أحلام مريم الوديعة) الذي أدى به خوفه وقلقه من تمثل الجسد انطلاقا من التماثل الإيقاعي لوقع الخطى المختزن في الذاكرة للضابط سفيان الجزويتي بوقع خطا أخر سمعه لبرهة، يقول البطل: "**أسمع خطواته ورائي وهي تتكسر خطوة خطوة في شكل مارشات عسكرية... يتمتع بِطَلَة الدكتاتوريين**"[2]. تنطلق الصور السمعية في هذا المشهد من الوهم التخوفي الناتج إثر القلق الناتج من جو الرهبة التي تعيشها الذات الساردة، ما يعل الذات تعيش حالة من التخيلات الخادعة لحركات الجسد المتوهم لكونه يتصور ما لا وجود له في الواقع إلا عبر التخييل في تلك اللحظة[3]، لترتسم في ذهن المتلقي صورة إدراكية للجسد في هيئته الجسدية العسكرية بطابعها الحاد والمنظم.

فإدراك الواقعة الصوتية الجسدية تعلق في هذا المشهد بحالة الخوف فـ" **إذا استوحش الإنسان تمثل له الشيء الصغير في صورة الكبير وارتاب وتفرق ذهنه.. فرأى ما لا يرى. وسمع ما لا يسمع، وتوهم الشيء اليسير الحقير أنه عظيم**

---

(1)- ينظر، رسول محمد رسول، اللمس و النظر، ص 211.

(2)- واسيني الأعرج، رواية " أحلام مريم الوديعة"، ص 77.

(3)- ينظر، صاحب خليل إبراهيم، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، ص 114.

جليـــل"[1]، هنا يتعلق التوهم التوجسي بما ارتسم له إثر سماع الصوت الذي يساهم في صناعة صورة وهمية مغلوطة للجسد الواقي مشوه الهيئة والتفصيلات، منزاحة عن واقعيتها الخلفية حسب الإيهامية الواقعية الروائية.

تتعلق هذه الحالة عند كل الأبطال الذكورية الواسينية، فحالة الرهاب التي يعيشونها تجعلهم أكثر انفعالا للأثر الألمي أو الخوفي، خاصة الصوت في ترابطه مع صادماتهم النفسية فيما تعلق بالاغتيال خاصة. ليعتمد الأعرج في تأسيسها على التخييل الاستيهامي في هذه المشاهد في بناء"نظاما لتجزئة المشهد إلى لقطات يميز بين اللقطات العامة أو اللقطات التي تؤسس للمكان والسياق واللقطات التي تؤسس على شيء أو حالة وجدانية مجردة"[2]، وهذا ما يعتمده الأعرج في مشاهده السردية اللغة السمعية البصرية، التي تخضع لبناء صوتي/حركي، يقوم على استثمار ممكنات التجسيدية الحركية للجسد المتخيل، وهنا يتعلق الأمر بما هو مسموع/ مرئي أثناء التصوير الاستحضاري[3].

وتعد الذاكرة السمعية العملية الإسترجاعية للخبرات الواعية السابقة، لذا فذاكرة الأبطال التوضيحية تخزن المعلومات الانفعالية الواعية لحظات تعرضهم للألم الترهيبي، حيث تم استرجاعها بنفس الطريقة المشابهة بمعنى تسلسلها الإيقاعي النفسي الترتيبي تقول **(مايا)** في استذكارها الصوتي:" **عدلت السماعة قليلا كانت الموسيقى كيني دجي تتمادى فيَ عندما انتهت موسيقا المطر(..) فجأة وضع ديف يده في يدي ومشينا تحت المطر، سمعت صوته يأتي ملونا بأجنحة الفراشات، هل حقيقة ركضنا**

---

(1)- أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، كتاب الحيوان، الجزء السادس، تحقيق وشرح/ عبد السلام محمد هارون، مكتبة ومطبعة مصطفى البناني الحلمي وأولاده، مصر، ط 2، 1965، ص 250.

(2)- كين داتسايجر، مونتاج السينما والفيديو، ص 332.

(3)- ينظر، سليمان الحقيوي، سحر الصورة السينمائية، ص118.

طويلا(..)، أسكنني في قلبك أو طوحيني من هنا نحو أعماق البحر (...) كانت تمطر في كل حواسي حتى توقفت الأغنية وتخلصت من السماعتين"[1].

فمن تشكل الذاكرة التوضيحية جديدة تتصل بالآثار التي ترسبت في الذاكرة الأولى، لذا ما نتج عنها من صور صوتية تخيلية هو عبارة عن شظايا أثار مسترجعة للمعلومات الجسدية التي حفظت من خلال إيقاع الصوت الذي يلتصق بشدة في الذاكرة خاصة في حالات الرهاب. لذا فإن صور الصوتية تتحول إلى صور انفعالية ناتجة عن العمليات اللاشعورية المقترنة بصدمة انفعالية للنغم الصوتي الذي يولد بدوره صورا استحضارية.

لذا فالإخراجية السينمائية للجسد قدمت في بعض مشاهدها جسدا نابضا بالحياة حافلا بالصور السمعية الحسية بعد أن كانت ذهنية مجردة، لم تخلو الصور السمعية من ما يشبع الحواس الإدراكية على تذكرها عبر الحس التمثيلي، لتعكس الرؤية في هذه المشاهد السردية فبعد أن انطلق من الحسية إلى التجريدية يسعى الأعرج إلى إخراج الصورة الجسدية الشكلية من بعدها التجريدي إلى البعد الحسي، بغير نمطيتها الشكلية الأولى مستفيدا من البعد الطاقوي الانفعالي للإيقاع الصوتي أو الدافع الموسيقي[2].

تعتمد الشخصيات الساردة إلى إكمال النقص الملمحي في المعلومات الجسدية الواقعية في الصورة الجسدية المتخيلة، عبر وسائلها الإسقاطية المختلفة التي تركب الصورة بأبعاد جديدة من مختلف المركبات وجودية مختلفة، فترتسم لوحة فانتازية للجسد الوهمي في مختلف المشاهد التخيلية السردية، باعتبار العملية التخيلية تركيب بنائي تكاملي للخبرات السابقة، بين المدركات البصرية والمدركات السمعية والمدركات الشمية

(1)- واسيني الأعرج، رواية " مملكة الفراشة"، ص 500، ص 501.

(2)- ينظر، صاحب خليل إبراهيم، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، ص 123.

فالمدركات اللمسية، مع مثيرات الحسية الحالية التي تحيط بالذوات الساردة (الأنثوية/الذكورية) وهي تعيد بناء صورة الجسد الوهمية.

إذ تنهض استراتجيتهم التخيلية في صياغة سيناريو تخيلي ناتج عن اضطراباتهم الوهمية للحالة النفسية المأزومة الطالبة للخلاص الروحي، يتنقل معه المتلقي لهذه المشاهد التخيلية إلى فيلم تمثيلي للواقع الجسدي، يتراوح فيه بين الوقع الجسدي المألوف وتمثيله الذهني، تتكامل فيه الحواس كلها في المشاهد السردية لبناء الصورة الذهنية الوهمية.

ما يجعل النمو العضوي للصورة التخيلية الجسدية داخل المتخيل السردي يرتبط بالخط العلائقي للحواس المرتبطة ببعضها البعض، لكون تساوقها يتولد من داخل العلائق التي تتطلبها البنى السردية المشكلة لوحدات النص الجسدي في بنية الشكلية العامة بطابعها السردي، إذ تخصصت كل رواية بحاسة معينة أو حتى على مستوى البنى السردية للمدونة الواحدة تنطلق من حاسة للتضافر مع حواس أخرى تشكل خطوطا مشابكه متقاطعة للوحة الجسد المتخيل، تحمل في ثناياها مدلول إيحائي مباشر إلى حاسة أخرى تحيلنا بالعكسية إلى الحاسة السابقة ليتمم المعنى الجسدي وتتشكل الصورة في بنائها العام.

وهنا تتحول الصورة السردية الجسدية إلى علامات أيقونية بصرية ذهنية تنقل العالم الجسدي الواقعي بصورته التبعية أو التضمنية، لكونها تتابع لقطات مشهدية سردية ذات بعد إدراكي ذهني، ينتقل التصوير الذهني للصورة الجسدية انطلاقا من الهمس الصوتي، ومن الصورة العامة الايطار الذي يجرد البعد الحسي المتخيل، ليتموضع داخله المتلقي وينجذب إلى عالمه ومناخه العام، إلى اللقطات التصويرية التفصيلة المكبرة جدا للهيئة الجسدية، يشعر القارئ من خلالها كأن سُراد الأعرج مخرجوا فيلم ذهني تسقط الكاميرا خلاله وفق تموضوعات مختلفة، راصدة كل الحركات الجسدية، خاصة حينما

يصف **(يونس مارينا)** تجربته في دار العرض مع **(نوة)**، يحرك عينه الكاميراتية باستدارة كاملة راصدة كل الأجساد وتموضوعاتها الفضائية مع بعضها البعض معطيا لقطة شاملة لما يدور في صالة العرض.

يصبح الصوت بكل ما فيه من دلالات كائنا أيقونيا يتم تمثيل مضامينه تماشيا مع الجانب الإيحائي للمتلقي (الذوات المستهيمة)، ما يؤكد تواصلا إيهاميا مع الجسد المغيب بفعله النوزعي نحو التعويض، تقول ساردة مملكة الفراشة مايا:" **مكالمة التليفونية الوحيدة منذ أن تعارفنا. غيرت شيء كثير. حلت معضلة الصمت البارد الذي كانا بيننا(...)، أثر الصوت اكبر من الكتابة الخرساء، مهما كانت جميلة بحة صوته غلفتني بدفء كبير، لم اشر إلا وأنا أسمعه**"[1]، هنا تتوالد مضامين أخرى حسب البعد التخيلي الذي تحركه الغرائزية، هنا يصبح الصوت الموسيقي في بعض المشاهد السردية التي غلبت خاصة على رواية "مملكة الفراشة" ورواية "أنثى السراب"، علامة أيقونية لاستعادة الصوت الرجولي وحضوره كامل الهيئة، وهي أيقونة علاماتية على الحضور المتوالد من الغياب. ما يحقق قدرا من اللذة والمتعة في تمثل حسي ضاعف الحضور لما هو غائب مفقود، فيعد الصوت عاملا وباعثا للعلامات الجسمية المتخيلة. ما يعني أن دلالة الصوت من تنتج وتتم وفق مدلول مرئي- إيهامي، ما يعطينا صور ببصرية- صوتية- حسية، حيث يتم تعبئة البعد الصوتي بتمثلات مرئي استحضارية[2].

لتتمازج الجمل المستخدمة الحسية في المشهد السردي السابق بالسمعية والبصرية مع مخيلة الساردة، تتأسس معه حركة تناقلية ترابطية بينها وبين الهاتف، ليكون الامتداد والتلاحم بين الذات والهاتف والآخر الجسدي المغيب، سببا في انبثاق حركة توليفية سردية يتحول معها الهاتف إلى حامل رمزي لوجود المغيب الجسدي، ما أسهم في تشكيل

(1)- واسيني الأعرج، رواية " مملكة الفراشة"، ص 400.

(2)- ينظر، رسول محمد رسول، ص176، ص 179.

الدلالات المتخيلة لصورة الجسد بفعل تداعي معانيها التخيلية، هنا يكون الفضاء الحسي معادلا للفضاء النفسي الرغبوي الذي تعيشه الذوات عبر الأشياء التي تستثيرها، ما يساعدها على تصعيد التخيلية المتنامية بتوسعها اللامحدود في تمثل الصورة الجسدية[1].

يقول سارد شرفات بحر الشمال في ترديده الصوتي لصدى الذاكرة بمن تعلق قلبه بعشقها فتنة بطلة الرواية :" **صوتها من بعيد نبراته هي هي. لم تغيرها السنوات ولا الكآبات المتتالية ولا الصدفة العجيبة نحو بحر الشمال**[2]"، تعتبر الصوت هنا علامة تعريفية للجسد الذي تعلقت به الذكرى المستحضرة، فصوت مثل الجسد بكل حرفيته دون تغير رغم السنوات الطويلة التي مرت، بكل ثقلها وتجاربها المريرة، في قوله **(هي هي)** يقصد بها فتنة للدلالة على ثبوتيته ويقينيته منه.

يزيد في قوله:" **يتناهى الآن إلى مسمعي صوت فتنة القادم من بعيد، صافيا كدمعة يشبه وندب القانتين، صوتها يدخل المسام فاللذة المسروقة.. أن تشتهي صوتها أكثر مما تشتهي جسدها. الجسد يموت ويبقى الصوت فينا يذكرنا في زاويا المدينة، والحارات بمن نحب كلما نسينا، صوتك يتبعني كالشبهة**"[3]، ليكون الصوت في هذا المشهد السردي دلالة على الحضور الدائم، ما يجعله بديل فتنة الجمالي حتى بعد رحيلها عن السارد، فلقد أصبح له وجود داخلي عميق في الذات من خلال منظومته الجمالية المتمثلة في الترددات الإيقاعية في قوله **(أن تشتهي صوتها أكثر مما تشتهي)**، لينتج لنا صورتها عبر صورته السمعية في قوله **(صوتك يتبعني كالشبهة)**.

هكذا يتلبس الصوت بالجسد الذات المستهيمة ما يكسبه الامتداد الملكي الطيفي، المتحرر من قيود الحدود الواقعية التي تضعه في الغياب، فهي لا تعرف لنا الجسد المتوهم إلا من خلال عمليات الحلول الأقرب إلى اللعب والاستبدال

---

(1)- ينظر، الأخظر السايح، سرد الجسد وغواية اللغة، ص 81، ص 82.

(2)- واسيني الأعرج، رواية " شرفات بحر الشمال"، ص 13.

(3)- المصدر نفسه، ص، 23.

والتحول، باتجاه شخصية تعلى وجود حسي آخر وتمحي وجود قبلي، فالصوت المستثار في انطباعات حسية وذكريات حلمية، لدرجة يصعب تحديده في شخص مدرك واحد لتداخل **(فتنة)** بالسارد، فالصوت هنا يمثل تمثل رمزي للوظائف اللاواعية للمختزن الذهني، ما يجعله يتمثل في بدائل مختلفة مثل الكمان والهاتف، من هنا تتأكد الملامسة الذهنية للجسد المتخيل ما يدلل على القدرة التأثيرية الإدراكية للصوت[1].

فالصوت يستبدل مكان الجسد في بعده التمظهري الكلي من حالة الغياب إلى حالة الحضور والتشيؤ، ما يحقق اكتمال بناء الهيئة الذاتوية للجسد على مستوى التخييل التحقيقي، ليكون الصوت مرحلة تجميع بين الداخل الجسدي والخارج الجسدي دوم حدود كلية تمحي الفواصل بينهم، فقد تطور في المستحيل السردي من كونه موسيقي تتسرب من الذات إلى كائن تمثيلي، في تكوينه الاستعاري فقد صار مشكلا للوجود وكشفا لتمظهره الشاعري[2].

تستمد حركية النحت الصوري للجسد في مراحل تشكلها على الحسية ما يجعل "الذكرى ليست صورة ذهنية تقبع في العقل أو المخيلة فحسب، ولكنها سلسلة من الصور الصغرى المنبثقة من مختلف الحواس التي أدركت الحدث دفعة أول الأمر، إذ يمتلك كل عضو ذاكرته انطلاقا من القدرة الإدراكية التي يضطلع بها"[3]. ما يُبقى التداعي السردي متتابعا و متلاحقا ومتواصلا مؤسسا له عبر التجسيد الإبداعي لحقيقة الجسد، حين تسقط سلطة الحواس بعدها الإشعاعي على النص مشكلة جملة من الدوال النصية، تنفجر معها حركية تصويرية تخلق حركية حيوية ومتجددة تتوالى معها صور الجسد المتخيل[4].

---

(1)- ينظر، محمد سمير عبد السلام، فضاءات وجماليات كونية، ص 224، ص 226، ص229.

(2)- المرجع نفسه، ص 203، ص 205، ص 211.

(3)- هشام العلوي، الجسد والمعنى، قراءات في السيرة الروائية المغربية، شركة التوزيع والنشر الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص 74.

(4)- ينظر، الأخظر السايح، سرد الجسد وغواية اللغة. ص 90.

11- الإسقاطية الضوئية في الاسترجاع الاستحضاري:

يعتمد الأعرج في التصورية التخيلية على الانعكاس الضوئي والبصري لتجريد الصورة الجسدية السردية، من واقعيتها المرجعية ليدخلها في ثنايا المرجع الروائي، ليعطيه صفة التخيلية الإيهامية خاصة مع الإسقاطات الضوئية على الأكثر مناطق حساسية فيه، حيث تلعب الإضاءة دورا تناسقيا مع أحجام الأعضاء الجسدية، ما يحقق شعريتها من ناحية سطوح الضوء عليها وانكساريته المتشظية على الجسد ما يحاكي به إحساس المتلقي.

وهذا ما يتجلى مع سارد رواية " حارسة الظلال" حيث يقدم بعدا آخر في إنتاج الصورة الإيهامية التخوفية، يقول في حديثه مع سجانه: " **لا أعرفه، يا سيدي.. لكن يقال أنه يشبه الظل تارة وتارة أخرى مثل الزئبق. في كل مكان وفي اللامكان. يسمع كل ما يقال في السر والعلن**"[1]، ما يجعل الخوف من الحارس يغير الهيئة الجسدية من بعدها العضوي لتصبح انعكاسا ضوئيا غامض الصورة، أو طيفا زئبقيا متميع الشكل فاقدا لأي بعد تجسيمي منتشر في كل مكان، ما يعطي الإنتاجية السينمائية بتقنية اللقطات المشهدية البعدية في تحديد وجهة نظر التي ينطلق منها الأعرج، أي تحرف ملامح الشكل وطمسها ليرتسم الجسد بصورة ذهنية مخيفة ومحرفة، فتقديم النحت الروائي للجسد الذي يختلف عن النحت الاعتيادي في استيهام أمني شغفي تطلبه السارادات، أو استيهام تخوفي يشعر به السراد مبلور النظرة التي يريدها الأعرج.

ليكتمل النحت الصوري للصور الجسدية عبر الألوان التضليلية المستخدمة في إضفاء لمسة تعبيرية جمالية على الصورة، يستخدم التظليل لإعطاء الشكل الهندسي حدوده ومعالمه، يتعلق الأمر بالجسد الوهمي في مختلف حالاته الانفعالية، لمقصدية

---

(1)- واسيني الأعرج، حارسة الظلال_ دون كيشوت في الجزائر، ورد للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، ط 2، 2006، ص 163.

دلالية تُبرز من خلالها المناطق الجغرافية الأكثر إثارة للمتلقي، أثناء توهمه للجسد في أكثر لحظاته شاعرية، يقول السارد: " **شعرت بظل ناعم يعبرني ويدثرني، كانت هنا باتسامتها الساحرة وسخريتها المبطنة**"[1].

باعتبار الظل قرين الشخصية الافتراضية، فإن السارد يستشعر حضور **(مايا)** لكن ليست بطبيعتها الجسدية، بل بجسد طيفي سرابي يخترقه ويملأه بعاطفة هو يشتهيها، هذا ما تعكسه الزاوية الإدراكية للصورة الجسدية المتمثّلة، وهي تنفذ إلى صورة الجسد المرسومة. ما يدل على أن الإضاءة المستخدمة تأتي من خلف الساردة ليعكس لنا أن العين التصويرية موجود بقرب مصدر الظل ما يلقي بريقا على الوجه المنحوت باش راقية ابتسامته[2].

ما يعكس تقليل حدة الضوء عند الأطراف، يقول السارد: " **ذات يوم صارت مريم سرابا. دخانا ذاب في مياه الساقية العذبة. ظلا يستتر به كل العشاق من العيون الهمجية. وصورة تتدحرج في ذاكرة المراهق الممحون بالزين**"[3].

فكثافة الظلال في المشهد السردي تعد معادلا للفارق بين حالة الواقع الجسدي المعطى وحالة التذكر للحدث الجسدي، وبين التخيلية المتوهمة. باعتبار الهاجس الرغبوي المسيطر على الذات الساردة بشدة ما يدفعها إلى صناعة الصورة والإحساس بواقعيتها، إلا أنه يبقى خارج دائرة الحقيقة[4]. فالعلاقة بين الجسد وظله هو اقتران يعيد بناء العلاقة بين الواقعي والمتخيل في علاقتهما بالحقيقي والجمالي، لتكون العلاقة بينهما تجذر الداخلي بالخارجي التي تمتد وتلتقي بحسب حجم الخيال المصور لها

---

(1)- المصدر السابق، ص 182.

(2)- ينظر، تحسين محمد صالح، أدب الفن السينمائي، الجنادرية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2016، ص 108.

(3)- واسيني الأعرج، رواية "حارسة الظلال_ دون كيشوت في الجزائر"، ص 201.

(4)- ينظر، فوزي ناجي، قراءات خاصة في مرئيات السينما المصرية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ، مصر، ط 2002، ص 274.

واسقاطيته الضوئية، لتكون العلاقة بين الجسد والظل سبر أغوار الذات بالمفهوم الإبداعي [1]، تستحيل مريم هنا إلى ظلال لا شعورية تعكس الوعي بصورة الجسد الأنثوي لكن ببعده الذهني المتوهم[2].

فالظل هنا أشد سوادا لوقوع ضوء الشمع عليها، ليبدأ الظل بالتدرج نتيجة انعكاس الضوء على بقية الأطراف الجسدية البارزة بشكل مسطح، ليشعر المتلقي بالعمق التصويري وهو يتوغل بعيدا في أعمق تفاصيل الصورة،" إن وظيفة الإضاءة تقوم على تحديد الأشكال في الفضاء، والإيهام المبني على أساس تغيرات الأشكال التي توفرها الإضاءة الموجهة على الشخصيات، لغرض توظيفها في العمل الدرامي لإيصال دلالات فكرية وجمالية"[3].

ما يجعل من اللون الأبيض والأسود الظلي من الألوان الطيفية ذات الخطاب البصري المليء بالانسجام اللوني والطاقة التعبيرية التي يمتلكها اللون كعنصر من عناصر البناء الشكلي[4]، ليستحيل الجسد الحقيقي إلى جسد سرابي هيولي لا يمكن لمسه أو تحديد ملامحه. فالدخان بشكله الضبابي فاقد الهيئة والملامح، بصورته المشوشة غير محددة التفاصيل الهاربة من واقعها، لتكون مدركا للجمال بصورته الذهنية المختزنة، فاستخدام الظلال يعد معيارا جماليا لكونه يعطي الأبعاد الشكلية الجسمية الاعتدال والبروز الجمالي، هنا يخرج الظل من البعد الانعكاسي إلى البعد

---

(1)- ينظر، عبد القادر غزالي، الصورة الشعرية في شعر حسن نجمي، ص 112.

(2)- ينظر، رلي عدنان الكيال، الضوء والظل_ بين فني الشعر والتصوير، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، ط 2011، ص 187.

(3)- علي يوسف، مقال بعنوان "المعالجة الضوئية للشخصيات في العمل التلفزيوني"، موقع الفنون الجميلة، قسم ورشة، www.alfnonaljamela.com، بتاريخ 22-07-2016، توقيت 06:16.

(4)- ينظر، رياض هلال الدليمي، بين الفكر والنقد والتشكيل البصري، ص 422.

التعديلي، ليضفي من خلاله الكاتب صفة الكمال على الصورة الوهمية للجسد المتخيل[1].

ومن هنا نجد توظيفا للظل يخرج عن البعد التصحيحي أو التجميلي، ليكون له البعد التضميني في شكل داخلي رمزي، أو في شكل ملموس واقعي، مستوحى من المعطى الوجودي، وهذا ما تجلى في الصورة الذهنية لمريم المتجلية في حلم الشباب أو المتجلية في الجسد المشتهى حضوره باعتباره صفات يقينية حلمية مسقطة على غير واقعتها الجسدية،[2] فمريم الصورة الذهنية للاوعي الجمعي المتسرب من ذهن المبدع والمنتشر بظلاله في صيغ تمظهرية مختلفة الهيئات الجسدية **(مريا- مايا- زريدة- مرياما- مريم المجدلية- ليلى- لوليتا).**

هكذا تكون مريم الظل هي الأنا الإبداعي للأعرج في محاولة تمثله للوجود الإنساني، بين واقعه ومتخيله أو بحثه عن الوجود في اللاواقع ليتمكن من أن يكون محتمل الحدوث، فمريم هي الصورة الروحية لظل الأعرج فـ" الظل يعمل على بلورة المستوى النفسي عند المبدع، لذا تكون صور رمزية مجردة تعكس بعدا نفسيا معين، لذا يتداخل مع الحلم في اشتراكية رمزية لاشعورية هنا تتجلى الأنا الظلية للجسد الروائي في صيغته الإيهامية".[3]

ويتم استخدام إضاءة الكاملة لملئ المساحات وتخفيف الظلال الناتجة عن الإضاءة عن المصدر الرئيسي الموجودة في الصورة يقول السارد: " **دوما في وجه مايا المليء بالنور والبراءة زارتني في اغفائتي ملأتني. أظن أنها ليست امرأة عادية**"[4]، ما يجعل الإشعاع الضوئي يملأ الصورة الجسدية بكاملها ما يعطيها هالة نورانية، بحيث تختفي

---

(1)- رلي عدنان الكيال، الضوء والظل_ بين فني الشعر والتصوير، ص46.

(2)- ينظر، المرجع نفسه، ص 190.

(3)- ينظر، المرجع نفسه، ص 195.

(4)- واسيني الأعرج، رواية " حارسة الظلال_ دون كيشوت في الجزائر"، ص188.

تقاسيم الوجه، فالمقصد الدلالي منها اخرج الصورة بحالة جسدية ناعمة وهادئة ومنتشرة في كل المشهد السردي ما يجعل استعمال الضوء في تحويل الجسد إلى بقعة الضوء لتكشف عن المكنون النفسي داخل الذات الساردة.

يقول السارد" **بدأت أهذي كالعاشق الذي ضيع الصواب، مايا... أيتها الضوء المتسرب بحلاوة عسلية، غيابك ترك فراغا كبيرا**"[1]، يتحول ههنا الجسد الحقيقي إلى جسد هيولي سرابي لحظة الهذيان أي فقدان الوعي الإدراكي، ما يستدعي تغير طبيعة الأشياء المدركة، ليتحول الجسد إلى طاقة نورانية أو بقع ضوئية يحاول السارد تلمسها، ما يزيد من سحر الصورة وشاعريتها، بهدف إعطائه شكلا ملائكيا مليئة بالنظارة و النعومة، هذا ما يدل على دفع البعد الروحاني في الصورة.

أما الإضاءة من الخلف فتضفي صفة المثالية على الجسد المنحوت بإيهامية تتجسد فيه صفات الكمال، لتكون " أساسيات بناء الصورة خاصة من الناحية اللونية، فإن تدرج العين يكون بين الأبيض الناصع والأسود القاتم"[2]، فتكمن الطريقة الإخراجية لصورة الجسد المتخيل، في التركيز على أحد العناصر المشكلة للصورة الجسدية، فبعض النماذج السردية تحض باهتمام الروائي من ناحية إبراز لون الصورة الجسدية، من ناحية الشحوبية والنصاعة والسواد والبياض، أو اهتمامه بإبراز سمات الجسد التمظهرية من النعومة وقريناتها أو نظيراتها، أو إخراج الشكل الجسدي من ناحية توضعه في موقعه الفضائي.

تعد الانفتاحات الضوئية انعكاسات على الجسد الممثل في حركته الداخلية داخل الكادر في الصورة المشهدية المقدمة، هنا يتلاقى الحدس الحسي بالعقلي ويتلاقح الحسي مع التخييلي من خلال دفق شاعري يراعي توزعات الانكسارات الضوئية على المساحات

---

(1)- المصدر السابق، ص 182.

(2)- علي يوسف، المعالجة الضوئية للشخصيات في العمل التلفزيوني، موقع الفنون الجميلة، قسم ورشة، www.alfnonaljamela.com، بتاريخ 22-07-2016، توقيت 06:16.

اللونية في الأعضاء الجسدية، وتوزع المساحات اللونية في الإطار التصورية لصورة الذهنية للجسد، لذا التجربة التصويرية للجسد تستفيد من صيرورات التبدلات والتحولات التي تحثها الإشعاعية الضوئية بأطيافها اللونية، خاصة عند الانكسارات الصورية عند زوايا الصورة حيث البقع اللونية تمنح السطح التصويري ديمومة الحركة والتغير والتبدل، فالنسقية الشكلانية للشكل الجسدي عبر نسقية ذات معمارية بنائية تقوم على صبغات من تدرجات اللون الأبيض وانكساريته الإشعاعية، مؤلفة فيها من الإضاءات ذات التحولات البصرية الجديدة كما هو عليه في المشهد التصويري السابق(**هالة من النور**)، فالمحمول الدلالي الإضائي يمنح المتلقي بعدا إدراكيا جشطالتيا[1].

فالقضية تعد لعبة اللون بالظل والنور لتحقيق أنوثة واقعية لجسد مختلق وهميا في أدق تفاصيله الحميمية، التي ما ينكفئ الروائي يشير بتفقه فيها، بصقل تكويراته وفق لعبة بين _بين، بين الجلاء والتخفي بين التعميق والتسطيح، وهذا ما يتجلى في المشهد التصوري التالي:" **قال يوسف استيفان وهو يهرب بوجهه الحزين نحو الميناء المليء بالظلال والبرد، ونحو موقف السفن الكبيرة ثم صفن قليلا في وجه ماريكا الصافي كفجر جبلي قبل أن يملأ صدره ينظراتها الهادئة**"[2]، فشعرية الظل والنور هي إعطاء البعد الجسدي المصور بمسحة واقعية، هنا يعطي الظل للمتلقي فرصة لإدراك المسافة بين الأشكال و بعدها الزماني[3].

كما تعد لعبة التضاد بين الظلال والنور مهمة لتحقيق شعرية الصورة الإيهامية للجسد وهو يستغرق في تأملاته التخيلية بوجه الجسد الأنثوي، يستعير في إضاءته بإسقاط نواري استعاري من اصباحية فجر جبلي، هنا يتحفز الخيالي ليرسم الصورة في خروج

---

(1)- ينظر، رياض هلال الدليمي، بين الفكر والنقد والتشكيل البصري، ص 41، ص 218.

(2)- واسيني الأعرج، رواية " رماد الشرق- خريف نيويورك-"، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص 386.

(3)- ينظر، رلي عدنان الكيالي، الضوء والظل، ص 69.

إشعاع نوراني في عمق الظلال؛ أي بخروج الجسد من قلب الظلمة السوداء إلى الضوء في سلاسة وليونة، هنا تكون الإنارة التصورية للجسد إنارة جزئية، فاستخدام الألوان المشرقة مع عتمة الظلال تضفي تناقضا قويا في تدرجات الألوان القاتمة لتشكيل ما يسمى بالعتمة المضاءة تعطر الصورة التخيلية إشعاعية ساحرة[1].

ففي المشاهد السابقة في إضافة الإشعاعية النورانية على الجسد تم التركيز على النحت الجسدي للوجه وجعله في مقدمة الصورة، ما يجعل منه مركز الجذب والثقل مستقطبا اهتمام المتلقي في محاولة تأطير منظار الرؤية التمثلية والإسقاطية للمشهد التصويري، هنا يتحدد معنى الإخراجية الجسدية باعتبارها فنا نحتيا بامتياز، حيث يتم الاعتناء باسترساله التسريدي مشهديا عبر لعبة الظلال والنور، فهو يتأرجح بإيقاعية لونية عالية الشاعرية في مظهرية أدائية تعبيرية، من خلال تمفصلاته العضوية يتحول بها سطحا تصويريا، فبفعل إيقاعية الظل والضوء التي تمنح بعدا حفريا جيدا عميق، من التعبير والجذب البصري في مسارات وأنساق التصميم واللعب البصري، فالظل في المشهد التالي يعد سيل من التناغمات اللونية المؤلفة تمظهرات استيطقية إدراكية جديدة، فألون الظل في المشهد التصويري يعد كشفا بصريا في تعددية درجات الانكسارية المتناغمة وفي طريقة تدرجاتها اللونية[2]، هنا يتحقق تكامل المشهد التصويري التالي.

"كان القمر يضيء جزءا كبيرا من الحديقة قد مال نحو الجهة اليسرى وينشر ظلا كبيرا، تتسرب من بين الأشجار(..) تمدد الظل أكثر نحو زوايا الصالة قبل أن يغلف الجزء الأيسر من وجه شريف الذي كان قد انسحب بذهنه بعيدا. بهالة من السواد والرماد وغبار الليالي الغامضة"[3].

---

(1)- المرجع نفسه، ص237.

(2)- ينظر، رياض هلال الدليمي، بين الفكر والنقد والتشكيل البصري، ص 88، ص 132.

(3)- واسيني الأعرج، رواية " رماد الشرق-خريف نيويورك-"، ص 338.

يتضح من خلال هذه الصورة تخيلية أن الإسقاط الضوئي ينبع من مصدر نواري إشعاعه خفيف متمثل في القمر، ما يجعل الظل يسيطر عل الساحة الجسدية في امتدادية مساحته عليه، بينما النور نحصر على مستوى الجهة اليسرى من وجه **(شريف)** الجسد المنحوت تخيلا، ما يزيد من غموض الصورة وضبابيتها لتحقيق شعريتها، فانتشار الظل بلونه الأسود يخفف من حدة مساحة اللون الأبيض، الذي يتميز بكثافة في امتداده الفضائي المهيمنة والمتسلطة إشعاعيا معا، فاللون الأسود وظيفته الشكلية تعين الشكل الجسدي، يعنى أن يشكل نقطة ارتكاز فاصلة بين الكتلة العضوية الجسدية وتوزعها في الفضاء داخل الصورة الإطار المقدمة[1]. هنا يستثمر الناحت الجسدي في مونتاجيته الإضاءة الرئيسة ليغطي المساحة الجسدية المعروضة، لكونها تعطي ظلالا ما تبين شكل تفاصيل الصورة الجسدية[2].

هنا يتم اختراق الجسد بصريا ليخلق جسدًا جديدًا يختلف عما هو واقعي، يتم فيه إسقاط اللون الأبيض والأسود ليضفي شاعرية على الصورة المخرجة مشهداتيا، ففكرة تحديد الجسد من خلال الظل تعد البعد الأساسي للتصوير المشهداتي للجسد من أجل إبراز المناطق الخفية فيه. لأن الجسد هو من يكشف الضوء بوصفه سطحا بصريا، وهو من يزيل الظلال عنه بوصفه كينونة مادية قابلة للتجلي والاختفاء، لذا سعى الأعرج في المشهد السابق للتأسيس لخطاب بصري جمالي لما هو إيهامي غائب[3]، لتتحول العين إلى الوظيفة لمسية بها بعد التحديد الفني.

هنا يتكون العالم اللمسي للجسد وينمو الإحساس الواقعي بأثره داخل الذات المستهيمة، خاصة بين اندماجية الألوان وتواتراتها مع بعضها البعض في نظارتها وبرودها، هنا تفعل منطقة الإحساس وتزيد حيويتها، فيصير الضوء زمنا للبعد التصويري

(1)- ينظر، رياض هلال الدليمي، بين الفكر والنقد والتشكيل البصري، ص 268.

(2)- ينظر، تحسين محمد صالح، أدب الفن السينمائي، ص 108.

(3)- ينظر، محمد الشويكة، تمثل الجسد في السينما المغربية- هموم وقضايا، مجلة علامات، العدد 38، ص 95.

في اللوحة الجسدية المنحوتة تخيليا، فيفعل التخييل الإيهامي للصورة فتصبح جميع مركبات الصورة مرئية من الضوء واللون والانفعالات داخل الفضاء التصويري الذي تخلق العين وهي تجسد هذه الرسومات عبر شبكتها البصرية[1].

فبنية التوظيف شبكة العلاقات اللونية وتركيبتها المتشكلة في فضاء الخطاب البصري الجسدي، تعكس منطلقات بصرية تحقق توهج الأجزاء التي تضمنها الإطار الصوري للجسد المتخيل، عبرها تنفذ القيمة الشكلية للشكل الجسدي الأكثر إشراقا وتوهجا[2].

تسعى المونتاجية التصويرية المجسدة في الصورة السردية للجسد إلى استثمار كل الطاقات الإيحائية الإبصارية الموجودة في ثناياها، عبر الاشتغال على تقنية الإضاءة بوصفه عنصرا أساسيا لإظهار الموضوع وتقريبه من الإدراك، انطلاقا من التوازي الإسقاطي لمنظور الرؤية التخيلية ونفاذيتها الدلالية، والاستفادة من الإنسجامية التداخلية للإشعاعية النورانية للظلال والنور، في علاقاتهما التضادية ما يحقق العمق المرجو في الصورة الذي يسلب المتلقي، لتسعى الاستراتجية التواصلية السردية في خطاطتها الخطابية على بناء نفسها وفق توجه محدد القصدية.

إذ أنها تميل في معظم طرائق التصوير إلى الاعتماد على التمثيلية الإيهامية البصرية لمواقف إنسانية مشابهة أو ممكنة الحدوث، في استثمار الظلالية التخيلية الأنسب لتحفيز البعد الهووي الرغبوي في المتلقي، بمرجعيتها التواصلية المشتغلة على ثقافة العين التي تستوعب كل الطاقات التواصلية الشعرية، حين تسلطها عليها الصورة بكل محمولها الأيقوني دفعة واحدة، المركزة بدلالتها القصدية لما لأيقوناتها من نفاذية وقوة رمزية.

---

(1)- ينظر، أم الزين بنشيخة المسكيني، تحرير المحسوس، لمسات في جماليات المعاصرة، منشورات الضفاف، الاختلاف، دار الأمان، الرياض، المغرب، ط 2004، ص 229.

(2)- ينظر، رياض هلال الدليمي، بين الفكر والنقد والتشكيل البصري، ص 402.

يقول سارد شرفات بحر الشمال:" **جسدها تمتص ألوان شعلة الشمعات التي بدأت تتآكل. بهدوء لتعطيه إشعاعات نحاسية كلوحة قيصرية**"[1].

لتكون الإضاءة هنا إضاء القطب التمثيلي للزمن الاستغراقي الذي تم فيه صناعة الصورة الجسدية وتوضيحي لامتدادها الزمني في الذات المتوهمة، بين الزمن التخييل التأملي والتكميلي إلى الاسترجاعي، لكون يتماشي مع طبيعة الهاجس التخيلي الذي يتحكم في توزيع الإضاءة ليحدد معالم الصورة الجسدية المنسوجة، ما يكشف قدرا محدودا من التفاصيل النحتية الشكلية التي رسخت في مختزنها الذهني وما بقيتها إلا تكميلية لتوهمنا بالبعد الثالث ومدى اقتراب الصورة التخيلية من المدى البصري للذات الساردة[2].

وهذا ما يبزر بصورة واضحة من خلال فعل التلقي الذي يستثمر، قوة النور والظلال محورا حياة الإنسان في تحديد المفاهيم، وتسليط الضوء على الحقائق، في إطلاق أفقها التخيلي على منظور تمثيلي بصري محدد البعد الإيهامي، مبني على تداعيات ممكنة يسعى المبدع للوصول إليها، عبر اللقطة والتأطير وهو ما يشمل الإيهامية الزمنية في تحقيق فقدان الشعور باللحظة الزمنية وتشابه المسار الخطي للزمن الشعوري والزمن التخيلي والزمن التصويري، ما يحقق سريالية الزمن أي الامتداد السرمدي للحظة المعيشة التمثيلية الوجود الذهني، وهكذا يحاكي انزياح الجسد انزياحات اللغة في الكتابة الروائية المفتوحة على التأويل والتخييل، وهذا الأسلوب من متطلبات الكتابة الروائية المعاصرة، بوصفها نصا مقروءا مصنوعا من اللغة وانزياحاتها اللانهائية.

على امتداد بعض المشاهد السردية يميل الأعرج إلى استخدام تقنية اللقطة المكبرة، المرتكزة عل تقنية الزوم لتبئير الجسد بكل تفصيلاته الدقيقة ليغدو قريبا من

(1)- واسيني الأعرج، رواية " شرفات بحر الشمال"، ص 49.

(2)- ينظر، تحسين محمد صالح، أدب الفن السينمائي، ص 105.

الذات الساردة[1]، وهذا ما نجد في المشهد لسردي التالي، يقول سارد " شرفات بحر الشمال" في وصفه جسد **(فتنة)** المشتعل لذة تحت أضواء الشموع: " **عندما قامت من مكانها كان القمر قد اخترق كثافة سعفات النخل(..)، انسدل الرداء النيلي من كتفها مبرزا جسدا نحاسيا مصقولا(..). انعكست حركة أضواء الشمعات على جسدها الهارب مثل نجمة محروقة، راسمة عليه تكسرات عديدة من الظل. الشمعات الاربع المنصوبة في زوايا المقام كانت تضيئ جسدها بكامله، وتعطيه لونا صافيا**"[2].

ليعكس لنا هذا المشهد السردي فكرة تحديد الشكل الجسدي من خلال الظلال الفكرة الرئيسية في آلية التصوير الإخراجية، لأن الجسد هو يكشف الجسد بوصفه سطحا بصريا مستقبلا للنور، ومزيحا للظلال عنه بوصفه كينونة تحب الظهور عبر الضوء والاختفاء عبر الظلال ما يحقق شبقيته في الذات الساردة، وسطحا انكساريا لأشعة الضوء ما يدفع انتشارية الظلال التي تحدد أبعاده وتعمقها، فتحصل الصورة النحتية للجسد على ما يمثل كينونتها التخيلية، بوصفها واقعة جسدية متمثلة لها قوانينها الإبداعية والمنظورية الإسقاطية.

من خلال الإشعاعية الضوئية المحددة المكان يرسم ويخطط الأعرج للصورة بإطار ضوئي مركزي، يدفع به الجسد المنحوت إلى العمق ما يجعله مادة امتصاص للإشعاعية المسلطة عليه، لان السارد يسعى لخلق مركزية جذب داخل الصورة الجسدية المنحوتة، فالشموع تعد مراكز مركزية ثانوية لإنارة الخاصة من التسليط الضوئي للتركيب الإشعاعي الكلي للجسد، لخلق مشهد مركزي وهمي يجلب البعد البصري للصورة المنحوتة

(1)- ينظر، محمد برادة، الذات في المسار الروائي، قراءة 40 رواية، منشورات الاختلاف، ط1، 2014، بيروت، لبنان، ص 13.

(2)- واسيني الأعرج، رواية "شرفات بحر الشمال" ، ص 39، ص 40.

بكليتها إليه، فالسارد يسخر كل إمكانياته التخيلية لاستحداث البعد البصري للصور الوهمية، هنا ينتج له العمق التمثيلي للصورة المنحوتة تخييليا[1].

فالضوء يعتبر العنصر الحاسم في عملية الوصف النحتي فهو منشط وموجه للمشهد التصويري، وهو الذي يمنح الجسد عمقه وحركته ونتوئاته، كما أنه محفز أساسي لاستحضار كل ما هو لامع و مصقول، لتكون لعض الصور الجسدية المتخيلة ذات ملمح برونزي أو ذهبي فالماسي ناعم، ليكون عنصرا تماسيا مباشرة مع المادة في كثافتها واللون في درجته وظلاله والشكل في أبعاده الهندسة، هذا ما يعطي الجسد أبعادا هندسية متواجة تصويريا[2].

في موضع آخر من الرواية يقول:" **اقسم أني رأيت ظلا يشبهها يخترق كثافة الضباب ويقاوم بكاء الولي الصالح وصراخي**"[3]، ليكون الظل هنا علامة تعريفية للجسد المغيب والمتوهم فتنة، هنا يستخدم الأعرج التظليل الخاص بتكثيف مساحة الظل في الظل ما يجعل الجسد يتعرض للأشعة من مصدر ضوئي حدده السارد سلفا، يحيط الجسد به من كل الجهات حيث تنفلت الأشعة الضوئية بظلالها الخاصة عليه، ما ينجم عنه الظل الخاص فيحدد شكله وهيكله ما يزيد من حجمه.

وفي نفس الوقت تم تظليل الجسد بالظلال المحمولة التي تنفلت من الأشعة الضوئية بشكل أفقي إتقافي أثناء النحت الرسمي للصورة الجسدية، لتكمن جماليته في تقنيته التي تكثف العمق وتعتم المظهر الجسدي أكثر، ما يجعل الصورة مكتملة عبر الانعكاس الضوئي في رصدها وملاحظتها، ما يمكن الذات الساردة من لمسها تخييليا، برصد الصورة وجعلها تحت العين مباشرة وتحت تركيز مكثف.

---

(1)- ينظر، جاك أمون، الصورة، ص 158.

(2)- ينظر، عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، ص 78.

(3)- واسيني الأعرج، رواية " شرفات بحر الشمال"، ص 222.

فالظل يوهم الذات بحركية الجسد التي لا تمثل سوى جزئية بسيطة من الوهم الجزئي، هنا يجسد الوهم النحتي في الصورة المتوهمة للجسد فتنة، فالوهم التام هنا تجلى في تخيل حركية الظل في قوله **(أقسم أني رأيت ظلا يشبهها يخترق)**، ما يخلق إمكانات جديدة تغذي خياله ليدرك الظل بصورته البصرية جالية، متجسد في شكل هيولي يخترق الضباب ما يعطيه بعد التشكل الحجمي والصلابة الجسمية، متحول من المنظور الإشعاعي باعتباره انكسارية الضوء الناتجة من إشعاعية القمر إلى المنظور التجسيدي[1].

12- الجسد بين التصوير الحركي والساكن:

تسعي المونتاجية التصويرية إلى تسريد الجسد بكل حالاته عبر المتخيل السردي، فبعض المحاطات التسريدية للصورة الجسدية تلغى ذروة النحت الإيهامي للمتخيل الجسدي، يصل إلى درجة التصوير المتحرك الحي ما يدل على طاقة انفعالية تنفذ من خلال الصورة الممثلة عبر اللغة، ليكون انزياحيا لما هو معترف به في وضعه الطبيعي فهو " وصف شكلي يستهدف الجسد في ذاته ويتقيد بالحدود الظاهرية والحسية للأعضاء وملامحه، ويخضع في حكمه عليها لمقولات النوع والكم واللون، وهي المقاييس الإستيقية ذاتها التي يستحضرها أي فنان في رسم لوحة تصويرية "[2].

يتحدد التصوير البصري التجريدي للجسد في تقديمه للمشاهد مقترنا بالحركة بفعلها الذي يقوم على جملة من التحولات، التي توحي بصيرورة عملية التغير أي الانتقال من الجسد الساكن في حالته الجامدة إلى الجسد المتحرك في إحالة مرجعية على الحركية الجسدية، فالعالم الجسدي يعد منجزا ذهنيا تتعالي فيه الصيغات التجريدية يقوم على نظام حركي رُؤوَوِي بصري عقلي، يقول السارد في وصف غريمه سفيان الجزويتي: " **يتكور على نفسه يتحول إلى فكرون ملعون، يتكور مثل قطعة ثلج كبير** "[3].

---

(1)- ينظر، جاك أمون، الصورة، ص103.

(2)- هشام العلوي، الجسد والمعنى، ص 16.

(3)- واسيني الأعرج، رواية " أحلام مريم الوديعة، ص 22.

فحركية الجسد المصورة حركية دائرية تتطلب تمثل العقل الهيئة الجسدية في اتخاذ الجسد وضعية التكور والتقوس على نفسه إلى غاية انغلاق الدائرة، ليزد السارد من انحرافية الصورة بتمثيلها بحركية قطعة الثلج الدائرية في دورانها على نفسها وامتدادها لتكبر، ما يستوجب تدخل المنحى العقلي إلى تتبع التفاصيل المشهدية المكونة للصورة التخيلية بدرجة عالية حين يتوغل إلى عمق الوعي، بآليات اشتغال الإخراجية التصويرية، ما يدفعنا أن نتخيل حركة العين الداخلية أي الذهنية وهي تمتنج الصورة مسار الصورة التخيلية، الذي يسيطر على حركة العين الخارجية أي الشكل التمثيلي التي اخترته الساردة ليجسد ما تراه ذهنيا.

تسعى المونتاجية التصويرية إلى تمثل الجسد في كل أبعاده المنظورية أثناء إخراج الصورة، وخاصة في حالات السكونية الناتجة عن التخييل التأملي في حالات الصفاء الذهني، وهذا ما نجده في قول ساردة مملكة الفراشة **(مايا):** " **لا أتصوره صامتا لحظة ينظر إلى السماء**"[1]، ما يجعل الصورة واضحة أثناء استدعائها في شريط الذاكرة، هنا يتدخل قوة الإحساس وما يترب عنه من يقظة تأملية للجسد في بعد الواقعي وإدراك كل حيثياته.

ما يدلل أن التصوير الجسدي في حالة السكونية تكون حركة العين هادئة ومستقرة والمدى الامتدادي للمنظور البصري عمودي وهذا راجع للخيال الساكن المرتبط بالمشاهد السردية التي تقل فيها الحركة ،أثناء متابعة الساردة لشريط اللقطة الثابتة ما يعكس أن التفاصيل النحتية دقيقة، بينما الحركة تكون صامتة وثابة وهذا راجع إلى الحوار الداخلي الذي تخوضه الساردة مع نفسها وتتمثل الجسد أمامها، ما يجعل الجو التأثيثي جوا ساكنا راجعًا لطبيعة الصورة التجريدية، وهذا النوع من الخيال يستخدم لبناء المكان الذي يحتوي

(1)- واسيني الأعرج، رواية " مملكة الفراشة"، ص 399.

الواقعة الجسدية، ما يدفع الذات الساردة أن تفعل كل قدراتها العقلية التخيلية لجعل المشهد الساكن ذا بعد متعوي عقلي حسي.

فالمونتاجية السينمائية تصل في بعض الأحيان إلى أن يكون الوصف معادلا للفعل الكميراتي خاصة بشدة تركيز عالية على اللقطات المهيمنة على كافة حواس الجسد، تقول ساردة مملكة الفراشة **(مايا)**:" **تأملته طويلا وهو يتحدث، حفظت لغته كلها. لبستها. شربتها. أكلتها. مضغتها، كما اشتهي وكما يفرض المقام عليَ لأنني منه، يهرب حركة شفتيه. يديه. عينيه.خزرته. غمزاته(...)، حركة أصابعه عندما تكون عادية أو عندما تبعث بإشارات الساحر، المستعد للغواية. أتتبعها وأنسى كلامه**"[1].

فالمبدع من خلال الذات الساردة وبواسطة عبر النحت اللغوي يضع المتلقي في موقف إيهامي تعيد من خلاله تفصيل صورة الجسد عبر ملئ الفجوات بالتخييل التكميلي للنقائص والتأملي المعرفي لتحقق لذة القراءة ومتعتها الفنية، لذا البعد الاشتغالي للغة يموقع العقل البشري ضمن مجموعة من العمليات التحويلية يجعل من التركيب اللغوي تركيبا بصريا، في محاولة المبدع مخاطبة الصور العقلية التي يعتمدها المتلقي[2].

فالحركية الجسدية تنشأ في معظم المشاهد السردية من خلال البعد المدلولي لأفعال الحركة التي تجسد حركية الأعضاء أثناء حدوت الفعل، ما ينبأ أن الذات وهي تخرج المشهد التصويري للمتحرك الجسدي اعتمدت على المحاكاتية التمثيلية للواقعة الحركية الأصلية، لتمر إلى مرحلة الاستبصار ما يجعلها ترى الجسد وهو يتحرك أمامها، لتدخل

(1)- المصدر السابق، ص 382.

(2)- ينظر، إبراهيم الحجري، الجسد والهوية والأخر- مقاربة سرد الأنثروبولوجي، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، النايا للنشر والتوزيع، ط1، 2013، دمشق، سوريا، ص30، ص 34.

إلى التماهي الوجودي الذي يخرج عن نطاق السكون التمثيلي إلى الحركية التجسيدية، ما يحقق الرؤية الدينامية للجسد المتحرك عبر أفعال الإجرائية للحركة[1].

لقد استطاعت الذات الساردة أن تنتج في منتجة الصورة الجسدية في تقنية الوصف الإيحائي في درجة الوصف التشابهي للواقعة الجسدية، في التتابع الحركاتي أو البعد الانفعالي الداخلي والحسي من اللمس لمسات اليد إلى النظر حركة العين في إغوائيتها إلى الهيئة العامة تمايل الجسد في جلسته ووقفته، وغيرها من الحركات مسقطة إياها على ما يتشكل في ذهنه من انبعاث طيفي هيولي، للتداخل الصورتان في باجتهاد الساردة في خلق نوع من البنى التركيبية التشبيهية من العين مرورا بشفتيه إلى غيرها، هنا التأمل الطيفي هو البعد التشكيلي للصورة التخيلية التي تشكل الجسد[2].

يقول سارد شرفات بحر الشمال" **رأيت شفتيها تتمتمان كشفتي راهبة خائفة من شيء**"[3] ما يجعل الحركة التي تمثلها لنا الذات الساردة متوترة أن اللقطة المستخدمة هنا قريبة ما اظهر حركية الجسد المتتابعة والمتعاقبة، هنا نحصل على عمق ودقة في حركة الوجه واليدين.

تقول مايا في موضع آخر من رواية "مملكة الفراشة":" **لم يكن أمامي شيء إلا ستائر من الضباب الكثيف على الجسر الكبير، جسر العشاق. كنت اركض واركض واصرخ ديف . ديف ... كان هو يركض أيضا**"[4].

فالصورة الحركية للجسد قد قامت بما هو مبنى على الأفعال الحركية والصوتية، لتقد لنا صور بصرية قائمة على الدلالة الإيقاعية للبعد المدلولي للصوت اللغوي ما يجعل صوتها حاكي معناها، ما يجعل لصورتها وقعا في النفس بإيحاء صوتها

---

(1)- ينظر، إدريس الكريوي، بلاغة السرد في الرواية العربية، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، ط1، 2014، ص 45.

(2)- ينظر، المرجع نفسه، ص 112.

(3)- واسيني الأعرج، رواية " شرفات بحر الشمال"، ص 80.

(4)- واسيني الأعرج، رواية " مملكة الفراشة"، ص 199.

للصورة الجسدية المتحركة، تثير المخيلة على استدعاء الجسد[1]، فالحركية هنا حركية متخيلة بصورة حسية تتعاضد مع الصورة البصرية، لتحقق الرؤيا التي تسعى لها الذات الساردة، ما يمكنها من تأويل ما تراه ذهنيا عبر علامة الجسد الحركية في قولها **(كنت اركض واركض واصرخ ديف).**

إن الصورة الحركية المستخدمة تجعل من المشهد التمثيلي الذي تعرضه الساردة قابل لمثيل الحركة الجسدية، ما يجعلها مندمجة ومستسلمة لحالة الاستيهام التي تعيشها في التخييل التأملي المدقق في الحركة الجسدية وطبيعتها لحظة استرجاعها، ما ينبهنا إلى حركة العين وهي تتمثل الحركة لحظة تخيلها، متحركة بصورة أفقية ودائرية واعتباطية ولتكون حدقة العين هنا متسعة لتشمل كل الحركة في إعادة إنتاجها، ما يجعنا نتبين نوع الخيال في الخيال الحركي لان طبيعة الصور التمثيلية للحركة، ارتبطت بالمشاهد الجسدية التي تكثر فيها نشاطه مثل الجري في قالب ديناميكي حيوي متعاقب في ذهن الساردة.

ما يجعل وصف الحركة يتراوح بين العنف الحركي وحركتة السريعة المتدافعة(الجري) إلى الحركة الناعمة والهادئة (المشي)، ما ينبئ أن الساردة في قلب حركة الفلم الحركية وهي تصف ما يحدث في ذهنها من حركية تمثيلية (K) يقول سارد شرفات بحر الشمال:" **الخطوات الثقيلة في الطابق الأول، تدك الدماغ بقوة الجميع يتسمرون في أمكنتهم، وقع الأحذية الخشنة يصل إلى الأذن، إلى البهو ... ثم يتوقف قليلا، في المكتب الخاص، قبل أن يعبر نحو المطبخ ثم ....، الدرج المؤدي إلى الملحق. الأنفاس تنحبس(...)، شيئا فشيئا تبتعد الخطوات الثقيلة**"[2].

(1)- ينظر، صاحب خليل إبراهيم، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، ص 185، ص 169.

(2)- واسيني الأعرج، رواية " شرفات بحر الشمال"، ص 106.

لنخلص أن مع هذا التداخل التعددي للوظائف الحسية واللامنطقية النحتية التي تربطها خاصة أثناء العملية الإبداعية، تتداخل الصيرورات مع الرسومات ولمسات العين مع حركات اليد وتنوعات الألوان ونفاذية العطور مع كثافة الأبعاد الضوئية والتظليلية، ما يخلق فضاءا تشكيليا تتشابك فيه اليد مع اللمس مع الصوت والشم، مؤثرات تستدعى بها الصورة وتخرج وفق نوازعها الرغائبية، تخلق معها توترات دينامكية وانقلابات منطقية وتبادلات عضوية فيما بين الحسي العضوي والحسي الإدراكي والحسي الذهني[1]، فيمكن التصوير السينمائي للجسد من البصري والسمعي واللساني وكل حالات الإدراك الحسي من التعايش في ما بينها البعض، ضمن البنية نفسها وفق مبدأ الاستثارة الإيحاية التي تطلق عنانها للتمثل الصوري عبر التمثل اللفظي المتعدد بإحائيته التدليلية[2].

ما يجعل الصورة المركبة تتركب من متعدد؛ أي من مجموعة من الصور المفردة البسيطة في تآلف وانسجام، تتضمن فكرة ما تكون الباعث على تمثل الهيئة الشكلية للحسد كسراب ينمو أو طيف هيولي في مخيال الذات السادرة، يشكل وفق تدافقية مع بعضها بعض، يتراوح بين الصور التي تكون جلية للعين التصويرية لدرجة تكاد فيها الذات الساردة أن تتلمس السراب الطيفي الذي تشعر به ينمو بداخلها تدريجيا، من هنا تكون الصور متحاشدة ومتراصفة لتشكيل الصورة المركبة للجسد في مخيال الذات الساردة، متضمنة نحتا دقيقا تفصيلا لكل قطعة فيه انثناء والتواء أو تجعيدًا **(إشراق وجه، حركة عين، تقوس الجسد)**، ما يجعل الذوات الساردة تحت تخدير اللحظة التخيلية[3].

لتكون الصور اللاحقة في مجال التراسل الحسي لكي لا يحدث انقطاع في التواصل العلائقي التركيبي للصورة، ونموها الحسي التناقلي بين الحواس المختلفة، حيث تنبثق

(1)- ينظر، أم الزين بنشيخة المسكيني، تحرير المحسوس، ص 230.

(2)- ينظر، سعيد بنكراد، وهج المعاني، سيميائيات الأنساق الثقافية، ص123.

(3)- ينظر، صاحب خليل إبراهيم، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، ص 265.

الصورة الجسدية في تشكلها النهائي من تعاون الحواس من الأداء النغمي الذي يمنح فرصة السماع إلى الالتقاط البصري، في ترابط وتساوق، ما يولد من خلاله علائق ترتبط معا لتشكل صورة نهائية محققة متعة فنية للذات الساردة، فالأعرج من خلال هذه التقنية التناقلية يوضح لنا المسار التجريدي الذي تمر به الصورة الجسدية، من لحظة ابتدائها كباعث غريزي أثر الحواسية إلى لحظة تشكلها ككفرة مجردة في الذهن إلى لحظة تبلورها لتكون صورة مشكلة من التشبيهات والمدركات الحسية والحركات التماثلية، ما يدفع الأعرج يشتغل على حساسية عالية التركيز مع الكيفيات الباعثة على اللذة أثناء عملية الاستحضار، بوصفها منبهات حسية مختلفة شمية وصوتية وخاصة من خلال ما تثيره من شحنات انفعالية علية[1].

لقد حقق الجسد بعده التمثيلي النحتي بكونه مصدر نحت للجمالي الصرف، فهو صورة وجودية مثيرة لها فاعليتها التصويرية بحكم ما تفصح عنه في تفصيلاتها الهندسية، للتمثيل الحسي لمختلف الجنسين(**تمثيل ذكوري/ تمثيل أنثوي**)، من الوجه وحمال العينين والصدر والخصر و...، فكل المشاهد حاولت استنطاق الخطاب الجمالي لصورة الجسد المستهامة عبر الخط التخييلي الذي اشتغل عليه الأعرج، من كشف سطوحه ومساماته عبر تمرير عدسة التصوير الذهنية لتظهر كل ما تعلق به، من قشعريرية وطياته وانحناءاته، وما تعلق به بوصفه ظاهرة وجودية صناعية مخرجة ذهنيا، عبر الاسقطاية التمثيلية في محاولة إخراج الصورة وتجسيدها.

تعرف التكوينات الجسد الواقعي في متخيل الأعرج مشارب امتدادية مختلفة حسب الحالة التخيلية والبعد الإسقاطي، فمن الصور الجسدية المتخيلة ما كان وليدة ترجيع صوتي، ومنها مكان انعكاس لصورة فوتوغرافية كاملة أو ناقصة، ومنها ما التحم بوعي الآخر الشبيه له والعاكس لصورته، لتكون وجودية جسدية منبعها الذاكرة من لحظات

(1)- ينظر، المرجع السابق، ص249.

المفقود، التي يختلط فيها العدم الجسدي بإمكانية القبض الحصول عليه تخييليا في وقت واحد، لتبدأ طاقة التأمل في الصور المستمدة من الوعي بوصفها ضرورة ملحة لا حقيقة أو روحية حتمية.

فالصورة الجسدية المتحركة هنا تعد استحضارا ذهنيا يتم في الماضي لا في الحاضر غير الموجود، من هنا تكون فإن الحركة الإيقاعية تأخذ تجلياتها الفعلية في الماضي، في حين تأخذ تجليتها الذهنية والتشكيلة في الحاضر، يتم استقرائها من خلال تكوين المفصلاتي لعناصر الصورة المشهدية التمثيلية وعلاقتها مع بعضها البعض، المكونة للحركة الشكل الجسدي في تمثيله الثابت؛ أي من خلال لحظة تحديد الزمن المتغير من سكونه إلى حركيته، أو تجسيد المشهد جلال لحظة زمنه الثابة ليكون تقليد لحظي للحركة في لحظتها الحدوثية.

وهنا ينطلق الأعرج في بناء الشكل الجسدي من خلال المعنى؛ أي من حيث يبد الشكل الجسدي المشخص، من نقطة انطلاق المعنى التي تنبأ بالحركة الجسدية، فالنقطة ككيان فاعل تنتقل شيئا فشيئا فينشأ عن انتقالها التركيب الخطي للشكل الجسدي الذي يعد البعد الأول، وعندما يتحرك الخط بنقاطه التلاحقية الواصلة للمعنى التشكيلي بعضه ببعض ينشأ السطح الجسدي هذا هو البعد الثاني، ومع تحرك السطوح والتقائها ببعضها البعض يتكون المجسم الجسدي وهنا ينشأ البعد الثالث، فالوصف التواتري من خلال هذه المراحل يتكون الإحساس بحركة الأعضاء وتغيراتها الداخلية[1].

ففي التصوير المشهداتي يتم الانتقال من المستوى التمثيلي إلى المستوى البنائي بغية الوصول إلى الحركة الداخلية، وهنا تم تجاوز الزاوية الحسية إلى الزاوية الإدراكية؛ أي من مجال حركة البصر مرحلة انتقال العين الاخراجية بين عناصر الجسد وسطوحه

(1)- ينظر، عبد الله السيد- باسم مصطفى الشمالي، مفهوم الحركة في فن النحت الحديث، مجلة دمشق للعلوم الهندسية، ص725.

المختلفة الأبعاد، لتجوبها وفق مسارات التي حددها لها استيهامها الإخراجي والموضع الكلي للجسد، هنا تبذل العين مجهود أكبر لمسح سطح الجسد التخييلي أثناء إخراجه التمثيلي، في لحظات تأمل العين تتطلب فاعلية في استقراء الإسقاط الحركي الذهني لحركات الجسد، ما يجعل التصوير الحركي ينطلق من الإدراك الشمولي الكلي للجسد إلى التحليلي الموضعي لحركات أعضائه وتمفصلاته المختلفة[1].

إن تتابع الوصف التحليلي ينتظم في فضاء الشمول للصورة ينتقل بين ما هو كتيم وما هو لامع، ثم الجزئي نفسه ينطلق بين ما هو سفلي وعلوي وبين جهة اليسار واليمن، لكون اللحظة الآنية المنقطعة من الحركة ليست هي الحركة الواقعية؛ بل هي الحركة الذهنية تحدثها مجموعة من الصور، ترسم انتقالا من صورة إلى صورة على طول المسار التصويري، هذا يضفي على العمل طابعة الزماني الديناميكي، المنتظم من انتظام عناصره المؤلفة له والتي تضمن طاقة حركية تكون ابتداء من الساكن إلى المتحرك، فيتحقق الزماني ابتداء من المكاني[2].

تعد الحركة في التصميم النحتي تسير إلى المسار الذي تتبعه عين الذات المتخيلة والمترصدة لحركة الجسد ي بعدها الواقعي، عند إدراك الهيكل التصميمي للجسد، فالحركة جزء جوهري بالنسبة لجميع التصميمات الجسدية الواقعية التي رصدتها إخراجية الذوات المستهيمة، لكونها تتضمن التغير من السكوني إلى الحركي والمتصل معضمها بالزمن الذي يستغرقه هذا التغير، الذي يحدث في البعد الإدراكي الذهني أو كليهما معا، تستمد الهيئة الكلية للصورة قيمتها الحركية من حدودها الوجودية أو التمثيلة الحركاتية التخيلية التي سعت الإخراجية التصويرية إلى تجسيدها، لكون صناعة الحركة ليس بالأمر هين بما يتطلبه من إسقاط معتمد على مرجعية مقامها الحسية[3].

---

(1)- ينظر، المرجع السابق، ص 726.

(2)- المرجع نفسه، ص 727.

(3)- ينظر، محسن علي حسن، أهمية الحركة في فن النحت التشكيلي والفن وما حوله، ط 2009، ص 11.

كلما كانت الصياغة التخيلية متقنة التمثيلية ومتتبعة لكل التفاصيل الحركية، ما يفعل زخما زمنيا وسيولة مكانية متحركة على الرغم من استقرارها التأملي المشهدي، تتبلور من خلالها الشكل الجوهري للشكل الهندسي الجسدي، ما يجعل الذات تدرك التموضع الفضائي للهيئات التي تكون فيها العضوية الجسدية بين حالتي السكون والحركة، فبناء الشكل ومظهريته يتجسدان في حركيته سواء أكانت قوية أو هادئة، هنا تتجلى الحركة في الصيغ المظهرية الخارجية للحركة في المدلول اللغوي للجمل السردية، ما يبرز النحت الجسدي بين تقعرات جسدية ينتج من خلاله تكون الظلال، المنبعثة عن سقوط حزمة ضوئية عليها، أي يمكن التحكم بالظلال وحركتها عن طريق تحريك مصدر الضوء ما يعطى للحركة المخيلة بعدها الحقيقي[1].

فالتمثيل الحركي الجسدي هو قوة تركيز تأملي تعمل عليه الذوات الساردة على إبداع الحركة داخل التجريد الذهني، تنشأ بمجرد بداية عملية التفكير في الموضوع المغيب الجسد، الذي تتحول لحظة خلق حركته إبداعيا إلى مجرد تموجات من المعنى الوصفي المتلاحق والذي يتحرك في حظية مستقيمة، هنا تكتمل لحظة الكمال الوصفي تعني هنا تجاوز السكون والصمت، ونفي لكل حركة خارج دائرة الواقع زو خلق لأخرى داخل المتخيل أثناء التصوير الإبداع اللحظي[2].

هنا نرى تعايشًا متساويًا في التصوير الجسدي بين حالتي السكون والحركة، من خلال البنية التكوينية الفضائية للجسد في بعده التمثيلي، التي تجعل الذوات الساردة تتعامل مع الفضاء التخييلي أمرا مهما في تحقيق مصداقية التمثيل الحركي للجسد، باعتباره كتلة تتموضع في بعد فضائي مقصدي تختاره التخيلية بعناية فائقة، خاصة على مستوى توزع الدوال الحركية في ترابطها مع بعضها البعض ما يوحي

---

(1)- ينظر، المرجع السابق، ص 11.

(2)- ينظر، فاروق السيد، جماليات التشظي، دراسات ثقافية وعربية، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1، 1997، ص 11.

بخطية البينة العامة للتكوين الجسدي، و التي تنعكس آثاره على الصلة الترابطية مع بعضها بعض، تسمح للذوات المتخيلة قوة التصرف في التكوين النحتي العام للجسد المستهام إخراجيا.

تهمين الحركة على فكرة تجسيد الحدث الخيالي الجسدي خلال تشكل الشكل النحتي الجسدي وصقله، أكثر من السكون وما تستهدفه الحركة من أحداث الأثر في تلقي الصورة من حيث تفاعل عناصر البنى التكوينية، وما تصنعه في خيال الذات الساردة في مجال صناعة الحركة وما تعطيه من منجزات البحث في نطاق التحرر من السكون التغيبي، فالخط مرتبط بالحركة بينما النقطة تعد السكون لذا لا تتوقف النقاط التتابعية عن تشكيل الجسد النحتي، مدام الشعور متدفقًا باتجاه الحركة الاسترجاعية فاللقطات التتابعية لتشكل النحت الجسدي تتحرك بتسارع متوالٍ، ما ينشأ الحركة الجسدية على تلك الخطوط الاسترجاعية في مجال خطي مرئي، بخطوط في مجال المرئي الخطي بخطوط دوال خطية أفقية تبدو أنها تميل إلى السكون أحيانا في لحظات الصفاء التأملي.

خـــــلاصـــــة:

نخلص في نهاية حديثنا عن استراتجية صنع الوهم الجسدي أن نشأته ناتجة عن طريق المماثلة في خلق الشبه بين ما هو غائب فاقد لوجود العيني والمتجسد في الأثر الاختزاني في عوالم الحس، مستحضر بما هو شبيه له بما فيه من خصائص تشبه أو تقترب في الملمح الشبهي أو متضمنة فيه، هذا ما دفع "**واسيني الاعرج**" إلى ايجاد علاقات الوساطة في التشبيهات والاستعارات التي وضفها من مشارب مصدرية مختلفة تمثل الصور الوحداتية الصغرى التي تبنى بها صورة الجسد المتخيل.

إذ يعتبر الباعث الحسي هو الأساس الاستحضاري للصور الذهنية للجسد وتشكيلها تمثيليا، لذا تعد الصورة الحسية للجسد نتاجا متحققا بفعل الحواس

بالانتقال بالكائن الحسي في واقعه الوجودي، إلى الكائن المحسوس بوصفه أثراً متجسدا في المتخيل السردي، لكون المعنى التمثيلي للجسد يتحرك من المحسوس إلى المُتَحَسَسِ لحظة تفاعل المتلقي معها، فالحسية تعد مسارات صيغ التمظهر التي تنتج الصورة في تشكل حسي لحظة التلقي.

لنستنتج في الاخير أن الرؤية الفنية تمثل موضوعا أساسيا في مجال العرض الفني للجسد الروائي عبر اللوحات الفنية الممثلة في المتخيل السردي بوصفها قنوات تمظهرية للتراث الفني بقميه الذوقية المختلفة في مرجعياتها، تمرر هذه اللوحات خطابات عالية التشفير بتكثيفها للبعد المرئي الذي استثمره الأعرج واسيني للترويج للقيمة الشكلية والجمالية للمظهر الجسدي من ناحية الاهتمام بالشكل، وما يعكسه من قيم جمالية مختلفة من بيئة الى بيئة.

الفصل الرابع: التشكيل الإيهامي لصورة الجسد

تـــــــــــمـــــــهـــــيد.

1- الإسقاطية التمثيلية للتشكيل الجسدي.

2- المغايرة التشكيلة للصورة الجسدية .

3- المفارقة الجـــــمـــاليـــــــة.

4- الجمالية التغريبية للنحت الجسدي.

5- المثالية الجمالية للجسد بين الصناعي والكمالي.

خـــــلاصـــــــــة.

تـــمـــهـــيـــد:

يعد الشكل في الفنون الجميلة خطابا جماليا بصريا لما له من إغرائية الجذب القوية في تفاصيله الهندسية ومقوماتها الجمالية، لذا يعد سمة أساسية للجسد الإنساني تحدد معالمه التمظهرية وتصبغ وجوده بطابع معين، لذا احتل مكانة عالية في فنون ما بعد الحداثة، لأنه يعكس رؤية ذوقية في بنائه المعماري أظهرت خبرة جمالية في التوصيف الشكلي للجسد ودقة في التعامل مع مركباته البنائية، فجاء توظيف الجسد في المتن الروائي خادما للرؤية الشكلية العامة بطابعها الفني العام التي قصد واسني الأعرج طرحها في متخيله السردي، تترجم هضمه للمقولات الفنية الجمالية المتحولة المنعدمة المقاسات وغير الثابتة، في هندسته لمجسمه الجسدي برؤى تركيبية وتفكيكية تتعامل مع مواد مختلفة الخامات.

فالعمل الفني في مصافه الأول هو الأثر العيني المتمظهر وفق ما تريد الذات المبدعة التعبير عنه أو تمثله وفق الشكل الذي تريده، لذا أصبح الشكل ضرورة ملحة للأثر العيني الذي أضحى الشكل التمثيلي له معياره الجمالي المحدد لقيمته الفنية، فأسبقية ظهور الشكل وغلبته على العملية الفنية يعد أساسيا عند ممارسة أول عملية تذوقية وهي ما يهتم بها المبدع في المقام الأول.

لما لها من أثر كبير في تحديد طبيعة العمل الفني، لذا ركز على فنيات تقديم الشكل بصيغ تمظهرية مختلفة خالفت ما هو سائد وحملت طابعها الفني المميز بها، لأن معظم الأعمال الفنية يمتزج فيها الطرح الشكلي بالطرح الفكري فينموان مع بعضهما بعض، فيأتي الشكل هنا استجابة طبيعية وترجمة للملامح النفسية والأيديولوجية التي عبر عنها المبدع في متنه الروائي، وهذا ما سنتتبع أثره في الطروحات الشكلية التي سنفصل فيها الحديث فيما هو آت من هذا الفصل.

1- الإسقاطية التمثلية للتشكيل الجسدي:

في هذا المبحث سنعالج كيف يصبح الجسد المنجز بوصفه تمثيلا اسقاطيا والأيقونة الدالة على الجسد الواقعي للشخصية الفردية، التي تنفذ ملامحه من خلال النماذج التخيلية المختارة من قبل الراوي كتدليل على وجوده، تساعده بخصائصها الفزيولوجية المتشابهة إلى تكوين صورة لجسده المستهام، من خلال شبكة معلوماتها من الملامح المرتسمة عليها، حيث تتلون هوية الشكل الجسدي المستحضر بحسب الإشارات الصادرة من النماذج الإيحائية، بوصفها مؤشرات زمنية وسمات وصفية لجسده المتخيل.

تظهر ضمنها صناعة اللاممكن الجسدي عبر افتراضية المخيال التصويري، في تلقي الرواية بوصفها عالماً وهمياً جدلياً، والنظر إلى صورة الجسد باعتباره تمثلا لشعور رغبوي استحضاري إرادي لما هو غائب " ذلك يعني أن كل ما ننجزه في حقل الرموز هو عوالم واقعية لا تستبدل العالم بل تصنعه دوما بكيفيات مغايرة"[1]، يقول الراوي: " **لم أفعل الكثير سوى أني استعنت بحيلة الكتابة لأجعل من المستحيل ممكنا**"[2]. لذا فصناعة الخطاب اللاممكن الجسدي ليس اختراقا لماهيته المستحيلة أو تجاوزا لها، بل هو تداخل بين معطيات الأبعاد الواقعية والمتخيل والمفترضة التي ينبثق عنها اللاممكن الجسدي، يتمثلها المتلقي بأخذ الصفات الحقيقية والصفات التي تسربت له من عالم المتخيل الروائي، تقول **ليلى:**"**أعترف بمسؤوليتي الكاملة في اللعبة. قبلت بمحض إرادتي أن أنسحب من المشهد، مقتنعة بأني صرت فوق الحالة، متخلية عن اسمي لصالح امرأة ورقية أكلتني، ولم أعد اليوم قادرة على تحمل وجودها معي في الفراش**

---

(1)- أم الزين بنشيخة المسكيني، تحرير المحسوس، (لمسات في الجماليات المعاصرة)، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، ط 2014، ص 200.

(2)- واسيني الأعرج، رواية " أنثى السراب"، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص32.

نفسه، اكتشفت فجأة أني كنت أنا المرأة الورقية الميتة، و كانت مريم هي سيدة الحياة كلها"[1].

لذا تشتغل الذوات الساردة وفق بعدين في الخط التخييلي الذي يشتغل عليه الأعرج بوصفها ساردة و متلقية في الوقت نفسه، لكن يضاف لها اشتغال المخيال التلقوي العام للرواية بصفة عامة، هنا النحت الصوري للجسد ليس نحتا حرفيا؛ بل هو نحت محايث لما يتم تلقيه من مشاهد تخيلية تدليلية للجسد عبر الرسائل أو السرد المونولوجي، يقول الراوي: "**أشعر بشيء غريب. أتصورها أحيانا هي نفسها مريم، عندما تكبر وتغادر ساقية سيدي بوجنان إلى الأبد. لهذا كلما واجهت المرأة الرخامية، شعرت في داخلي بمسؤولية طفولية تجاهها**" [2].

في المشهد السردي السابق تسعى الذات الساردة إلى محاولة الإحاطة بكل تفاصيل العناصر المشكلة لصورة الجسد المتمثل في مخيلتها، بتكرر صوره الإسقاطية على المرأة الرخامية بحسب ما تعودت عليها حواسه من رؤية الجسد في وضعه الطبيعي لـ**(مريم)**، فتمثيل الجسد في " باب الفنون تدل على كيفية الإدراك العقلي له، وفق مدركاته الحسية"[3]، فالنحت الجديد للصورة التخيلية لـ**(مريم)** تم عبر "ما ارتسم من الواقع والمخزون المعرفي الأداة المقارباتية لما هو مقدم له"[4] ؛ ولما أنجزه من تمثل صناعي للاممكن الجسدي في مخياله، التي تعتمد عليها النسقية الذهنية في تشكيل الصورة الجسدية في صورتها التي ترتاح لها الذات المتلقية[5].

---

(1)- المصدر السابق، ص50.

(2)- واسيني الأعرج، رواية "سيرة المنتهي، عشتها كما إشتهتني" مجلة دبي الثقافية، دار الصدى، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2013، ص 193.

(3)- جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال- تخطيط لنظرية في علم الجمال- ترجمة/ محمد مصطفى بدوي، مراجعة وتصدير/ زكي نجيب محمود، تقديم، رمضان سبطاوسي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط 2011، ص 99.

(4)- المرجع نفسه، ص 99.

(5)- ينظر، أم الزين بنشيخة المسكيني، تحرير المحسوس، ص 201.

فالمعنى الجسدي المتخيل هنا حامل لإشارات الحقيقية المتموقعة في ذهنه تنتقل مباشرة إلى المتلقي عبر الصياغة اللغوية، وهذا ما نجده في رواية "**نساء كزانوفا**" يقول الراوي: "**كانت ملامحها تضاء بشكل واضح كلما لمع البرق متخطيا سمك الزجاج. الكحل البلدي عمق أكثر اتساع عينيها. بدت السنوات التي عبرت على جسدها باهتة وكأنها لم تثر فيها إلا قليلا. وجه طفولي صاف كالحرير. شفتان حمروان، رسمتا بدقة بأنامل غير مرئية. جسد طري كتفاحة**"[1].

فيما تقدم من المشهد السردي تتمثل الذات الشكل الجسدي بوصفه تشكلا طبيعيا من الممكن التعرف عليه، حسب ما نشأ في مخيلتها بترتيب تتابعي لتدافع صوره، حسب نتيجة الانطباعات التفاعلية المماثلة في حواسه، هنا يستطيع الراوي تذكر الشكل الجسد الذي اتخذه إدراكه عنه[2]، ويسترجعه ويستشعره من خلال الإسقاط التمثلي بتمثله للصور السمعية عبر وسائط إسقاطية مختلفة، عبر الكحل البلدي، مرورا إلى بهتان الجسد، تعقيبا على الوجه الطفولي، مركزاً على الملمس الحريري واحمرار الشفتين.

فإذا تعلق الأمر بالبعد التغريبي فإنه سيبدأ باستدعاء موروثه الثقافي الممتزج بالبعد الأسطوري والخرافي، المنبعث من مدلول الدوال التالية **(حرير، الكحل البلدي، طري كتفاحة)** التي يؤثث بهم السارد جو صوره التخيلية للجسد الصناعي، والتي تعد من مركبات الصورة الحسية للجسد الذهني، هنا يرتبط المجرد بما هو حسي لإدراك البنى التركيبية المجردة عبر الصورة السمعية الذهنية للمدلول اللغوي، بصورة مفارقة للبنى التصويرية التي يعتمدها المتلقي لمقاربة المنتوج الجسدي الشكلي الجديد، فـ" كل عنصر ممثل في الصورة التخيلية بحرفيته التوضعية يدل على مدى الإدراك الباطني للجسد

(1)- واسيني الأعرج، رواية " نساء كازانوفا"، موفم للنشر، الجزائر، ط1، 2016، ص 319.

(2)- ينظر، جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال، ص 174.

المستهام الحسي، الذي يبعث على توالد صور ذهنية مقابل كل انطباع حسي من الانطباع الأصلي" [1].

فالاشتغال على الجسد الوهمي باعتباره أحد الأبعاد الممكنة للصيغة التمظهرية الحقيقية التي يبدو عليها في مرجعه الأصل بكونه واقعا، يجعل من النسق الذهني يقلب تصوره للجسد في بعده التجريدي الافتراضي، بوصفه بعدا جسديا ممكن التحقق في صيغته الواقعية، وهذا ما جعل **(ليلى)** تقبل دور **(مريم)** في متخيل السارد أنثى سرابية يدرك شكلها الجسدي، من خلال خصائص جسد مريم الشكلية، فالأمر لا يعدو سوى محاولة صناعة واقعية جسدية حية ونابضة أو لعبة ذهنية في المقام الأول بحسية عالية المستوى.

وفي رواية "**أصابع لوليتا**" يسعى البطل إلى تعويض جسد **(لوليتا)** الرافض له بأجساد اللعب الصناعية المطاطية، التي تفوح منها العطور الصناعية تستحيل في نسق إيحائي تدليلي إلى جسد **(لوليتا)**، لتكون الأخيرة جسدا من عالم الجمال الصناعي الذي يعالجه الأعرج من قيم الجمال الصناعية الحديثة، لتكون التخيلات الجسدية كتلة ناتجة من العالم الواقعي، تعتمد على " بنية الفكر الإنساني في قابليته لهذا النوع من التخييل وإعادة إنتاجه، في استبدال بنية المفاهيم وقلب موازينها ببنية مفاهيم جسدية ومعايير ملمحية جديدة تنطلق من أفق الكون الروائي، عبر صياغات ورسوم متعددة لعالم متجدد التأويل" [2].

لتتعلق قدرة صناعة الحقيقة الجسدية بقدرة نفوذ دلالة رموزه المشكلة لكونه الدلالي، والمجتمعة بالمدلولات الواقعية للمتواليات السردية المتراصفة في بناء الصورة الذهنية للاممكن الجسدي، بقدرتها على التعلق أو النفاذ من الإحالة المرجعية المتعلقة

---

(1)- صاحب خليل إبراهيم، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، دراسة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2000، ص 118.

(2)- أم الزين بنشيخة المسكيني، تحرير المحسوس، ص 203.

بالمدلول اللغوي، تقول **(ليلى):" بذرة الخلق والتخييل، من أعطتها جسدها وشفتيها ولأفراحها الصغيرة، لكنها، للأسف، عندما فتحت عينيها، بدل أن تشكرها على تضحيتها، وتفهمها الكبير، وجدتها ممتدة في فراشها كالأميرة، تلبس ألبستها نفسها، وتنتعل كعبها العالي نفسه، بل تنام في ألبستها الداخلية ذات الألوان الدافئة، وتتمرغ في لونها البنفسجي"**[1].

فليس ثمة قول أو رمز خارج عن الإطار المرجعي المتصل بالنسق الخاص بوصف الواقع الجسدي، فالأمر يتعلق بطريقة التصوير المعتمدة في المتخيل السردي، هي التي تحدد طريقة التمثل الذهني عند المتلقي، فتصبح العوالم المنحوتة ومظاهر الزيف والخداع المقدمة عبر الوسيط التخييلي الذي له قدرة خلاقة على تجسيد اللاممكن الجسدي، رموزًا متعددة التأويل، فكل شكل رمزي يمثل إطاراً مرجعيا ويعتبر صياغة لعالم جسدي ما[2].

فصناعة العالم الجسدي الممكن يعني تحديدا كل الصياغات التي تصنعها الذوات الساردة والمتلقية للجسد في فضاء المتخيل الروائي، فيصنع بذلك عوالم متعددة وخاصة الصياغة التمثيلية عبر الصور الذهنية المتخيلة، تقول **(ليلى):" أكدت لي السنوات التي مضت أن (سينو) مثل قطرة الماء، تُبلل ولكنها لا تروي عطشا كبيرا. سماه أصدقاؤه المقربون الرحالة الذي لا يتعب. وآخرون أطلقه عليه تسمية الحمام المسافر. كان دائما يجيب بحيرة مضمرة: حمام يطير بأجنحة من حديد؟"**[3].

ومن هنا لا يتم القبض على الشكل النهائي للجسد المتخيل عبر وسيط المنجز السردي أو وسيط المنجز التلقوي، لما يمكن أو تم تمثله من صياغات تمثلية، تعمد لتفكيك البنية الواقعية للصورة الجسدية واستبدالها بتركيب خرافي أو أسطوري أو

---

(1)- واسيني الأعرج، رواية "أنثى السراب"، ص 454.

(2)- ينظر، أم الزين بنشيخة المسكيني، تحرير المحسوس، ص 203.

(3)- واسيني الأعرج، رواية " أنثى السراب"، ص 123.

طقوسي، فصورة الجسد تصنع عبر وسائل غير تعينية مثل الدوال اللغوية التالية **(بل تنام في ألبستها الداخلية، (سينو) مثل قطرة الماء)**.

وتلك كيفيات تقوم على التمثيل صورة الجسد المغيبة فكل أثر تمثيلي هو رمز بناء لصورة الجسد الذهنية، لأن " التمثيل هو إحالة مرجعية لما يرمز إليه داخل بنية المتخيل السردي" [1]، فالأثر الرمزي هو بداية تشكل معالم العالم الجسدي الممكن التجسد عبر ما يتم استحضاره من خلال الإحالة المرجعية لعالم الواقع الجسدي.

فالبعد السردي للجسد؛ هو معنى واقعي ممتزج بما هو خيالي؛ مُشَكل ومجَسدٌ ومتخيلٌ حسيا، لأن الممارسة الفنية للجسد تجلت بوصفها أنماطاً وأفعال كينونة، وأنماط إعادة توزيع للمحسوس المترسب عنه، متحول إلى معنى للإبداع مغير للأنساق التمثيلة المكتسبة والجاهزة. فالأعرج في متخيله السردي يعيدنا لمشتركنا الحسي باعتباره بثا لكينونة من الكينونات الجسدية العينية في بعده الواقعي، بواسطة " القدرة الخلاقة للفن على اختراع التعدد وإحداث الفرق وذلك بتخييل الواقع، فصحة المعطى الواقعي تعطي المعطى التخييلي مصداقيته، ما يمنح الممكنات الجسدية معناها الحقيقي" [2].

فانتقلت الصورة الجسدية من مقصديتها الدلالية للمبدع لحظة تلقيها إلى مقصديتها التخيلية لحظة تصويرها، يقول السارد:" **كان جسد كازانوفا قد تحول إلى كومة رماد**"[3]، هنا يتوقف الأمر على قدرة المبدع على إحداث التفاعلية الحوارية بينه وبين المتلقي، وفي تلمس شبه بين المتلقي وما قدم له من صور تخيلية جسدية بوقعها السمعي والحسي المختلف والجمالية التي تتحقق أثر التفاعل الاستحضاري ببعده الفكري والنفسي[4].

(1) – ينظر، أم الزين بنشيخة المسكيني، تحرير المحسوس، ص 206، ص211. ص 212.

(2)– المرجع نفسه، ص 252.

(3)– واسيني الأعرج، رواية "نساء كازانوفا"، ص 416.

(4)– ينظر، صاحب خليل إبراهيم، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، ص 124.

تمثلية الجسد تسعى إلى إعادة الرجوع إلى العوالم الجسدية المفقودة، لذا فالبنى النصية للرواية تقوم بتمثيل الواقعة الجسدية مراعية في ذلك ما هو ممكن التمثيل فيه، والإقناع الحسي بواقعية الصورة المقدمة في مدى مطابقتها لبعدها الواقعي، من خلال خلق نظام واقعي جديد يمنح الخيال بعده الحقيقي، يقول الراوي: " **لن أكون مجرد قناع للتراجيدية الجميلة التي عشناها حتى الآن، لن أكون مريم التي أفتكها من العدم ونحت لها تمثالا من نور الشمس الهاربة، من ندى الفجر الربيعي ومن هسهسة أوراق الخريف، ومن ظلال العشاق المتخفين من العيون الهمجية**"[1].

هنا تتشكل الصورة الواقعية للجسد الروائي وفق مرجعها الخاص ومشكلة في الوقت نفسه مرجعا خاصا بها من خلال عملية التلقي، فـ" **(بختين)** يقر بأن الصورة موضوع التمثل الأدبي ما هي إلا نسيج من الملفوظات مسبقة، تختزنها الخيوط الحوارية الحسية تستعاد عبر الوعي الاجتماعي والثقافي"[2]، حول موضوع التخييل الجسد الإيهامي نتيجة لمقصدية دلالية، ليكون البعد الدلالي للإسقاط التمثيلي السردي المشكل للصورة الجسدية، المقابل الضدي للمتخيل السابق للجسد ما يحدث مفارقة في بناء إطار الصورة المتخيلة انطلاقا من الحوارية التفاعلية، **(واقع ومتخيل)** لإنتاج جسد لا ينتمي إلى الواقع وإنما ينتمي إلى الفن[3].

وهذا يعني أن التفاعلية التي يقيمها الروائي مع المتلقي في قلب موازين البنى القيمية التي يعتمدها في تشكيل القيم والمفاهيم والصور، ما يحفز الخيال على تشكيل الصورة بأبعاد مخزونة في الذهن للصورة المعادة ثم مقارنتها مع البديل المقدم، فالنموذج المقدم مسنن البنى وفق ضبابية البعد الصوري ما يجعل تصديقه أمراً سهلاً، يقول الراوي:"**يا الله. انتبهت إلى ملامحها، كل يوحي أنها غجرية هربت من الطقوس المغلقة إلى أفق**

---

(1) – واسيني الأعرج، رواية " أنثى السراب"، ص 54.

(2)– سامية إدريس، تمثل الصراع الرمزي في الرواية الجزائرية، دراسة علم الاجتماع النص الأدبي، منشورات الاختلاف، منشورات الضفاف، الجزائر، بيروت، ط1، 2015، ص 35.

(3)– ينظر، المرجع نفسه ، ص 35.

لا تحده لا الأرض ولا السماء. جاءت إلى هنا بعد أن تركت حبها وحياتها الأولى وأصدقاءها. بينها و بين مريانة شبه الدم والنجوم، شبه الوجه. شبه رعدة الولادة عندما يقف الخلق(...) شبه الغيمة البنفسجية التي لا يلمسها إلا العشاق في لحظة الغفو. هي هي وجهها ليس غريبا. صدق الرواة و صدق الرؤاة. الذين يروون والذين يزرن، هي نفس الوجه. نفس البياض نفس الدمعة والتنهيدة(...)، هي بعيونها المائلة والشفافة التي يشعر امتلاؤها بالرغبة والملوحة والدهشة" [1].

من خلال المشهد السردي السابق يشتغل الوعي الإدراكي عند الراوي على تلمس البعد الحسي في الصورة المقدمة للجسد المنظور، ويقارنها مع البعد الحسي المختزن عنه بنظرة متأملة فاحصة لكل تفصيل جسدي صغير، لينتج لنا الوعي المُمَثِلْ للصورة؛ أي صورة الجسد اللغوية **(مريانة الغجرية)**، ففي كل مرة نجد أنفسنا أمام خطابين ووعيين لغويين في الملفوظ نفسه؛ أي الوعي المُمَثِلْ للمبدع والمتلقي والوعي الجسدي المُتَمَثَلْ؛ أي خطاب السنن الذهني للمتلقي عبر اللغة المصوِرَة المبدعة والمتلقية، وبين اللغة في حد ذاتها التي تعد ملفوظات عينية المقاصد الغيرية التي تدخل في حوار مع مقاصد المؤلف وخطابه، والناهض بذلك هي اللغة الروائية بوصفها أداة التمثل الأدبي في هذا الحوار [2].

ما يمكن المتلقي بالعودة إلى مجالات التصوير التجريدي المتتالية من الاختزال الشكلي إلى الاختزان الخصائصي التي تقوده إلى عمليات التناقلية أثناء صناعة الصورة في العصب التَمثيل البصري لديه، ما يجعل الصورة الناتجة منفتحة في سيرورتها التدليلة التي تطلق عنانها في طريقة تمثلها العقلية عنده، بصورة بصرية جسدية ذات بنية قيمية تتخللها مواقف وتصنيفات وأحكام صحيحة أم لا، فالحوارية تبنى على البعد التفاعلي المكيف حيث الوعي المُمثل واللغوي المُؤسلب والوعي المَمِثل المَسلوب حول موضوع

---

(1)- واسيني الأعرج، رواية " طوق الياسمين رسالة في الصبابة والعشق المستحيل"، سلسلة جيب، الفضاء الحر، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص 176.

(2)- ينظر، سامية إدريس، تمثل الصراع الرمزي في الرواية الجزائرية، ص 38.

الأَسلبة، باعتبار الجسد هو قضية أسلبة المتلقي من عالمه الحقيقي نحو لا واقعية الجسدية، حيث تتعلق بالبعد اللغوي السالب لمفهوم الصورة الحقيقية للجسد والمسلوب أي صورة الجسد، اللذين يشتغلان وفق اللغة الأولى أي لغة التصوير ووفق مقاصد دلالية محددة؛ أي المنظرو الصوري الجديد الذي يريده المبدع، وبين اللغة المسلوبة المتلقية أي اللغة التي يستخدمها المتلقي لرسم صورة الجسد المُمَثَّلةُ له، بمقاصد موجهة مسبقا نحو موضوع أسلبة؛ أي الجسد بمخزونه الثقافي القيمي[1].

وهكذا تتحدد مفاهيم البنى السردية للجسد وفق التلقي التالي الذي يتم تمثله وفق القارئ، وهنا تتحقق متاسردية الجسد الروائي:

الجسد الواقعي← الجسد التجريبي←الجسد التمظهري←الجسد التمثيلي الجسد الصناعي (المتخيل).

فهي منظومة علائقية الأنساق الشكلية بما يؤلف نصا بصريا لا يخاطب حسية المتلقي فقط، بل يخاطب ما هو عقلي تجريدي لديه، يقول الراوي في معرض حديثه عن حبيبته:" **والتصقت أكثر كعصفورة مذعورة- هاربة من ظلال البيوتات المظلمة. أغمض عينيك الآن بقوة، يا نوار اللوز والتفاح والورد التي اختبأت في القلب**"[2].

نلاحظ هنا أن **(العصفورة المذعورة، ظلال البيوتات، نوار اللوز، التفاح، الورد)**، تستحيل إلى أنساق تصويرية للصورة الحسية تسعى لمخاطبة المختزن الذهني لديه وإعادة تصويره وبلورته، فـ" المخاطب الحقيقي هو الاشتغالية المنظوماتية المتعالية الترميز،لتغير فيها حيثيات التسجيل عندها وتخترق بناها التركيبية، ومن خلالها ينقل المتلقي من مستوى الواقعية إلى المستوى الخيالي ومنه إلى الافتراضية، لا يتجاوز به

(1)- ينظر، المرجع السابق، ص 58.

(2)- واسيني الأعرج، رواية " طوق الياسمين"، ص 366.

الممكن فقط، بل يعيش حالة من التشظي المعنوي بقدرته الإنتاجية التوليدية للمعنى الذهني بأعراف بنى استبدالية صورية" [1].

وما يشد البعد الذهني عند المتلقي هو ارتسام المنجز الشكلي خاصة في بعض المشاهد السردية، بعناصر تهيمن على إسقاطه البصري التمثيلي في بعده المجرد، خاصة بالإحاطة اللونية للأَسْوَدْ بإطار الصورة الجسدية بكل تدرجاته الإشعاعية، هنا يعطي الأعرج للون الأسود قيمة تجريدية خالصة، لتكون صورة شكلية للجسد المتخيل، عن طريق النحتية الشكلية الصناعية للجسد التلقوي، ومن ثم ينفلت الجسد في هذه الصيغة من كونه جسدا شكليا روائيا إلى جسد شكلي في بعده التلقوي، وكلما انفتح على التلقي انفتحت معه تعددية إنتاج الأشكال النحتية الصناعية للصورة الجسدية[2].

لذا تسعى التمثيلة النحتية لافتراض الوضعيات الشكلية التي تتوافق حركاتها مع العمليات الإدراكية والتمثيلية التي تريد الذوات الساردة إيصالها للمتلقي نفسها في المقام الأول، فيبدو الراوي كنحات ماهر يبرز للمتلقي إدراكه للحركة التمثيلية في نحت الشكل الجسدي، وفق الأبعاد الإسقاطية المختلفة الدلالة في قوله **(أشعر بهذا الوجه)** ويمكن أن نمثل له بالمشهد السردي الآتي، يقول الراوي:" **المؤكد أني اليوم كلما بدأت أشتغل على نحت ما سبقني المستحيل والعجز الكلي، تخيلي أشعر بهذا الوجه أصنعه ألمسه (..) يبدو لي أن الفنان يصنع المستحيل، ليقضي عمره كله في البحث عنه للمس خطوطه وقسامته؟**"[3].

فغالبا ما تتصور الذات الراوية الشكل الذي يكاد يكون مرادفا للجميل الذي يبحث عنه في الوجه المغيب، لكونه فنانا يتقن لعبة استخدام الألوان في موضعها المناسب، يتلمس حيثياته فيما خلفه على أنه شيء بصري يتركب لما هو مرئي

(1)- رياض هلال الدليمي، بين الفكر والنقد والتشكيل البصري، دار رضوان للنشر والتوزيع، ط1، 2013، ص 54.
(2)- ينظر، المرجع السابق، ص 408، ص 409.
(3)- واسيني الأعرج، رواية " شرفات بحر الشمال"، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1،2001، ص 152.

مغيب، يظهر ذلك في قوله: **(لِلَمس خطوطه وقسامته؟)**، فتأثير الشكل لا يظهر في" الخيال المتكلف بعملية نحت قسمات الوجه عبر الأثر الحسي، يستحيل هنا إلى أثر إسقاطي يتعقبه الذهن"[1]، مشكلا من خلاله صوراً لوجوه جميله أو قبيحة تعكس البعد الحقيقي للجمال أو القبح في الدمى الجسدية التي يصنعها.

ويستخدم الراوي في النحت التمثيلي الأسلوب التكعيبي التركيبي في رسم الهندسة الشكلية للوجه يقول:" **كانت ملامحي غريبة. لا تستقر على قرار. تتحرك باستمرار كالموجات النيلية التي تتهادى مدا وجزرا، تغيب وتظهر كسحب هاربة تتكسر وتتداخل. شعرت بدوار غريب..كان وجهي خليطا مني ومن وجه امرأة مبهمة. امرأة من ضياء وألوان. اختلط فيها الأحمر بالأسود والبنفسجي بالأزرق النيلي، لأول مرة أدرك أني لم أكن أعرف وجه مريم لم أرها ولا مرة واحدة في حياتي. فجأة رأيت بعض ملامح تبدو خليطا بوجهي، لم أستطع أن أفصل بين الوجوه كلها ولا حتى بين الأشكال التي تداخلت فيما بينها، كلوحة زيتية عومت ألوانها كانت الألوان والأشكال ما تزال تتقاطع في حركة تشبه المتهادي من حين لآخر تنفصل عن بعضها البعض. قبل أن تتلاقى وتتداخل من جديد**"[2].

نلمح في هذا المشهد السردي بداية تشكيل هندسي للوجه من مرحلة التفكيك التدريجي لشكل الوجه الأولي، وإعادة بنائه من جديد من متعدد إدماجي، فالاستيهام التشكيلي يتدخل في الفعل النحتي للصورة التخيلية للجسد، في اختيار التركيب الهندسي لملامح الوجه، من متعدد الوجوه المتمازجة على بعضها بتقاطيعها وقسماتها، والألوان والأبعاد والزوايا، قابل للاختيار الهواسي من قبل الذات المستهيمة ما يخلق حساسية فنية جديدة.

(1) – ليوناردو ديفنشي، ترجمة/ تقديم، عادل السيوى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، القاهرة، ص 203.

(2)– واسيني الأعرج، رواية " أنثى السراب"، ص 534.

فالتدرج اللوني يدل على المكان والمسافة والأبعاد والهيئة، بحيث يضفي على اللوحة الجسدية التي رسمها الراوي في مخياله لـ**(مريم)** من متعدد الوجوه بعد البروز والضمور، ما يدل على الفكرة الزمانية التي استيقظ فيها متخيل الجسد من الضمور لحظة الاستيهام إلى الظهور بين الهذيان والصحو، ما يجعل الأبعاد الهندسية تتداخل فيما بينها، نتيجة الإسقاطات الضوئية وظلالها المنبثقة عنها، ما يعطي الذات الراوية إحساساً بالتمايز الرسمي للمتخيل وجه مريم خالقا معه إحساسا بواقعية الشكل المنجز، فالصفاء اللوني المدرج في مشهد النحتي أكسب البعد التصوري بصفته العامة الكمال والقدرة على إعطاء معنى واضحاً للتداخل بصفته تماوجية، بينما التمازج اللوني المنعكس على الإضاءة العامة للمشهد أكسبه التشويش وعدم الوضوح.

تقول الساردة في نحتها لجسدها من منطلق نحت مرتكز على الجانب النفسي بهواجسها تشكلت الصورة المجسمية للجسد المستهام، تهندس أبعاده الجغرافية وفق ما تشتهي هي لا وفق الصورة التي رسمها لها حبيبها **(سينو)** ، تقول **(ليلى)**:" **أنا امرأة من أحاسيس مرتبكة ومحروقة. من لحم ودم وبعض الجنون الذي يقاوم. ولم تعمل السنوات التي مضت إلا على تأجيجه**"[1]، هنا نلمح اختلاف المادة النحتية التي اشتغل عليها النحت في حديث الساردة مع نفسها، من أحاسيسها وآهاتها وأحلامها لتقدم لنا جسدا نفسيا، في تمثال ضبابي لم تكمل بناءه الهندسي ولم يستقر على شكل، بسب الاضطراب النفسي الذي تعيشه الساردة.

تزيد **(ليلى)** في حوارها مع **(سينو)**:" **ثم نظرت إلى السماء الفارغة، ولم تقل شيئا أبدا، وظلت تؤمن طوال حياتك أن أمك تشبه والدك، كانت مثله تماما، بل هو في كل تفاصيله. تأخذ الإطار الأوحد الذي به صورة الوالد، وتبدأ في تفحصه لتنتهي إلى**

(1)- واسيني الأعرج، رواية " أنثى السراب"، ص 191.

جملتك الوحيدة:- شفتوا! سبحان الله، قطرتان من نور !. و أستفزك – وين راك تشوف الشبه؟[1].

إن الوسيط العلائقي التمثيلي تم عبر الوسيط الاستحضاري جسد الأب المختلف في مقوماته التشكيلة في البينة الجسدية عن جسد الأم، فمن الجسد الذكوري يخلق الجسد الأنثوي في تشكل هيولي من نور، من خلال التعلق العاطفي الذي يشعر به **(سينو)** اتجاه والدته، مُسقطا أفعاله على أفعال والدته في حنانها ورعايتها وخوفها عليه، فتمثل الشبه الذي سألت عنه **(ليلى)** **(سينو)** لم يكن إلا صورة إيهامية لمزاجيته الجمالية، المنقادة بأشواق **(سينو)** التي يردها أن تكون حقيقة ولم يصل لها إلا عبر خياله.

وهذه الخصائص الفزيولوجية التي تربطها علاقة بين الصورة الجسدية الماثلة وبين ما يوحي بها من صور التخيلية هي التي تستحضر الجسد الحقيقي بحد ذاته **(فتنة، سينو، مريم، أب سينو، أم سينو)**، تخلق لذة تماثلية بوصفها وسيطا تماثليا وإسقاطا تذكريا يسيطر على الذوات الساردة بانتشاره في وعيها الإدراكي، بحيث يضفي على الصورة التركيبية الجديدة بعدا جديدا تتحول من خلاله إلى هالة إشعاعية توحي بانتشارها حول الجسد موضوع التأمل التمثيلي[2].

فالتمثيل الإسقاطي هو محاولة لإظهار ما خفي من خبايا النفس ومتعلقاتها الروحية بالجسد الحقيقي، لذا نجد الذوات الساردة وهي تستعيد ما خطر في بالها من أثر المثير الباعث للحظة الإدراكية، تحاول أن ترينا ضمنيا المتخيل الجسدي في صورة محققة في ما يماثلها من الموجودات التي أحاطت بالجسد الحقيقي مهما كان أنثوياً أو ذكورياً، باعتباره وسيطا يجعل الغائب الجسدي في مجال المشاهدة العينية فيما

---

(1)- المصدر نفسه، ص243.

(2)- ينظر، جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال- تخطيط لنظرية في علم الجمال، ص 213.

يشبهه، هنا يتحول الإسقاط التمثيلي للجسد إلى متوهم جسدي رغبوي، يغدو بدوره هو الآخر إلى معرض جسدي متحقق في غيره الممثل له إيحائيا إلى الحاضر وجوديا.

2- المغايرة التشكيلة للصورة الجسدية:

التجريد التشكيلي للصورة الجسدية ظهر بين التجريد في مستواه الإدراكي والتجريد في مستواه التمثيلي، يستعيد من خلاله الشكل الجسدي صورته الرمزية التي حجبتها عنه طبقاته البصرية اللامرئية، لـ"تغدو الخبرة التخيلية ذات أثر قوى الصلة بالحدس البصري التمثيلي بوصفه معطى حسيا قائما على الخبرة الإدراكية، والمدرك الجمالي بوصفه معطى تجلوياً تأملياً قائماً على الخبرة القصدية بالموضوع الجمالي"[1].

وبين مستويات الاختلاف في تركيب الصورة التخيلية وفي نسجها حسب أنساق مرئية ثقافية متعددة ركبت المتخيل الجمعي التلقوي، خلقت لنا ما يسميه بالمغايرة بصورتها المضاعفة من صورة الجسد الأصلي وصورة الجسد الذهني الجمعي الثقافي وصورة الجسد الروائي، يضعنا هذا أمام تغير جذري للمركب التصويري للصورة الجسدية وليس أمام اختلاف بسيط بين مركبات صورية، فالنتائج التمثيلية للصورة المغايرة تكون مضاعفة إثر تأثير مزدوج من استيهام شعبي وإيهام تخييلي روائي[2].

فالعجائبية التغريبية تظهر في موضع آخر عبر التعلق الإيهامي بالطبيعة الخرافية في النحت الجسدي، تقول الساردة :" **سعيدة أن أعطي الحياة لمخلوقة من نور نبتت في أجمل غابات الدنيا، وأكثرها هدوءا وسكينة بين جزيرة القديسات وتحت شلالات جبل الكبريت الدافئة التي تشبه السحر**"[3]، لتميل لغة التصوير النحتي في عمومها إلى التغريبية شكل الجسم الإنساني، لتعطيه النموذج الخرافي الذي يحاكي قصص التخييل

---

(1)- عمارة كحيلي، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي- مقاربة جمالية في نماذج تجريدية عن الفنان "محمد خدة"، ميم للنشر، الجزائر، ط 1، ص 215.

(2)- ينظر، نادر كاظم، تمثلات الآخر- الأسود في المتخيل الغربي الوسيط، دراسات وفكر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر البحرينية، ط1، 2004، ص 163.

(3)- واسيني الأعرج، رواية " أنثى السراب"، ص 21.

الشعبي في نحت الجسد من مادة مختلفة أساسها الطبيعة في نبتاتها وخيوط أشعة الشمس في قولها **(المخلوقة من نور نبتت)**.

والتصوير الفني لصورة الجسد الآخر جاء لإيظهار مثالية الجمال الجسدي، هو تجسيد لرؤية فنية ذوقية، يقول الراوي:" **تحول وجهه إلى حديد مثلما تخيلته، ناتئا تعيسا بعين زجاجية، يقوسها عند الحاجة**"[1]، يظهر هذا المشهد السردي تقنية اللعب المغاير في تخيل مظهرية الشكل الجسدي، يقول الراوي فكأن الراوي يستخدم أسلوب التكعيبية في نحت الرأس، في حدود شكله وحوافه، فهو كتلة تتجزأ لتصبح سطوحا وتجويفات ونتوءات هندسية تنتهي بحواف قاسية أثناء نحت الراوي شكل الجسد المتخيل بصورة مختلفة عما هو في وضعه الطبيعي.

ولا يكتفي بهذا التصوير بل يزيد إمعانا في التخييل يقول:" **تحترق وجوه الناس في ذاكرتي حطبا جافا كعظام الموتى**"[2]، ليتجلى الحطب هنا بوصفه خامة نحتية مختلفة اعتمدها الأعرج لسهولة تغير ملامحه، واكتسابه لوناً جديداً يساعده على تشويه الصورة الأصلية وتحريفها، ما جعل انتظام صورة الجسد المتخيل في رمزيته صورة غرائبية متداخلة بعالم السحر التخييلي، أفرزت أشكالا وجودية جسدية متغيرة في مختلف المشاهد السردية السابقة، وهذه الرمزية محكومة بسياق ثقافي فرضه الراوي على التشكيل البنائي لصورة المتخيل الجسدي، مبني على أساس الحدس المباشر المتحقق من خلال الوعي الأسطوري[3].

ويمكن توضيح ذلك بصورة أخرى في قوله:" **أتخيلك تتلون مثل الحرباء. عينك الزجاجية ابيضت أنفك المنغولي مسح بشكل نهائي**"[4]. فتنبثق الرغبة الاستيهامية في

---

(1)- واسيني الأعرج، رواية " أحلام مريم الوديعة"، دار الفضاء الحر، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص 99.

(2)- المصدر نفسه، ص 10.

(3)- ينظر، منصف الوهابي، الجسد المرئي، والجسد الشعري، قراءة في شعر أدونيس " قراءة تناصية" رسالة دكتورا، إشراف/ بكار توفيق، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة تونس، 1987، ص 303.

(4)- واسيني الأعرج، رواية " أحلام مريم الوديعة"، ص 89.

تغريب الشكل النحتي للوجه وتشويهه. فالرؤية الذاتية هي التي أدت إلى هذا التغريب التشكيلي في التصوير الشكلي، فولدت لنا جسدا متخيلاً يعد انعكاساً لما هو مختزن ذهني للصورة التخيلية للجسد، فـ" يميل إلى التعجيب الذي تسامى إلى الخلق التصويري الأسطوري، يميل وفقه اللعب البنائي الحر إلى اللعب البنائي المغاير، فيؤثر في النحت التمثيل لتظهر عناصره غير ثابتة متحررة من النمذجة العليا للصورة الاستيهامية للجسد"[1]، مما يؤدي إلى " التغريب" و"التعجيب" الذي هو أساس الفن كما يرى الشكلانيون الروس وعلى رأسهم " تشلوفسكي.

فالتصوير النحتي التغريبي يشهد " تشكلا متناميا من التداخل الغريب بين العناصر والقوى والخرافة والعجيب. في اللحمة تكوينية استطاعت أن تنجز شعريتها تتوسل مختلف طاقات التصوير المختلفة لتحقيقها" [2]، وإذا عدنا إلى واقعية الصورة في تشكلها الأصلي، ورغبنا بربطها بمرجعها الواقعي النموذجي المتعالي في جماليته الصفاتية **(ذكوري/ أنثوي)**، نجد فيها تخطيا للثقافة الذوقية الأصلية في مواجهته ثقافة ذوقية تسعى إلى تأصيل نفسها، وتكشف عن طابعها القيمي وتفاصيلها الدقيقة في التراكيب الشكلية في هندسة المجسم الجسدي في أبعاده النحتية والتصويرية والتمثيلية[3].

فتأثير التغيير يطال المفهوم الجوهري للصورة الجسدية بشكلها المظهري، باعتبارها ليس قيمة شكلية محددة؛ بل تخضع للتغير وفق مقومات ذوقية واعتبارات جمالية ثقافية متعددة تخلقها أي جماعة ثقافية لنفسها، فيستمد منها التخييل الروائي بعض مقوماته لينتج بدوره مفهوماً جمالياً مغايراً عبر صوره الهندسية للجسد، وهذا ما نلمحه في هذا المشهد السردي القادم.

---

(1)- عبد الله شطاح، نرجسية بلاضفاف- التخييل الذاتي في أدب واسيني الأعرج، كنوز للنشر والتوزيع، الأبيار، الجزائر، ط 1، 2012، ص 130، ص131، ص135.

(2)- ينظر، المرجع نفسه، ص131، ص 135.

(3)- ينظر، المرجع نفسه، ص131، ص 135.

تقول **(ليلى)** في رسالتها لـ**(سينو)**: " **ألم يحن الوقت بعد لتدرك أنك طوال الثلاثين سنة التي عشتها كنت فقط تتدرب كيف يمكن أن تملك قدرك بين يديك، و تلوح به كالفراشات الملونة التي تملأ كفك، عندما يصير سجينا لنزواتك. ثم تغمض عينيك وتنسى كل شيء، و لا ترى إلا الفراشات التي تنتقل من الخارج إلى داخلك المتعب، لتلونه وتحوله إلى لوحة كنت الوحيد الذي يشعر بوجودها**"[1]، فـ**(ليلى)** ومن خلالها الكاتب يستعينان بشبكة من دوال الشكلية المتضافرة مع بعضها مثل قولها**(كالفراشات الملونة التي تملأ كفك، لتولنه،لوحة)**، لإنتاج التمثيل التشكيلي والتحوير والتباين بن الصورة الأصلية للجسد ونسختها المتداولة[2].

ويبدو أن الكاتب يريد تأصيل صورة الجسد اللامرئية في التراث الشفهي والجماعي والذهنية الأسطورية والبنى الثقافية من حيث هي أصول رمزية للمجتمع، لذا يتجاوزها الأعرج لارتباطها الوثيق بالذاكرة الثقافية الجماعية التي تؤثث صورة المتخيلة بعوالم الغيب المطلق، من الجن والملائكة والحوريات وعالم الخوارق المختلفة من عالم النار والنور والطيفية الشبحية التي طالما أمن بها المعتقد الثقافي، فكان لها أثر كبير في صورة الجسد اللامرئي الذهني[3].

فالتشكيل الهندسي للمجسم الجسدي ما هو إلا صورة لغوية تعتمد على مركب العددي البلاغي في مختلف مستوياته العلائقية الاستدعائية والإسقاطية والتركيبية، تقول **(ليلى)** في حواراتها مع **(سينو)**:" **يا صانع الخوف والوحدة، أنا مريم ...أنا، ظل الوردة عجينة الوردة، عجينة من جنون كارمن، حماقات ليلى، هبل العدوية وتيه حده، أنا مريم...أنا ظل الوردة**"[4]، تنوعت أدوات خطاب **(ليلى)** الانفعالي من الحسية المفعمة

---

(1)- واسيني الأعرج، رواية " أنثى السراب"، ص 438.

(2)- ينظر، نادر كاظم، تمثلات الآخر- الأسود في المتخيل الغربي الوسيط، ص،164.

(3)- ينظر، منصف الوهابي، الجسد المرئي، و الجسد الشعري، قراءة في شعر أدونيس " قراءة تناصية"، ص165، ص166 .

(4)- واسيني الأعرج، رواية " أنثى السراب"، ص 512.

بالعاطفة إلى الذهنية المشبعة بالايهام، فاكتسبت الصورة هنا قوتها الخاصة عبر الفاعلية الحوارية بين**(ليلى)** و **(سينو)** ليتطور" التماثل القائم بين سلسلة الاستعارات المرتبطة بالموضوع المركزي أي المقومات الشكيلة لجسد الذات الراوية الصورة المخيالية للجسد في بعده الروائي والثقافي"[1].

فمن خلال الخصائص التشكيلة لكل من**(العدوية، حدة، ظل الوردة)**، لتتجلي هنا واحدة من مستويات المغايرة عبر تحليل التشكيل الهندسي وفق أسلوب اللعب الحر، الذي يتجلى في البنية الشكلية للجسد المركبة من متعدد الصور الاستعارية المنفصلة، تشكل في مجملها إطارًا تتهيأ داخله الصورة النحتية للجسد، تنمو في درجات متنوعة من الإسقاطات التشبيهية عبر صنع اللاممكن التمثيلي ببعد جمالي[2].

ما يجعل المشهد التشكيلي الجسماني يدمج و يجمع كل المركبات ويصوغها في وحدة متلاصقة مع احتفاظ كل عنصر باستقلاليته الذاتية بالموازاة مع وحدات عضوية لغيره، يقول الراوي عن **(مريم):** " **يبدو وجهها الناصع مليئا بالنور، وتنعكس على شعرها الفحمي أشعة الشمس الربيعية فيصبح أزرقً متلألئًا**"[3]، رغم هذا يقوم التوليف التركيبي بدور التفاعل الدائم بين كل مركب تفاعلي يخلق ثبات حركي في الشكل المنحوت للجسد، فهذا " التفاعل العلائقي قيمته متولدة من اللحظة الشكلية التي تنتج عن تفاعل الحلقات التركيبية والأنساق التصويرية التي تجمعها علاقة مفارقة قوامها تباعد في الشكل التركيبي وتقارب في البعد الإسقاطي"[4].

---

(1)- ستيفين أولمان، الصورة في الرواية، ترجمة رضوان العيادي، محمد مشبال، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط 2016، ص 293، ص303، ص314.

(2) - ينظر، المرجع السابق، ص 293، ص303، ص314.

(3)- واسيني الأعرج، رواية " أنثى السراب"، ص 75.

(4)- ميشال مافيزولي، مزايا العقل، دفاعا عن سوسيولوجيا تفاعلية، ترجمة/ عبد الله زارو، إفريقيا الشرق، المغرب، ط 2014، ص 141، ص146.

هنا تتجلى المشهدية الصناعية للجسد المتخيل تشكيلا جسمانيا في صياغة البعد الطبيعي باعتباره" تمثيلا غريزيا يتم التعرف عليه في صورته الأصل، لتحدث المعرفة في طابعها المفارقاتي حين يخالف التصوير هذا الشكل الغريزي؛ أي الشكل الراسب المتبقي في المختزن الذهني بجذوره العميقة في الذاكرة الفردية والجماعية" [1]، وكلما أمعنى النص المتباعدات وتركيبها كلما تعالت شعريته حسب كثير من النقاد المعاصرين.

هنا تتجلى قدرة المبدع تخييل العلائقية التركيبية بين العناصر المدمجة بعضها بعضاً، والتي تبلغ فعلا مستوى الذاتي لرؤية تصورية للجسد ببعد تغريبي دليل على المدى الواسع للعلاقات الممكنة، بين العناصر المستخدمة في التركيب الهندسي والمدى الواسع الذي يمنح للعنصر التركيبي الواحد، على مدى اشعاعيته الطاقوية بجمالياته المختلفة المستغلة من طرف الروائي.

في هذه العملية التصويرية بالذات يتم يتجاوز الحدود مرة أخرى، حيث يتجاوز البعد النصي لتبدأ البعد التخييلي في الانتشار الخيالي للشكل الجسدي، فتصبح إثارة رد الفعل خيالية تجاه الجسد الممثل في النص هي" نفسها وظيفة "**كما لو**" أنها هي التي تفيد التشبيه بدلالة التمني، حيث يقوم الكشف الذاتي للتخيلية بتهميش الجسد الواقعي وبذلك يشير إلى وجود هدف ما يصبح فيه الجسد الممثل قابلا للملاحظة، وهذه تستدعي موقفا تكون فيه ضرورة إثارة انتباه المتلقي ليتفاعل مع ما يقدم"[2].

فالمجسم التصويري يعد دالا تصويريا للواقعة الجسدية يسعى الروائي إلى ترسيخها عميقا في ذهن المتلقي لها، هي وظيفة جمالية تمكن مبدعها من ترسيخ القيمة الجمالية للنحت الصوري التجريدي المجسد للواقعة الجسدية، ويجلى هذا العمق الواقعي في نحت الراوي لوجه **(زليخة)** عبر استخدام خامة الحجر التي تعد من أصعب الخامات معتمدا

(1)- المرجع السابق، ص 141، ص146.

(2)- فولفغانغ ايزر، التخييلي والخيالي من منظور الانطربولوجية الأدبية، تر/حميد لحميداني، الجيلالي الكدية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1988، ص 16، ص 32.

على ترسبات الصور الذهنية وما تحمله من تفاصيل دقيقة لوجهها، استغرق في نحت الوجه مدة ثلاثة أشهر أثناء نقش تفاصيله ما اضطره للتعامل مع هذه المادة مباشرة، هنا تدخل العضو الجسدي لنحت الجسد عبر النحت الشذيبي الذي يضطر فيه النحات إلى تليين الخامة قبل استخدامها.

فاللعب الحر تدخل في كيفية التعامل مع الخامة بعد تلينها وتهيئتها في نقش وجه **(زليخة)** بصورة متدرجة في نقش ملامح وجها، كقطع بازل تركب بعضها بجنب بعض لتعكس عمق نفسه من أحساس في **(الفرح والحزن والتفاؤل)**، ولكل حالة منها تقطيعات هندسية معينة أفرزت نقشا مغايرا لوجه **(زليخة)**، فالراوي بوصفه نحاتاً تخيلياً باحثاً عن الكمال الجسدي من وجهة نظره الجمالية يهف إلى إتقان النحت لإبراز تفاصيل وجه **(زليخة)** واضحة على شاهد قبرها رغم صلابة المادة، لذلك سعى إلى تحويل القيمة الجمالية من المجرد التخييلي إلى الحس الإشعاعي عبر تماثلية المجسمية للجسد الروائي[1].

فالتماثلية المضاعفة للجسد دلالة على عالم اصطناعي لمتخيل الجسد، لا يوجد من أجل ذاته فحسب، بل وسيلة من أجل إعادة صياغة الواقعة الجسدية كما تعامل معها الراوي، من أجل إعطاء تشكيل لمظهر هو خيالي في المقام الأول، هنا يأخذ الخيالي شكله فيتم نقل الشكل المظهري لمتخيل الجسد داخل إطار الصورة المتخيلة[2].

يقول الراوي: " **كانت مريانة تملك سحرا كبيرا في الاستكانة داخل عمق الكلمات ذات مرة كنت (...) رأيتها بين الوجوه مرة أخرى تستمع لحكاية تدخل نفس الدخلة التي تعودت عليها مع سي عبد الرحمن المجدوب، ثم تبدأ في نشيد الدمار الذي يقتلع القلب من أعماقه. كانت تلبس تنورة بألوان الجنة، واسعة مثل كتفيها وصدرها، تصل**

---

(1)- ينظر، بيير جيرو، السيميائيات، دراسة الأنساق السيميائية غير اللغوية، ترجمة/ منذر عياش دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، ط 1، 2016، ص 80.

(2)- ينظر، فولفغانغ ايزر، التخييلي والخيالي من منظور الانطربولوجية الأدبية، ص 69.

الركبتين تنفتح كأجراس الكنائس، حيث ظهر سروال حريري رقيق، وحذاء جلدي أحمر مربوط بأشرطة لونها كالنار، ترمقني بعينيها المائلتين اللتين تسودان أكثر كلما حزنت، ووردة الكاسي تنام داخل شعرها بحنان وعنفوان"[1].

فما يلاحظ على التشكيل التصويري للجسد الأنثوي أنه امتاز بإيقاع خاص متعالٍ في تتبع ونسج وخلق الحركة بحقيقتها، فهو يبدأ بقاعدة **القدم** ثم يكبر المجسم عند أعلاها بانحناءة خفيفة نحو الأعلى، ليعود ويضمر عند الركبة، ليبرز سائر الجسد من الأمام، ما يعطي نحته الوصفي إيقاعاً جميلاً ونافراً، يعمد فيه الراوي إلى صناعة صورة خيالية للجسد يُهَوِل في إيقاعها الغرائبي، فالتغريبية تجلت في طابع الوصف من خلال القيم التفخيمية والتضخمية لبعض مركبات الصورة الجسدية. بالعودة إلى واجهة الجسد نجد إيقاعا نحتيا متشابها، فمتكررا كما في الأذنين والعينين إلى الحاجبين، أو المختلف في بروز الأنف وتناسق الشفتين، ما يعطي الجسد شكله الجمالي في صورته الاستيهامية التخييلية.

فالتخييل الإيهامي للجسد ينجز عبر استحداث منجز مجسمي جديد، تقول **(ليلى)** في حوارها مع **(سينو)** معبرة عن غيرتها من نسائه فكل مرة تستحضر شخصية منها على حده:" **عرفت من تكون حنين، وعرفت أيضا أنها لم تعد تعنى لك الشيء الكثير بعد أن أصبحت دمية شمعية مفرغة العينين، لن تقنعني بأنك استوحيت كليمونس**[*] **مني فقط، لأنك وضعت كمانا قديما بين أناملها، أو أنها مجرد شخصية ورقية، لا ورق حبيبي بدون حياة(... فتنة...) قلت لي يوما وأنت تتحدث عنها: كانت جميلة. عيناها خضراوان مثل حدائق الجنة"**[2].

---

(1)- واسيني الأعرج، رواية " رمل الماية- الليلة الفاجعة بعد الألف- الكتاب الأول"، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق سوريا، ط1، 2015، ص 385، ص 359.

(*)- كليمونس الفنانة الموسيقارة.

(2)- واسيني الأعرج، رواية " أنثى السراب"، ص 179.

يعتبر هذا الوصف استجابة للطرح الشكلي الذي استبد بالمتخيل الثقافي العام، محدثا تغيرا في البنى الهندسية الجاهزة للنموذج الشكلي الجسدي العام، فالرؤية الفنية باحثة عن الجميل والجليل في حالته الأولى الصافية الجسد في عريه النصفي أو الكلي، الثابت وليس المتغير من خلال ترويض الحس البصري على النظرة المتأملة والمنفتحة الباحثة عن الجمال في استنباط تفاصيل الجسد، لذا اهتم الراوي في مختلف مشاهده السردية بدقة الوصف النحتي لعضوية الجسد بهدف عرض جوهرها الجمالي الذي يكتشف في عوالم أرقى وأبعد عن عالم الرغبة والغريزة.

وفي هذا المقام يمكن الإشارة إلى استحضار بطل رواية " أحلام مريم الوديعة" جسد سفيان الجزويتي وفق مزاجيته النافرة منه، يقول الراوي:" **يتكور على نفسه يتحول إلى فكرون ملون، يتكور مثل قطعة ثلج غريب**"[1]، ليخرج الجسد الخيالي في صورة منزاحة عن مرجعها الأصلي ومفارقة لطبيعتها الفزيولوجية، في تركيب تصويري من جسد إنساني وهيئة حيوان صدفية وصلبة إلى قطعة الثلج اللينة، فيسهل على العقل تتبع التصوير المختلف المغاير للواقعة الشكلية التي يتمظهر فيها جسد الإنسان بجسد السلحفاة ممتزجاً بقطعة الثلج، ليصبحا تشكلاً واحدًا تمتزج فيه الصفات الفزيولوجية بعضها ببعض، تبعًا للرغبة التصويرية وما فيها من قيمة تصويرية مبالغة فيها تعكس طرحًا مغايرًا للجسد في مظهريته الخارجية، فهي تغيرات جسدية صناعية تعبر عن نشاط الوعي الإنساني الممكن، يعيد تشكيل المرئية ممتزجة مع الجسد الإنساني، فتصبح في تلاقحها مخلوقات جسدية خالية[2].

تختلف الأشكال الجسدية الخيالية شأنًا وجمالاً تبعًا لقربها من الرغبة الاستيهامية المتحكمة في الذوات الساردة، بل تتفاوت تبعًا للسهولة التي يشكلها الخيال بفاعليته التصويرية من خلال التراكيب التشكيلة بعلاقاتها الإسنادية المشعة بعضها ببعض، تقول

---

(1)- واسيني الأعرج، رواية " أحلام مريم الوديعة"، ص 21.

(2)- ينظر، جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال- تخطيط لنظرية في علم الجمال، ص 203، ص 204.

(مايا) في تخيل نفسها منتشيةً بجمالية غريبة تلاحقت مع المطر المتساقط ما أضفى شاعرية على صورة الجسد المتخيل:" **كنت فراشة بجرح صغير يكاد لا يظهر، غمرتني الألوان الكثيرة من كل الجوانب، كانت تلفني وتغطيني مثل ستائر من نور، كانت شمسي وليست شمسي العادية، تخرج من غلافها**"[1].

ظهرت في هذا المشهد السردي بتجميع المركبات الإضافية مقرونة إلى بعضها لوصف الجسد، مرة **(عين زجاجية، الشمس، الألوان، الستائر الفراشات، الفكرون، الحرباء، الحديد، حدائق الجنة)**، حسب ما يستهوي ويسيطر على مزاجية الذوات الساردة التخيلية، فالجمالية هنا في تصوير جسد الإنسان في الأشكال الأكثر استثارة للعقل الإنساني في رغبته الهرب من استيعاب حقيقة الجسد الإنساني غير المستساغ في بعده الجمالي أو بعده التغريبي، يمنع هذا من استساغة الصورة الخيالية الجديدة للجسد وما فيها من الجاذبية والسحر.

فالمنتج الشكلي التغريبي للجسد يوجد من باب السخرية والفكاهة خاصة في باب الفنون التشكيلية، ورؤيتها تجلت في المتخيل الجسدي ضمن طمس معالمه في مظهريتها الطبيعية والمتولدة عن طريق التحوير في النمط المثالي، حيث بالغ الراوي في تجسيم أحد عناصر الجسد في الكتلة المتضخمة في جسد **(زليخة)**، وخلط بينه وبين أنماط تركيبية أخري مختلفة ومتنافرة، فنعثر على تراكيب مثل(**العين و الزجاج)** في جسد **(سفيان الجزويتي)** وخلقها من جديد مثل **(عين زجاجية)**، تأخذ هذه الإمكانات الغريبة طريقها إلى التمثيل بوصفه تشكلا غريبا يحمل جاذبية ما بداخله مما يخلق الدهشة عبر التلاعب بالمركبات العادية ما يثير الخيال بفاعلية غلوه وتطرفه ببعد واقعه الجسدي[2].

---

(1)- واسيني الأعرج، رواية " مملكة الفراشة"، مجلة دبي الثقافية، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2013، ص 498.

(2)- ينظر، جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال- تخطيط لنظرية في علم الجمال، ص283.

3- المفارقة الجمالية:

يبقى حضور الجسد في المتخيل التلقوي مقرونًا بالمستهام والرغبوي الشهواني، عبر ما تلحقه من تعديلات وملحقات في الصورة المقدم للمتلقي، تحسينية أو تزينيه أو تكملية أو اشتهائية، يبث فيها المبدع حسيته التخيلية، ينتج من خلالها متواليات جسدية تتباين في طاقتها التعبيرية والتأثيرية، تقول **(ليلى):" لقد كنت على حق، وها أنت مثل عصفور الجنة تخرج إلى النور، وتملأ الحياة ألوانا ودهشة"**[1]، لكن يبقى الجسد مركز العملية السينمائية التصويرية له، فمن خلاله يولد المعنى وتتجلى وجهة نظر المبدع للعالم، وفي تقديم المفاهيم وفي التلاعب بالمنطق التلقوي، والبعد التصويري في تقبل الأشياء وتمثلها ذهنيا، وبين هذه وتلك سعى الأعرج أن يعيد تشكيل منظور التلقي وفق استراتجيات نسعى للتأصيل لها في هذا الفصل، في بحث عن جماليات تلقي الصورة الجسدية.

وذلك من خلال جملة من العلامات والوحدات اللغوية التي تشكل بنية اتصال للنفوذ إلى العلاقات اللغوية المتشابكة التي تنهض بتجسيد التراكيب الصورية للجسد، والتي تنتج من خلال الدخول إلى الشكل الخاص لصناعة الصيغ الصورية للتراكيب الذهنية لصورة الجسد. لذا فالمتعة الفنية المتولد إثر عملية التلقي تتجلى في الأثر الفني الذي يبدو في صورة " كتلة من الإحساسات... كائن إحساسي، ولا شيء غير ذلك فهو موجود بذاته"[2]، يقول الراوي:" **ياااااه كل شيء أصبح واضحا أو يكاد. أرى جسدا من فرح، مثقلا بالنور**"[3].

فالصورة المتخيلة للجسد تعد شكلاً تمظهريًا لإحساس الذوات الساردة وتمثلا لإحساس الذوات المتلقية، المشكلة من عواطف التي لا تدخل في علاقة تواصلية مع ما هو مغيب عنها، فحسب جيل دولوز لا يتم الإبداع التمثلي أو الإنتاجي إلا عبر

---

(1) – واسيني الأعرج، رواية " أنثى السراب"، ص 467.

(2) – جيل دولوز، فيليكيني غتاري، ما هي الفلسفة؟، مركز الإنماء القومي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 1997، ص173.

(3)– واسيني الأعرج، رواية "سيرة المنتهي، عشتها كما أشتهي"، ص 252.

الإحساس الجمالي بالموضوع المدرك والمُبْدَعْ، ما يجعل الذوات تدخل في هالة هذيان اشتهائي للجسد[1].

فالمتخيل الجسدي هو بعثٌ للمشترك الحسي الثقافي الذي يدل على نمط وجداني جماعي، متعلق بالذات الجمعاوية وهو مشترك جمالي تخطى كونه حكما جماليا، إلى فعل تحدي جماعي تقارب به المنتوجات الجمالية الجسدية الجديدة، فهو اختراع علم جسدي خيالي في مقابل العالم الواقعي[2].

فالخرق الجمالي للمشهدية التلقوية للصورة الجسدية تسعى لها الفنون بإحداث نمط جديد من التخييل الجسدي، واختراع أبعاد مشهدية تصويرية لأعضائه وهيئته وفي كيفية تسريد حالته المستجدة في صيغتها على ذهن المتلقي، غير مرئية بشكل مستجد من خرق المحسوس لما هو معطى عيني جسدي، يقول الراوي:" **فجأة رأينا امرأة مستقيمة كقلم ورقيقة كريشة**"[3]، فالأثر العيني هنا يعد تجربة إدراكية للمتعة الفنية باعتبارها تجربة اكتشاف لغز حقيقة الجسد وجدلية التصوير التي اتبعها الأعرج في خلق لاممكنه الجسدي، فهو لعبة تنتهي بتجاوز علاقة الذات بموضوع الإسقاطية الواقعية على ما هو إيهامي خيالي، ما يجعل الجسد الصوري هو ولادة بعد فهم جديد يصنع معه مفهوماً حسياً عبر المتخيل السردي[4].

وتتحقق المثالية المفارقاتية للجمالية التلقوية في لحظة التلقي والإبداع وفي لحظات التباين في حالات الصفاء الذهني لحظة تشكل الصورة وما تحدثه من انفعالات حسية مختلفة، فالإحساس بالجمال لا يقتصر على حاسة واحدة، بل تتكاثف معها كل الحواس المختلفة، فالأدب ليس وليد العقل فقط كما قال الكلاسيكيون، وليس وليد الوجدان لوحده كما قال الرومانسيون ولكنه وليد كل الحواس والملكات كما قال الرمزيون

(1)- ينظر، أم الزين بنشيخة المسكيني، تحرير المحسوس، ص231.

(2)- ينظر، المرجع نفسه، ص 260.

(3)- واسيني الأعرج، رواية " شرفات بحر الشمال"، ص 225.

(4)- ينظر، أم الزين بنشيخة المسكيني، تحرير المحسوس، ص 261.

والسرياليون، وهذا ما يحقق التفاعلية الحوارية بين المبدع ومتلقيه، ما يجعل المتلقي يتحسس جمال الصورة الجسدية المقدمة له في الرواية، لما لها من أثر عميق في نفسه هوسي اكتشافي للمفارقة الموجودة داخلها، و التي هي شكلية في مقامها الأول[1].

فالمنجز البصري للصورة الجسدية يمنح المتلقي ميكانزمات اشتغال المشاهد السردية في تشكيل حسية الجسد المتخيل، لكن وفق فعل التغريب الذي يخاطب مألوفية المتلقي لما اعتاد عليه من صور جاهزة من بنى تشكل نصه الجسدي الذهني بصورته البصرية المعتادة، المشتغل وفق بعدين الأول عقلاني بوعيه المستظهر للمعاني الجيدة والهيئة المقدمة، أما الثاني يظهر في الحوارية التفاعلية لوجدانية المتلقي مع المنجز الصوري في بعده التصوري لينتج لنا ما يأتي[2]:

فعل تجاوز مادية المنجز

↓

تصعيد الفضاءات النصية التمثلية

↓

البحث عن البنى النصية المتعالية والدالة عل الشكل الجسدي

↓

تفعيل منظومة البنى التشكيلية للصور المجردة للجسد

↓

إنتاج الصور الجسدية ← الإيهامية ← التمثيلية ← الاستيلابية[2]

لتكون الصورة خطابا هندسيا عقليا مثاليا متعاليا، يتجاوز قوانين الجسد الوجودي في بعده الواقعي ليتلمس البعد الجمالي للخطاب البصري التجريدي للجسد المحاكى

---

(1)- ينظر، صاحب خليل إبراهيم، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، ص 129.

(2)- ينظر، رياض هلال الدليمي، بين الفكر والنقد والتشكيل البصري، ص 58.

(2)- نذير الزيات، فن النحت، دار دمشق للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1990، ط2، 2000، ص205.

تمثيليا، فهو يعد نصا ضبابيا يمنح نفسه بعدا من الديمومة التأثيرية في أغلب المشاهد السردية التجريدية، حيث يقوم المتلقي بفسحة ذهنية لحظة اشتباكه مع النص لاكتشاف التداخل بين الشكل والظهير، وبين الأصل والظل لكونه احتل مكان الأصل الجسدي، وبين الشكل وأثره، وهنا تتوضح له بنية مقصدية الاستبدال، فالمتخيل الجسدي يعبر عن الجمالي المستند إلى وسائط حسية ارتبطت بالوعي الجمالي، بوصف عيان مختزل يومئ وفق توظيفات العلائقية وتحولاته المعمارية، في بناء المنجز الشكلي الحسي[1].

فيمكن للصورة التي تؤثر في سلطان الحواس أن تلقى الاستجابة من طرف المتلقي، نظرا لتفاعل كل حواس هذا الأخير، لأن الجهاز العضوي بأكمله وليس فقط جهاز الإبصار هو الذي يتفاعل في كل فعل من أفعاله[2]، يقول الراوي:" **وشيئا فشيئا أجد نفسي منغمسا في تنقية الكتلة الطينية من الشوائب والحجارة والأتربة، أكون قد صنعت عروسة غريبة عارية، ساقين طويلتين، ووجه صغير وذراعين رقيقتين كفرع**"[3]، ما يؤكد احترافية النحت التخييلي الذي يجعل المتعة الجمالية متعلقة بإحداث الرغبة عند المتلقي في اكتشاف البعد الدلالي الجديد والعلاقات التركيبية المغايرة[4].

فبنية الشكلية تتجاوز مقومات القيمية المنظوماتية اتجاه الشكل الجمالي المتجدد والمتوالد من منطلقات تخيلية وحسية جمالية استيهامية حداثية، سعى الأعرج على بعثها في منجزه الجمالي الجسدي، بعلاقات شكلية حسية لونية، ما يشكل استفزازاً للحس الإدراكي العقلي التلقوي، يقول الراوي:" **أرى مريم وهي معلقة على أطراف النافذة من**

---

(1)- ينظر، المرجع السابق، ص 401، ص 403.

(2)- نذير الزيات، فن النحت، دار دمشق للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1990، ط2، 2000، ص205.

(3)- واسيني الأعرج، رواية " شرفات بحر الشمال"، ص 163.

(4)- ينظر، صاحب خليل إبراهيم، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، ص 130.

حين لآخر تحك عينيها وشفتيها، اللتين صنعتا بإتقان كشفتي دمية صينية"[1]، تفضي به إلى نقطة الحس الجمالي بعلاقات المنجز الشكلي الجسدي، هنا تنشأ كيفيات تُصَوِرُ البناء التخييلي حاملة معها مقومات الأجزاء التكوينية المكونة للصورة التخييلية، فتتماهي المحمولات الجمالية الجديدة مع نوازع الذات المتلقية لتستثير حسه الجمالي، لعناصر البث الشكلي لمنجز الشكل الجسدي الذي سعى إليه الأعرج وفق منطلقاته الثقافية ذات البعد الحداثي[2].

لذا يسعى الراوي في نحته للتمثيل الجمالي للصورة الجسدية توخي عدم تصوير النحتي لكامل الجسد بكل تفاصيله الدقيقية، خاصة العضلات، يقول الراوي:" **التي انكست عند أصابع رجليها الناعمة و قبل أن يغطي جسدها الطري ضباب الفجر**"[3]، لأنها تبدو قاسية العين فاقدة للرشاقة و الاتساق الجمالي، ما يدفع لإبراز العضلات التي تكتسب أهمية في القيمة الجمالية، فتخضع الأولوية لعضلات التي تبذل مجهودا قليلا في الحركة ليعطي للعين التأثير الجمالي أكثر جذباً للذوق العام[4].

ففي المقابل يبدو المشهد التشكيلي عند الراوي عبقا بالتجليات الاستيطقية التي تشع الرؤية الداخلية للجمال، يقول الراوي: "**لكن اخترت فقط تمثال المرأة التي كأنها إنسان حي بسبب حركتها النادرة، تتفرد من بين كل التماثيل بسموها. بجسدها المصقول بدقة متناهية، وبقامتها الممشوقة، وصدرها المندفع إلى الأمام، بنهديها النافرين، باتجاه سماء فاترة، ويدها التي تلوح في الهواء بحنو(...) تعطي الانطباع وكأن المنظر حقيقي، كانت سيدة الرخام. تقف بقامتها على كومة من الأحصنة التي كانت تحاول القيام من عمق الأرض بصعوبة، امرأة من رخام صاف**"[5].

---

(1)- واسيني الأعرج، رواية" أحلام مريم الوديعة"، ص 45.

(2)- ينظر، رياض هلال الدليمي، بين الفكر والنقد والتشكيل البصري، ص 404، ص405، ص 406.

(3)- واسيني الأعرج، رواية "شرفات بحر الشمال"، ص 118.

(4)- ينظر، ليوناردو ديفنشي، نظرية التصور، ص 225.

(5)- واسيني الأعرج، رواية " سيرة المنتهي، عشتها كما إشتهتني"، ص 238.

يلاحظ في الصيغ التشكيلة المستخدمة في إنتاج التشكيل الجسدي الجمالي للجسد، بتوظيف التمثال الرخامي للجسد ودمجه بوصفه موضوعاً جمالياً في العملية الإبداعية في نحت كوريغرافيا الجسد، من خلال توظيف الجسد بوصفه مادة حية اشتغل عليها الراوي، ليخلق أشكالا تتفاعل فيما بينها تزامنا مع حركة **(الجسد/التمثال)**، **(الجسد/ الأحصنة / الجسد الرخام)**، حيث يتحول إلى نموذج نحتي يحاكي النموذج الجسدي الواقعي، فتمثال **(المولیما*)** يتحول إلى وظيفة المحمول التشكيلي لأثر الجسد الواقعي **(مريم)**، ليبرز عاليا مطرزا بجماليات مستعارة من مرجعية الجسد الواقعي **(مريم)**.

يقول الراوي:" **أسترجع شعرها الناعم والكثيف ونصف وجهها، ونهدها الأيسر، وذراعها المكتنز، ونصف جيدها واتركني أغرق فيها**"[1]، ومن العلامات الجمالية في التمثيل التشكيلي نجد نصف الوجه ما يستدعي بالضرورة تخيل الصورة النصفية من العين ونصف الأنف ونصف الفم بصورة غير واضحة، والقد الطولي، الشعر وتموجاته، وكلها تدعو متلقيها إلى استيعاب المتغير الحاصل بين المدرك الذهني لقيمة الجمال الشكلي ومزجه بقيمة الجمال الروحي في الخفة والوداعة، فالاستيهام التشكيلي في مختلف المشاهد الموظفة يغرف من الموروث المحلي في تشكيل المجسم الجسدي عند نحت تمظهراته الخارجية وفق ما تقتضيه مشهديته، فكل نموذج مجسمي تمتزج فيه الرؤية التقليدية بالحداثية العولمية الغربية فاتحة معها مجالا للتأمل في مستويات تمظهرها الجمالي، ليترجم هذا الاشتغال الجمالي وعيا جماليا في رؤية الجسد وتشكيله بعدا ممكنا ولاممكن استيطيقيا[2].

وهذه الرؤية الشكلية الإيكسوسوارية للجسد يغدو بموجبها المجسم التشكيلي للجسد ظاهرة جمالية للتأمل والبحث في مقوماته الفنية التي قام عليها بناؤه الهندسي داخل المتن

(*)- المولیما: تمثال رخامي في ولاية تلمسان.

(1)- المرجع نفسه، واسيني الأعرج، رواية " سيرة المنتهي، عشتها كما إشتهتني، ص 283.

(2)- ينظر، عمارة كحيلي، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي، ص 170.

المتخيل السردي، لذا لا يفصل الفنان ما يراه عما يدركه في متخيله، ويصور ما يعتقده موجودا في باطنه، فالمدرك الجمالي للجسد يتحرى كشفا بصريا في خبرة البناء والتركيب، فالشكل الجسدي مصدره الإدراك الجمالي والمسافتي والشكلي لكل تفصيلات عضوية ولونية لمجسم الجسد، تقول **(ليلى)**:" **ألمسك بعيني كالنور الهارب**"[1].

فالمفارقة التخيلية تبحث عن الجمالية اللامتناهية المتجلية في قدرة الذات الحالمة على تصوير جمالية غير محددة التشكل في جسد **(سينو)**، وما هي في تجمعها إلا إحساس بالعمق الذي اتخذه الجسد المستهام في وعيها الباطني، حيث تتجلى أهميتها في تجسيدها **(سينو)** الجسد المتخيل في صورة نورانية في قولها**(كالنور الهارب)**، نتيجة الاضطراب الشعوري الذي تعيشه الذات الراوية **(ليلى)** خالق لها سينو صورة جميلة تركيبة متخيلة بوصفها إحدى تجليات الخيال والجمال، الباحث عن الكمال اللامتناهي في صور جمالية مختلفة تخلق مفارقة شكلية في تمثيل مظهرية جسد **(سينو)**[2].

فلتصوير الوجه ولإبراز جماليته أكثر يكتفي النحت التخييلي بقليل من الخصلات التي تداعبها الريح النسمية الرقيقة، لإحدث تموجات عذبة وإظهار القيمة الجمالية، لأنها من تقنيات النحت الجمالي للجسد،في المشهد السارد التالي:" **أراك مثلما التقيت بك أول مرة. شعرك الساحلي الجاف الذي يغطي وجهك الخمري**"، فالبعد الجمالي النحتي يتجلى في إجادة تجسيم الشكل الجسدي مع الأشكال المظللة، فخصلات الشعر بمتوجاتها تحدث تظليلاً ناعماً على الوجه مع خلق اتساق بينها وبين الإضاءة، يعطي لمعة ناعمة لشكل الوجه، خاصة إذا كانت متناسبة مع حجم الوجه وحجم الجسم بالكامل؛ أي تناسق الجزء مع الكل الذي هو من أساسيات الجمال[3].

---

(1)- واسيني الأعرج، رواية" أنثى السراب"، ص 132.

(2)- ينظر، جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال- تخطيط لنظرية في علم الجمال، ص173.

(3)- ينظر، ليوناردو ديفنشي، نظرية التصور، ص250، ص253،

يقول الراوي:" **هايدن نظرت إلى وجهها مرة أخرى. ياه ما تزال هي هي. لم تفقد شيئا من ألفتها ودفئها رغم السنوات. دخلت من اتساع عينيها الصافيتين الفاتحي اللون،(...) خزرة هادئة وحادة تنسحب بسرعة كغيمة حاملة معها أسرارها. بين اتساع العين على الجبهة الواسعة رأيت مرفأ بمعبرين متوازيين يزدادان عمقا كلما ركزت على شيء، أو تساءلت في النهاية انحدار الأنف المستقيم المستعد للافتتان. شفتان لا تبطنان إلا الغواية بأسئلتهما و سحرهما**"[1].

فببراعة نقله وبدقة متناهية شكل صورة الجسد الشكلية عبر الكتابة اللعبة اللغوية التي يتقن فنياتها مجسدًا بها بلاغة التشكيل البصري للمجسم الجسدي، المتجلي من توزيع الأشكال والمساحات والأحجام داخل المشاهد السردية، الاستيطقية الموجودة في المشاهد النحتية، تبني خطابا جماليا يثير حساسية المتلقي ووعيه الجمالي، بالعرض النحتي الافتراضي لمورفولوجية الشكل النحتي للمجسم الجسدي، بقدر ما هو اختبار للحاسة الذوقية للمدرك النحتي عند المتلقي، فالمشهد التشكيلي للجسد لا يتوسل المتعة الجمالية سبيلا إلى الغموض، وإنما تلزم المتلقي على ألفة الغرابة سبيلا لتحقيق المتعة الجمالية[2].

كما استفاد الراوي من صفات الخامات التي استخدمها في تصوير الوجه ونحته، خاصة في تلوين الوجه بلون الوهج الوردي بنعومة خفيفة وهادئة من خلال لون الخمر ليعطيه حيوية ونضارة يتمتع بها الوجه في بعده الحقيقي، ليتنوع النحت ما بين الغائر والظاهر من علامات الوجه في قوله:" **الذي أثارني فيها أني شعرت في عينيها الواسعتين ببعض الألفة والمعرفة السابقة، منذ اللحظة الأولى قرأت في البؤبؤ الناصع البياض عنفا مبطنا**"[3].

---

(1)- واسيني الأعرج، رواية "شرفات بحر الشمال"، ص 307، ص308 .

(2)- ينظر، عمارة كحيلي، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي، ص171، ص 172.

(3)- واسيني الأعرج، رواية " شرفات بحر الشمال"، ص 126.

حيث تمت معالجة الجسد في عملية النحت التخييلي لحظات صناعة مخيال جسدي في كل حالاته الطبيعية، محاكاة لها وتجاوزا للواقعية فيها وزيادة لها في جمالية فائقة بين الجلوس والاضطجاع، ليهتم الراوي أكثر بالنسب الجمالية التي يصنعها هو في بعده العضوي، بحيث بعض المشاهد جعلت من الأعضاء منفتحة على بعضها البعض ومبتعدة عن الجذع الجسدي ليدلل على الامتداد الزمني للجسد في فضائه التخييلي[1].

يستخدم الراوي في بعض المشاهد السردية طابع التكثيف والاختزال في نحت أو رسم تفاصيل الجسد بصورته العامة أو الجزئية، يقول الراوي:" **حليمة الطباخة امرأة خرافية. هي أيضا زوجة شهيد. وجدن بشق الأنفس هذا العمل كتلة ضخمة، غميقة السمرة، مفتوحة من كل الجهات، بطنها ملئ بالانطواءات التي لا حصر لها**"[2].

يتمظهر الجسد هنا باعتباره سمة بنائية واضحة تفضي إلى إنشاء أو تكوين صورة لا شكلية لبنية الشكل الجسدي في قوله **(كتلة ضخمة)**، ليستدل في طرحه الجمالي إلى حالات لا شكلية التي يكون فيها الشكل غير محدد في طابعه العام في نحته لبنية الشكل الأساسي، بتشكيلِ جديد لحظة تكوين الصورة المختزلة في الذهن للجسد الروائي، يتحول معها إلى أنظمة صورية كلية هي بمثابة إزاحة بنائية وجمالية محضة للمعتقد الجسدي الطبيعي في قوله **(خرافية)**.

حيث اعتمد الراوي في تشكيل جسد حليمة على التفصيل الوحداتي للشكل إلى المجموعة من الوحدات الشكلية الصغيرة، تعتمد على التقوسات في حواف المجسم الجسدي **(ملئ بالانطواءات)**، فكان خروجا عن النسب التقليدية للشكل الأساسي وتفكيك للبنية الكلية للجسد، ما يخلق بلورة حقيقية لما يطرح من تغيير جمالي للصورة –

(1)– ينظر، نذير الزيات، فن النحت، ص 95.

(2)– واسيني الأعرج، رواية "سيرة المنتهي، عشتها كما إشتهتني"، ص 236.

الشكل، ذهن- مجرد، وفق رؤية قائمة على صيغة تفكيك الشكل وإعادة تركيبه من باب التغريبية التجريدية[1].

خاصة إذا تعود المتخيل الثقافي على ما في الجسد المرئي من تناسق وانسجام باطني في ملامحه المميزة، فالطرح التخييلي للجسد هنا إذا تغيرت فيه هذه الطبيعة ستفارق التوقع التخييلي له حسب التمثيل التصوري للذوات الساردة، لكن الجسد بصورته الشكلية الجديدة يظل خليطا مشوها من الأشكال الأخرى والمتعددة، تطمع إلى تثبيت نفسها في المخيلة بوصفها بديلا نقديا للجسد في جماله[2].

4- الجمالية التغريبية للنحت الجسدي:

تتضمن الرؤية التصورية للجسد هنا جملة من المفارقات الساخرة، تزداد معها الصورة التركيبية الجديدة للجسد كثافة تضخمية أو تهويلة أو تجسيمية، فضاءات متعددة كاشفا عن أبعاد التغريب الجمالي، سواء أكان على المستوى الجسدي أم على المستوى الأيديولوجي في صوغ النموذج الجسدي في الإسقاطات التخيلية التغريبية المختلفة، فتبرز أبعاد الجمال بوصفه علامة وتيمة لمظهريته الخارجية، وذلك بالتركيز على الأنماط التصورية المختلفة ورصد مظاهر المختلف الشكلي للمجسم الجسدي الموجود في نسيج المتخيل السردي.

ويعد القناع من آليات الطمس التغريبي للجسد الواقعي التي يعتمدها الأعرج في دحض الصور النمطية المختزنة في الذاكرة، وإبدالها بالتركيب الهجيني بين القناع والحقيقة، تقول **(ليلى)** بطلة **(أنثى السراب)**: " **أريد أن أصفي حسابي مع شيء غامض لا أعرف كيف أسميه؟ مرضي المزمن؟ حبيب العمر؟ دنياي؟ قاتلي؟ كاتبي الذي أقصاني من حقي في الحياة، و وضع مكاني قناعا سماه مريم ليضفي بعض القداسة**

(1)- ينظر، هدى طالب طراد، جماليات اللاشكل في رسوم التعبيرية التجريدية، مجلة جامعة بابل، كلية العلوم الإنسانية، قسم الفنون الجميلة، المجلد 23، العدد 4، ط 2015، ص 13، ص 14.

(2)- ينظر، جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال- تخطيط لنظرية في علم الجمال، ص 272.

على الجريمة؟"[1]، لترتسم صورة القناع بكل شكلانيته في العصب التصويري للدماغ المتلقي من المركبات التصويرية التالية **(صورة القناع، صورة وجه ليلى، صورة وجه مريم)**، وكلها مركبات تصويرية ذهنية فالوجه الصناعي المرتسم في ذهن المتلقي من الجسد الأنثوي الواقعي الذي يعايشه مختارا منه أحسن نماذجه المثالية في الجمال، مضافا إليه النموذج التركيبي الوجهي المثالي **لـ (ليلى)** و**(مريم)** في صيغته اللغوية مضاف إليه القناع.

لتخرج الصورة في شكلها النهائي مزيجا تركيبا من متعدد الوحدات، وهنا يعامل المتلقي من التوهم المتعالي من قبل التخيلية الواسينية في اللعب الحر بالعلاقات المنطقية بين مركبات الجسد الطبيعي، ينقل هذا النوع من التركيب التجريدي إلى مخيال المتلقي لحظة إعادة بنائه للصورة في مخياله، ما يحدث لديه مفارقة تغريبية جمالية يخلق من خلالها الأعرج أحكاما معيارية جديدة وعلاقات منطقية جديدة في بناء الصورة التخيلية للجسد.

فلكل خامة نحتية مستخدمة صناعية أو طبيعية إمكاناتها الشكلية والتعبيرية الخاصة، وهذا ما استفاد منه الأعرج في تشكيل اللاممكن الجسدي، بحيث مكنته من طرق تشكيلية مختلفة ومتنوعة تسهل عليه طرح رؤيته وتجسيد مفهومه للجمال التغريبي للصورة الجسدية سواء أكان ذلك من خلال الطرح الفكري أم في رسم التكوين التشكيلي، وتمثيل أسلوبه الخاص في التشكيل المعماري في كيفية تناوله للخامات التي صنع منها تمثاله الجسدي عبر المتخيل الروائي.

فالملفوظات التالية **(البرونز، الكريستال، البلور، الزجاج، الخشب، الحديد)**، تساهم في صناعة الواقعة الجسدية وتحقيق هدفه الفني والإبداعي و لخلق ذوق جمالي للمستهام الجسدي، عبر التماثيل النحتية من مختلف الخامات

(1)- واسيني الأعرج، رواية " أنثى السراب"، ص 52.

المستخدمة، في إسقاط خصائصهم (**الشكلية، واللمسية، والحسية، والحسية، اللونية**)، و" تعبأة الصورة الجسدية بها من خواص حسية وتركيبه تساعده على نقل مدلوله الفكري والتعبيري" [1].

يقول سارد رواية " نساء كزانوفا" : **وجه كزانوفا من العرق الذي تكاثف في شكل حبيبات صغيرة على الجبهة و فوق الأنف. تلألأت تحت انكسار الأشعة الضوئية الخفيفة مشكلة ألواناً شتى**"[2]، ما يجعل الغرابة ضد المألوف الإعتقادي والتباس بين الوعي الحاضر بالصورة في معطاها التصويري لحظة التمثل التلقوي، بانبثاق البعد الدلالي للامتداد الزمني للوعي الماضوي لحظة التصوير، ممتزجا بالرؤية الحاضرة أثناء التمثيل الذهني للصورة الجسدية بمنطلق" تغريبي يصدم المعطى الثقافي للمتخيل الشعبي للمتلقي، فالتغريب التصويري في الصورة الجسدية في مختلف المشاهد السردية تعد حالة حدودية أو بينية تقع بين انفعالات الخوف والرهبة وحب الاستطلاع، والمتعة والطمأنينة والتذكر والشوق والرعب ، للتجلي في لحظات التشكيل الهندسي للصورة الجسدية على أنها نوع من الخيال الموجس المحرف للمعطى الذهني المختزن للصورة "[3].

وتتجلى القيمة التعبيرية لخامة **(الزجاج)** المستخدمة في المشهد السردي في الانكسارية الإشعاعية للضوء، وشفافيته الانعكاسية وفي قدرتها المدلولية للقيمة الجمالية، عكس معه قدرة الأعرج على التركيب بين خامتين مختلفتين في الطبيعة الأولية زجاجية والثانية هيولية ضوئية في النحت الجمالي للوجه، يظهر "بوساطته التركيب المنتظم للعلاقات والعناصر الشكلية في العمل الفني، ومن خلال التركيبات المختلفة انتهى إلى انتظام بنائية الهيكلة في الصورة، ظهرت جليا في تفاعل خصائص كل من خامة الزجاج الحسية والضوء البصرية، وهذا ما يسمى بالانسجام التفاعلي

---

(1)- عادل علي عبد العزيز شعت، الأبعاد الجمالية لتكنولوجيا النحت البارز على الخامات لاستخدامات صياغات وتقنيات جديدة في النحت الحديث، كلية التربية الفتية، جامعة حلوان، 2013، ص 5.

(2)- واسيني الأعرج، رواية "نساء كازانوفا"، موفم للنشر، الجزائر، ط1، 2016، ص 263.

(3) - شاكر عبد الحميد، الغرابة المفهوم و تجلياته في الأدب، عالم المعرفة ، الكويت، ط 2012. ص 7.

والتجاوب الحسي بين الخامات من ناحية تجاذب خصائصها" [1]، لإخفاء حدة العضلات الخارجية لوجه **(كازانوفا)** تحت وطأة الغيبوبة، كل هذا جعله يعتمد على الأضواء الرفيعة التي تخفي رويدا رويد حدتها، ما يعطي النحت التمثيلي لوجه **(كازانوفا)**، طابع النعومة ويلونه بظلال لونية انعكست على صورة الوجه لتزيده جمالا وحضورا[2].

الإشعاع الانكساري للضوء الناتج عن بلورات العرق، يحدد بها المساحة الموزعة عليها الضوء بين الأنف في تحدبه والجبهة العريضة، يعطيها في المظهر العام بعدا جماليا في متخيل المتلقي، وبين الجبهة في تشكيلها هندسيا، ليتحول الراوي إلى مهندس للمساحات يدرك الزوايا والأبعاد التي ينطلق منها ليخرج الشكل الهندسي للأنف على حرف**(T)** الشكل المثالي في مختزن أي تلقي جمالي للوجه البشري، يقول الراوي:" **أرى مريم وهي معلقة على أطراف النافذة من حين لآخر تحك عينيها وشفتيها، اللتين صنعتا بإتقان كشفتي دمية صينية**"[3].

فـ"عند تصوير الوجه لا ترسم العضلات بتحديدات خارجية قاطعة، وإنما يعتمد المصور على الأضواء الرقيقة التي يبرز مظهرها وتقاسيمها بصورة أفضل" [4]، فعند نحت الوجه تراءى للراوي أن توازن المسافة بين مختلف الأعضاء المسقط عليها، فالجمال عنده هو التوزان والانسجام بين الكل والجزء.

وهذا ما اعتمده الراوي في النحت الغائر للعينين والفم بمقاييس دقيقية ومثالية، فنحت الوجه يعتمد بعدا آخر في بعض المشاهد السردية وهذا راجع لطبيعة الخامة المستخدمة يقول الراوي:" **نهرب إلى ساحات المتاحف القديمة نسخر من الوجوه الصخرية المحفورة التي تقف في وجهينا باعتداد زائف**"[5]. استخدم السارد هنا خامة

---

(1)- عادل علي عبد العزيز شعت، الأبعاد الجمالية لتكنولوجيا النحت البارز الخامات، ص 6.

(2)- ليوناردو دافنشي، نظرية التصوير، ص 309.

(3)- واسيني الأعرج، رواية " أحلام مريم الوديعة"، ص45.

(4)-ليوناردو دافنشي، نظرية التصوير، ص 207.

(5)- واسيني الأعرج، رواية " أحلام مريم الوديعة"، ص 118.

الصخر التي تعد من أقسى الخامات لصلابتها الشديدة، وتتطلب جهدا كبيرا لتصبح مطواعة أثناء تشكيل المجسم المراد، لذا فالوجه الصخري يدل على ثبات الملامح الدقيقة التفصيلية للوجه، تحيلنا إلى تنبه السارد إلى الهيئة التركيبة المختلفة للوجه المنظور.

فجوهر الغرابة يتجلى في انتفاء الألفة الاعتقادية في تحول الأشياء التي كان ينبغي النظر إليها على أنها غريبة إلى أشياء عادية ومألوفة، هنا تكمن صناعة قيم ذوقية جديدة للمتخيل الذهني الصورة الجسدية، يقول سارد رواية "**نساء كازانوفا**": "**فبدت كأنها تمثال من البرونز الحي**"[1]، فينطلق السارد في صناعة الواقعة الجسدية من التمثيل التغريبي المتجلي في غرابة المظهر الخارجي إلى غرابة المظهر الداخلي القيمي التصوري، لتعد الغرابة التمثيلية ظهور المألوف الجسدي بصور شكلية مختلفة في المتخيل الروائي.

يزيد في قوله: "**رشت هي جسدها بعود النوار بعد حمام الأعشاب، التي كان يغلب عليها عطر البرتقال واللافاندا*. وضعت فرعا من السواك في فمها، فبدت شفتاها متقدتين كجمرة. كحلت، فاتسعت عيناها كآلهة بابلية**"[2]، مغايرة ومتجاوز للمعتقد الشكلي الراسخ في المختزن الذهني الجمعي، الملوث بمحتويات لاشعورية تهمين على الذوات الساردة فيجسدها في صور شبحية يخلع عليها عزلتهم وهشاشتهم وشوقهم[3].

يعد البرونز من المواد المعتمة الصلبة الأكثر لمعانا، لأن بريقه يكتسب لونه من الضوء الساقط عليه بدرجة أكبر، ويرتبط اللمعان البريقي الذي يضفي قيمة جمالية أكبر على الجسد المنحوت، أكثر من الذهب والفضة، كما أنه يعطي مجالا واسعا للشكل، يقول

---

(1)- واسيني الأعرج، رواية "نساء كازانوفا"، ص 31.

(2)- المرجع نفسه، ص 32.

اللافاندا*: أو الخزامى إحدى الزهور العطرة الصالحة للأكل تعتبر من الزهور المنكهة للمأكولات، ينمو في شمال افريقيا، استخدم في المشهد لخصائصه العطرية الزكية و الفواحة ليضفي شبقا على الجسد.

(3)- ينظر، شاكر عبد الحميد، الغرابة المفهوم و تجلياته في الأدب، ص8، ص9.

الراوي:" **تحسست برؤوس أصابعي المرتعشة جسمك المرمري مرة أخرى. قطعة كريستال**"[1].

وهذه المواد تعد من الخامات الشفافة التي ينفذ النور لأعماقها، فيظهر الجانب الخفي منه والتفاصيل المغيبة عن العين، لأن العين ترى لون هذه الأجسام الشفافة وقد اخترقه البريق المنعكس من أعماقها، ما يُفعل التخييل الاستيهامي عند المتلقي ليلامس به التمثال الجسدي في مستاهمه الذهني في أدق تفاصيلاته التمثيلية، وليثبت الراوي التركيز التأملي التخييلي عند المتمثل التلقوي، يعتمد على الأضواء المنعكسة في بريقها لترتكز الصورة النحتية أكثر، لأنها الخامة المشتغل عليها في نحت الجسد وهي تحت التسليط الضوئي تفوق نسبة اشعاعيتها بدرجات، في بروز لونها أكثر من بعدها الحقيقي ما يزيد من قيمتها الجمالية[2].

والقارئ لروايات الأعرج يجده يعتمد في الصقل الجسدي على قدرته الخاصة في عكس الألوان القاتمة والساطعة المشعة ولسطحها الأملس، هذا ما يجعل اللمعان أكثر حدة، فكلما زاد حجم الحبيبات البلورية زاد حجم اللمعان، ما يحيط بحدقة اللمعان كلها فيزيد حجم الجسم على غير عادته الطبيعية[3]، كما أن الراوي مثل المهندس المعماري الذي يُفعّل علاقاتها مع بعضها بعض، وعند استقرارها يقوم بدراسة الفاتح والقاتم من الألوان، فالفتحات تتمثل في العين واللون القاتم تجلى في الفم التي تكونُ الظلال، أما البارز من الجسد فيلقي الضوء عليها ليدلل على تعاقبها الذي يولد حركة وحيوية في الشكل[4].

فالتشكيل الهندسي للجسد المرمري أو الكرستالي يعتمد على حاسة اللمس للتعرف التفصيلي على ملامحه وأبعاده، التي لا تتضح إلا من خلال التفاصيل المضمرة في

---

(1)- واسيني الأعرج، رواية " أحلام مريم الوديعة"، ص 170.

(2)- ليوناردو دافنشي، نظرية التصوير، ص 437.

(3)- المرجع نفسه، ص 467.

(4)- ينظر، نذير الزيات، فن النحت، ص 33.

مجمل الخطاب التصويري الذي يعايشه الراوي مع تمثاله الجسدي، حين تنتج كل مرة ملامح جيدة مختلفة عن السابقة بطريقة جعلت التشكيل الجسدي يأخذ أبعادا مشحونة يتداخل فيها الحلم بالوهم، لتداخل الطابع المرمري بالطابع الكرستالي، منفتحا على اللاشعور الذي يتعالى بكل مقوماته الحسية لحظة اشتغال الاستعارية الايهامية في ترائي الراوي للجسد بصورة المرمر والكريستال، فالتغريب التشكيلي للجسد يسمح للرائي بالتلاعب بالشكل والبنية الأساسيين، هنا يقوم الراوي بتفعيل الوظيفة التخيلية للكتابة الروائية[1].

فالتصوير التغريبي يتجلى في بعض المشاهد السردية، يقول الراوي" **الشعر الساحلي الذي صَفَرَتْهُ شمس الشواطئ وأتعبته الريح، لم تَعِبَ فاستقر بعد نشوة الانتصار على اتساع جبهتك العريضة، تعب تحت ركض الغيوم الكثيفة، حتى تطل تتورد مريم ليتحول ووجهها وكل جسدها إلى قطعة من البرونز**"[2]، يعكس هذا المشهد تحول الجسد من طبيعته البيولوجية إلى متعدد تركيبي من مألوف قطع متنوع، ومن تحوله إلى قطعة برونزية وذلك لإعطاء الجسد ملمح البرونز في صفاته من اللمعان والانسيابية والفرادة الجمالية[3].

ليكون الجسد تمثالاً منحوتاً من البرونز ثابتاً يعكس أشعة الشمس التي امتصها، فانعكست على لون المنحوتة الجسدية إلى وهج نوراني، وهذا ما ظهر في قوله **(تتورد مريم أي صفة الورد في لونه)**، يرتبط الانعكاس بدوره في عمليات التغير الهوياتي وتحولها وتجاوزها الحدود الطبيعية إلى الحدود الغرائبية، هنا تعد الصورة الوهمية للجسد المنحوت تخييليا فعلا تكوينا وبناء تصوير للمجرد الذهني للجسد بين غيابه وحضوره للعين، ويتكرر الموضوع الرئيس الخاص بالرؤية الذهنية عموما، لنخلص أن

---

(1)- ينظر، عبد الله شطاح، نرجسية بلاضفاف- التخييل الذاتي في أدب واسيني الأعرج، ص 22.

(2)- واسيني الأعرج، رواية " أحلام مريم الوديعة"، ص 144.

(3)- ينظر، شاكر عبد الحميد، الغرابة المفهوم و تجلياته في الأدب، ص 174 ص310.

الأمر متعلق بإعادة تنظيم أطراف الجسد لحظة تشكلها بتعلقها امتزاجيا بمركبات متعددة من مواد وأجناس مختلفة ما يحقق طابع الغرائبية في تشكيل الصورة الجسدية المتخيلة[1].

ويأخذ التمثيل الجسدي النحتي بعدا فضائيا وامتدادا زمنيا في الوحدات النصية الحاملة لتفاصيله الهندسية، باعتباره خصيصة فضائية محملة بمعاني تختصر لوحدها التشكلات الفضائية للتمثيل الجسدي، يقول الراوي:" **سألتها هل مازلت تحبينني، نظرت إلي بعيون غائرة ومليئة بالغرابة، وجافة مثل النبات الصحراوي. أنت غبي. قالت بنوع من السخرية. ألا ترى أنت أني أحبك**"[2].

فالعيون الغائرة والنبات الصحراوي هي التي شكلت الطابع الاستغرابي، حين اجتمعت في الملفوظات المتراصة للتشكيل النحتي التمثيلي للواقعة الجسدية المختلفة الخامات، فـ" لعب التخييل الحر في مختلفها دورا مهما في تغير الصورة النحتية للتمثيل الجسدي، تداخلت فيها الألوان والأبعاد والقسمات بأبعادها الخرافية الممتزجة بالبعد الواقعي"[3]، أليس الجمال الخالص إلا لعب حر للمخيلة في رأي كانط.

فالإبعاد أو التغريب وهو التقنية التي أختارها الأعرج ليشير بها إلى المسافة القائمة بين المتلقي والصورة الجسدية الواقعية، والمتخيلة المجسدة عبر النحت اللغوي، والتي تثير ذهنية المتلقي على الاندماج في الفعل الإيهامي الروائي وتقبل المعطى التصويري الجديد؛ أي بتغلغل الطابع التمثيلي التغريبي في ذهنه دون رفض مسبق بإدخاله في جو التمثيل، وهذا ما اشتغلت عليه تقنينية الإخراج السينمائي عبر مختلف مؤثراتها.

ونجاحُ عملية التغريب التخيلي يرتبط بعملية الاشتغال على تمهيد آليات الإدراك العقلي لتقبل المعطى الجديد، بتحريف المعطيات الجسدية العادية المألوفة من ناحية نفي ما هو من نتاج العقل وإبداعاته في التصور القبلي وادلاجه إلى باب التغريب التي تعد

---

(1)- ينظر، المرجع نفسه، ص 174، ص 310.

(2)- واسيني الأعرج، رواية " طوق الياسمين"، ص 365.

(3)- ينظر، عبد الله شطاح، نرجسية بلاضفاف- التخييل الذاتي في أدب واسيني الأعرج، ص 129.

من إبداعات التخييل الروائي، في قوله:" **كازانوفا كلما تمدد بجانبها، وتأمل عينيها الساحرتين. سمرة لذيذة. عينان خضراوان، بشرة ناعمة كحرير اليابان القديم**"[1].

يمثل هذا التصوير النحتي المثال الاستيهامي للجمال الأنثوي، كما يتراءى من خلاله المختزل الثقافي من طريقة رسم تفصيلاته الهندسية الدقيقة، بين النحت الغائر للعيون والنحت البارز لملمس الجسدي باعتباره سطح التمثال الجسدي، الذي اختار له الراوي خامة الحرير ينقش منها السطح الجسدي، ليعطيه ملمس النعومة وإشعاعية بريقية خفيفة[2]، هنا يصبح للصورة الجسدية عبر المخيال الروائي قوة السيطرة على وعي المتلقي[3].

هكذا يواجه المتلقي الصورة الكلية للجسم بما فيها من حركات نحتية وتخيلية مغايرة مضطربة التي يشعر بها وكأنها حقيقة، وبدأ منها تصبح الصورة الجسدية المتوهمة صورة فاعلة تمتص كل مدركاته السابقة متعاملا معها على أنها مصدر ذاتي للمتعة، ومفارقة بين ما هو مألوف وغريب، ومن ثم ينشأ معها صراع جدلي بين الصورة الأصلية القبلية الجذرية للجسد، والمتخيل التغريبي للصورة المتوهمة الفرعية الجديدة، فالجدال بين الصورتين ناتج عن الأثر التفاعلي في الذات المتلقية المبنى على أساس يفترض هذا الأخير شكل الصورة الأصلية مسبقا في وجودها الفني الكامل؛ إذ به يتلقى صورة شكلية تناقض تماما ما اعتاد عليه من مألوف تشكيلي، يقول سارد رواية " **نساء كازانوفا**" :**تحت القمر الذي انعكس واضحا على الجسدين الفضيين، اللذين كلما تحركا تلونا بلون آخر عبر الظلال**"[4].

من المشهد السردي السابق يتضح لنا تحول الجسد من خلال اللون التصويري إلى حقيقة ميتافيزيقية، يشتغل الوهم التمثيلي وفقها على ما سبق تخيله لما هو موجود

---

(1)- واسيني الأعرج، رواية " نساء كازانوفا"، ص 33.

(2)- ينظر، نذير الزيات، فن النحت، ص 30.

(3)- ينظر، شاكر عبد الحميد، الغرابة المفهوم و تجلياته في الأدب، ص 27، ص28.

(4)- واسيني الأعرج، رواية "نساء كازانوفا"، ص59.

لكلية حسية للجسد، مستمدة من المتخيل الشعبي إلى متلون تغربي تمثيلي للصورة المنحوتة للجسدين تحت ظلال القمر، اتجاه الجسد في صورته الشكلية عاملا حاسما في تحديد تقبل المعطى الشكلي الجديد، وتحديد مدى قبول القيمة الجمالية الموجود في التغريب التمثيلي والهندسي للصورة الجسدية، فصناعة اللاممكن الجسدي تنتج معه صناعة ذوقية جمالية جديدة لما هو مألوف بمتخيل تغريبي[1].

فالتصوير النحتي للجسد في هذه المشاهد السردية يبتعد عن التصورات المألوفة لدى المجتمع بمختزله الثقافي، لذا سعى الأعرج إلى صناعة لاممكن جسدي جديد لينافس به ما اختزن من مثاليات الجمالية الجسدية القبلية عبر التحريف التصويري، يقول الراوي:" **كانت أمامي بجسدها الصقولي، لم تحدشه قساوة السنوات رأيت عينيها الزرقاوتين كبحر تصفى من كل أمواجه، حتى صار شفافا كماء الجنة الذي لا يأتينا إلا في أحلام النوم**"[2].

فهذه الصورة تبعث في المتلقي الشعور بالغرابة وتنفذ إلى أعماقه فتؤثر فيه، لهذا فالغرابة لا تتجلى إلا لمتلقي تَعَوَدَ على نوع من التصورات، وهذه هي" فضيلة الصورة التغريبية بصورتها العامة، وتكمن فاعلية هذا الصورة في الابتعاد عن الألفة التي اعتاد عليها المتلقي من الصور الجسدية التي يرتاح لها، ويتلقاها باعتبارها مرتبطة ارتباطا قويا بذهنه الباطني" [3]، فكلما كانت مسافة التصوير النحتي أبعد في النحت الفني للجسد حقق مصداقية الغرابة الفنية، التي يقوم عليها الفن ومنه الأدب كما قال الشكلانيون الروس.

لذا تنوعت الخامات النحتية التي اشتغل عليها الراوي في صنع تمثاله الجسدي الممشوق الملتف في النعومة والدقة، يتجلى ذلك في قوله :"**قمت بكامل طولك(....) مع**

---

(1)- ينظر، شاكر عبد الحميد، الغرابة المفهوم و تجلياته في الأدب عالم المعرفة، ص120،121.

(2)- واسيني الأعرج، رواية "شرفات بحر الشمال"، ص 89.

(3)- ينظر، عبد الفتاح كليطو، الغرابة والأدب، دراسة بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، المغرب، دار البيضاء، ط3، 2006، ص 68،69،70.

ذلك بدوت لي كتمثال من المرمر، تلامسه الأيادي المرتعشة بخوف وحساسية"[1]، في هذا المشهد السردي إتجه الراوي إلى خامة المرمر ليضفي على التمثال نوراً ناعما وإنسابية وعفوية، في التشكيل الهندسي للجسد ليعطيه بعدا من العفوية ويبعد الدقة الهندسية الأكاديمية من انحناءات الكتف والانفتاح البسيط في الأذرع والأرجل، ويصبح تمثال المرمر الجسدي بواسطته مرناً متدفقاً لا يلمس مشبعاً بحساسيةً خياليةً عاليةً المستوي. بينما المنحوت الجسدي من البرونز يجعل من الجسد" كقطعة المرآة في عملية صقله، فيبدو التمثال لامعا مبهرا من الانعكاسات الضوئية، فالنحت يميل إلى طابع التصويرية، لأنه يستفيد من لون المادة التي صنعت منها المنحوتة وعكسها على عملية تخيل الجسد في بعده التخييلي"[2].

فعملية النحت تأخذ أشكالا مختلفة ظهرت في المشهد السردي الذي اتخذ فيه الجسد الشكل الكروي المقوس قليلا للأمام، حين وضعت المرأة قدمها على القدم الآخرى مشكلة بذلك حرف (**V**) أثناء زيارتها لكزانوفا في لحظاته الأخيرة، ما أعطى الشكل الجسدي بعد التكور محدداً معه الزوايا المنحرفة والدقيقة ومكتسباً مظهراً مختلفاً، سمح له بنحت الأعضاء الجسدية السفلى خاصة القدم، برقة ونعومة ليضفي عليها طابع الرشاقة العامة، فـ"**البنية الشكلية للصورة هي وضع أي صورة قابلة للفهم مع تناسب عناصره، بصورة ذات دلالة وإيحاء يخضع لعدة قوانين متفق عليها**"[3].

فيتحقق وفقها متعة جمالية باعتبارها قيمة محمولة من خلال التفصيلات الجسدية التي ينتجها الراوي، من مختلف الخامات المستخدمة في النحت خاصة (**المرمر والكريستال و البلور والبرونز**)، بواسطة المحمول التخييلي وما يستدعيه من لحظات التأمل والاستغراقات الزمانية التي استغلها الراوي، أثناء تفننه في صناعة اللاممكن الجسدي وبث

(**1**)- واسيني الأعرج، رواية " أحلام مريم الوديعة"، ص 111.

(**2**)- نذير الزيات، فن النحت، ص 106، ص 108.

(**3**)- محمد مناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة في المعجم والانكليزي العربي، مكتبة لبنان، بيروت، ط 1، ص 160.

ما فيه من بعد حقيقي، في مختلف الصور الذهنية التي تقوم بتركيب المعطى البصري الذي يتحمل فيه الجسد مختلف الإسقاطات الخامية عليه ببعدها الجمالي[1].

فالراوي يستقصي كل مرة خصائص الخامة التي يود أن يشتغل عليها في تشكيل قطعته النحتية لمتخيل جسده، هذا ما نلمسه في المشهد السردي الآتي، يقول الراوي:"**عندما قامت من مكانها كان القمر(...) انسدل الرداء النيلي من على كتفها مبرزا جسدا نحاسيا مصقولا**"[2]، ما يلاحظ على الراوي استثماره لخاصية انعكاس الإشعاعات اللونية أو الضوئية مهما اختلفت مصادرها من قبل خامة النحاس، ما يبرز لونا مشعا بحمرة متوهجة تزيده بريقا ولمعانا وجاذبية.

لذا يزيد الراوي في التخييل يقول: " **كانت حبيبات العرق تنضح من جسدها، تمتص ألوان شعلة الشمعات التي بدأت تتآكل بهدوء، وتعطيه إشعاعات نحاسية كلوحة قيصرية**"[3]، إن هذا التصوير الأسطوري يجعل الجسد " يرسخ عميقا في الذهن، يضفي على الكلمات إيحاءً جديدا، فيعدل بها عن المتوارث ويجعلها تفوق في دلالاتها مستفيدا من وضعها اللغوي المعجمي، حتى أن كل عضو من أعضائه يكاد يكون جسدا قائما بنفسه "[4]، يتجاوز الجسد المألوف ليصبح كأنه دمية جميلة و الذي يهمه في نحته هو الشكل الجميل و الجذاب

وهكذا يسعى الراوي دوما إلى إكساب المتخيل الصوري للجسد طابع النعومة والرقة، يقول في متخيل مشهده السردي:" **ونسى ميمون أن يقول لي احذري على نفسك فأنت مثل الطين طيعة وهشة**"[5]، هنا يتجسد اللاممكن الجسدي الذي يتجلى عبر اللعب الحر في المركب الصوري، يقول الراوي:" **مريم وأنا اقتحم أسرارك أشعر بالألم في**

---

(1)- ينظر، عمارة كحيلي، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي، ص 168، ص 169.

(2)- واسيني الأعرج، رواية " شرفات بحر الشمال"، ص 39، ص 40.

(3)- المرجع نفسه، ص 49.

(4)- ينظر، منصف الوهابي، الجسد المرئي، و الجسد الشعري، قراءة في شعر أدونيس " قراءة تناصية، ص 125.

(5)- واسيني الأعرج، رواية "شرفات بحر الشمال"، ص 58.

عينيك، لكن سرعان ما تتحولين إلى حمامة رشيقة تصبغ رجليها بالأحمر بالحناء البدوية وأشواق الريف"[1].

هنا يتمثل الجسد في وضعه التغريبي عبر المركبات الإضافية في تصوير جدلي بين المرأة والحمامة وصبغة الحناء، بين جسد **(مريم)** وجسد الحمامة والحناء البدوية مستفيدا من صفات المركبين الأخيرين، ليخرج صورة تمثيلية في صناعة لاممكن جسدي يتسم بالخفة والرشاقة والانسيابية في الحركة والاتزان المثالي.

ليخضع المنجز الجمالي في مختلف المشاهد السردية إلى مبدأ الرصف الأيقوني، الذي يجعل الأيقونات متراصة ومتناظرة في مختلف مستويات البناء الفني للوحة التصويرية للجسد، خاصة في استثمار اللون من الخامات النحتية المختلفة، ليبدأ تشكيل خامات لونية على طبقات من اللون النحاسي والبياض الكرستالي، فالإشعاع المرمي والحمرة المتوهجة من النحاس أو الحناء يعطي الطبقات اللونية إشعاعية ذاتية، هنا يشتغل المنجز الجمالي على الصياغات اللونية المراد الوصول إليها في المجسم النحتي للجسد في مستويات إدراكه وتمثله في المتخيل السردي[2].

لينطلق "التشكيل اللوني من حدود الألوان الرئيسة وما يكملها من تدرجاتها الإشعاعية، فيلاحظ هنا دقة استثمار الراوي للون في قيمته اللونية والضوئية، مانحا بقيمته حدسا تأمليا للون الذي يقوم عليه التركيب المشهدي للمجسم النحتي، وهنا يخلق صورا تخيلية استيهامية لونية بين إضاءة الشكل الجسدي وظلالية اللون المختلفة في اشعاعيتها وقتامتها"[3]، مما يفسح المجال الإبداعي للراوي بإظهار وإبداع ما انطمر من الأشكال النحتية المختزنة لمتصور الشكل على حسب ما ورد في وصف المرأة الرقيقة والطويلة مثل الريشة مثلا.

---

(1)- واسيني الأعرج، رواية " أحلام مريم الوديعة"، ص 58.

(2)- ينظر، عمارة كحيلي، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي، ص 126، ص 127.

(3)- المرجع نفسه، ص 126، ص 127.

فالتشكيل اللوني يعد " اشتغالا بصريا يسعى إليه الراوي في صيغته التجريدية في تحديد المعالم النحتية الموغلة والمسطحة، في التشكيل الهندسي للمجسم النحتي، للجسد المشبع بالبعد الحدسي الجمالي، لذا فاختلاف المستويات اللونية للخامات الموظفة، عكس التشبع المعرفي بخصائص هذه الخامات الموظفة"[1]، التي استثمرها بوصفها علامة حسية تخاطب ذهن المتلقي وتوجه نحو تمثل صور تخيلية جديدة، ونتيجة لحسن الاستغلال الدقيق للتعدد اللوني أصبح المنجز النحتي للشكل الجسدي داخل المتخيل الروائي لعبة فنية، تترجم خبرة الراوي البصرية في التلاعب بالطبقة اللونية لحظة تشكيله للمجسم الجسد منها.

وهنا يصبح المركب التصوري للجسد " حركة فنية حرة في دمج مختلف المركبات من الخامات والألوان، في إيقاع حركي تشكيلي واحد يمتد فيه كل بعد إلى الآخر، فيتشاطر كل منهما معلوماته النحتية والتصورية متمزاجة في تركيب هندسي مميز حر في أسلوب شكله فريد في تمظهره "[2]، وهنا تبرز المتغيرات الشكلية التي قصد الراوي احداثها في التركيب الهندسي للجسد ليبعده عن صورته الحقيقية، منتجاً مشهداً تصورياً أقرب إلى الحلم منه إلى الواقع في تجليه الجمالي بسبب تداخل الأبعاد التصويرية والعجائبية والتغريبية في بنائه.

فالاشتغال الجمالي الذي أنجزه في نحت مجسماته الجسدية هو اشتغال يترجم التكوين التشكيلي لذات الراوي، وانفتاحاته على خبرات ذوقية في مجالات **(النحت والتمثيل والرسم والنقش والتشكيل)**. وانطلاقا من هذا الاعتبار يتوخى البعد التشكيلي للصورة الجسدية لإيقاظ الحاسة الفنية للملتقى، وحثه على استحضار الشكل التغريبي

(1)- المرجع السابق، عمارة كحيلي، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي، ص 133، ص 134.

(2)- المرجع نفسه، ص 126، ص 127.

للنحت الجسدي في نهاية المطاف ومن ثم يتضح لنا أن الجسد هو بناء تشكيلي ذهني نسيجي صوري من المتخيل الإدراكي المنجز والمتخيل الإدراكي المتغير[1].

فالتشكيل الذهني لا يتوسل الخطاب الجمالي وسيلة لإثارة الجمالي عند المتلقي فحسب، بل لإمتاعه تخييلياً بما يدركه ويصنعه من صور تخيلية جديدة، تستحضر مفهومه عن الجمال الجسدي بصورته الذهنية للتركيبات التفصيلية للأشكال الجسدية بسماتها المغايرة لأصلها، ومن ثمة" يطرح البعد الاستيطيقي للتشكيلات المجسمة للصلة الموجودة بين المعطى البصري والمعطى الذهني والمعطى التمثيلي، حيث يقوم التشكيل البصري للصورة على رصف الوصفي للعضوية الجسدية، من شكل الأنف إلى شكل الرقبة والعينين ما يعطيها بعدا بصريا. متناغما وبعدا جماليا يترك المشاهد يتخيل الامتدادات والتوسيع التخييلي فيها، ما يدل على أن التشكيل الجمالي مشروط ببلاغته البصرية أساسا، ذلك أن العلامة الشكلية تحكمها العلاقات البنائية التي تشكل نسقها التشكيلي الدال عليها من قبل الأشكال واللون والفضاء"[2]، ويصبح حوار الفنون خاصية من خصائص الفن الروائي.

فبعض المشاهد السردية تضخم المنجز الجمالي للشكل الجسدي المتخيل وفق ما يتوافق مع الصورة الجمالية المثلى للجسد الثقافي، فالراوي يسعى إلى الجميل من حيث هو تعبير عن المثل الأعلى في صورة فنية حسية، يؤكد الجليل بكل ما يحيل إليه من " معاني السطوع والعظمة والرهبة التي يمكن أن يثيره الجسد المتخيل، فشعور الرهبة من الجمال يتولد إذا تملك الذات إحساس الخوف من فقدان الجسد لجماله والإنبهار من الجسد الفائق في مواصفاته، التي تستحوذ على الذات إلى درجة التسلط الكامل على حواسها، فـ الرهبة الجليلة للجمال الجسدي حالة عاطفية في الذات لحظة تفاعلها مع موضوعها، لكون الجليل هو أقصى درجات الجمال التي يوجد فيها الجمال نشوة في

(1)- ينظر، المرجع السابق، عمارة كحيلي، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي، ص 163.

(2)- المرجع نفسه، ص 174، 185، 168.

النفس، فهو لذة التأمل حينما تصل إلى درجة من الحدة تبدأ عندها في فقدان موضوعياها نحو الاحساس الصوفي" [1].

أما الجمالية الغرائيبة للجسد فتتأتى حينما يتم تأليفه من تكوين أشياء أو خلقها من جديد، فكأن الجسد هنا لحظةٌ تخيلةٌ خلقَ فيها من جديد في شكل مطموس المعالم أو غير محددة أو ممتزج بمركب آخر ينطبع بمواصفاته، فـ" الغريب هنا يتجلى جماله بما فيه من اختلاف ينبع من إمكانته الداخلية، التي تخلق في اختلافها سر جاذبيتها في تقبل الجسد بما فيه من تناسق وانسجام باطني التي تحدده ملامحه المميزة، خاصة إذا طبع شكله في المخيلة تستطيع أن تدرك الذات الرائية وحدته ونِسَبه وما فيها من تناسق طابعه وسط غرابة شكله، فحينئذ يحدد قيمته الجمالية الغريبة، فالجمال حسب ما تقدم يأتي بأشكال مختلفة بعيدا عن الموروث الفكري"[2]. حيث الاختلاف في الشكل ميزة أساسية في تركيبة الجسد الإنساني، فكلما كان الجسد غريبا في بنيته الشكلية كانت هناك لمسة جمالية تخصه، ينبع من احساسنا الداخلي بجماله الخاص، لكون المثالية في الصفات تخلق نماذج شكلية ثابتة وهذا يفرز شعورا بالملل في النفس فتنفر منه عكس الغريب الذي يجذبها هنا فيتجلى سر جماله.

ومن" الانتقال بين بعدين مختلفين المرئي والمتخيل ومن النهائي واللانهائي من الشكل واللاشكل"[3]، تكمن الصورة الإشعاعية المثلى للجسد من البروز على مستوى التخييل أثناء التشكل، حيث أتقن الراوي سرد تفاصيل منحوتاته الجسدية وفق ما ارتسم في ذهنه بانسجام وتناسب في المقاييس، لأن الجميل يتطلب هذا النوع من التقنيات، لا ريب أن المختزن الذهني للكاتب شُكل من ترسبات ثقافية موروثة مختلفة جاهلية، وشعبية، وأندلسية، وغربية، وجمال صحراوي جزائري...، كل هذا منحه قدرة على تشكيل مقومات

---

(1)- جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال، تخطيط لنظرية في علم الجمال، ص 255، ص 259.

(2)- المرجع نفسه، ص 339، ص 350.

(3)- منصف الوهابي، الجسد المرئي، والجسد الشعري، قراءة في شعر أدونيس " قراءة تناصية، ص 123.

جمالية جديدة لصورة الجسد الجمالية المستهامة من طرف الراوي، في بحثه عن نموذجه الجمالي الخاص عبر المنجز السردي للصورة والواقع التصوري.

فالراوي يستخدم طابع التكثيف في التفاصيل النحتية للجسد ليكون السمة البنائية الواضحة في تكوين صورة لا شكلية للجسد المتخيل، ليستدل في طرحه الجمالي حالات لا شكلية لبنية الشكل الأساس؛ أي لبناء صورة المختزل الذهني للجسد الروائي، فتصبح بدورها أنظمة صورية كلية تجدد القيم البنائية والجمالية لصورة الجسد المتخيلة، ليعتمد الراوي في بعض المشاهد السردية على التقطيع الوحداتي للشكل الجسدي إلى مجموعة من الوحدات التشكيلة الصغيرة، و تفكيكه للبنية الكلية للجسد يمثل بلورة حقيقية لما يطرح من تغير جمالي لصورة شكل/ ذهني/مجرد، وفق رؤية قائمة على صيغة تفكيك الشكل وإعادة تركيبه من باب التغريبية التجريدية، فعلى مستوى المتخيل لا يحدد الشكل الذي انتجه بل يجعله غير محدد المعالم إلى مطموسها؛ أي أنه يتشكل باستمرار ليعطيه بعدا غرائبيا جديدا[1].

فالتغير في النموذج الجمالي الذي يؤسس له الراوي أساسه تغير ذوقه المعياري الجمالي، المستمد من تغير القيم المعيارية الجمالية خاصة الخارجية إلى الجمال الجسدي والروحي، من خلال تغير صورته في الخطاب الروائي وفي المتخيل الثقافي، بتغيير السنن الثقافية المتحكم في التواصل الذهني، هنا يقوم بإحداث قيم جمالية وصناعة قيم جديدة بديلة للجسد المألوف ليعيش نوعا من الانزياحية مغاير للتصوير الجاهلي والعربي الإسلامي إلى التصوير الحداثي عبر النموذج الغربي، خاصة فيما يتعلق بصناعية المتخيل الجسدي في المشاهد السردية التي تحتفي بمظهرية الجسد عبر جمالية تثير الانتباه، ما يخدم النموذج الجمالي الغربي في المقام الأول بموصفات نحتية معينة، تماشيا مع رهان الذوق الأدبي والجمالي، فهو جمال قابل للصنع مع تطور فنون

(1)- ينظر، هدى طالب، جماليات اللاشكل في رسوم التعبيرية، ص 13، ص 14.

الزينة والتجميل والنقش وذلك يحد من التخيلية الصناعية والبلاغية فتنقله إلى التخيلية التداولية[1].

فالتشكيل الجسدي يطرح معه أشكال تخومه المرئية واللامرئية في المشهد السردي في إظهار تجلياته البصرية الهندسية في المشهد التجريدي، يصنع معها العضو جغرافية جديدة للجسد يسرد معها إمكانات تصويرية جديدة، يتجلى الجسد فيها بوصفه مكونا بنيويا ومدركا تخييليا في تشكيل المشهد السردي بنائيا، من خلال هذه التمظهرات المرئية واللامرئية التي يمتح الجسد منها بلاغته البصرية، ومن تشبع علاماته الأيقونية المستعيرة للكتابة نسيجا لتشكلها، ومن هنا يظهر التمثيل التجريدي للجسد في مستوى إدراكي يستعيد من خلاله الشكل الجسدي صورته الرمزية المضمرة، بين طبقات الرصف التصويري، هنا تغدو الخبرة التخيلية لها أثرها القوي الصلة بين الحدس البصري التمثيلي بوصفه معطى حسيا، قائما على الخبرة الإدراكية، وبين المدرك الجمالي للصورة الجسدية بوصفه معطى تخيليا تأمليا قائما على الخبرة القصدية بالموضوع الجمالي[2].

هنا نلمس المتغير الجمالي من خلال الأثر الجمالي على النفوس الضعيفة خاصة صورة الإنسان الجمالية على نفسه وعلى الجسد في معطاه التصويري الباطني. فالجمال الجسدي ليس مظهرا تجلويا أو شكلا ماديا فحسب؛ بل معنى يقوم في النفس، فتتحول إلى قيمة معيارية نقارب بها المظهرية الجسدية في بعدها الواقعي، لأن الراوي جمع القيمة الجمالية الموروثة من المتخيل الشفهي الشعبي.

يقول الراوي:" **أغمضت عيني لكي لا تتحول رهينتي إلى مجرد حلم هارب، استسغت عميقا عطر الماء، لكن فتحتهما قليلا. رأيت ظل الضوء المُسرب من الخارج إلى جسد نحاسي، عرفت أنه لامرأة من ظل، نهديها ارتسما في عمق الانعكاس**

(1)- ينظر، يمينة بن سهلة، "جماليات الجسد في الفكر الفلسفي، تمثلاته وتجلياته" في الثقافة الإسلامية"، رسالة دكتورا في الفلسفة، إشراف/ منير هادي، كلية العلوم الاجتماعية، قسم الفلسفة، 2016/2015، جامعة وهران 2، ص 70.

(2)- ينظر، عمارة كحيلي، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي، ص 214، ص 215.

الضوئي في حواسي وعلى الحائط، عرفتها مرة أخرى من حركة أصابعها ذات السحر الغريب وهي تستقبل تدفق الماء اقتربت مني وهي رافعة رأسها في الشلالات، التي كانت تنزال بانتظام جميل، كان جسدها مستقيما، محت الظلال الداخلية كل تفاصيله و لم تحفظ إلا ملامحه الأنثوية، هل هي ذات الشعر الأحمر أم امرأة غيرها" [1].

ففكرة الجمال تكمن أصداؤها من خلال الكشف التدريجي الذي يتطلب تحليل المنجز الجمالي وتحليله إلى العناصر التي يتألف منها المشهد الجمالي والتمييز بينها، من خلال الوقوف على ما هناك من علاقات واختلافات بينها خاصة في أحداث المفارقة الجمالية، فالكشف التدريجي يحتكم إلى مبدأ الانتشار من خلال نقطة مركزية تسمى بالبعد الاستيطيقي في قوله **(عرفت أنه لامرأة من ظل)**، فـ" تنشر من خلالها الجمالية المصطنعة عبر البحث عن الجليل الذي يثير نوعا من الأحاسيس بالروعة والإعجاب الممتزج بالرهبة، ومن خلال الكيفيات الجمالية التي تنتج الموضوع الاستيطيقي للجسد، فمن شأنها أن تحدث متعة في النفس"[2].

يعكس المشهد السابق رؤية شكلية للجسد المستهام من خلال انعكاس خيالاته في البقع الضوئية المائية، يستشعر من خلالها الراوي شكل الجسد الذي غيبه شلال الماء، فبدأ في شكل تموجات وانكسارات مائية، جعلت الصورة الشكلية المنعكسة للجسد على سطح الماء هيولية الملامح الهندسية، متناسقة الحركات بين حركات الجسد وحركات تموجات الماء، وتعد حركية الماء هنا وحركية تموج الظل اللحظة الإيهامية التي استغرق فيها الراوي تخيلاته، يسترجع هوية جسد ذات الشعر الأحمر بين يقينية الصورة وكذبها، في "جو مليء بالمشاعر الرقيقة والحركة الرائية بشكل أعمق من المرئي وبنيته

(1)– واسيني الأعرج، رواية "سيرة المنتهي، عشتها كما إشتهتني"، ص 252.

(2)– سعد توفيق، معنى الجميل في الفن– مداخل إلى موضوع علم الجمال، الدار المصرية اللبناني، القاهرة، مصر، ط 1، 2015، ص 103 ، ص 104 ، ص 105.

السطحية" [1]، فالظل هنا يعد آثاراً بروزية رسوخية ساهمت في إظهار بنية الشكل الجسدي المستهام في مخيلة الراوي، سامحة له بإسقاط دلالات تأويلية للمجسم الجسدي الذي يقوم برسمه في مخيلته، لتتضح هنا " القيمة الجمالية في الشاعرية التخيلية "[2]. التي أحدثتها البقع الضوئية ساحبة معها الراوي إلى مناطق موغلة في التخييل.

وعلى هذا الأساس يستثمر الفضاء الشكلي توزيع الأشكال الجسدية ذات العلامات الأيقونية المتباينة داخل متن المشهد السردي السابق، ليبدو الجسد المنحوت أثناء التشكيل الرسمي زخرفة هندسية ممتلئة عن آخرها، تساوق التشكيل المدلولي للدوال اللغوية الحاملة لمظهرية الصورة الجسدية، تكوينا بديلا تشكيليا لما هو موجود في الذاكرة البصرية، ذلك أن النحت في الصورة الجسد ضمن البعد التجريدي يعد كشفا معرفيا ونفسيا في كيفيات الإدراك الجمالي لمظهرية الصورة الجسدية، يقول الراوي: " **أرى جسدك لكنه مثل اللوحة الزيتية التي صب عليها الماء، فانمحت حدود ألوانها، فاختلطت الأشكال كلها. الوجوه والنابتات والمزهريات المحيطة. وعطر البنفسج. أرى شيئا يشبه وجهك، لكنه مغيم وغير مستقيم، ملامحه من نور. وخطوطه من شمس وألقه مثل فجر ربيعي**"[3].

يتضح الإشعاع الجمالي للجسد في إدراك الراوي لجمالية الوجه عبر الوصف الشاعري بهالة نورانية تزيد من بهائه وصفائه **(فجر ربيعي)**، فخليط الألوان الممتزجة بعضها ببعض في خليط مشوش لتشكل هيولي ومادة لا تعينية تظهر في ضبابية الصورة الجسدية، فهيولية الجسد تتجلى عبر المزيج المركباتي لتكون تعبيرا عن التعبيرية التجريدية في الفن.و من خلال هذا المشهد السردي تتضح التمفصلات الشكلية المنبعثة من مصادر الضوء المختلفة. شكلت أشعتها المادة النحتية التي استعان بها الراوي في رسم شكل الوجه أو محاولة تحديد شكله وأبعاده في قوله: **(فانمحت حدود ألوانها، فاختلطت**

(1)- جاك فونتاني، سيمياء البصري، ترجمة/ على أسعد، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 2013، ص 10.

(2)- المرجع نفسه، ص 10.

(3)- واسيني الأعرج، رواية "سيرة المنتهي، عشتها كما إشتهتني"، ص 258، ص 259.

الأشكال كلها)، وفق نظام التبقيع باعتبار الأشعة الضوئية البقع النورانية التي يتبعها الراوي ليرسم شكل الوجه الذي يريد في قوله: **(وخطوطه من شمس)** صورة غريبة لجسد غرائبي.

وهكذا يتجاوب الجسد المرئي والمتخيل طرفا صورة الجسد المستهام عند الراوي بحيث لا ترسم الصورة إلا عبر جدلية تواصل العالم التخييلي الخارجي والعالم التخييلي الذهني فيحيل المرئي بين ثنائيات متكاملة، يقول الراوي **(سينو)** :" **كان يسميني الشيطان الأحمر، لأن شعري كان أحمر قليلا، ووجهي ملئ بالنمش الذي يجعلني أقرب إلى الأطفال الأشقياء، الذين يختلفون عن الناس العاديين، كان أصدقائي يسمونني، ولم تكن التسمية تزعجني**"[1].

فالتغريبية التخيلية الجمالية في نحت الجسد الذكوري تتجلى عبر النظر البصري كما يراه المحيطون به في صورة شيطان بسبب شعره الأحمر، والنظر اللغوي والبعد الحسي الإشعاعي للغة في قوله **(كان يسميني الشيطان الأحمر)**، فالضمنية التي يعاني منها الجسد في المتخيل الروائي هي اللغة في مدلولها النفسي والحسي والإيقاع الفكري، ما يشكل الجسد النحتي للمجسم الجسدي التصويري باعتباره " منظومة لغوية مقامة على علاقات متشابكة بدلالتها المنفتحة على بعض، فالاحالية الدلالية هي التي تربط العالمين المختلفين معا بين الصورة الذهنية ومجسمها الهيكلي اللغوي، فبالنظر اللغوي يتم التقاط صورة جسدية فهو صورة لغوية عبر النظر الكلامي، تتحول إلى صورة مسموعة تمثل المخزون الذهني المنفتح على الداخل والخارج معا"[2]، هو بعد نظري استعاري يمتح عناصره من المتخيل ويحيل المتخيل على المخيلة باعتباره نحتاً استيهامياً.

(1)- المصدر السابق، ص 193.

(2)- منصف الوهابي، الجسد المرئي، والجسد الشعري، قراءة في شعر أدونيس " قراءة تناصية، ص 10.

فالذات الراوية هي من تبني جسدها متخيلا أمامها، تساهم في بنائه الذاكرة والرغبات والأحلام التي يصعب التحكم فيها، فترابطية جسد في صيرورته الامتدادية الممكنة والمحتملة، فالجسد الواقعي صورة الاحتمالية والرمزية هي الجسد المرئي أو صورة استعارية للجسد المتخيل، غير أن الجسد لا يفصح عن نفسه إلا عبر اللغة وفي اللغة نفسها، غير أن اللغة لا تنقل من الجسماني سوى تمثلاته الخاصة به، أداتها في هذه العملية الصوت وحده لا غير؛ أي المدلول الحسي الذي يمثل الهيكل الحسي والروحي المستحضر في المتن الروائي[1].

فالتحول الجمالي للنموذج الجمالي الجسدي الأنثوي خاصة يدل على الاشتغال المستمر للثقافة على البعد التخييلي الشفهي والصوري، وهو ما يشكل فعل الجسد المثال على الواقع بتعرضه لصيرورات الرهانات والتأثيرات والتبادلات العميقة، حتى يتلاءم مع الصورة العرفية المتواضع عليها أمام الحس المشترك، يقول الراوي **(سينو)**: " **بنت عذراء، طفيلة هيفاء، تقيد النظر، وتزين المحاضر، وتحير المناظر**"[2]، لذا يستند الأعرج في وصف بنت صاحب الدار الشيخ أبو الشجاع المقوم الجمالي الجاهلي المشكل" للمقوم الحسي الجمالي المشترك،حيث يتم تحويله إلى أداة رمزية تحدد القيمة الجمالية المشتهاة"[3].

يقول الراوي:" **ابتعدت عنها قليلا، وبدأت أتأملها وأنا غير مصدق. أزالت الشعر الأحمر عن وجهها. بدت في كامل ألقها و كأن الزمن لم يفعل أي شيء في ملامحها. أغمضت عيني وأنا بالكاد أصدق ما كنت أراه. ثم فتحتهما فقط لأقنع نفسي بأن ما كان**

(1)- ينظر، المرجع السابق، ص 11، ص 15.

(2)- واسيني الأعرج، رواية "سيرة المنتهي، عشتها كما إشتهتني"، ص 200.

(3)- يمينة بن سهلة، جماليات الجسد في الفكر الفلسفي، تمثلاته و تجلياته" في الثقافة الإسلامية، ص 88.

يحدث لي. حقيقة وليس مجرد حلم هارب صنعه خيالي المرهق. مينا؟ في هذه القيامة الملونة"[1].

في هذا المشهد ابتعد **(سينو)** عن ذات الشعر الأحمر ليزيل الزوائد عن منحوتاته الجسدية الخيالية الموجودة أصلا في الماء والدخان، ليزيل غطاء الوهم الذي كان يثقل على بصيرته ومنعه من رؤية الحقيقة ليخرج من التخمين والافتراض، فـ**(مريم)** شكلت المادة الخام التي صنع منها الأعرج الأجساد المستهامة، باعتبارها البطلة الأساسية التي صنعت متخيل الأعرج الجسدي يتشكل ويتلون في كل رواياته بشخصيات مختلفة، لكنها تبقى سيدة الجسد الصنعة الروائية والمتخيل بامتياز.

فالتغريبية الجمالية تعد خروجا كليا عن النموذج الجمالي الجاهز في مختلف قوالبه الذهنية التصويرية من خلق الراوي أجسادا و ليده حدس اللحظة الاستهامية، يقول الراوي: " **فاغنر* ذلك الظلامي، كما يحلو له أن يسميه، ذلك الرجل الذي له هيئة عملاق، ولكنه أكثر هشاشة من كأس الشاي**"[2]، يسعى الراوي هنا إلى تضخيم الهيكل النحتي للصورة الجسدية من خلال لفظ عملاق، ثم يعود إلى تقزيم الهيئة الجسدية من خلال لفظ **(كأس الشاي)**، هنا يتباين منظور الرؤية التصويرية ينتقل بين بعدين تصويريين أوله تضخيمي للصورة وثانيه تقبيح جمالي للصورة الجسدية البشرية، فالعملاق بشع الهيئة مقزز المنظر لا تتحدد معالمها التفصيلية بدقة فهي متداخلة الكتل بعضها ببعض، فالتغريبية التقبيحية نقل للبشاعة الواقعة في صورة رمزية مسقطة تمثيليا على **(فاغنر/ الجسد المنظور)** لما اختزنه الراوي ذهنيا، فهي تعد مراوغة فنية تشكل إضاءة

---

(1)– واسيني الأعرج، رواية "سيرة المنتهي، عشتها كما أشتهي"، ص 282.

(*)– فاغنر: شخصية تسلطية دخل معها الراوي في عداء.فيلسوف وأديب و موسيقار ألماني رائد النزعة الرومانسية في الموسيقى الألمانية، شاعر ومسرحي، أثر في التوجه الإبداعي والنقد الألماني برؤيته الموسيقية المتعالية النزعة الدرامية بطابعها الفريد ذي التكوين النفسي العميق.

(2)– واسيني الأعرج، رواية "مرايا الضرير"، كولونيل الحرب الخاسرة، ترجمة / عدنان محمد، ورد للطباعة والنشر، سوريا، دمشق، ط1، 2014، ص 15.

لتحويرية الصورة المستجيبة لنوازع ذات السارد الايهامية المتداخلة بين لحظة الواقع ولحظة التخييل.

فالمزاجية الجمالية متأثرة بحالات ذهنية نابعة من موقف تأملي للجسد ممتزجة بالاشمئزاز والنفور، يعكس نوعا من الهروب والقرف من الجسد المتكتل، نستنطق من خلاله براعة التصوير والتدليل للحس الجمالي من خلال نقيضه البشاعة سواء وجدت في الجسد بوصفها خلقة طبيعة، وقيمة ذوقية مسقطة**(كما يحلو له)**، أو إظهار للعبد الداخلي للنفس الإنسانية من خلال الهيئة الجسدية، ليحضر الجسد هنا" بوصفه تصويرا للإنسانية ببعديها الداخلي والخارجي عامة، يبلور من خلالها رؤية فنية تعبر عن القبح ببراعة بصورة جمالية تمظهر الجمال الجسدي بصورته المشوهة وطرح للقبح بصورته الحقيقة" [1].

5- المثالية الجمالية للجسد بين الصناعي والكمالي:

يستثمر الراوي الجسد بوصفه مشروعا جمالياً بامتياز، لأنه يدل على نوعية من التصميمات الجسدية الجمالية التي تخرج الجسد من كونه ليس مجرد اجتماع جملة من كتل لحمية وعضلات تشكل بنيته، بل هو رؤية جمالية متولدة عن العمليات الهندسية الشكلية التخيلية ينبعث معها البعد الحسي للكلمة، باعتبار العلاقة بين الإدراك الحسي والكلمة علاقة فعالة يحاول الراوي استثمارها في تحقيق مصداقية الرؤية الجمالية، لأنها ترضي حاجة الحس والوعي السيكولوجي للراوي للاستمتاع بوجوده في عوالم الحس الراقي وسروره بالجسد في مظهريته، فالقيمة الجمالية هي الصفة المثالية القائمة في علاقة التكوين الشكلي في اتساقه وانسيابيته والتي يسقطها الراوي على تصميماته الجسدية.

فالجسم الإنساني منذ القدم عُد مصدر الإلهام التصوري والإبداع الفني عند الإنسان، لذا تم التركيز على إظهار الجمال الشكلي للجسد في قيميه الفنية العليا، من منظورات ذوقيه مختلفة الخاضعة للمنظور التصوري للمبدع وميولاته نحو موضوع

(1)- سعد توفيق، معنى الجميل في الفن- مداخل إلى موضوع علم الجمال، ص 82.

التصويري، لتفرز معها قضية الجمال الفني المختلف في قيمه التذوقية، وفي تناول صور الجمال الحقيقي والصناعي وطريقة تمثل القيم الجمالية المتعلقة بالتشكيل الهندسي للجسد الفني، بما يختزنه من مضمون شعوري وجداني أو فكري تمثلي ليكون الجسد المتخيل في بعده الجمالي موضوعا استيطيقيا[1].

ففي الكمال الجسدي استخدم الأعرج في بعض مشاهده السردية مبدأ التفصيل في الهيئة الجسدية الذكورية، منطلقا من البنية الضخمة إلى العضلات المفتولة والبارزة التي يظهر من خلالها مقومات الرجولة الكاملة المطلوبتة في المتخيل الاستيهامي الأنثوي، بوصفه مشروعا يسترعي صاحبه الكمال من أعلى الهيئية الجسدية إلى أسفلها، ليظهر المقوم الجمالي للجسد الذكوري ذي الصفات الفزيولوجية الراقية قي قوته ومرونته إلى بنية ناحلة متناسقة القوام.

تقول بطلة رواية" سيدة المقام" :" **سنة أخرى تأتي وشتاء آخر يقفز أمامنا، وكم أتمنى أن أراك بقامتك المديدة ولباسك الأبيض الأنيق، أمطارك الطفولية التي تشتهيها و تنهي أغنيتك التي بدأتها قبل عشرين سنة، وأقف أنا بجانب الحائط العتيق وأتأملك وأنت تنط. وتركض وعلى رأسكم الزريبة الحمراء**"[2]. يعكس هذا المشهد السردي مقومات الرجولة في مظهريتها الخارجية التي شدت انتباه البطلة ما دفع رغبتها في استحضار صورة حبيبتها، بسبب تعلقها بمظهريته التي تداعب الحس الأنثوي الباحث عن الجمال الذكوري في رقيه وأناقته وهندامه المرتب.

فالرؤية الجمالية انعكست كذلك في التقاطيع الشكلية المنمنمة الموحية بالرومانسية والنعومة، تقول بطلة رواية" سيدة المقام" :" **مازلتَ بقسمات وجهكَ الصبوح وجمالك الهادئ وأنفك الصغير وعينيك الحالمين**"[3]. فصناعة الرؤية الجمالية تجلت في اتساق

---

(1)- ينظر، المرجع السابق، ص87، ص 89، ص 90.

(2)- واسيني الأعرج، رواية "سيدة المقام"، ص 28، ص 29.

(3)- المرجع نفسه، ص 38.

تفاصيل الجسد من خلال المظهر المرتب والأنيق وحضور الاطلالة القوية في نفس الساردة، خاصة حينما سيطرت عليها استيهاماتها، فالاشراق الجمالي في حسن المظهر جاء من رغبة الساردة في رؤية ذلك.

استعانة الراوي فيما يأتي من مشاهد بمقاييس جمالية متعددة دمجا بينها في طرحه الجمالي للصورة الجسدية اعتمدت في معظمها على مرتكزات جمالية استحداثية تعددت مراجعها عند الراوي، تنبع من عالم الموضة في عارضات الأزياء المستحضرة في رواية **أصابع لوليتا**، هنا يجسد الأعرج عبر جسد **(نوة)** جسد العارضات مقومات الجمال الصناعي في رسم صورة الجمالية للجسد التخييلي.

يقول الراوي :" **على المنصة الطويلة التي تشبه الطريق إلى الجنة. مرت المجموعة الأولى. لم ير فيها من جمال إلا عطرها الذي جر كل حواسه وراءها. كن نحيفات جدا لدرجة الاقتراب من هيكل عظمي متحرك. بدت الألبسة فضفاضة جدا. لكنه كان يعرف أيضا في أعماقه أن ذوقه فاسد و لا يقاس عليه. وأن الذي اختار هذه الألبسة على هذه الأجساد النحيفة جدا لم يكن أبلها أبداً**"[1].

خلق هنا ذائقة بصرية تتجه نحو" الجمال الكمالي من حيث الأبعاد والانسجام والرشاقة، يتم التركيز في حركة الوصف على الأعضاء المنتقاة من قبل منظور الواصف، وتحديدا ما يعتبر جماليا في الجسد الأنثوي أو الذكوري"[2]، مثل **(الصدر العنق، الأفخاذ، الساقين، الشعر)**، باعتبارها قوالب جمالية وقيماً تذوقية ومعيارا تحدد تاريخها من عهد الإغريق إلى فترة الحداثة، فصناعة الجمال " تنطوي على تبني قيم استيطقية تنبع من مرتكزات جمالية" [3]. اعتمدها الراوي في تصوير الجمال الجسدي وتمثيل صوره.

---

(1)- واسيني الأعرج، رواية " أصابع لوليتا"، ص 287.

(2)- سعد توفيق، معنى الجميل في الفن- مداخل إلى موضوع علم الجمال، ص 95.

(3)- المرجع نفسه، ص 95.

وذلك لاختلاف منظور التذوق الجمالي للجسد البشري في شقه الذكوري وشقه الأنثوي، حيث يستند إلى مقاييس ومرتكزات جمالية وليدة الرؤية الاستيهامية التي شغلت بال الراوي،يقول فتي معرض حديثه ووصفه للجسد:" **أنت هي أنت عينان هادئتان، تبحثان عن شيء مازال بعيدا، تصفقان من حين لآخر، بخجل كبير على اليد اليسرى، ينام سلك نحاسي صغير في شكل إسوارة ذهبية، وعلى معصم اليد الأخرى بقية الأساور الرقيقة الأخرى، أنف نافر كفرس جموح لا تروضه الفرسان، تُرابط تحته، عبر الخط المستقيم يتعمق كلما ضحكت، شفتان متقنتان وممتلئتان تبرزان، أكثر كلما مسهما قليلا أحمر الشفاه البارد، وجه طفولي نبوي الخطوط و الإشعاع، يغتسل وسط خمرة معتقة**"(1).

حسب المشهد السردي السابق تعددت المرتكزات الجمالية المعتمد عليها في صناعة البعد الجمالي وبثه في الصورة، تناسق الإسوارة مع معصم اليد، إلى شكل الأنف المعتدل المتناسب مع امتلاء الشفتين، تتعاضد هذه الرؤية مع تعدد المرجعيات الجمالية المسقطة أبعادها في ملء الجو الجمالي العام للصورة، في مظهرية الوجه بصفة عامة أولا إشعاع الجمال النبوة في نقاء الوجه وبهاء منظره، إلى لونه المستمد من لون الخمرة من لون الوردي المشتهى.

فنلحظ أن القيم الجمالية المؤثرة في تحريك المنظور التصويري متعددة عبر مختلف المشاهد السردية التي تتحرك وتتعين في ظهورها من خلال الانتظام الجمالي أثناء التصوير، يكشف معه بواطن نفسية وشعورية في استقراء الجمال الجسدي، لذا يعد الانتظام الجمالي من إفرازات الوعي الجمالي الناتج عن مختلف مؤثرات الفكر الجمالي والمستخدم في تشكيل صورة الجسد الجمالية، ليحقق منتجوها الإيحائي المؤثر في تراصف الوحدات الوصفية والمشكلة للجسد المتخيل، من خلالها يبزر الحس الجمالي المبثوث في ثنايا التوليفات الهندسية التي اشغل عليها الراوي، في منطق الوصف في تجاور الوحدات

(1) – واسيني الأعرج، رواية " سيدة المقام"، سلسلة الجيب، الفضاء الحر، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص 38.

بعضها بعضاً، بتجاور الإسوارة الذهبية نفذت من خلالها إشعاعية جمالها لتنعكس على اليد، وبتجاور النبوة متعاضد مع الخمرة ينتشر بعدهما الجمالي من الصفاء والبهاء.

وهنا يبرز لنا الانتظام الجمالي بوصفه وليد الرؤية الشعورية من مختلف المركبات الجمالية المتخيلة منها في الوجه نبوي وخمري، في نتاج تخييلي إبداعي وأحاسيس جمالية في الغاية عبر الإسوارة الذهبية، تعكس معها خبرة ذوقية في براعة الراوي ودقته في تنسيق الوحدات المتنافرة لخلق الجميل، وحسن اختيار ما يناسب منظوره الذوقي الجمالي.

كما تتجلى الرؤية الجمالية في اصطناعها من خلال الاتساق الجمالي الذي ظهر عبر التناسب مقاسات الأعضاء بعضها مع بعض، في تناسب الأنف النافر مع الشفتين النافرتين والممتلئين، ليصنع من خلالهما الراوي الدمية الجميلة المرغوب فيها بشدة، ويتجلى الاتساق الجمالي في الوصف الجمالي السردي والتفاعل الحواري خاصة في سيدة المقام، باعتبارها رسائل شوق تدقق فيها الذوات الساردة في وصف الجسد(**المعشوق**) في الوصف المباشر أو الاسترجاعي، لذا فالرؤية الجمالية هنا تستجيب لمتطلبات النفس واستيهاماتها.

يقول الراوي:" **ابتسم من كلماتها وهي تتدحرج متلاحقة الواحدة تلو الأخرى في داخله، اقترب من المرأة بعد أن مشط شعره للمرة الأولى بالشكل الذي اقترحته عليه في الليل، وهي تهندسه كمن يصنع نموذجا إشهاريا، بينما يتركها تتسلى به كما تشتهي**" [1].

فالجمال الذي تراه الذات الساردة في الجسد يأتي من لياقتها التي انبهرت بها الذات المتأملة، لكنه جمال نسبي تسعى إلى إكماله بتحسينات تضفيها بلمستها من خلال تحسين المظهر الخارجي للشعر، هنا تؤكد التحسينية للجوهر الجمالي؛ للشكل في مثاليته الكاملة، وعبر إضافة الذات (**نوة**) موضع اهتمامها شعر(**يوسف مارينا**)، وهذه التحسينية

(**1**)- واسيني الأعرج، رواية " أصابع لوليتا"، ص 248.

تختار الزاوية التي تتجلى منها المثالية الجمالية المتحيزة التي تذهب لصالح الاهتمام الجمالي بهندسة الشعر، فجميع أجزاء الجسم " لا تلائم ملكة الإدراك الباطني بدرجة متساوية" [1]. لأن **(نوة)** لا تلاحظ جسد حبيبها بعيونها المتقدة لذةً في نفسها، فهي ترغب في الجمال الكامل لذلك تطلب إرضاء ذوقها الجمالي عبر تحسين المظهرية الخارجية لشكل الشكل حسب ما يتلاءم و ذوقها الجمالي.

واللافت هنا أن بلاغة الرؤيا الجمالية وعمقها تتأسس على الاتساق الجمالي في تنظيم الرؤى والأفكار الوصفية، وبما يحيط بالجسد المنظور لا الناظر من تفاصيل جزئية تشي بكل ما يحيط بها من متغيرات شكلية يدرك القارئ بعدها الدلالي، ما يعني أن الدلالة الجمالية وبلاغتها في استنطاق الجمال ورؤاه، بين الرؤية الاغترابية والجمالية التخييلية التي توحي بواقع تصويري للجمال الجسدي المغاير عن بعد جماله الواقعي، فـ" الذات تعودت على البحث عن الجمال في كل شيء ما يجعلها تدرك ما في الشيء من عيوب، وحينما تكون حواسنا جوعى وترغب في الإشباع الكامل، فإنها تحس إحساسا عميقا بانعدام هذا الكمال الذي تطلبه إلا عبر صناعة جمالية تخيلية"[2].

يتدفق المحكي النحتي للجسد الاستيهامي عبر ثغرات مبهمة تستعصي الملء لذلك تبحث عن الكمالية الجمالية عبر اللاشعور المحدث للرؤية الجمالية المصطنعة، توقف الامتداد التدفقي للصورة لتختصره في لحظة التخييل الآنية، التي تتحول إلى حالة استهامية مفعمة بدفق جمالي يعول على جهد التمعن الدقيق في كل التفاصيل، يقول الراوي:" **رد عليها بسخرية وهل بإمكاني أن أفتح عيني تحت دوخة تقودني إليها الأجساد العطرة والمخملية، اطمئني سأكون في سابع سماء، مشدودا إليك بقوة، ضحكت ثم واصلت دورانها حوله وهي تتأمل هيئته**"[3]، وفي العلامات الجمالية المبثوثة

---

(1)- جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال- تخطيط لنظرية في علم الجمال، ص 145، ص 146.

(2)- المرجع السابق، ص147.

(3)- واسيني الأعرج، رواية " أصابع لوليتا"، ص 288.

في المشهد السردي من خلال إمكانات التصوير المختلفة، باعتبار الجسد فضاءً مطاطياً دائم التحول يتسع امتداده التصويري ويضيق بحسب منظور الرؤية الجمالية[1].

فيأخذ الشكل الجمالي للجسد سمات جسمية بارزة تمنحها الرؤية الجمالية المسقطة قيمة مضافة، من الإضاءة والديكور، ما يعطيه حميمية بامتداد صورة الاستيهام الشبقي لصورة الجسد الجمالية، تقول الساردة:" **كل العالم الذي تراه جميلا. هو مجرد أضواء هارية وتحسينات بلاستيكية**"[2]، لـ" تزداد معها الإمكانات التوسلية الاستعارية في تجسيد الموقف الجمالي، هنا تبرز فنيات التزين المعادل التصويري لقيمة الجمال الطبيعي للجسد، مطلقة العنان للمجاز الاستعاري في جمال الصورة" [3]. حول الجسد في حركيته الاستيهامية لأنه مادة التصوير المهيمنة والمعين الذي تتولد منه موضوعات الاستيهام الجسدي.

ونفترض أن شكل الصورة الشاعرية يستند في عمقه إلى حركة السرد الكبرى والتكوين الجمالي للصورة الممتد من مجموع النصوص السردية المختلفة، هنا تأخذ الصور الجمالية الجزئية وضعها الوظيفي، في إنشاء الإطار العام للصورة الجمالية الكبرى، يُكمل بعضها بعضاً ينمو معها التشكل الجمالي العام، من صورة الجموح النزوي ذات الهيمنة النفسية الممتدة في البنى السردية الجمالية، سواء أكانت ذات حضور مباشر أم رمزي في جميع الفضاءات التصويرية اليقظة أو من الحلم إلى الاستيهام، يقول الراوي:" **تمددت أمام الجمرات التي كانت تنفجر وتتفرقع بهدوء في المجمرة، حاولت أن أستعيد وجهها ولكنه صعب عليَ بعد. أسبوع رجعت عند الباب وقفت لحظات طويلة وهي تتأملني. ثم ارتسمت ابتسامة بين شفتيها عذبة جعلتني أختل في وقفتي، قالت**

---

(1)- ينظر، عبد الرحيم الإدريسي، استبداد الصورة- شاعرية الرواية العربية-، الانتشار العربي، بيروت، لبنان/ ط1، 2013، ص 86، ص 90، ص91.

(2)- واسيني الأعرج، رواية " أصابع لوليتا"، ص 287.

(3)- عبد الرحيم الإدريسي، استبداد الصورة- شاعرية الرواية العربية-، ص 90، ص 91.

وهي تهز رأسها((الله يلعنك يا لبشير ما أعذبك وأقساك))ـ ((الله ! ما أروعك يلعنك صاحب القبعة الزرقاء))"[1].

حسب ما تقدم من المشهد السابق مال النحت الجسدي إلى جمالية غير معهودة، سلبا لمفهوم الجمال الخلقي وبلورة له ضمن فضاء المتخيل، فما يميز هذا التحول في الصورة الجمالية هو البعد الزماني وشبقه الطيفي المتمثل في الامتداد الطيفي خاصة، في التناوب والتوالي التصويري المشهدي لمختلف حيثيات الواقعة الجسدية، بذلك تمثل تلك الصورة الجمالية للجسد الواقع الجمالي الجديد، الذي تتعامل به الذوات الساردة لتأكيد الوجود الجمالي وليد الرؤية التخيلية، تقول ليلى :" **أراك الآن، بقسمات وجهك الصبوح وجمالك الهادئ وأنفك الصغير الشامخ**"[2]، " وتثبيتاً للحقيقة الجمالية المستحدثة عبر التصوير الشاعري، حيث تتصدر اللغة المجازية واجهة التعبير الجمالي"[3]، في قوله **(وجه نبوي، حمرة خمرية، ما أروعك)**، إلى ذبول المرجعيات الجمالية الواقعية في دلالتها لصالح الاستهامية الجمالية الجديدة .

بناء على ما تقدم لم تعد الواقعة الجمالية الجديدة مفترضا واقعيا، بل صارت مجرد لعب كلامي بالصور يتداخل فيها المرجعي بالتخيلي، وتتلامس حدودهما إلى درجة الانغماس في الاستيهامية الشاعرية، يقول الراوي:" **قال الحكيم وهو غارق في تأملاته التي لا تنتهي. هاه اا هي ذي يسبقها خيط من العطور الهندي والمسك والعنبر والياسمين، وعود القماري.هي ذي تأتي عندما استحمت سبع مرات في ماء قشور الرمان والبرتقال والليمون، كعادة نساء نوميدا الثريات للحفظ على صلابة الجلد ورشاقة الجسد، خيط من الياسمين الاشبيلي يصل حتى الأنف**"[4].

---

(1)- واسيني الأعرج، رواية " طوق الياسمين"، ص 364.

(2)- واسيني الأعرج، رواية " أنثى السراب"، ص 248.

(3)- عبد الرحيم الإدريسي، استبداد الصورة- شاعرية الرواية العربية ، ص 92، ص 93، ص 99.

(4)- واسيني الأعرج، رواية " طوق الياسمين"، ص 377.

فلا تتكشف لنا الصورة الكلية إلا من خلال تتبع مسيرة تكون الصورة التخيلية للجسد الذي يصهر مختلف الوحدات الجمالية بلحظاتها، الآنية والمكثفة بالصيرورة المرتكزة على النمو، والامتداد من مشهد سردي إلى آخر، ويعزز هذا النمو التعين الفضائي للجسد على مستوى تركيب الصورة الجسدية وجمالها، موقع الحال لحظة الوصف الحالي الاسترجاعي، لحظة البناء الهندسي للشكل الجسدي على امتداد التصوير النحتي للجسد.

ليجعل "الرؤية الجمالية تنفلت من القوالب الجاهزة وتسخر ترشحات استعارية موظفة في القوالب الشكلية "[1]، فمجمل الاستثمارات اللغوية **(نبوي، الخمرة، الإسوارة، الشال)**، هي لبنات تصويرية يستطرد فيها السارد الموقف الجمالي، متحولة إلى صيغ بلاغية مختلفة عما اعتمدت فيه لحظة التركيب البنائي للصورة، وهذا التوظيف الجمالي يعكس عمق الرؤية من حيث صوغها الشكلي الجسدي، تتكشف معها بنيتها الدلالية من خلال التنظيم التخييلي الموجهة من قبل الراوي للوصول إلى دلالة النص من خلال المادة اللغوية المجازية [2].

فبناء الصورة الجمالية للجسد يتغذى في تشكله العام من الصور الجمالية الجزئية، سواءً أكانت تعتمد على الصور الاستيعارية وعلاقاتها الاسقاطية في خلق التشابه الجمالي المراد صنعه، أم كانت تعتمد على المقاطع الوصفية وما فيها من كشف للحيثيات التفصيلية، في بناء المجسم الجمالي العام للجسد التخييلي مختلفة في منظوراتها الجمالية لكنها متماسة بعضاً ببعض، فتحدث بهذا التصور الجمالي المغاير مفارقةً جماليةً مرتبطة بتحفيزات نفسية ذات سمات شبقية.

تقول الراوية :" **شفتي لشركة أحمر الشفاه اليابانية، ساقي لمؤسسة الجوارب الخاصة، أصابعي لشركة المستحضرات طبية لا أعرف إلى اليوم لماذا يشترون أصابعي**

(1)- عبد الرحيم الإدريسي، استبداد الصورة- شاعرية الرواية العربية-، ص 98، ص 100، ص103.

(2)- ينظر، المرجع نفسه، ص 103.

فقط ويدي بشكل مستمر، أعرف أن لي أصابع غريبة، بطولها. ولكنها مليئة بالحياة. وعندما يخطئون في خياراتهم يذهبون نحو شفتي"[1].

ليعتمد الراوي هنا صوراً جمالية جزئية معتمداً فيها مبدأ التقسيم والجمع، من حيث تقطيع المنظور الجمالي في صورة **الشفاه** وصورة **اليد** و صورة **الساق**، فصورة **الأصابع**، ليعود إلى نواة الدلالة صورة **الشفاه** وما فيها من قيم جمالية عالمية خاصة ما يعرف على الشفاه اليابانية من صغر حجم الفم وما فيه من إغرائية عالية، لأن الراوي هنا في رسم صورة الجسد استخدم معايير الجمال العالمي، التي تعد النموذج الجمالي العالي في مواصفاته خاصة في الأصابع الطويلة والسيقان الممتدة، جمع بينها وبين ما هو مقابل لها في المنظور الجمالي من صورة أحمر الشفاه، صورة الجوارب، صورة المستحضرات الطبية، تتيح باجتماع علاقاتها الاستبدالية المختلفة المركبات الجمالية التزينية للجسد في توليد الدلالة الجمالية، بإمكانية انتظام بؤرة تصويرية حول الجمال الجسدي الصناعي خاصة في التكلف المظهري.

وهذا ما نجده في الأناقة والفخامة من حيث هي " منزع جمالي وقيمي مطلوب، بوصفها غاية جمالية موظفة لذاتها تسهم بغرسهما في سياق التساند الدلالي، فتبرز به جمالية الصورة الجديدة، من هنا تكمن المفارقة الجمالية الجديدة بين واقعها وصناعتها"[2]، تقول الساردة :" **في اليوم الموالي فوجئت بامرأة من السليكون كأنها أنثى حقيقية بكل غنجها. كانت ممدة وعارية على فراشه. كل ملامحها كانت سوية. اسمها راما رأيت الفاتورة على الأرض. سعر راما كان 5000 يورو. قلت في نفسي هل يعقل؟. امرأة بشكل حقيقي وجسد يقل عن 45 كيلو، فاتنة وكاملة**"[3].

---

(1)- واسيني الأعرج، رواية " أصابع لوليتا"، ص 252.

(2)- عبد الرحيم الإدريسي، استبداد الصورة- شاعرية الرواية العربية-، ص 104.

(3)- واسيني الأعرج، رواية " أصابع لوليتا"، ص 211.

تتجلى الجمالية الصناعية للجسد في هذا المشهد السردي من خلال تنافس الجسد الطبيعي مع الجسد الصناعي في تعالي قيمته الغوائية مقابل سحر جسد **(فتنة)** المرأة الحقيقة الكاملة، فدمية السيلكون تُفقِّد صواب البطلة بسبب غيرتها منها في أنوثتها الصناعية المكتملة، في تعبيرها عن المقياس الجمالي الفائق الدقة والكامل المثالية التي استطاعت الشركات الصناعية الترويج له، ليحل في بعده الجمالي عوض الجسد الطبيعي، تمتد في ثنايا مرتكزات جمالية غيرت بيئة الموضة أو البعد الجاهلي العربي، ليكون منتوجا صناعيا اعتمد مقاسيا جماليا بديلا للجسد الطبيعي يملك كثيراً من السحر والغواية، إنه الغرب وما يصنعه بالأجساد.

ومن النماذج الدلالية على إحداث المقارنة بين الجمال الطبيعي والجمال الصناعي الفني، ثم يعود إلى معايير الجمال المعهود عند العرب ما هو موجود في المشهد السردي الآتي، يقول الراوي:" **سبحان الله ... هذه العيون الشوكية.. هذه الوجوه المدورة الجميلة، رأيتها قبل هذا اليوم**"[1]، والمرتكز الجمالي هنا يعتمد على اتساع العين، لتكون " في حد ذاتها القيمة الجمالية المبالغ فيها من ناحية حجمها على النمط العادي لحساب النمط المثالي، فيختلف شكل المثالي عن متوسط شكل الأشياء عما إن كان مصدر الاختلاف في التغير الشكلي"[2]، بين العيون الشوكية حسب المشهد والعيون العادية، ومن خلال قيمتهما التأثيرية في الدلالة الشكلية العامة للجسد المستهام تخيليا.

فالراوي يركز على ما أثار اهتمامه وهو يصف جسد محبوبته المستهام مركزا على الوجه أو أهداب العيون، والوجه المستدير الذي يشبه البدر المنير في تمامه وكماله، باعتبار هذه الصورة الجمالية ما اعتاد عليه المتخيل الثقافي العام. ويزيد الراوي في المقام نفسه قائلا:" **مع هذه الوجوه المختومة بالهم الأسود... جميلة جمالا يثير الدهشة...يغري لممارسة الحب، حتى اللحظة الشبقية في قلب الرحلة. تعاودني متاعب**

(1)- واسني الأعرج، رواية " وقائع من أوجاع رجل"، ص 336.

(2)- جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال- تخطيط لنظرية في علم الجمال، ص 148.

الأيام الفائتة"[1]، فالرؤية الجمالية المبثوثة في المشهد السردي السابق هي استحداثية ليست سمة أصلية في وجوه أرهقها الزمن، لكن الصناعية الجمالية جاءت هنا استجابة للحالة المزاجية التي تشعر بها الذات الساردة هاربا من ثقل نفسي أرق بالها، فالجمال المسقط على هذه الوجوه هو استكانة نفسية بسيطة لارتياح شعر به الراوي لحظة إبصاره لهذه الوجوه.

فالرغبة الاستيهامية لدى الراوي التي تريد الوصول إلى القيمة والصورة الجمالية الكونية لصورة لجسد الجمالية، من خلال المدرك الحواسي التي تتقصى مواطن الجمال، هنا "يتبنى الراوي عبر الجمال الشكلي والوعي الجمالي من خلال التذوق والتأمل، الذي يتم عبر الجمع بين الموقف الذاتي والموضوع الجمالي المراد إدراكه بوصفه تصوراً كلياً يجمع بين الجسد في بعديه الخارجي والداخلي، للوصول إلى إدراك جمالي وفق إتقان وانسجام بين الظاهر والخارج"[2].

لامتلاك الجسد سلطة الجمال الظاهراتي الذهنية نتلمس الانتقال الثقافي من خلال انتقال النموذج الجمالي من البدانة والضخامة إلى الاعتدال في القد والرشاقة، بوصفه سمة مطلوبة جعلت الأنموذجية الروائية تصوغ الجسد المتخيل في بعده الجمالي بوصفه جسدا متعاليا عن الجسد الواقعي، باعتباره جسداً ورقيا صورة لغوية مترسبة مبدعة باللغة والخطاب والصورة، فسلطة الخطاب على الجسد الواقعي تجعله يتحول إلى العدمية و تحيل التأثير الذهني الإيهامي إلى النموذج المتخيل، يجعل من المعيار الجمالي الأول للأساطير مؤثرا في المتخيل الذهني للمتخيل الثقافي العام الذي يغذي باستمرار استيهامات الذات الراوية.

تقول ليلى:" **ليلتها لم يكن سينو كما اشتهيه في طائر النار، حبيبا شبيها للأمير ايفان تزاريفيتش، ولم أكن حبيبته زاريفنا التي أثارت شهوته، فركض وراءها ليلا**

---

(1)- واسيني الأعرج، رواية " وقائع من أوجاع رجل"، ص 337.

(2)- يمينة بن سهلة، جماليات الجسد في الفكر الفلسفي، تمثلاته وتجلياته" في الثقافة الإسلامية، ص، 52، ص 58.

في غابة مسحورة، وكاد أن يتحول إلى تمثال مثل من سبقوه، يؤثث قصر الشرير كاشتشاي، لولا تدخل طائر النار ذي الأجنحة الآجرية الواسعة. فقد خلط وجود أنيا في روما كل شيء. وقفت ليلتها بيني وبينه حتى في الفراش، (...) كانت جميلة وساحرة مثل جنيات سترافانسكي تعرف كيف تنوم معشوقها للإجهاز عليه نهائيا. تملك أداة الغواية: جسد غض يركع كل ذي سلطان"[1].

وحسب ما تقدم من المشهد السردي القادم تتداخل فيه العوالم الجمالية من سحر التخييل إلى سحر المزاجية التلذذية، ما يدل أن الجمال الجسدي يتحدد من خلال الاستيحالات التخيلية، نموذجا يقارب به الواقع ومطلوب على الدوام، غير أنه مسجون في صورة بلاغية، باعتباره مثالا لغويا يحاكي أصوله المرجعية، ويحوله إلى قيمة تخيلية تأملية ومشهد للمتعة والتأمل الجمالي، تقول ليلى:" **أحبك يا سينو، طفلي العنيد والمكابر باستمرار. أحبك يا كمشة نور وألوان متشابكة، يا عود الياسمين البري الذي يقاوم باستماتة لكي لا ينكسر ولا يستسلم للبرد والعزلة ومنافي الروح. أحبك وأنتظر أن تضمني إليك**"[2].

وهذا ما تجلى في الوصف اللغوي الذي اعتمدته الراوية ليلى لتجعل المتتبع يتقصى الجماليات الواقعية والثقافية الذي يحاول المبدع القفز عليها[3]، تؤسسها خطابات روائية في قوله ليلى(**كمشة نور، ألوان متشابكة، عود الياسمين البري**)، كلها توحي بالكشف عن الكماليات الجمالية الجديدة التي تراها الذات الراوية في جسد حبيبها (**سينو**)، تنسل

---

(1)- واسيني الأعرج، رواية " أنثى السراب"، ص307.

كاشتشاي، سترافانسكي، ايفان تزاريفيتش، زاريفنا: شخصيات خيالية من نسج خيال المؤلف تحرك أحداث روايته وتعد أجساد مرجعية تؤثث بمواصفاتها الجسد المتخيل للراوية ليلى وحبيبها سينو.

(2)- المرجع السابق، ص 470.

(3)- ينظر، يمينة بن سهلة، جماليات الجسد في الفكر الفلسفي، تمثلاته و تجلياته" في الثقافة الإسلامية، ص، 70.

من بين ثناياها "الرومانطقية الحالمة المرتكزة على الإغراقات الموغلة في إيحاءاتها الدلالية"[1]، على صناعة جمال جسدي اشتهائي، واستيهامي وغير واقعي على الإطلاق.

فالجمال الذي تجلي في مختلف الرؤى التصورية خلق فضاءً روحيا بنورانيته المتفجرة من عمق الإحساس بقيمة الجمال الجسدي، تقول مايا في تخييل ذاتها:" **سأتحول إلى نجمة في الأكوان وتتفتت إلى ذرات صغيرة قبل أن أفعل ذلك. أحبك فقط وقلبي محروق عليك**"[2]، فالقارئ يدرك أنه جمال لم يخلق بل رؤية متصلة بنموذجه الذهني متكشفا في مظاهره المنسجمة مع بعضها البعض من وحدة الحس والضوء والإنسان، فالجمال لا يظهر إلا في حدود الرائي في اكتشاف بعده الداخلي من خلال علاقته العاطفية بمواطن الجمال في الجسد، تزيد في قولها:" **لم يكن مدهشا ولا جميلا، ولكنه يملك سحرا لم ألمسه عند غيره، ساحرا وربما أكثر مهبووووول**"[3].

إذا قلنا أن الجمال قيمة ذوقية تتبع من ارتياح النفس لمن تحادثه أو تنظر إليه، فإن الساردة عكست هذا حينما وصفت جمال حبيبها انطلاقا مما شعرت به في قولها **(لم ألمسه عند غيره)**، لتطلق حكمين جماليا الأول غاب فيه الجمال على الشكل الجسدي، فهو عادي في شكله ومواصفاته التي لا تقترب إلى مقياس الجمال، أما الثاني أعلت فيه الذات الساردة القيمة الجمالية لصالح ما سحري في جذبه وإغرائيته، متستدركة ما غاب عنها من حضور السحر ما أضفى جمالا على حبيبها؛ بل هو فائق الجمال بالنسبة لها من خلال ما يملك من سحر، لتكون أحكاما منطلقة من داخلها وما عكسه الشكل الجسدي من أفعاله في قولها **(ربما أكثر مهبووووول)**.

فرهبة الجمال في هذا الجسد الموصوف متولدة من شهقة روح الذات الساردة في قوة تأثرها بسحر إطلالة حبيبها التي تغشي بصيرتها، في فعله أو في كلامه أو سلوكياته

---

(1)- ينظر، جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال- تخطيط لنظرية في علم الجمال، ص 172.

(2)- واسيني الأعرج، رواية " مملكة الفراشة"، ص 227.

(3)- المرجع نفسه، ص 224.

المجنونة وما خلفته من إعجاب فيها ما جعلها تنجذب إليه بسب قوة حضوره بداخلها، فـ" لم يكن الشكل هو سر الجمال أو الغرابة فيه، بل هو التصوير غير العادي في تفخيم الصورة لإعطائها قوة أكثر في التأثير، وهنا يتجلى له الجسد بجمالية غير معهودة من النور والامتلاء بالشاعرية الطافحة" [1].

فالاستجابة الجمالية تكون وفق التفاعلية الوجدانية التي حكمت الذوات الساردة في تلذذها التأملي بحثا عن الجسد في جليل حضوره، تبعا لإثارة الحس للكشف عن أي جزء من الجسد يثير حسها الجمالي في حركيته أو حيويته، من خلال التمثيل العقلي للتجربة الجسدية الذي يجسد الترف الوجداني الخيالي المتحكم في الذوات الساردة، عبر تفكيك الصور العقلية و إعادة بنائها في صور جديدة تصاحبها انفعالات تغذي الصور التركيبية المبدعة، حينها يولد إحساس في النفس يوحي باللذة من تأمل الجليل في الجسد، فالجمال الحسي بطبعه ينتمي إلى الأشياء المرئية وحدها[2].

وربما هذا ما جعل الذوات الساردة تتمادى في هذا الوهم الفعلي الذي يجعلها تحول تلك الأوهام إلى تصورات جمالية تستمدها عن طريق التجريد من ملاحظة الجسد المتأمل في كل تفاصيله الصغيرة، المتجلية عبر القدرة التعبيرية للتصوير الجمالي للجسد، وما تضفيه التجربة التفاعلية والانفعالية على الصورة التخيلية للجسد التي ترسمها الذوات الساردة في مخيلتها عن الجسد المطلوب(**الذكوري/أنثوي،أنثوي/ ذكوري**)، تقول مايا في استيهامها التلذذي بجمالية صورة حبيبها فاوست: "**سمعت أو تخيلت من وراء الحروف المتسارعة والرنات الناعمة لملامس الحروف. قهقهات فاوست التي زادت حدة**

(1)- ماري مادلين داقي، معرفة الذات، ترجمة/ نسيم نصر، منشورات عويدات، بيروت، لبنان،ط1،1974، ط2، 1980، ص 123، ص 127.

(2)- ينظر، جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال- تخطيط لنظرية في علم الجمال، ص255.

وهي تخترقني راسمة على محياه الجميل وجها أنيقا وناعما وطيبا. مبرزة أسنانا بيضاء جميلة مصطفة كأسنان طفل جميل"[1].

فالجسدية التخيلية في انبثاقها الجمالي اللامتناهي تخلق لحظة تشكله فردانية خاصة، لها قيمتها العالية من الشعرية الطافية في عوالم الخيال دون أن تتوافر فيها صفات وجودها الحقيقي، لأن" فردانيتها شيء يكتسب في الذهن، بسلطانها الجمالي المستمد من ملذات الذوات الساردة من تأملاتها الاستيهامية يظهر لحظة تشكل المعنى الجمالي الجديد"[2].

خـــــلاصـــــة:

ونخلص في نهاية حديثنا عن الحضور الجمالي للجسد من خلال الصورة التخيلية وتشكيلاتها الهندسية المختلفة إلى ما يأتي:

تشكيلُ هندسه الراوي للجسد بتقنيات متعددة الإمكانات الجمالية، تؤكد مفارقة الواقعة الجسدية لجوهرها الطبيعي المتجذرة في البنية الذهنية الجمعية، لصالح الجوهر الفني في مضمونه القيمي وثقل مظهره الأيديولوجي استعانه الكاتب بأعقد عمليات الوعي في المفارقات التركيبية حيث مزج خامات استيهامية مختلفة في طبيعتها الفيزيائية، تنم عن إدراك تام للجسد بوصفه تيمة جمالية، وليس حقيقة فحسب تؤثر في الواقع، بحيث تخرج من أطر القوانين الجمالية الطبيعية والوضعية، لتخلق قوانينها الجمالية الخاصة التي تخدم منطق السرد، وتمنحه أبعاداً دلآلية جديدة ومتنوعة، فيصبح الجسد تيمة إيحائية مشحونة بدلالات النقاء الجمالي المصفى، وهذه الرؤية الجمالية للجسد هي التي نجدها حاضرة في جل أعمال واسيني الأعرج الروائية.

وهكذا أنتج لنا الأعرج واسيني تحديدات شكلية بارزة تستقيم معها الصورة التكوينية النهائية لصورة الجسد الجمالية المتخيلة من مختلف متعينات المتخيل الواسيني، فالصورة

---

(1)- واسيني الأعرج، رواية " مملكة الفراشة"، ص 54.

(2)- جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال- تخطيط لنظرية في علم الجمال، ص 216.

الشكلية للجسد تنمو من راو إلى آخر باعتبارها الروافد التخيلية التي تغذيها، فهي لا تنحصر في مشرب تخييلي واحد؛ بل تستمد تفصيلاتها الجزئية من العامة إلى الدقيقة، ومن رواية إلى آخرى أظهر الكاتب تنوبعات تفصيلية متحولة على الجسد.

لا ترتكز في رواية واحدة، حاول خلالها الأعرج إظهار تنويعاتها التفصيلة المتحولة بما يخدم طبيعة الرؤية التخيلية بطابعها التمثيلي أو النحتي التخييلي، انبثق أثر كل هذا عبر الحواس الموظفة والمتخلية في استرجاع الصورة، أو في إعادة هيكلة بنائها لإبراز الرؤية الجمالية المراد بثها في الصورة التخيلية للجسد في جمالياتها الخالصة، وكل ذلك من أجل خلق جسد سيميائي فني متخيل متحول على الدوام.

فالرؤية التشكيلة للنحت الجسدي من حيث تجدد طرحها الجمالي سيكون لها أثر كبير في تحديد عملية التذوق الفني للمتلقي لكون الصورة الشكلية المنتجة قابلة لفعل القراءة والتحليل، ولها دور وفي تغير المفهوم الشكلي للجسد بالتركيز عليه بوصفه شكلا منطقيا في صيغته المجردة، من حيث هو إعادة اعتبار لمفهوم الشكل الجسدي وفق معطيات جمالية محددة أو تخضع للعملية التذوقية هنا نلج إلى الفصل الأخير من الرسالة حيث سنهتم بدور المتلقي في إنتاج الصورة التخيلية للجسد في دورة إعادة الإنتاج، بالكشف عن مكانزمات التلقي التي اعتمدها الراوي في حواره الفني مع متلقيه.

الفصل الخامس: إستراتجية تلقي المنجز الإيهامي لصورة الجسد المتخيل

تـــــمـــــــهيـــــــد.

1. – تلقي المتخيل الصوري للجسد المستهام.
2. – تلقي المفهوم الجمالي الجديد لصورة الجسد.
3. – تلقي المتخيل الجسدي و إعادة التمثيل.
4. – التبئير الروائي منطلق التشكيل الجسدي.
5. –الجسد المتخيل من الصورة إلى الرمز.

خـــــــلاصـــــــة.

- تمـــــهيـــــد:

يعالج هذا الفصل الجسد المتخيل وأيديولوجيا الإيهام التي اعتمدها الأعرج بوصفها التقنية الأهم التي ينسج منها عوالم متخيله الجسدي، المنبثق من فيض الحواس بمختزنها الأثري حول الجسد الحقيقي، في تعلقها الشديد به وطلبها القوي لحضوره فيها ما دفع صورة الجسد إلى التشكل الفوري كاستجابة طبيعية لها، يدفعنا هذا الحديث إلى الخوض في أيديولوجيا الجمال الجسدي التي أسس لها الأعرج في متخيله بامتياز من مخزونه القيمي المتعدد المقومات الفنية حول الجمال الإنساني في بعده الخارجي والداخلي.

ليتعلق مفهوم الجسد في المتخيل الروائي بالبعد المظهري بعيداً عن الفعل الذي يعد الوجود الحقيقي للإنسان، فالمظهرية هي الوسيط الدلائلي على وجوده الثاني عبر شكل الجسد الذي أخذ الأهمية الكبرى في الثقافة المعاصرة، لذا ركز الأعرج على نحت وتشكيل تفاصيل الجسد بدقة متناهية وهذا ما نلمسه في تقنية التشكيل الموظفة بخبرة عالية المستوى، لأن النحت الجسدي الموظف هو الصورة الجمالية منعكسة من ذات المبدع فيما يتعلق ويحسه فما تعلق بموضوع الجسد في شكله وهيئته، مدركاً أهميتها البالغة في حياتنا المعاصرة، تجلت في آلية عرضه لموضوعه الجمالي العنصر الأساس في عملية إخراج الصورة الجسدية المتخيلة في شكلها الجديد.

تتقصى مختلف الإدراكات التي ورثها المتلقي حول الجسد الإنساني في أكبر مفاهيمه أي الشكل، هنا نلج إلى النسقية الدلالية لصورة الجسد المتخيلة في حوار الأعرج مع متلقيه مستفزا خياله التلقوي بمعطيات تشكيلية جديد ينحت منها مجسمه الجسدي، وبفنيةٍ جماليةٍ غير معهودة تستثير ذوقه الفني، مُمرراً من خلالها خطاباً عالي النسقية الإيمائية حول هوية الشكل الجسدي المتغير مشتغَلاً على المناخ الثقافي التلقوي المعاصر، عاصفاً بمعتقداته الفكرية المكونة لهويته الثقافية حول صورة الشكل الجسدي المنجزة عبر المتخيل السردي .

لنهتم في البحث بالمنجز الجمالي لصورة الجسد المتخيلة في قيمتها التواصلية لحظة التفاعل الإيهامي بين الراوي ومتلقيه، ليتباين المتلقي في متخيل الأعرج بين الذوات الساردة والقارئ أي خارج محيط النص الروائي، لينتج لنا وسطين يتم الاشتغال عليهما وسط تحلل فيه الصورة ووسط تتلقى فيها الصورة، في خطين متوازين الصورة الذهنية المُمَثَّلة بفعل السرد النحتي المنتج الفعلي الأولي لها، والصورة المُتَمَثَّلة بفعل السرد التلقوي المنتج المتلقي الثاني لها.

1- <u>تلقي المتخيل الصوري للجسد المستهام:</u>

يلتقي في هذه الجزئية المبحوث فيها وَعْيَانِ تَصَوُريان هما وعي المنتج الروائي واسني الأعرج مُتَمَثِّلا في شخوصه الساردة، ووعي المتلقي بين ذواته المستهيمة للجسد الغائب عنها خاصة فيما اعتمده الاعرج من تقنية الرسائل بين شخوصه الساردة، وبين متلقيه(القارئ) لحظة تفاعله مع المتن الروائي في لعبة المشهدية المسرحية أو تمثيل السينيمائي، في تركيب هجين لكل مختزنهما الثقافي حول الجسد في مفهوماته ومتعلقاته القيمية فالكشليته، ليتخذ الأعرج من مناخ التلقي معراجاً يمرر من خلاله نموذجه الصوري للجسد إلى المتلقي، فهو يقدم صورة الجسد الشكلية على ضوء المناخ الصوري المعهود لدى المتلقي[1].

هنا يركز الأعرج على لعبة التلقي التي اعتمد فيها تقنية الحوارية، حيث اشتغل على تيمات التلقي التي يفقهها المتلقي لفهم الخطاب الصوري المبثوث إليه والمتمثل في الجسد اللغوي، المنحوت روائيا بوصفه شكلا تأليفاً مرتبطًا بالتراكيب الصورية للجسد الإنساني في نموذجه الخيالي، فالأعرج يلقي الضوء على المتغير الشكلي للجسد في سياق حواري فني في مقامه الأول، يسائل فيه المقومات الفنية والذوقية التي ألفها المناخ الثقافي العام

(1)- ينظر، سامية إدريس، تمثيل الصراع الرمزي في الرواية الجزائرية، دراسة علم الاجتماع النص الأدبي، منشورات الاختلاف، منشورات الضفاف، الجزائر، لبنان، ط1، 2015، ص 58.

والمشكلة للهوية الثقافية الفنية للشكل الجسدي، التي يعتمد عليها المتلقي في تذوق ما يعرض أمامه من إبداع فني و قراءة مضامينها الجمالية [1].

ليستثمر المتلقي مقومات الفنية التي أثثت خياله التلقوي للمقارنة بين الأشكال الجسدية التي يعرفها وألف بنيتها الشكلية، وبين ما يقدم له من الأشكال الجسدية التي أنتجها متخيل الأعرج الروائي، فلعبة الشكل هنا كانت الفيصل الحاسم في عملية تمرير المتخيل الصوري الجديد للجسد المستهام وهي المتحكمة فيه، لأن العملية النحتية بصفتها العامة مست الشكل الجسدي بوصفه مطلبا مستهاماً من قبل بطلات الأعرج، وعنصراً غائباً يسعى إلى تعويضه بموضوع بديل تمثيلي له، أو بوصفه مستهاماً عاماً من قبل الإنسانية جمعاء، وهذا ما يفسر جنوحها إلى عمليات التجميل التي تمس الشكل الجسدي في التغيرات التي تطرأ عليه، استجابة للصورة الشكلية المتخيلة للذات التي تطلب العملية التجميلية لكونها حلاً جمالياً سريعاً لشكلها الجسدي الذي تشوبه العيوب أو لتحسين المظهرية الشكلية[2].

فالمتلقي هنا مضطر إلى التعامل مع هذه الاستيهامية النشطة في إنتاج الشكل الجسدي بوصفه استجابة لنوازعها التأثيرية، يقول الراوي :" **عندما نزعت لباسها الصوفي الذي كان علة ظهرها، بانت أناقة جسمها. كانتا امرأة من شمع منحوت باستقامة ودقة**"[3]، فالأعرج يسعى هنا إلى تفعيل الخطاب الحواري مع المتلقي الساعي لاستيعاب مضمونه الشكلي والجمالي الجديد الذي يقدمه، أما المتغير الشكلي فيعمل على دحض مخزونه الصوري بجعله جسدًا مصنوعًا من الشمع البديل الشكلي القائم في ذهنه، ويحوله

(1)- ينظر، المرجع السابق، ص63.

(2)- ينظر، المرجع نفسه، ص63.

(3)- واسيني الأعرج، رواية "أصابع لوليتا"، مجلة دبي الثقافية، دار الصدى، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2012، ص294.

إلى صور مقارنة في درجة نصاعه البياض **(الجسد الطبيعي)**، ليقبل ما يمثل أمامه من نموذج صوري جديد[1].

فالأعرج يشتغل على آلية اللغة ليعطي التمثيل الذهني حرية التحرك التامة في خيال المتلقي لأنها الواقع الوحيد الذي يتعامل معه، فهو يتتبع وحداتها الوصفية المؤثثة لعالم الجسد المتخيل وملفوظاتها اللغوية الناحتة للشكل الجسدي، فهي المادة الخام التي يتعامل معها الأعرج لتشكيل نموذجه النحتي للمجسم الجسدي **(إمرأة من ورق)**، فاللغة هي الحامل الوحيد للعالم التمثيلي للجسد المتخيل الذي يريده الأعرج ويتعامل معه المتلقي، بمضمونه الشكلي والجمالي[2].

فالوحدات اللغوية هي التي تثير انتباه المتلقي إلى صورة الجسد اللغوية لتتبه إدراكه إلى هئيته الشكلية المتخيلة، ليبدأ عملية التمثل هو بدوره انطلاقا من عملية التشكيل المعروضة أمامه، تقول(**ليلي**): "**كانت ملامحي غريبة لا تستقر على قرار، تتحرك باستمرار كالموجات النيلية التي تتهادي مداً وجزراً. تغيب وتظهر تنسحب هاربة تتكسر وتتداخل**"[3]، فعملية تتبع الدلالات تدخل المتلقي في وضع اللاتجانس الصوري بين ما يختزن وما يمثل له حيث تقوم استراتجية التلقي وفق تشكيل مخصوص يشتغل على اللاتجانس الصوري بين ما صوره المؤلف وصور المتلقي[4].

فالمصطلح اللغوي الذي يستخدمه المبدع لتشكيل صورة الجسد المتخيل يعد دليلا إشاريا على تغيرات الشكل الجسدي لحظة تلقيه في مخيلة القارئ، هنا يتمثل مشدهية جسدية للملامح بصورتها المختلفة عما هو سائد، محاولا الاقتراب من الشكل الذي يريد الراوي نحته ويحاول تمثله بنفس الملامح المقدمة له، مستنداً على الوحدات الوصفية التالية **(ملامحي غريبة)** باعتبارها الدوال الحاملة للمعنى الشكلي للجسد الغرائبي، أما

(1)- ينظر، سامية إدريس، تمثيل الصراع الرمزي في الرواية الجزائرية، ص63.

(2)- ينظر، المرجع نفسه، ص63.

(3)- واسيني الأعرج، رواية " أنثى السراب"، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 534.

(4)- ينظر، سامية إدريس، تمثيل الصراع الرمزي في الرواية الجزائرية، ص68.

الجمالية فقامت الدوال التالية بحملها في قوله **(كاموجات النيلية، تتهادي)**، أما تمثيل الانسيابية في ذهن المتلقي قامت بإحال معناها له في قوله **(مداً وجزراً)**، ما يضفي قيمة ذوقية مقصودة للشاعرية الجمالية الغرائبية للجسد، فاللغة حسب النظرية الجاشتلطية لها القدرة العالية على ذهن المتلقي في رسوخ الشكل الجسدي ولإدراكه جيدا[1].

هنا يسمح التمثيل للقارئ بالتماهي مع الصور الجسدية المتخيلة ومشاهدة تطور بنائها في وعيه، فالأعرج يقدم نسقا تصوريا للقاري لكي يتبع مسار نموه بتدريج حسب نمو الشكل الجسدي في المتخيل، فمنظور الرؤية الفنية يجعل المتلقي يعيش لحظات تشكل الجسد الخيالي، ليعيش جو المشاهد المسرحي ما يضمن لراوي دخول المتلقي في اللعبة الحوارية من حيث مبدأ الإمالة الانفعالية ما يدخله في لعبة التشكيل التخيلي الذاتي الخاص به.

وهذا ما يعكسه المشهد السردي التالي، تقول ليلي:" **لقد كنت على حق، وها أنت مثل عصفور يخرج إلى النور وتملأ الحياة ألواناً ودهشة**"[2]، فهو يستميل متلقيه ليستقبل الصور الجسدية الاستيهامية ضمن إدخاله في لعبة المشاركة لحظات الاستيهامية التي تعيشها الشخصيات الراوية للجسد الخيالي، فيتتبع المتلقي هنا لحظات انفعالها ما يحقق الانفعالية التأثيرية فيعيش جوها التخيلي، تثير خياله لارتسام صورة شكلية للجسد في مخياله بهيئة رشيقة وخفيفة وما يبعثه من إشراقات نورانية بوصفها أثرًا انفعاليًا أحست به الذات الساردة، فالمتلقي هنا يعتمد على المدلول الوصفي **(مثل)** والدال الشبهي **(عصفور الجنة)**، لينتج صورة الجسد الجمالي لـ**(سنو)**، ليعمد المتلقي إلى الصورة الثانية؛ أي

---

(1)- ينظر، فرانسيس ادلين (مجموعة مو)، بحث في العلامة المرئية- من أجل بلاغة الصورة، ترجمة/ سمر محمد سعد، مراجعة/ خالد ميلاد، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز الوحدة للدراسات العربية، ط1، 2012، بيروت، لبنان، ص 69.

(2)- واسيني الأعرج، رواية " أنثى السراب"، ص 467.

التشبيهية لقراءة الصورة الأولى أي الجسد المستهام، فالانفعالية الجمالية التي يثيرها المتخيل الجسدي في طبيعته التصويرية الجديدة هي التي يقصد إليها الأعرج[1].

فالمتلقي هنا يميز بين صورتين صورة الجسد المتخيلة التي يحملها المدلول اللغوي بتحفيز خياله على رسمها، والهيئة التي ينشئها هو بدوره متوهما الشكل الذي يقصده الراوي، وما يخزنه من دال صوري ثقافي ليلمس الاختلاف الحاصل في صورة الجسد الروائية المتخيلة، تقول ليلى: " **تأكدت هذه المرة من أنه وجه مريم. بملامحه الواضحة وخطوطه الإنسيابية الغريبة من الغجر. وشعرها. المبعثر في الفراغات نعومتها الكبيرة، ابتسامتها الجميلة، وضحكتها التي سرعان ما تحولت إلى زعيق مفجع يشبه صرخة الشيطان عندما يستولي على روح سالمة**"[2].

فعلى مستوى التلقي تظهر صورة **(وجه مريم)** بصورة مختلفة لكنها ليست صورًا معزولة في مخيلة المتلقي، فمنذ ظهورها تكون مصحوبة بصور مقارنة لها فالمرأة الشيطانية مرتبطة هي الأخرى بصورة مختزنة في ذهنه، لتكون صورتين متزامنتي الظهور في وعي المتلقي، ما يجعله يسعى نحو تقبل الشكل الجديد للجسد عبر عملية المقارنة الشكلية، لأن الشكل يعتبر المادة المحددة للجسد في بعده الخارجي، حيث يضع الراوي من خلال هذه المعادلة متلقيه في موقع إعادة تقيم مفهوم الشكل الجسدي أو الشكل بصفته العامة[3].

فالتلقي الجسدي يتم تشكل معناه الجمالي ومعناه الشكلي في ذهن المتلقي، عبر تحليله للدوال التي تعلق بها المعنى التصوري الذي يتعامل معه القارئ **(المتلقي)** في قوله **(امرأة ورقية)**، تحليله مباشرة إلى هيئة ورقية بما تمثل للمتلقي من معنى من حالة ضمنية، لا يوجد إلا عبر الوسيط الوصفي، تقول ليلى" **حماقة من حماقات امرأة ورقية**

---

(1)- ينظر، سامية إدريس، تمثيل الصراع الرمزي في الرواية الجزائرية، ص215.

(2)- واسيني الأعرج، رواية " أنثى السراب"، ص 535.

(3)- ينظر، سامية إدريس، تمثيل الصراع الرمزي في الرواية الجزائرية، ص226.

أو حقيقة، أو حتى ملتبسة"[1]، الذي يوجه المتلقي لعملية تمثيل المعنى التخيلي، فتصبح صورة الجسد الحقيقي؛ أي ذو البنية اللحمية منفصلة لوحدها عن صورة الجسد ذو الهيئة الورقية، كأنهما شيئان مستقلان عن بعضهما بعض صورة المتخيل الجسدي وصورة الواقع الجسدي، فيتوهم القارئ هيئة مختلفة عما يعرفه نتيجة العامل المقارنة المعتمد في عملية التلقي أي تقيميه الذاتي، لأن المتلقي يتعامل مع اللغة المادة الخام التي يتشكل منها الجسد الذي يتعامل معه، فهو جسد ورقي ولد الجسد الاستيهامي الذي سيطر على متخيل الذوات الساردة[2].

فالرؤية الفنية هي من ولدت الإحساس بالشكل في ذات المتلقي ما انعكس على حواسيته التي استثارتها التغريب الشكلي، بكسر مألوفيته للشكل الجسدي للتغير الحاصل في الشكل فأضفي نوعًا من الدهشة في عملية التلقي، لأن النص الروائي هو نصٌ تفاعلي معرفي تندمج فيه الاستجابة المرئية للمتلقي، لمفردات الخطاب مع المعنى التمثيلي ليقوده هذا إلى العملية التأملية قصد إدراك مخيلاته الخفية للجسد المستهام روائيا[3].

و في بعض المشاهد الأخرى يقدم الروائي التفاصيل الشكلية بصورة واضحة في الجسد المرتسم تخيليا في ذهنه يحاول ترجمة الشكل له بدقة، يقول الراوي: " **لا تفصيل يفلت منه. لا نهديها الممتلئتين، ولا سرتها الواسعة ولا حرارتها الداخلية، ولاسيقانها المصقولين. ولا جسدها في كليته من كعبيها الناعمتين، حتى شعرها شديد السواد. لم تفعل فيه الشمس الرملية أي شيء**"[4].

---

(1)- واسيني الأعرج، رواية " أنثى السراب"، ص 511.

(2)- ينظر، فيصل الأحمر، الدليل السيميولوجي، دار الألمعية للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2017، ص 22، ص23.

(3)- ينظر، عبد القادر فيدوح، دلالة النص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، ص 13.

(4)- واسني الأعرج، رواية " نساء كزانوفا"، موفم للنشر، الجزائر، ط1، 2006، ص 34.

ثم يعود الراوي إلى محددات الشكل المتخيل فيقول: "**انتفضت مباركة بغضب كبير. لم تستطع أن تكتم امتعاضها وغيضها ظلت صامته طول فترة جلوسها (.....)، لا يمكن أن يكون مآلها القاسي مجرد صدفة، فقد كان كازانوفا من وراء إعادة تشكيلها من كائن طبيعي إلى هلام خطير لا شكل له ولا اسم له. عندما حاولت أن تعطي لهذا الهلام شكلا. ابتلعها الشكل واستعصى عليها الإنسان الذي بداخلها أو بقاياه**"[1].

هنا سيستعصي على المتلقي ضبط الشكل المحدد لجسد مباركة إحدى نساء **(كازانوفا)**، لأنه يخضع لمقياس التعبير الهيئاتي متغير من مرحلة إلى مرحلة، فمنطلق تشكله هو حالة نفسية تعيشها مباركة من الخوف مع **(كازانوفا)**، إلى الشكل الخنوع الخضوع المنكسر الملامح، الذي حدد **(كازانوفا)** تقطيعاتها، هنا يضطر المتلقي إلى محاولة تتبع هذه الملامح المضطربة مستحضرا شكلا جسديا مطبقا لحالة انكسار الممثلة أمامه، هنا يخرج الشكل من بعده الطبيعي إلى الشكل المتميع الهلامي، هذه اللفظة التي تغيب الشكل المحدد لدى المتلقي، باعتبار الشكل الهلامي لزجاً غير مستقر على حال يتشكل حسب القالب الذي يوضع فيه، فقام **(كازانوفا)** بوضع قالب محدد لجسد **(مباركة)** يشكل جسدها فيه حسب ذوقه.

فالمشهد السابق افتقر فيه الشكل الجسدي إلى التحديدية التي تعد مرجع الجسد الحقيقي بالنسبة للمتلقي، للوصول إلى الشكل الجسدي في صورته النهائية، فالشكل الفني هنا طرح بصورته المختلفة لكونه ناتج عن البعد الروحي للمبدع ومن جهة إلى المادة المستخدمة من جهة أخرى، لذا فاللغة هنا تعتبر الوسيط التشكلي الذي يستخدمه المتلقي لتشكيل جسده المتخيل. فيصنع له أشكالا وهمية من خلال دال لفظي يضيع له الشكل

(1)– واسني الأعرج، رواية " نساء كزانوفا" ، ص 82.

الحقيقي(هلامي)، حسب الإيهامية الخاصة به التي تتدخل بدورها في صناعة الشكل الحسي وتحديد معالمه حسب نوازعه النفسية[1].

لذا يعتبر الشكل من أهم القضايا التي يتناولها فن الرسم، وهذا ما نجد مجسدا في المشهد التالي، يقول الراوي:" **وضعتها في رتبة ابنتي من اللحظة الأولى. كانت جميلة. وكلما لبست قصيرا أو ضيقا بانت معالم جسدها المغري. صغيرة كانت. لكنها شهية وتلبس. جسدها منحوت كتمثال روماني على الرغم من أنها لم تكن لتعطي لجسدها أية قيمة. ربما أنها لم تكن تدري ما كانت تمتلكه... أدركت كم أن الله منحها من أنفاسه وجماله. لم تكن امرأة كانت رسما**"[2].

يقوم الراوي برسم شكل جسدي مختلف للجسد في ذهن المتلقي، بزرع تيماته الأولية عبر متخيله الروائي يفارق فيه بعده الوضعي الطبيعي ليدخل حيز التكوين التشكلاتي من الخطوط والنقاط في عالم الرسم، فالرسم يكون بقلم الرصاص في تخطيط أوليات الشكل ووضع معالمه العريضة بدقة متناهية في القياسات، فالشكل الجسدي هنا رسمت تفاصيله الكبرى والعامة عبر الجمل القصيرة التي تعوض خطوط قلم الرصاص الأسود، تقنية تشد انتباه المتلقي أكثر أما نقطة الانتهاء فتعمل بوصفها الزوايا التي تنتهي عندها خطوط الشكل الجسدي العام.

ففي بعض المحطات التخيلية يصنع الأعرج مسرحا تمثيليا يقدم فيه عرضا جسديا للمتلقي، تقول مباركة: "**مرت على يدي كل أنواع الأجساد المنتهكة بأيدٍ قاتلة و تلك التي انتهكها الزمن وأثقلها أو امتصها. الأجساد الجميلة الخاملة والحية. المنهارة.**

---

(1)- ينظر، فريدريك هيخل، علم الجمال و فلسفة الفن، ترجمة/ مجاهد عبد المنعم مجاهد، الحلقة الأولى، مكتبة دار الكلمة للنشر و التوزيع، ط1، 2010، ص 127.

(2)- واسنيي الأعرج، رواية " نساء كزانوفا" ، ص 128.

المفككة الرقيقة جداً. التي تحسب فيها عظام القفص الصدري بسهولة. السمينة الرخوة"[1].

هنا يدخله الأعرج في جو المشاهدة المحتفية بالجسد وكأنه أمام مجسمات جسدية من مختلف الأشكال ما يعطيه طابع العرض المتحفي، في مشاهدته معرضا شكليا للجسد بكل المقاسات والأحجام والهيئات والأوضاع، من الشكلية الفيزيائية في قوله **(الأجساد المنتهكة بأيدٍ قاتلة، الرقيقة جداً، السمينة، الرخوة)** إلى الشكلية النفسية في قوله **(الأجساد الجميلة الخاملة والحية. المنهارة)**، يحاول المتلقي مسايرتها فيصف في مخيلته كل شكل جسدي وفق ما يقابله من دوال لفظية تحيل إليه وفق خبرته الشكلية المسبقة لكل شكل جسدي عرض أمامه.

فالرؤية الفنية تهيئ جهاز الرؤية البصرية للمتلقي وتفعلها حسب اصطفاف الوحدات الدلالية داخل متن المتخيل السردي، ما يجعل تنسيق المعلومات الوصفية للشكل الجسدي أيسر لاستيعابه، هذا ناتج لاتساق المعنى التخييلي داخل ذهن المتلقي، فيتشكل المعنى التشكيلي للجسد بصورة سهلة في مخيلته التصويرية، فالعلامات الوصفية بالنسبة إليه هي معلومات عن العلاقات الإدراكية بين مختلف الوحدات التشكيلية بحسب قانون التجاور الدلالي، فالتشكيل الجسدي المتخيل حتى الآن يعتبر نتاج سيرورة حسية معدلة لمناطق تساوى فيها عنصر التحفيز عند المتلقي[2].

لذا فالمؤولات التأويلية الموظفة في مختلف المشاهد تحفز المتلقي على استعراض الشكل الجسدي حسب الحالة، **تقول (فنتة ليوسف) :** " **لا كنت ساهرة عليك، أراك وأنت تهتز وتغفو. تبتسم وتحزن، ترتعش مالعصفور، ثم تهدأ. فيك الشيء الكثير من الأطفال**"[3]، يشحذ الأعج مخيلة المتلقي بجملة من الصور التمثيلية المساعدة على تمثل

---

(1)- المصدر السابق، ص153.

(2)- ينظر، فرانسيس ادلين (مجموعة مو)، بحث في العلامة المرئية، ص 47.

(3)- واسيني الأعرج، رواية "شرفات بحر الشمال"، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص 50.

الشكل الجسدي وفق استيهامية الذات الراوية، ما يثير حواسية المتلقي ليشركه معه في عيش نفس الحالة، يندفع وفقها إلى تمثل مختلف هيئات الجسد الشكلية في قوله " تهتز/ حركة جسدية، تغفو/سكونية الجسد، تبتسم وتحزن/امتزاج انفعلي، ترتعش/ اضطراب حركي"، مقربا له الصورة أكثر من خلال الوسيط التمثيلي في علاقة الشبه" **كالعصفور**"، لينتقل إلى تمثل هيئة جسدية أخرى في ملامحها الشكلية، في الدليل المقوماتي التالي" **فيك الشيء الكثير من الأطفال**".

من ناحية اقتراب الملامح الشكلية والتصرفات من ملامح الأطفال إلى الهيئة العامة، فيستعير الصفات الشكلية والنفسية لما يتصل بالطفولة ومعانيها من التجدد الفعلي، فيما يتعلق بالحركة أو الهيئة الطفولية في الملمح، إلى بعد نفسي فيما يتصل بالعبثية واللهو إلى حرية الحركة والتصرف دون رقيب، إلى ما يركز عليه الأعرج من معاني الدهشة في ملامحها والانبهار التي ترسم على الوجه[1].

فتشكل صورة الجسد المتخيل في وعي المتلقي جاء وفق الحوادث الإدراكية المتعاقبة على ذهنه، من خلال العناصر التحفيزية المتمثلة في الملفوظات السردية التي تعمل بوصفها مثيرات تحفيز للإدراك الحسي، والتي يتعامل معها المتلقي لأي تشكل جسدي ما عرض عليه في المشاهد الجسدية المختلفة، ليتحول إلى جسد صناعي ناتج عن تفعيل ذاكرة المتلقي لاستدعاء تلك القوالب الجاهزة ومقارنتها مع ما يقدم له، محاولا الدخول في مسائلة ذوقية حول إذا كان تشكلا جسديا استيهاميا بالنسبة لتشكيلات الجسدية المدركة سابقا. هنا يقدم الراوي المحفزات التصويرية المتشابهة مع الشكل الخام الموروثي بوصفها مكونات أساسية للتشكيل القاعدي للمستهام الجسدي[2].

---

(1)- ينظر، عبد العزيز مقالح، الوجه الضائع، دراسة عن الأدب والطفل العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط2، 1986، ص 46، ص 49.

(2)- ينظر، فرانسيس ادلين (مجموعة مو)، بحث في العلامة المرئية، ص 90.

يقول الرواي في معرض آخر:" **أقسم أني رأيت ظلاً يشبهها يخترق كثافة الضباب ويقاوم بكاء الولي وصراخي، ويركب سيارة المرسيدس السوداء بدون حتى أن يلتفت وراءه**"[1]، تعتبر تقنية الظلال أساسية في تحيد معلم الشكل الجسدي أو الأرضية الأساسية التي يرى من خلالها الشكل، لأنه الصورة النَسْخية عليه، سيعتمدها المتلقي بوصفها ركيزة تحديدية وتعليمية للشكل الجسدي الأصلي.

في معرض آخر يقدم الأعرج المحددات التشكيلية لمتلقيه، يقول الرواي: "**الحقيقة لا أدري جيدا المؤكد أني اليوم كلما بدأت أشتغل على نحت وجه حنا. سبقني المستحيل والعجز الكلي. أشعر بهذا الوجه أصنعه. ألمسه ولكنه ينتفي كلما اشتهيته أن يكون بجانبي، في لحظات التوق، تبدا لي أن الفنان يشتهي صناعة المستحيل ليقضي عمره في البحث عنه ولمس خطوطه وقسماته**"[2].

هنا يدخل المتلقي في حوارية عالية المستوى في التخييل والإيهام، من خلال حالة الاستيهام التي يعيشها الراوي مقتربا من حيثياتها في قوله" **أشعر بهذا الوجه، كلما اشتهيته**"، أما التخييل المتعالي في قوله "**يشتهي صناعة المستحيل**"، ليستعشر المتلقي الدفق الشعوري منبثق من المؤول الدلالي" يشتهي"، أما البعد التخييلي عبر المؤول التدللي "**صناعة المستحيل**"، فتوظيف الحوارية الضمنية هنا يقوي الصلة بين المتلقي والمبدع ليشعر بحواسيته المتعالية النشاط، من خلال المؤولات التالية " **أصنعه، ألمسه، بجانبي، في لحظات التوق**"، لكن يشير للمتلقي صعوبة تحديد الشكل الحقيقي لوجه الجسد ليبقى فاقد التحديد" **سبقني المستحيل والعجز الكلي، في البحث عنه**".

كما يشرك الأعرج متلقيه في عملية التشكيل عبر ما يثير اهتمامه، يقول الراوي: "**أنا الآن أمام امرأة قضيت العمر كله أشكلها كما أشتهي. المنفى يعودنا على النسيان ألم يقول هذا. لم يقل شيئا. كان جسدها يزداد استدارة وارتعاشا. كلما لامسته.بدى العرق**

---

(1)- واسيني الأعرج، رواية "شرفات بحر الشمال"، ص 78، ص 79.

(2)- المصدر نفسه، ص 152.

وماء الزعفران يزدان من إحساس، كنت أمام جسد كنت أرسمه بقصب الوديان وأشكله من طين أمي. ورهافة أصابع زليخا"[1]، يشد الأعرج على متلقيه ليتتبع تشكل الجسد المتخيل في إثارة خياله عبر حواسه في قوله "**يزداد استدارة وارتعاشا**"، موضحا له المادة المشكلة للجسد الفاتن في مظهريته من الطين ورهافة الأصابع، قصب الوديان المزيج التركيبي المختلط في الصفات والخصائص.

ويردف الراوي في معرض آخر فيقول: "**رأيت الابتسامة التي طغت كليا محيا ديانا. شعرت بأنها خيوط الشمس ربطتنا نحوها في ذلك الصباح بقوة. فانسحب وجه مينا بسخاء ولطف. رأيتها تطير عليا. مثل عصفور النار قبل أن تتبعثر في السموات العليا**"[2]، يشعر المتتبع لهذا المشهد بالاستيهامية العالية التي يعيشها الراوي وهو يصف "**مينا وديانا**"، حيث تغيب البنية العضوية للجسد الحقيقي لصالح البنية التخيلية التي تتكون من خيوط نواريه للشمس، تتشابك فيما بينها لتشكل جسد **(مينا)** في تقاطعها مع خيوط الشمس.

ما يشد ذهن المتلقي هو التصوير الخيالي المتعالي بشبقيته الطاغية في قوله "**مثل عصفور النار**"، فيفقد الجسد هنا بنيته الشكلية بصورة كلية في قوله " **تتبعثر**"، ليعرض مختزنه الذهني حول بنية الشكل الجسدي عبر الإيهام الكثيف بالتخيلية الملتبسة بشبقيته المتعالية، في جملة السمات الفارقة والتميزية في قوله "**خيوط شمس، عصفور النار**"، ما يساعد على تخيل الشكل الغرائبي بكل سهولة بتركيب مزدوج من طائر النار وخيوط الشمس أشعتها النورانية الصفراء[3].

---

(1)- المرجع السابق، ص 156.

(2)- واسيني الأعرج، رواية" سيرة المنتهى- عشتها كما إشتهتني"، مجلة دبي الثقافية، دار الصدى، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2014، ص452.

(3)- عبد المجيد حسيب، حوارية الفن الروائي، منشورات مجموعة الباحثين في اللغة والأدب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، ط1، 2007، ص 66.

ليحول الراوي الجسد بخيوطه النورانية إلى مصدر نوراني يشع بخيوط ذهبية وهمية نورانية، تتحرك منطلقة منه نحو السماء بوصفها بؤرة مركزية، اتجاه أعلى الصورة التركيبية بشكل إشعاعي مولدة حركة إيهامية، هنا يخلق الأعرج لنفسه منهجاً للرؤية ومنطقاً للتحوير البنياني، ليصل إلى صياغات مفراداتية متفردة في دلالاتها الشكلية تحط بايقلها الإيحائي على ذهنية المتلقي، حاملة لحد كبير من الغرابة التكوينية وقدر كبير من التعبير الجمالي الموجه نحو المتلقي[1].

يزيد الراوي في تفعيل حواسية متلقيه فيما يثيرها و يحفزها على التفاعل ليغوص أكثر في عالمه التخييلي بكل طاقاته التصويرية، يقول الراوي:" **نظر إلى بعينين صغريتين ولكن حادتين. تأملني حتى شعرت بشيئ منه يعبرني أردت أن أقبل رأسه لكن اليد الناعمة التي كانت قد انسحبت. عادت لتجذبني قليلا إلى الوراء. وتفهمني بأن يدي تكفي. لا تشغل نفسك كثيراً. من خلالها يمر كل شيء. الحواس والفرح والخوف والرحاب والحزن**"[2].

فالطاقة الانفعالية المبثوثة في هذا المشهد يستشعرها المتلقي بكل سهولة، عبر ما يحيل إليها من ملفوظات دالة عليها في قوله " **شعرت، يعبرني، اليد الناعمة، لتجذبني، يمر**"، فما يخاطب حواسيته فعلا ويجعلها تندمج بقوة هو كم الانفعالات الشعورية الموجهة كلها نحو المتلقي. التي ختم بها الراوي مشهده الوصفي في قوله"**الحواس والفرح والخوف والرحاب والحزن**".

لتشتغل المحاورة الفنية على إستراتجية اشراك المتلقي في فعل التجربة الجمالية عبر تهيئته ذهنيا لما سيستقبله، في قول الراوي" **بعينين صغريتين، لكن اليد الناعمة التي كانت قد انسحبت**"، لذا فالاستعداد الذهني للعمل الروائي والتآلف معه أمر مهم في التذوق

---

(1)- ينظر، فاروق بسيوني، قراءة اللوحة في الفن الحديث، دراسة تطبيقية في أعمال بيكاسو، دار الشروق، ط1، 1995، ص 114.

(2)- واسيني الأعرج، رواية " شرفات بحر الشمال"، ص 183.

الفني خاصة بالنسبة للمتلقي، لتحقيق الإدراك الذهني للصور التخيلية المقدمة وما فيها من محمول جمالي، وهنا يقوم المدرك(المتلقي) ببناء عمل فني **(صورة الجسد المتخيل)** على نحو مخالف ومستحدث، بإضافات جديدة هي ما جسدها **(سينو)** في تخيل جسد **(زريدا)** أو **(مينا)**، وهنا نرى علاقات شكلية جديدة تنشأ مع عملية الإبداع الفكرية والتشكيل النظري لما كان موجودا في وعي الفنان، منتقل بدوره إلى وعي المتلقي خلال العمل الإبداعي أثناء القراءة للرسالة الفنية، مستخلصا منها القيم الجمالية والشكلية والثقافية[1].

2- **تلقي المفهوم الجمالي الجديد لصورة الجسد:**

يتعلق هذا المبحث بالقيمة الجمالية في عملية التلقي في نفس المتلقي، فالتلقي بمفهومة الجمالي ينطوي على بعدين مستقبل و متلقي في الآن الواحد يدخلان في علاقة اشتراكية حسية، من علامة واحدة الأثر المتلقي الناتج عن الأثر المُبدع ما يحقق سيرورة تواصلية، فالأعرج وفق منظور الرؤية الفنية يركز على أفق الأثر المتضمن في العمل الفني، بهدف خلق إيهامية جديدة للجسد المتخيل في وعي المتلقي لحظة تلقيه الراهن لمتخيل الأعرج الروائي[2].

هذا ما دفع الأعرج تقديم الوحدات الدلائلية للجمال إلى متلقيه ليحصر اهتمامه في دائرتها، لأن النسقية البصرية تعتمد على تطوير الإدراك في التتبع والفهم لما يقدم إلي المتلقي، لذا يحاول المبدع تضيق تركيزه في هذا السياق من خلال تنظيم الوحدات المشكله للجسد المتخيل في ذهنه، هنا يبدأ في تكوين منظومة جمالية جديدة في خياله كنتاج أثري عن تتبع التراصف الوحداتي المقدم له، من خلال الاشتغال على حالته الذهني باستقصاد الافتراضات التي يبنيها حول متخيل الجسد بالتركيز على السنن

(1)- ينظر، مصطفي عبيدة، فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني، مكتبة مدبولي، الإسكندرية، ط2، 1999، ص 76، ص 77، ص 80.

(2)- ينظر، هانس روبيرت ياوس، جماليات التلقي- من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تقديم وترجمة/ رشيد بنحدو، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، ط1، 2016، ص 110.

الجمالي الذي يؤثث خبراته الذوقية في هذا المجال، بالاعتماد على سنن التطابق الجمالي الذي قد ينتجه المتلقي ما يحقق المفارقة الجمالية التي يتوخاها الأعرج[1].

وهذا ما يعكسه المشهد السردي الموالي الذي يعين فيه الراوي الملفوظات النحتية التي تعتبر المحددات الشكلية للجسد المتخيل عند المتلقي، حيث تساعده على رسمه بدقة بالشكل الذي يرده الراوي في مخيلته، هنا يعمل الأخير على تحفيز مخيلته على إدرار الصور المطابقة للشكل الجسدي الموجود في المشهد السردي الممثل أمامه، في سعيه البحث عن المطابقة الشكلية للجسد الواقعي المألوف، تقول **(ليلى)** : "**حنا ربحية ذات اليدين الرشقتين، وذات الشعر الأحمر، تدرك أنها كانت تورطني في الحياة وهي تخرجني من بطن أمي بلطف**"[2]، حيث يتلمس القارئ هنا الملفوظ الجمالي الذي يحيله إلى الشكل في قوله **(اليدين الرشيقتين)** وكونها تعمل كمحدد شكلي للأصابع في رقتها.

وهذا ما نلمسه في بعض الوحدات السردية التمثيلية التي تهيأ المتلقي إلى تقبل الشكل الجمالي للجسد، والانجذاب له بحيث لا يشعر بتجريديته المتعالية بل يتلمس الواقعية فيها، تقول **(ليلى)**: "**حبي؟ كل هذه الألوان لي؟ ألوان الجنة لي أنا وحدي؟ وحدي لا شريك لي؟ لا بد أن تكون هذه بالضبط ألوان الجنة لي خطها الله من أجنحة الملائكة ومن هشاشتها...، هذا السحر ليس لبشر أفلين مثلنا. من أين لك حبيبي كل هذا البهاء؟، من أين لك بكل هذا السلطان المذهل على كل حواسي، أنا لم أعد أعرف نفسي**"[3].

يحمل هذا المشهد السردي المحفزات المتاسردية لخيال المتلقي على استحضار المشهد التصويري في خياله ليشكل منها الجسد في بعده الخيالي، في قوله **(ألوان الجنة، أجنحة الملائكة، هشاشتها، السحر،)**، ومنها النفي الدلالي لواقعية الجسد البشري

(1)- ينظر، المرجع السابق، ص 142، ص 146.

(2)- واسيني الأعرج، رواية " أنثى السراب"، ص 387، ص388.

(3)- المصدر نفسه، ص 64.

فـــي قولـه **(لـيس لبشـر)**، ومنهـا مـا يفيـد التعجـب الـدلالي الـذي يثيـر الذهنيـة الانفعاليـة للمتلقي في قولــه **(هذا البهاء)**، ومــنها ما يفيد الرغــبة العليا في فــرادة الجسد في قولــه **(السلطـان)**، أي النفوذ المتعالي للجمال الجسدي على الذات الرائية.

يثير الأعرج انتباه المتلقي إلى التكميلات التزينية التي يستعملها في جسده المشكل لغويـا، ومـن الملفوظـات الإحاليـة إلـى ذلـك نجـد فـي المشهـد السـردي التالــي، يقــول الـراوي:" **حتى روكينا التي بدت متحمسة للحديث سرعان ما التزمت هي أيضا سرحت فـي أمكنـة وحدها من كـان يعرفهـا. لمـع وجههـا تحـت النـور فـأظهر كـل الزوايـا التـي لامسها المكياج السائل. فبدت كأنها ضيفة أتت لحضور عرس جيرانها**"[1].

هنا يقوم المتلقي برسم شكله الجسدي المزين بألوان الماكياج حسب ما يعرفه من الوجه المزين بالماكياج القريب الملامح له، ليتم اعتمادها كمحددات وصفية التي تشكل خطوط الرسم الأولية لشكل الوجه منها قوله في المقومات الجمالية التالية **(النـور، اظهر كـل الزوايـا، لامسـها، المكيـاج، السـائل)**، كأنه يقوم برسم لوحة زيتية تعتمد على مناطق الإضاءة يكون اللون السائل هو المَعْلم المُحدد للشكل الذي يريده الفنان، يظهر في النهاية بصورة واضحة من خلال تقاطع الألوان السائلة بعضها البعض لذا اختار الماكياج السائل الذي يكون زيتيا بطبيعته يميل إلى السيولة والحركة من خلال تفاعله مع النور.

فمهمة الرؤية الفنية هنا هي طرح الفكرة التصويرية **(الشكل الجسدي المتخيل)** أمام الإدراك الحسي المباشر للمتلقي في شكل حسي، من خلال خلق واقع ملائم لمفهومه للجمال الفني المطلق، لأن فرادته الجوهرية في محتواه التصوري باعتبارها رهان الواقع الفردي الجوهري الذي يسعى لتمثيله للمتلقي[2]، لذا يسعى الأعرج إلى تأصيل مفهوم الجمال الفائق في ذهن المتلقي، من خلال المقومات الجمالية التي تستعملها في تشكيل جسده الخيالي.

---

(1)- واسيني الأعرج، رواية " نساء كزانوفا" ، ص 70.

(2)- ينظر، فريدريك هيخل، علم الجمال وفلسفة الفن، ص 126، ص 128.

فتقول **(مباركة)** في توصيف جسد **(فتيحة)** إحدى زائرات الحمام التي تشتغل عليه، بالاعتماد على المقومات الجمالية دقيقة:" **رأيتها عندما دخلت وأنزلت الحائك من على وجهها. تأملتها من بعيد وأنا أستعد للعمل. فاتنة منحوتة بإزميل فنان دقيق. شعر طويل حتى خاصرتها. وجه مستقز بجماله ملامح ناعمة. عيون لا تخلو من شراسة وعذوبة، تستسلم بسرعة لدفء المداعبة**"[1].

لذا يقدم الأعرج الجمال الجسدي دفعة واحدة في قوله **(فاتنة منحوتة)**، ثم يقوم بتقسيمه عبر مراحل في وصف ما يؤدي إلى تدرج في عملية التلقي فبالتالي تدرج في عملية تخيل الشكل ورسمه في الذهن، فالجمال الجسدي بصفته العامة لا يفهم في كليته بل يدرك عبر الأشكال الجزئية لعضويته[2]، في قوله**(شعر طويل، خاصرتها، وجه، مستفز، ملامح ناعمة، عيون، شراسة، عذوبة).**

باعتبار الجمال ككل يدخل في تحديدات جزئية لذا ركز الأعرج تقريبا في مختلف الوحدات السردية التوصفية لشكله الجسدي المتخل على هذه التقنية؛ أي المحددات الجمالية الخاصة والمثيرة اللغوية لذهنية التخيل للمتلقي، لذا فالجسد البشري في شكله الفني يعد تجسيداً حسياً لروح المبدع ومن ثمة فهو يحرص على خلوه من النقائص، ليظهر في كماليته المطلقة بحثا عن الشكل الأرقى ليتجسد فيه في قوله **(منحوتة بإزميل فنان دقيق)**[3].

فالمتخيل الجسدي هو رسالة جمالية مكونة من مجموع المتغيرات التي أخضعها المبدع لذائقته الفنية، بسبب تركيزه على آليات إدراك الجمال في المشهد الجسدي، لتتحول إلى رسالة دلالية لمفهوم الشكل الكامل للجسد الإنساني، فالرسالة الجمالية للجسد تركز على المتتاليات والمتغيرات اللامعيارية المبنية على الحواسية وعلى اندفاع المعنى

(1)- واسيني الأعرج، رواية " نساء كزانوفا، ص 175.

(2)- ينظر، فريدريك هيخل، علم الجمال و فلسفة الفن، ص 126، ص 130. ص 135.

(3)- ينظر، المرجع نفسه، ص 126، ص 130. ص 135.

التخييلي، يقول الراوي : "**أكون قد صنعت عروسة غريبة. عارية الساقين. ووجه صغير وذراعين رقيقين كفرعي شجرة ميتة، أو مثل ذراعي قرد مريض بالليل و بطن منتفخ**"[1].

هنا يدرك المتلقي جمالية المعنى الدلالي بالمعنى الدقيق للمشاركة العاطفية أو الحسية بين المبدع **(الأعرج)** ومتلقيه، من خلال التركيز على اللذة النفسية المثارة في نفسه ما يوحي له بأصالة المعنى الجمالي بفعل الأثر الإبداعي لصورة الجسد الجمالية، بسبب وجود جملة من الخصائص المثارة والمفعلة في نفسه[2]، **فـ**" الصورة هي إبداع خالص للذهن ولا يمكن أن ينتج في مجرد المقارنة، إنها نتاج التقريب بين واقعتين متباعدتين قليلا أو كثيرا، وبقدر ما تكون علاقات الواقعتين المقربتين بعيدة وصادقة، بقدر ما تكون الصورة قوية وقادرة على التأثير الانفعالي[3] وتحقيق الشعرية".

يعتمد الأعرج في بعض محطاته التخيلية للجسد عرض قيمته الجمالية حسب الحالة النفسية للراوي في معرض تشكيله للجسد، ونقل مظهريته خاصة في شكل الوجه المتجدد والمحتفظ بطاقته وحيويته، يقول الراوي: "**كدت أنسى هذا الوجه الرائع تصوري، أكثر من عشرين سنه. وجهك لم يتغير كثيرا. ملامحك ازدادت تماسكا وثقة**"[4]، يوظف الأعرج سمات إشارية تساعد المتلقي في رسم صورة الشكل الجسدي خاصة في اهتمامه بشكلية الوجه وحده، باعتباره أكثر إثارة للجمال الجسدي و مركز قطب له، وهي سمات موجه لعملية تلقيه في قوله "**وجهك لم يتغير كثيرا**".

فاعتمد الراوي هنا النفي الدلالي ليؤكد قيمة الشكل الثابت والمحافظ على ملامحه الأصيلة "**لم يتغير**"، كما يوجه المتلقـــي إلى تفاصـيل الشكلية الناحتة للوجه في قولـه " **ملامحك ازدادت تماسكاً وثقةً**"، **فالمؤولين الدلاليين** "**تماسكا / ثقة**" يحيلان المتلقي إلى

---

(1)- واسيني الأعرج، رواية " شرفات بحر الشمال"، ص 163.

(2)- ينظر، فرانسيس إدلين (مجموعة مو)، بحث في العلامة المرئية، ص 51، ص 25.

(3)- فرانسوا مورو، البلاغة المدخل لدراسة الصورة البيانية، ترجمة/ محمد الوالي، عائشة حرير، إفريقيا الشرق، ط 2003، ص 76، نقلا من " le Gand de crin.Paris. Plon.1926.P 23.

(4)- واسيني الأعرج، رواية " شرفات بحر الشمال"، ص 22.

تمثل ملامح الوجه في نظارتها وعفويتها، رغم **مرور**"**عشرين سنة**" الظرف الزماني الإحالي على مدة زمنية كبيرة كفيلة أن تغير شكل الوجه كليا، لذا يدرك الأعرج أهمية شكل الوجه بالنسبة للإنسان في الحفاظ على تقاسيمه الملمحية بنفس شبابها و عنفوانها، مؤكدا عليها عبر المؤولين "**تماسكا وثقة**".

تظهر مقومات جمالية أخرى يعتمدها الأعرج في رسم صورة المتخيل الجمالي الجسدي في خيال المتلقي، ليست مقومات أصلية من بنية الجسد الحقيقي بل مقومات تكميلية تدخل في بنية تكوينه الخيالي، يقول الراوي :" **عندما انتهيت من الرشفة الأخيرة للكأس، لأول مرة أرى وجهها بكامل تفاصيله، بدأت بعض خطوطه تنزل من وراء المكياج شيئا فشيئا، الخانة التي تنام على أيمن شفتها العليا تزداد بروزاً، وتزداد عينيها اتقاداً ولمعاناً**"[1].

يعمد المشهد هنا إلى توظيف المحددات التفصيلية للشكل الجسدي في منطلق وصف الوجه في بعده الكامل، إلى توظيف المحددات الدقيقية ليدفع المتلقي على تتبع عملية توصيف التشكيلي الوجه خطوة خطوة وبدقة متناهية، كما يقدم لمتلقيه الخطوط التحديدية المائلة للشكل ما يوحي بحيويتها واندفاعها دون انقطاع، بحيث بدا الشكل هنا حالة حية يشعر بها المتلقي ناتجة من حيوية الخط.

فمنطلق التشكيل هنا يختلف كل مرة في بناء عضوية الجسد في بعده الكلي إلى وصفه وحدة متكلمله، عبر الإسقاط التشكيلي في مخيلة المتلقي إلى الإسقاط الحرفي والتركيز عليه، مثل الوجه "**وجهها بكامل تفاصيله**" في محدداته التفصيلية من خطوط المكياج إلى الشفة فالعيون، ثم المحددات الدقيقية عبر ميلان الخطوط "**خطوطه تنزل**" ما يعطي شكلا أخر للوجه واتجاها أخر في المنظور التصوري.

ليجعل القيمة الجمالية عبر ميلان خطوط المكياج تهدف إلى إبراز **(الخانة)** التي كانت تعلو الشفة، **فـ(الخانة)** لها تأثير جذب عالية على وجه المرأة فتكسبها جمالاً زائداً

(1)– واسيني الأعرج، رواية "شرفات بحر الشمال"، ص 151.

وسمة تميزية تفرقها على باقي الأجساد الأنثوية الآخرى في قوله "**تزداد بروزاً** "، فمحددات الدقيقية ليضبط بها المتلقي الشكل في قوله" **أيمن شفتها العليا**، لينهي الراوي نقل القيمة الجمالية المتعالية للوجه عبر عنصر الجذب الأكثر فيه العينين ألا وهو اللمعان في قوله **عينيها اتقاداً ولمعاناً**، ليعيد المتلقي إنتاج المركب التصوري كاملاً وفق ما قدم له من محددات جمالية في مقامه الأول حسب التخيلية الاستهامية المبثوثة في المشهد التخيلي.

ومن المقومات الجمالية التي تحفز المخلية على تتبعها نجدها في قول الراوي: "**كأن الجسد المجروح نشأ من الرماد. والوجد الغامض يأتي دفعة واحدة جميلا ومؤذيا- أتحسس كل التفاصيل. الشعر الذي يتدحرج فوق الوسادة كالأمواج الهاربة الذي ورث بعض تلوناته من السواحل الرومانية المهجورة. العينين الفاتحين المفتوحتين على أحزان الدنيا وأشواقها. الشفتين اللتين ماتزال بهما بقايا الشعر ورغوة الطفولة الأولى**"[1].

تظهر المقومات الجمالية الغريبة في أصولها العريقة التي تمتد إلى الحضارة الرومانية، يستحضر خلالها المتلقي الجمال الروماني في تموجات الشعر وجمال العينين، إلى جمال طبيعتها التي تسبغ بألقها وإشراقها على صورة الجسد ما يمسح قيمة جمالية متعالية عليه، فيتجلى الشكل الهندسي للجسد بحثا في معطيات الشكل الإنساني في الفن الروماني خاصة في توليفة جديدة متكاملة، فالشكل هنا يعكس تعبيرا انسيابيا نتيجة تجربة شعورية بدخل الراوي، فالواضح هنا دور الخط الديناميكي الكبير في بناء شكلية لوحة الجسد المتخيل في بعض المشاهد الوصفية[2].

تبقى السمة الجمالية المتعالية هي الركيزة الأساسية في صناعة الشكل الجسدي المتخيل، وهنا في خطاب الجمال الجسدي يختار الأعرج ملفوظاته بدقة، تستحيل إلى سمات تدليلية مساعدة على قراءة القيمة الجمالية، يقول الراوي: " **كانت لحظة انفصال**

(1)- واسيني الأعرج، رواية "شرفات بحر الشمال"، ص 309.

(2)- ينظر، فاروق بسيوني، قراءة اللوحة في الفن الحديث، دراسة تطبيقية في أعمال بيكاسو، ص111.

الروح عن الجسد قاسية. بينما كان مولاي السالك كما سمعت المنادين له، ذو اللحية البيضاء. يمد لي يده ويسحبني نحوه، نحو بوابة النور التي إنفتحت على كل الجهات حتى أعماقي. شيء واحد أزعجني فيه رائحة العطر الحاد، الذي يخترق الأنف ورائحة الكافور كانت تنبعث من بين يديه ولباسه"[1].

في موضع آخر يشحذ الأعرج التخييل الجسدي لدى الملتقي إلى درجة عالية في التغريب، يقول الراوي: "**شعرت بيده القوية كأنها كانت تكبلني دافئة كيد امرأة. ثم سحبني نحوه بخفة. وقف رجل مستقيم تتخيله. ملفوف في لباس أبيض كما النساء الشاويات عندنا. وجه ناصع يكاد يتماها مع البياض الكثيف، الذي يغرق المكان في حالة شطحت فيها كل الأشكال. لدنة* تحت الأرجل كأنها من قطن...نظر طويلا إلى وجهي. لأول مرة أكتشف أن لحيته كانت تميل نحو حمرة واضحة**"[2].

تمتزج المقومات الجمالية في المشهد السردي السابق في تشكيل بنية الجسد بين المقومات الأنثوية في الدفء والحرارة في تشكيل اليد، ووصف طبيعة ملمسها في قوله "**كيد امرأة**"، هنا يقرب الراوي للمتلقي صورة التخيلية بصورة تمثلية آخرى أن تكون الصفة الأنثوية طاغية على عنصر الدفء في بينة التشكيل الملمسي، ثم تمتد إلى الهيئة المظهرية الخارجية في طول القامة واستقامها وهو أمر عادي وطبيعي للجسد الذكوري، ثم يتدرج في الوصف إلى المقوم الأنثوي من جديد في اللباس الأبيض في **قوله**" **كما النساء الشاويات عندنا**".

لينقل إلى متلقيه مظهرا جسديا مختلفًا عما يعرفه في قيمته الجمالية المغايرة لما يعرفه، فـ"على هذا الأساس فإن الجمال ظهر محسوسا في الأشياء، إذا تتشكل الظاهرة الايهام البصري من خلال الاعتماد على الإحساس في الرؤية وتغير تلك

---

(1)- واسيني الأعرج، رواية" سيرة المنتهى" ص22.

(2)- المصدر نفسه، ص36.

***لدنة: اللَّدْنُ:** اللَّيِّنُ من كل شيء من عُودٍ أَو حبل أَو خُلُقٍ، لَدَّنه هو : لَيَّنه. أي نعومة تحت الأرجل فبدت كأنها قطن.

الأشـياء"[1]، ليردف لمتلقيه في عملية الوصف التقطيعي للجسد، تشكيلا مظهريا خاص بنصاعة الوجه من ناحية اللون في قوله "**تاصع**"، لختم طابع النعومة الجسدية المقوم الأساسي المبثوث بين ثنايا السمات الجمالية المختلفة التي وظفها الاعرج في وصف جسد الشيخ، عبر تشكيلية الأرجل الصوفية عبر التدرج التفصيلي يردفها بصورة توصفية فارقة ونهائية خاصة باللحية في غرابة لونها" **حمرة واضحة**".

يتجلى الرجل هنا بوصفه مفردة شكلية حاملة للقيم الجمالية من الناحية الجسدية والتعبيرية للحركة من ناحية آخرى، باعتبار أن الجسد هو لغة فنية بصرية لها مفراداتها الخاصة وعناصرها الخاصة جدا في الجسد المستقيم من القيم الشكلية والجمالية، فالتمثيل هنا لم يعتمد على إبراز عنصر القوة في الرجل، بل أبرزه هادئاً وناعماً في شخصيته الذكورية السابحة في بعد أسطوري ديني، ليحقق التوازن بين جمال الجسد والجمال المثالي في الرجل، لتكون مفردة شكلية للتعبير عن طاقات إنسانية لا حدود لها[2].

لذا يركز الأعرج على تناسقية الشكل الجسدي التي لا تتحققُ إلا إذا كان كل عنصر ضروريا في عملية الرسم، لذا يقترن مصطلح الرسم في بعض المشاهد السردية الوصفية للجسد، باعتبار الراوي يحرص على الانسجام التركيبي لكل عنصر في الشكل الجسدي الخالص في قوله في بعض المشاهد "**إنها رسم**"، لذا "فالشكل الجسدي تتحقق بتوازن الأشكال وقيمها وأحجامها، كل هذا سيفرض بالضرورة نظاما قراءة ممنهجة مسبقا عيني القارئ و ذهنه"[3].

ليحمل الجسد المتخيل في صورته الشكلية المبثوثة إلى المتلقي مقومات الأنوثة والكمال، الذي يستدعي إثبات هذه الصفات عبر السمات الجمالية الواصفة والناحتة للشكل الجسدي، لمواصفات عضوية الجسد تجلت في اكتمال الخلقة واستواء الأعضاء

---

(1)– رياض هلال مطلك الدليمي، حامد خيضر حسين الحسنات، " الأبعاد الجمالية للشكل الهندسي في الفن البصري – فازاريللي– أنموذجا"، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، قسم التربية الفنية، المجلد 4، العدد 1، ص 111.

(2)– ينظر، فاروق بسيوني، قراءة اللوحة في الفن الحديث، دراسة تطبيقية في أعمال بيكاسو، ص 30، ص 46.

(3)– ينظر، نايف عتريس، فن الرسم، دار الراتب الجامعية– سوفنير، بيروت، لبنان، دت، دط، ص 127.

بمقاييس متناسبة مختلطة بشعور الذهول و الرهبة، هذا ما يشير إليه المشهد التالي يقول، الراوي :" **كان العرض مدهشا وكنت جميلة في الألبسة الحريرية التي اقترحت عليَّ. أؤمن تماما أن العرض ليس جميلا فقط. ولكنه شيء أعمق. فقد يكون الجمال بارداً ولا يحرك شيئاً في من يتفرج عليك. ومعلق على كل حركاتك. هو أناقة وحركة جسدية ولفة يجب أن توصلها لمن يراك، وإلا أنت غير صالح لعمل مثل هذا**"[1].

ليتضح للمتلقي الشكل الجسدي في ملامحه وأبعاده عبر التفاصيل، التي تتداخل في مجملها مع اللحظات التي عاشها المتلقي مع الأجساد التي وصفها، ليكشف له عن تمثيل جمالي مختلف بحسب الحالة الوجدانية المتحكمة فيها[2]، فـ" انتظام العناصر التشكلية في هيئات تصنع شكلا مستحدثا في طريقة تركيبها تصبح معاً نسيجاً واحداً، قادر على التعبير وفق نظامه الخاص يعكس درجة وعي المبدع لها، بدرجة حساسيته العالية بالجمالي ومركتزاته الانتظامية في الشكل الجسدي، في التآلف المنسجم بين مركباته والعناصر الممتزجة بيه"[3].

لذا تنهج الحوارية التفاعلية بين المتلقي من الخطاب التشكيلي أسلوباً تحسيسياً بالجمال، بوصفه قيمة رمزية مفاهمية أكثر منه متعة حسية بين بعديها البصري والاستشعاري، عبر تكوينية المشاهد البصرية الخاصة بالجسد " التي تساهم بتفعيل النشاط الجمالي الذي يحدث وفق الملكات الجمالية الخاصة بالمتلقي المنكشفة بفعل التداول القيمي بينه وبين المبدع لحظة القراءة، أي الاحتكاك الفعلي بين المتلقي وبين القيم المضمنة في الخطاب الجمالي المشكل للجسد، باعتبار أن التشكيل يعتمد في آليات

---

(1)- واسيني الأعرج، رواية " أصابع لوليتا"، ص 430.

(2)- ينظر، عبد الله شطاح، نرجسية بلا ضفاف، التخييل الذاتي في أدب واسيني الأعرج، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر و التوزيع، ط 1، 2012، ص 126.

(3)- ينظر، فاروق بسيوني، قراءة اللوحة في الفن الحديث، ص 29.

اشتغاله على فكرة التجمع الكلي للأنساق والتضمينات التكوينية لحظة الرسم"[1]، ليتحول الرسم في المتخيل الروائي من فرشات إلى دال اللغوي بكل طاقاته الإشعاعية للدلالة التي يمثلها.

ولتحقيق إدراكية الجمال الجسدي عمد الراوي إلى لعبة بصرية ترتكز على التكثيف المشهداتي للمتلقي، وهذا ظاهر في جملة الصور التمثيلية المكثفة ضمن المشهد الواحد، والتي اعتمدها المبدع في تقديم صورة الجمال للمتلقي، باعتبار " أن العملية الجمالية تكون من خلال صياغة كافة العناصر البصرية، لكي يكون الشكل المرئي ضمن رؤية جمالية تتسم بالقيمة الجمالية، في تشكيل منجز فني عند ادراك الشكل مبنيا على الإحساس"[2].

3- <u>تلقي المتخيل الجسدي و إعادة التمثيل:</u>

يشتغل الأعرج هنا على وضعية الشكل الجسدي المتخيل بوصفه فكرة محورية يجب تمركزها في وعي المتلقي في حالة تشكله الحسي الأولي، من لبناته الأولية إلى غاية التشكل النهائي، من خلال توظيفه للأوليات التوصفية والتوصيفات النهائية، هنا يشتغل الوعي التخييلي عند المتلقي بنقل محتوى التمثيل فيما يقدم له في الوحدات السردية المختلفة، ليستوعبها من خلال ذهنه لينتقل إلى مستوى التخييل التشكيلي الإنتاجي مرة أخرى[3].

لذا يركز الأعرج على الوحدات اللغوية ذات الدلالات التميزية للشكل الجسدي مثل الدال التالي **(كانت رسما)** بوصفه مختلفاً، والوحدات الدلالية الفارقة مثل قوله **(فاتنة منحوتة)**، هذا ما يفرق بين الصورة الحقيقية والصورة المتخيلة، هنا يخلق المتلقي بدوره

---

(1)- ينظر، شوقي مصطفى الموسومي، المقاربة التداولية في الخطاب التشكيلي المعاصر، قسم الفنون التشكيلية، كلية الفنون الجميلية، جامعة بابل، مجلة علمية محكمة، العددان التاسع والعاشر، حزيران 2015، ص 15.

(2)- رياض هلال مطلك الدليمي، حامد خيضر حسين الحسنات، " الأبعاد الجمالية للشكل الهندسي في الفن البصري – فازاريللي- أنموذجا"، ص 113.

(3)- ينظر، فريدريك هيخل، علم الجمال وفلسفة الفن، ص 169.

أشكالا جسدية خالصة له هو وحده لتمازج الوعيين التصوريين، انطلاقا من الوهم الإدراكي الذي أنتج المتلقي، فيصبح الشكل الأول للجسد هو المقياس المحدد لما يقدم من الشكل متخيل، ما ينتج تشكيلات جسدية بمستوى ثابت و أخرى متغيرة[1].

فصورة الجسد المشكلة في وعي المتلقي مصقولة بحسب الوسط المحلي الذي يتعامل معه، وهذا الذي يحرص عليه الأعرج بدقة متناهية في مختلف وحداته السردية، فالخلفية التي يعتمدها المتلقي والأعرج مشتركة في رسم الشكل الجسدي هي المختزن الذهني الصوري فلا يظهر الشكل إلا من خلالها، وهنا يتحقق الإدراك الكلي له باعتباره مستحيلا جسديا بتشكل جديد، فالأعرج يشتغل على البرنامج التشكيلي بوصفه شفرة وراثية في كواشف التشكيلات الجسدية، لا تظهر إلا عند دخول متغير تعديلي عليها خاصة إذا تكلمنا عن مرئيات كونية منها الشكل الجسدي، بوصفه حالة مدركة حسيا بواسطة عملية الإدراك، تتم عبر النشاط الذاكراتي بالمرور على التكرار الشكلي على سطح الوعي، تعريجاً على النموذج الجسدي الشكلي النووي الذي يعدل الأعرج فيه حسب مقصود الدلالي[2].

باعتبار أن التصوير الذهني هو المدرك الداخلي للشكل المقدم في المشهدية الجسدية المتخيلة، المرتكز في أساسه على عملية الاستبطان الداخلي الذي تتأمل فيه الذات المتلقية خصائص موضوعها، عبر مدركات خارجية سالفة عنه ومشابهة له في خصائصها التشكيلية، معتمدا على حدسه الداخلي في عملية تشكيل الجسد المتخيل، بالعودة إلى ما يمتلكه من صور وأشكال مقاربة لما يتلقاه يجسد فيها ما استشعره من ملامح الشكل، باعتبار أن إحساسه هنا هو المادة الخام للوعي بلا شكل ولا

(1)- ينظر، فرانسيس ادلين (مجموعة مو)، بحث في العلامة المرئية، ص 31.

(2)- ينظر، المرجع نفسه، ص 95، ص 104.

صورة، تشكل أثناء النشاط التفاعلي بين ما يشعر به هو وما يقدم له، حتى يضحى حدسه تشكلا ذهنيا يصور فيه المتلقي صورة الشكل الجسدي التي وعاها[1].

كما يحمل المشهد التالي السمات الفارقة للشكل الحقيقي للجسد التي تعلم الجسد المتخيل وتميزه عنه في بنيته المظهرية، في وضعيته الطبيعية من حالات الجلوس أو الاضطجاع، يقول الراوي :" **ماذا كان إحساس أبو مريم وهو يدخل إلى القرعة(*)، ويتكور كالجنين ثم يسدها على نفسه بغطاء الفلين. ليعثر عليه في أحد الأصباح الباردة في شارع ما. ويباع إلى أقرب متحف وطني بوصفه إحدى العجائب الوطنية الكبرى. متكوم. بابتسامته الساخرة. ويده اليمنى التي ما تزال عالقة بخيط السدادة التي قربت أجله**"[2].

ليركز الأعرج في الملفوظ السردي السابق على مفارقة الشكل المرجعي للجسد في أصوله التكوينية أو بنيته الأساسية، خاصة في الاستقامة والاعتدال أو الشكل الصحيح في عالم الفن، لأنه استجابة للرؤية الفنية التي تشكله بحسب حاجتها، فالرؤية الشكلية اعتمدت هنا على العلامة المميزة **(يتكور)** يبعد عن ذهن المتلقي الشكل الحقيقي للجسد و ما يتم استقباله هنا سوى الشكل المقدم في المشهد السردي، أي الشكل الكروي للجسد انغلاقه على نفسه، ثم العلامة الفارقة **(متكوم)** في تغير خصائص الشكل في بنيته التشكيلية الكلية، فتشكيل التخييلي يعمد إلى بنية جسدية صغرى استجابة للحجم التقزيمي الذي تنشده الرؤية الفنية.

فالتمثيلية الإنتاجية تعتمد على قدرة المتلقي التخيلية وطاقاته التصويرية في تجاوبه مع مختلف المشاهد الجسدية التي تقدم له، بوصفه العنصر المستثمر لمقوماتها المظهرية التي يستقبلها في إعادة إنتاج مشاهد تصورية خاضعة لمقوماته هو، عبر تتبعه للحيثيات

---

(1)- ينظر، ولتر ت-ستيس، معنى الجمال- نظرية في الاستيطيقيا- ترجمة/ إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، ط 2000، ص 47، ص 59.

(*)- القرعة: تفيد هنا مفهوم الزجاجة أو القنينة الصغيرة.

(2)- واسيني الأعرج، رواية " أحلام مريم الوديعة"، دار الفضاء الحر، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص 68.

المقدمة له فـ " عملية الانفعال بالأشياء تتم من خلال إدراك الشكل المرئي وتأمله، لإبراز قيمته الجمالية وصولا إلى تحقيق ذات الفنان المدرك للشكل المرئي كما يبدو له و كما يعبر عنه خيالينا لحظة انفعالنا به"[1]، باعتبار الانفعال هو العنصر المهم في هذه المرحلة.

ترتكز استراتجية التلقي هنا على إدراك الجمال في بعديه الواسع والضيق بين مفهوم الجمال بظريفه وفخمه وضخمه، إلى الضيق الذي يعتمد على قيم اللطيف والمأساوي والكوميدي والأنيق والفخم الضخم إلى الرهيب والمرعب فالمخيف، بمقدار مباشر بما يتصل بها من مشاعر جملية في أصلها تجد لها مشابها في نفس المتلقي، وهذا ما ركزت عليه التجربة الجمالية المتنوعة التي قدمها الأعرج في مختلف متخيله الأعرج، ليكون الشكل الجمالي للجسد هو التنويعات التي تتجلي عليها، ما يجعله الأساس في استيعابها و يبقى مظهرها الوحيد الذي تتجلي من خلاله[2].

فالأعرج يركز على المقومات الجمالية ليؤكد على عملية إدراك الشكل الجمالي للجسد من ناحية قيمته الجمالية المتعالية، ففهم الجمال بطبيعته عملية معرفية بخصائص الموضوع الذي يمثله أي الشكل الجسدي، لذا فالشكل ومعرفته جغرافيته الخاصة في كل قطعة مكونة لبنية الجسد مهمة في عملية التلقي، وهو شعور داخلي في ذات المتلقي يترجم إلى صور ذهنية، تشكل حسب المثيرات الفيزيقية بوصفها سمات جمالية اشتغل عليها الأعرج، فهو يشتغل على آلية الإدراك الحسي لاستشعار الجمال في المشهد الجسدي عبر الملفوظات المحلية له[3].

لذا يركز الأعرج على الملمح الطفولي في إعادة تمثيل صورة الجسد المتخيل عبر التلقي الاستيهامي الثاني بفعل المتلقي" **كانت مريتا من حين لآخر تمر لتترجم للزوار**

---

(1)- رياض هلال مطلك الدليمي، حامد خيضر حسين الحسنات، "الأبعاد الجمالية للشكل الهندسي في الفن البصري – فازاريللي- أنموذجا"، ص 113.

(2)- ينظر، ولتر ت-ستيس، معنى الجمال- نظرية في الاستيطيقيا، ص 39.

(3)- ينظر، المرجع نفسه، ص 51، ص 53.

بحركاتها الطفولية قصة التمثال والمادة الطينية وأصلها"[1]، هنا ترتسم صورة الجسد الطفولي في عفويته وحركاتها، فالسارد يحرض المخيلة على استحضار صورة الطفل المرح، وإسقاطها على جسد **ماريتا**" المرشدة السياحية في المتحف البريطاني للفنون، ليعمد المتقي على مزج الشكلين الجسدين مدمجا خصائصهما مع بعض، عبر الوسيط العلائقي في علاقة التشبيه في قوله "**بحركاتها الطفولية**"، في مركب شكلي واحد لينتقل المزيج التصويري المركب إلى مدركات المتلقي فيصبح جزءا من تكوينه التخييلي.

فالتصوير العقلي للمتلقي يعمد إلى الإنتاج الشكلي لما اختزنه حدسه الإدراكي من فكرة حول الشكل الجسدي الذي يقدمه له الأعرج، فما أن يتخذ شكلا وتخطيطا في ذهنه حتى يتم التعبير عن استيعابه التام للشكلية الجسدية المتخيلة في تشكل جسدي جديد خاص به هو، يقول الراوي :" **ثم أخذتني من بين يدي وقدمت لي الحضرين واحداً واحدً، ثم قادتني نحو شابة كل ما فيها يثير الدهشة، رمشات عينيها المتوالية، تفاصيل جسدها المباغتة، وجهها الطفولي، لباسها الأسود وحركات أصابعها غير عادية، وخزرتها الدافئة التي نورت بكثير من الثقة والحب**"[2]، هنا يخلق الشكل بجماليته من جديد وفق مقومات ممتزجة بين المتلقي والراوي، "إذن فصورة الجسد الشكلية المتخيلة هي مزيج من سلسلة من الصور العينية والإدراكات الحسية المتخيلة والواقعية التي نقلها الراوي عبر ملفوظاته إلى ذهن متلقيه"[3].

فهنا يهتم المتلقي بتحليل النماذج الشكلية للجسد التي قدمها الروائي له ومقارنتها من حيث مكوناتها وتركيبها، من ثم سيستنبط تصنيفا جديدا للأنماط التشكيلية المعروفة عن ما اعتاد عليه هنا يستحدث نمطية شكلية جديدة للجسد، لذا فالراوي يسعى إلى تجاوز التصنيف المنسق للأشكال الجسدية المتعارف عليه سواء للشكلية الأنثوية أم للشكلية

---

(1)- واسيني الأعرج، رواية" شرفات بحر الشمال"، ص 100.

(2)- المصدر نفسه، ص143.

(3)- ينظر، ولتر ت-ستيس، معنى الجمال- نظرية في الاستيطيقيا، ص 60.

الذكورية، هنا تتشابك الأنماط الشكلية ذوات العلاقات المتبادلة في تفاعلها مع بعضها البعض واضحة أمامه، فيختار منها ما هو الأنسب من حيث الشكل الذي سيجسد فيه تمثله الرمزي للمفهوم الشكلي للجسد الذي استوعبه، فالأوصاف الشكلية الناتجة هنا لحظة التشكل النهائي في ذهن المتلقي تخضع للتقييم الذاتي وافتراضاته الميتافيزيقية أحيانا[1].

فتتشكل في ذهن المتلقي تصورات مختلفة للأشياء المألوفة والجسد الإنساني لكل منها رد فعل عقلي مختلف عن حقيقتها الواقعية، فعندما تمتزج تصورات المتلقي بالمدركات في الأعمال الفنية؛ أي المدركات الفنية التي قدمها الأعرج بمختلف تنوع مشاربها الفنية، ينشأ معها نظام مختلف في نوعية القيم التشكلية فتعطينا نظاماً جمالياً جديداً، فالجمال والشكل يتطلب الدمج بين المدركات والتصورات، فيكون وفقها التمثيل الجسدي عمل ذهني لكل المدركات الحسية للراوي والمتلقي معاً[2].

فتجلت تشكيلات جسدية مختلفة يصنعها الأعرج عبر قدراته تخيلية منها الشكل الاحالي للجسد الذكوري، تنقل بوصفها تصورات ذهنية إلى متلقي عبر المشاركة الحوارية في لعبة التشكيل الهندسي للجسد، وبتفعيل الخيال المتعالي عند المتلقي في لعبة تبادل فيها الراوي مع الملقي الأدوار، ليتحول بدوره إلى المتلقي لما سمعه من قصص الملائكة، متبعا وصفها بدقة واستيهامه معها لينتج صور شكلية عفوية عبر خياله الجسدي، يقول الراوي:" **تذكرت فجأة ما كان يقوله جدي سيدي محمد أبو والدي من قصص كانت تغريني وتغويني بشكل عجيب لدرجة أني عقدت صدقات عجيبة مع الملائكة التي كان يروي سيرها، كأنه يعرفها. كنت أراها مثلا بعيون واسعة وقلوب مفتوحة تشبه ألبستها قوس قزح. وعندما تمشي تكون محاطة بهالة من نور**"[3].

---

(1)- ينظر، توماس مونور، التطور في الفنون، وبعض نظريات أخرى في تاريخ الثقافة، الجزء الأول، ترجمة/ محمد على أبو درة، لويس اسكندر جرجس، عبد العزيز توفيق جاويد، مراجعة/ أحمد نجيب هشام، الهيئة العامة لقصور الثقافة، شركة الأمل للطباعة والنشر، ط 2014، ص 37، ص 38.

(2)- ينظر، ولتر ت-ستيس، معنى الجمال- نظرية في الاستيطيقيا ، ص 111.

(3)- واسيني الأعرج، رواية " سيرة المنتهى-عشتها...كما اشتهتني"، ص 21.

فالشكل الجسدي الذي تخيله الراوي ناتج عمَّا سمعه من سمات تأويلية، ساعدته على تمثل البنية الجسدية في قوله" **تغريني وتغويني**"، لذا تنتقل إلى المتلقي الثاني" القارئ" عبر السمات التشكيلية التالية "**عيون واسعة وقلوب مفتوحة تشبه ألبستها قوس قزح**"، إلى تمثل مظهريتها الخارجية في الحركة وما يصاحبها في قوله" **تمشي تكون محاطة بهالة من نور**"، لتظهر هنا سيرورة إنتاجية عبر السيرورة التدليلية للمعنى التمثيلي.

وفي معرض آخر يقدم الراوي صورا تغذي مخيلة المتلقي باستيهاماته المتواصلة حول المخيال الجسدي، يقول الراوي :" **عندما انتهي من عرك الأجساد وخلطها وضعها في زاوية أربعة، من المكان الذي كنا فيه، ونادى بما سبق أن ناديت به، رب أرني كيف تحي الموتى، فبدأت الأجساد الصغيرة تتطاير في الفضاءات الواسعة في مشهد غريب، شكل الريش المتطاير مساحات واسعة في الفضاءات. غطت المكان كليا، ثم بدأت الأرجل والرؤوس والعظام المطحونة. واللحم الممزق، تعبر فوق رأسي أمام وجهينا وتبحث عن أمكنتها في أجساد الغارنيق(*) التي التأمت حتى هدأ كل شيئ**"[1].

هنا يتلاعب الراوي بطبيعة الجسد التي يفككها مرة في بداية المشهد إلى جزئيات دقيقية وصغيرة مشوهة بعض منها في قوله" **مطحونة، ممزقة**"، ثم يعيد تجميعها في نهاية المشهد من جديد لتبحث هذه الجزاء على أماكنها الحقيقية في أجسادها الأصلية في قوله" **تبحث عن أمكنتها في أجساد الغارنيق التي التأمت**"، هنا يعتمد الرحلة السرابية على التجربة الخيالية التي عاشها الراوي في وصف رؤياها من أجساد مبعثرة تتكون من جديد.

ويقول الراوي في التلاعب ببنية شكل الجسد ما ينتج تشكلا جسديا جديدا يشير فيه إلى المؤولات الدلالية التي تساهم في تحديد وضبط عملية تلقي الشكل المطلوب، يقول الراوي :" **كان الجو صافيا قليلا لكن كتلة السواد التي ارتسمت في الأفق قلت حتى**

(*)- الغارنيق: الطير المائي.

(1)- واسيني الأعرج، رواية " سيرة المنتهى-عشتها...كما اشتهتني"، ص 440.

انسحبت، فجأة شعرت بظل خفيف يقف ورائي. عندما رفعت رأسي رأيت رجلاً يشبه البيضة. قصير القامة ومدور، يلبس الأبيض. وشعره أبيض. ولحيته بيضاء. ووجه أبيض أيضا. من شدة الضوء الذي لمع بحده في المكان الذي كنت فيه"، يتبدى النحت التوصيفي بحلته الغريبة التي تمتد إلى الشكل البيضاوي للجسد في تحديد القالب الشكلي الموصف بدقة، لنجد الوصف يتسارع في الإيقاع إلى ضبطه من ناحية الطول في قوله "**قصير القامة**"، إلى الهيئة الشكلية المدروة في قوله "**مدور**"، فالاستدارة تعتبر تشكلا فضائيا وسرديا ينطلق منه المعنى التخيلي ويتحدد في ذهنية المتلقي.

لينتقل إلى الشعر والوجه واللحية من ناحية اللون الأبيض، ليقدم للمتلقي الوسائط المساعدة في تشكيل الجسد في ذهنه من القالب البيضاوي إلى القالب المدور في البنية الشكلية والمظهرية الخارجية، مستحضرا ما يشبهها في مخزونه واللون الأبيض، كما نلاحظ هنا ترجمة متقنة لمساحات الضوء والظل وتحويلها إلى تمثيل تشكيلي، لتجسد الكتل والحجم الخاصة بالشكل الجسدي، وتعكس المنظور الحداثي الذي شُكل وفقه الجسد، هذا يكشف لنا ما يدور في العقل الباطن في التعبير عن طبيعة الجسد وجعلها إدراكا عقليا خاص بالمتلقي.

لنلاحظ في استثمار الأعرج للمفردة الرجل التشكيلية في مجمل صفاتها الكلية التركيز عليها، باعتبارها علامات تحيل على الجسد في قوته وتماسكه في بنيته العضلية، وعلى وقاره ورزانته وعلي مقامه وقدره في الهيبة، ما يجعلها مؤشرات دلالية تؤسس لمعنى الجليل في الجسد والمقدس، خاصة في الإشعاع الدلالي للطهرانية في اللون الأبيض الذي رافق كل المراحل التوصفية التي طالت الجسد الذكوري.

ويعتمد على الأعرج على الرسم التشكيلي بالاعتماد على المخزون الذهني، يقول الراوي مستدرجا مخيلة المتلقي في تخيله لجسد **(زريدة)** حسب مستهامة الشخصي: "**الغريب أني في الكثير من الأحيان تخيلتك ورسمتك. لكن في كل الرسومات التي خطها ذهني لم تكن تشبه ما أراه الآن. لكن عندما أجمعها كل. منذ**

قرأت رواية دون كيخوت وتوغلت فيَ، أجد الروسمات تشبه كل النساء اللواتي عرفتهن. بل هي تركيب غريب منهن، عينا مريم السوداوان الحادتين كعيني غجرية. سماحة وجه مينا وهي في عز محبتها وإشراقها كما رأيتها تحت أشجار اللوز، في ذلك اليوم المسطر وسذاجة وعفوية شافية قارة. حتى في الخيال لا نخرج عما نعرفه وهو في النهاية ليس إلا إعادة توزيع وتركيب، لمعارف سابقة تختزنها أحلام تطلب السيطرة عليها"[1].

فالصورة التي سينتجها المتلقي ستكون تركيبا مزجيا من متعدد جسدي قدمه الراوي في مشهده، معترفا أنه رسم تخيلي من وحي ذهنه لما اختزنه هو من صور أجساد كل من **مريم**، و**مينا**، و**شافية قارة** إلى النساء **الغجريات**، المتلقي هو بدوره سيرسم جسد **زريدا** انطلاقا مما يعرفه عن النساء الغجريات في مواصفاتهن الجسدية، إلى ما قدمه له الراوي من مواصفات لأجساد أنثوية أخرى في قوله" **عينا مريم السوداوان الحادتان كعيني غجرية. سماحة وجه مينا وهي في عز محبتها وإشراقها، وسذاجة وعفوية شافية قارة**"[2].

هنا سيحاول تشكيل الجسد وفق هذه السمات التدليلية للشكل الجسدي المطلوب لـ**(زريدة)** ليبقى الشكل في صناعته خاضا للقدرة الخيال الصانع للمستحيل من مركبات معروفة وأخرى ناتج عنها، لتكون **(مريم الوديعة)** الجسد البؤرة الذي تنطلق منه كل التوليفات التشكيلية للأجساد الأنثوية المختلفة التي تعامل معها الأعرج، ظهرت هنا في تشكيلية العينين ولونهما.

لذا لا يمكن تخيل شيء غير موجود من العدم وهذا ما صرح به الروائي في معر حديث وهو يشكل جسد **(زريدا)**، من توليفة غريبة جمع فيها صفات أجساد نساء من قصص التي قرأها خاصة ما كتبه **(دون كيخوت)**[*]، فـ" الخيال المصنع هو تصور

(1)– واسيني الأعرج، رواية " شرفات بحر الشمال"، ص 387.

(2)– المصدر نفسه، ص 387.

(*)– دون كيخوت: شخصية خرافية للرجل المغامر والمترحل.

الأشياء المستوحاة من الواقع بملموسها ومحسوسها ومنظورها ومسموعها"[1]، هنا وضح كيف تم تخيل الجسد وفق الشكل الذي تلقاه من القصص ليكون بناءاً تخلياً ثانياً على بناء تخلي أولي، فالمتخيل بصفة العامة هو تخيل لشيء أو شكل موجود، بينما التصور هو إضافة لذا التخييل بالتعديل في الشكل الأساسي أو التغير فيه جزئيا أو كليا، و هذا ما قم به الرواي في التعديل من شكلية جسد **(زريدا)**.

لذا ربط بين عيني **(مينا)** بجزء من وجه **(زبيدة)** الذي غطى على جزء من المساحة التشكيلية، ونصف من لطف **(مريم)** كل هذا من الصور الوضعية المقدمة في المشهد، ليقدم" قوالب تفصيلية ليحصر للمتلقي الترابطات التصويرية لتكون في مجملها لقطة واحدة، في تلاقيها المجمل تكون اللقطة التصويرية الواحدة، التي تبنى على ترابط بين عناصر متعددة لصورة واحدة"[2].

فتتجلى التخيلات التصورية التي قدمها الروائي في النسق التصوري الخاص بالمتلقي، الذي يؤسس وفقه مدركاته حول صورة الجسد التي يتعامل معها، باعتبار أن التمثيلات التشبيهية التي قدمها الراوي تغير هذا نسقه التصويري، وبدورها تغير ادراكاته حسب ما يألفه فينشئ تشابه تخييلي للصور الجسد، في مثل ربطه لصورة الوجه البسيطة ولمعانه بصورة لمعان الشمس، فربط صور التشبيه هو ربط لبنياتها التكوينية في المقام الأول بعضها ببعض، باعتبارها صور ذهنية ممزوجة ببعضها البعض في تركيب جنيسي منسجم[3].

فالراوي يجعل الشكل قائما على تصورات العقل الواعي في بنائه التشكيلي، ومع قدرته على تمثل ما يختزنه من مشاعر، في بلورة الإحساس في هيئات بنائه القائمة على

---

(1)- ينظر، مصطفى عبيدة، فلسفة الجمال و دور العقل في الإبداع الفني، ص 26، ص 27.

(2)- عمر بن دحمان، نظرية الاستعارة التصورية والخطاب الأدبي والخطاب الأدبي، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2015، ص 267، ص 268.

(3)- ينظر، المرجع نفسه، ص 120، ص 260.

هندسته عقلية، وتصميمه الراسخ عبر المخزون التفاعلي بالتجريب المباشر أو القصص الأسطورة والعجائبي لحظة التفاعل الإيهامي معها[1].

يزيد الراوي في معرض حديثه حول التشكيل الغرائبي لشكل الجسد: "**امرأة مصنوعة من خرافاته الداخلية، وأنوار مدينة مارينا. في فجر ربيعي، يصعب القبض عليه. ومن أمطار الخريف ومن ورقة الندى وألوانه الذهبية**"[2]، هنا تدفع الكلمات بوصفها ملفوظات دلالية لإجراء ربط تصويري بين الصور الذهنية والصور الوضعية، أي ما قدمه الأعرج من مختلف الصور التمثيلية المألوفة للمتلقي، لأنه " يربط مظاهر التشبيهات المختلفة في جزئيتها البنائية حسب المشهد التجسيدي للشكل الجسدي، أو كليهما على حسب عملية الوصف التي طالت عملية التصوير الشكل، والتي طالت كذلك إحدى مظاهر التشبيه في أي جزء كل صورة تشبيهية هو مركب عضوي للصورة الجزء التشبيهية الثانية، ما ينتج بناءًا توليفيا مختلفا"[3].

فالأعرج واسيني يعيد تشكيل الجسد في حلته العجائبية وهذا ما ظهر في الدليل اللغوي التالي **(امرأة مصنوعة، من أمطار الخريف، ورقة الندى، ألوانه الذهبية)**، وما يترتب عنها من تداع للصور الخيالية التي تتقاطع فيها الذاتي مع الموضوعي في قوله **(خرافاته الداخلية)**، مكثفة الدلالة التي تسمح للطاقة الخيالية بالعبور إلى ما ورائها، أي نحو التمثلية التلقوية في صور منتجة من قبل المتلقي، ليغدو الجسد تيمة دلالية في الرواية للطاقات التصويرية المتعالية في أفقها التخييلي، تصوغ جميع المشاهد التصويرية الخاصة بالجسد.

فالمبدع يطرح شكلاً نموذجياً يعد تمظهراً أيقونياً يسعى للحصول على القبول الذوقي، عند متلقيه من ناحية تذوقه واستيعاب طريقة تكوينه، شكلا يمكن بخصائصه

(1)- ينظر، فاروق بسيوني، قراءة اللوحة في الفن الحديث، دراسة تطبيقية في أعمال بيكاسو، ص 24.

(2)- واسيني الأعرج، رواية " أصابع لوليتا"، ص 301.

(3)- عمر بن دحمان، نظرية الاستعارة التصورية و الخطاب الأدبي، ص 267، ص 268.

المنفردة أن يحدث الإثارة الوجدانية في نفسية المتلقي، بوصفه موضوع اتصالي بين شكلين الأول يصنع وتشكل تقاسيمه وفق منظور المبدع، والثاني تشكل تقاسيمه وتقطيعاته التركيبية مخزونة في ذهنية المتلقي.

فهو " اتصال بين مخزون تخييلي روائي ومخزون ثقافي يجد وسيطه التواصلي عير ذاتية المتلقي محور العملية التشكيلية في شقها الحواري، باعتبار أن الراوي يقترح تكوينات جسدية من خلال هندسة اللغة وفق تهندس المعنى الذهني الخاص به، ما يمنح المتلقي ثقافة الحضور داخل المشهد التخييلي للجسد، لوجود اللغة الرابط المشترك بينهما والكاشف للمتلقي محمولات المعنى الذهني، وكيفية تمثل المعنى الهندسي في ذهنية المبدع"[1].

فالمرتسم التشكيلي لصورة الجسد مزج تركيبي بين المفاهيم المتداولة في الحوارية التداولية بين المتلقي والمبدع، الذي "يعيد إنشاء الخبرات التخييلية والإدراكية، وباختلاف طريقة التعبير الصور عبر الزمن الممتدة، يعيد إنتاج العمل ذهنيا سواء كان ذلك في شكل تشكيلات صورية، تحتضنها العين لحظة واحدة، أم علامات منفردة مثل اللون والشكل الهندسي"[2]، لتنشئ معها لحظة التلقي قيم شكلية جديد في جوهرها الهندسي والجمالي من قبل المتلقي.

فوصول المتلقي إلى مقصدية المبدع في عملية التخييل لا تتم إلى من خلال مخاطبة ذهنه، فالمتلقي يتعامل مع المعنى الذهني المختزن في وعي المبدع باعتباره المعنى التخييلي الأول، لذا يرصد الصور الحسية المبثوثة في المشهد لما لها من دور مهم في تجسيم المعنى التمثلي أمام عينيه، فتقرب الصور التخيلية المرتسمة للجسد من ذهنه.

---

(1)- ينظر، شوقي مصطفى الموسومي، المقاربة التداولية في الخطاب التشكيلي المعاصر، ص 21.

(2)- رياض هلال مطلك الدليمي، حامد خيضر حسين الحسنات، "الأبعاد الجمالية للشكل الهندسي في الفن البصري – فازاريللي- أنموذجا"، ص 116.

فتفعل آليات الاشتغال الذهني لديه من عمليات البحث في العلاقات الترابطية بين مختلف مركبات الصورة ليصل إلى بنيتها الحقيقية، والمشغِلة كلها على علاقات الشبه باعتبارها صور تمثلية وصفية للجسد المتخيل في ذهن المبدع، فكلها تحفز مخيلة القارئ وتغذيها بتراكيب جمالية متنوعة يستثمرها في إعادة تخيل الصور التي يتلقاها. فهنا تسعي التمثيلية إلى تحقيق عملية إعادة إنتاج ما يتلقاه القارئ وفق ما يتعامل معه من معاني تمثيلية، بالتركيز على ذهنه حيث "يكون فيه المتلقي أكثر نشاطا ومشاركة في توليد المعنى بالتأويل، عن طريق العمليات الذهنية التي تنشط في مقام تلقي النص أو الخطاب"[1].

لتشتغل الحوارية هنا على ذهنية المتلقي للبحث عن العلاقات الترابطية بين المعاني المشكلة للصورة، في تحليل الصورة الشكلية المقدمة له إلى مركباتها المكونة لها فاستقراء المعنى الداخلي الموجود بها، ليعيد هو بدوره إعادة تشكيلها وفق ما فهمه، بالاعتماد على الحيثيات الوصفية المقدمة له.

هذا ما تؤكده الباحثة الأمريكية في وصفها حقيقية التمثييل الإنتاجي من منظور المتلقي نفسه لا المبدع، تقول " **إن النسخ التمثيلي يجب أن يكون وفق المحفز الصحيح و بالطريقة الصحيحة {..}، لكن لا يجب عمل نسختين بنفس الطريقة، بل يجب تكوين نظرية أو مفهوم حول الصورة التي نستنسخها ونلونها بعدها نقوم بنسخها وتلوينها وفق مفهومنا الخاص حول العمل الذي نعيد انتاجه**"[2]، لتقر أن إعادة الإنتاج تخضع

---

(1)- عبد القادر بربار، رسالة دكتوراه، " البعد التداولي في العملية التواصلية في شعر الأمير عبد القادر"، أشراف/ محمد ملياني، 2016/2015، قسم اللغة العربية، كلية الآداب و الفنون، جامعة وهران 1، ص 235.

2 - Dennay Waldo Rons, PH.D. On Drowing –lecturer on The Theory Of Desing. Harverd Univresity1012..Boston and New Yourk. HoucHTon Mifftim. Company. AADccxim , p 194 .

" the copying must be done withe the right motive and the rigtht way. {but we must not make to copies in the usual way. We must formulate a Theory as to know the puctur we was copying was painted. And then we must paint it in the way , following our theory, the work of art we are reproducing." , p 194

لدقة اختيار المثير الحقيقي الصحيح الذي يحفز المتلقي على تتبع الصورة المقدمة لمعرفة نمط تكوينها ما يسمح له بتكوين فهم حقيقي حولها هنا يعيد انتجاها وفقه ما كونه من مفاهيم خاصة به، لنستنتج في الأخير أن التمثلية الإنتاجية في حقيقتها لا تسمح بوجود صناعة نفس الصورة؛ بل تسعى نحو التحفيز التداولي أي الإنتاج التخييلي.

4-<u>التبئير الروائي منطلق التشكيل الجسدي:</u>

يتعدد المنطلق التبئيري في وصف الجسد أين يركز الأعرج على نقاط جسدية مختلف ينطلق منها التشكيل الجسدي، حيث تعتبر العضوية الموصوفة هي بؤرة التوليفات التوليدية التي يبدأ معها المعنى التشكيلي في الرسم التخييلي للجسد المتخيل.

يقول الراوي:" **شددت على وجهها أكثر في عمق الظلال التي يخترقها من حين لآخر. نور من انعكاس الأشعة الخارجية على الماء. فتجلت ملامحها كاملة بكل ألقها ووضوحها. مرة أخرى. تأملت عينيها المائيتين، فتجلت ملامحها كاملة بكل ألقها ووضوحها، مرة أخرى. تأملت عينيها الغارقتين في نعومة الأخضر البارد. والمشتعلتين بالنور. لتتركني للمرة الأولى. أتمادى فيها. كانت مثل موجتين هادئتين بعد عاصفة استمرت طويلا. ارتميت بنعومة على ساحيلهما وتركتني اقتفي خطوات مينا البعيدة عني. والعميقة في لحظة واحدة. خطوة خطوة، ونفسا نفسا**"[1].

يضع الراوي متلقيه أمام لوحة تشكيلية "**لوجه مينا**" حيث يمثل الراوي لصورة شكلية بتحديد الشكل العام للوجه، حسب المؤولات الدلالية التي قدمها الأعرج لمتلقيه من حيث لونه وحجمه وطبيعة إشراقه، ليتحول "**لوجه مينا**" إلى لوحة زيتية في ألوانها المائية التي وظفها الأعرج في تلوين عيني "**مينا**"، فبؤرة الفعل التشكيلي هنا اتخذت الوجه كمنطقة أساسية منذ مفتتح المشهد وركيزة أساسية لعملية الرسم في قوله: "**شددت على وجهها**"، يشد بها المتلقي ليستحضر صوره الوجه وتمثل شكله، باعتبار أن المشهد اشتغل على شكلية الوجه وحده دون بقية الهيئة العامة، ليقوده بعد ذلك بتركيز دقيق محددا له تفاصيله

(1)- واسيني الأعرج، رواية " شرفات بحر الشمال"، ص 262.

الشكلية بدقة في قوله "**ملامحها كاملة**"، هنا يحصر له عملية تمثل شكلية الملامح في قوله "**بكل ألقها ووضوحها**".

ليبدأ المتلقي في عملية تخيل ملامح الوجه بصفة عامة وفق ما يعرفه، لكن يحصر له زاوية منظور التخيل فيما يتعلق بالعيون بتحديد أكثر ضبطا لهما من ناحية اللون، في قوله" **عينيها الغارقتين في نعومة الأخضر البارد**" ليختار التلوين المائي الذي مال هنا إلى الخضرة الهادئة ما يكسب العين إشراقا ونداوة في قوله "**عينيها المائيتين**"، خاتما عملية الرسم بتمثيل طبيعتهما الشبقية والهادئة التي تشبه في حركاتها حركات الموج ليقرب علاقة الشبه بين المركبين العين والموج في الأداة **(مثل)** في قوله " **كانت مثل موجتين هادئتين**"، لذا يعتبر التئبير في عملية الوصف الجسدي نقطة توازن في الصورة الجسدية المكتملة البناء، فالتبئير يكون في منتصف الصورة ليحقق عمق الرؤية، هذا ما حصل مع الراوي بوضعه الأحجام التفصيلية للجسد مستوية لحظة تشكيله لصورة الجسد المستهام تخييليا"[1].

تعتبر العين هنا ممثلاً أيقونيا يشكل منه الجسد الأنثوي في تشكيله السري لحظة ارتسام صورته الذهنية في مخيلة القارئ، باعتبارها النواة الأيقونية التي تنتشر منها التمثيلات المرتبطة بالأبعاد التصويرية للجسد الأنثوي هنا، فهي" علامة أو مؤشر يحاور الموضوع المشار إليه كالحسن {..}، فالعين علامة مؤشرية تحيل على تشكيل جسدي، باعتبار أن الجسد هنا هو تشكيل جمالي خيالي بصبغة شاعرية" [2].

لتشتعل كلها بوصفها سمات تدليلية تقود المتلقي إلى هذا النموذج من الرسم الذي يعتمد الألوان المائية في رسم الجسد الإنساني، تساعد المتلقي على استحضار خصائص الماء إلى صور الموج في تعاقب حركاتها، مركبا بينها في تشكيل صوري ليرسم نموذجه

(1)- نايف عتريس، فن الرسم، ص 127.

(2)- ريحان إسماعيل المساعيد، سيمائية الجسد وممثلاته الثقافية في شعر الأعشى الكبير، دار اليازوردي، اربد، الأردن، ط1، 2015، ص 55.

الخاص هو بدوره وفق ما تم تقديمه وما تخيله وما جمعه من مركبات، هنا يعتمد الأعرج البتئير الخارجي وهو ما يتعلق بالموضوع المدرك لحصره في زاوية تلقي محددة، ويتعلق الأمر هنا بعمق المنظر حسب "خيت"، وهذا العمق الذي يتعلق بالإدراك الخارجي الداخلي للموضوع الموصوف، خاصة إذا تعلق الأمر بتأثير الكاميرا أو الفعل الكاميراتي بوصفه فعلا وصفيا[1].

لينفذ الراوي إلى مخيلة المتلقي من زوايا تشكيلية مختلفة تحيله على هيئة الجسد بصفة عامة، يقول الراوي:" **كم منحت هذه الأصابع الرقيقة من حياة عاشقة؟، كم رملت من صبية هبلت علينا؟، كم كتبت هذه الأصابع من رسائل الحب؟. كم سطرت تاريخ أجداد منسين؟ كم قدمت الخير لمحتاجيه؟.كم صافحت من أيادً لم تعرف سرها. كم لا مست بنعومة وجوه من ينتظرها.. لا أعتقد أن هذه الأصابع التي كلما غلبتها الدنيا التفتت نحو العينين تحكيها ليتخرج الدمع ساخن يرجعك إلى الطفولة**"[2].

فالأعرج هنا يقدم لمتلقيه شكل الأصابع بعناية تامة لكل هيئاتها وحركاتها التي يمكن أن تتجلى عليها، فهو يخاطب مخزونه الذهني ليستحضر مثيلات الصور المقدمة له في شكلية الأصابع الموصوفة، فالأعرج يقدم فكرة واضحة عن أبعاد الأصابع وقياساتها لمتلقيه في كونها أصر وأكثر انحناءاً لحظة المصافحة، إلى كونها مستقيمة وممتدة بشكل طولي خاصة إذا لامست العين كما هو موضح في آخر المشهد في قوله "**العينين تحكيها ليتخرج الدمع ساخن**"، أو يقدم شكلا أسطوانيا للأصابع لحظة تلقيها مولود جديد في قوله :" **كم منحت هذه الأصابع الرقيقة من حياة عاشقة**"، وكأنه يقدم معرضاً تصويراً وتشكيلياً للمتلقي في لوحة فنية واحدة.

ويردف الراوي بقوله في معرض وصفي أخر للأصابع :" **خبأ الدهشة بصعوبة عندما رآها تتشبث بالكتاب كمن يقبض على شيء يخاف أن يضيع منه. رأى أصابعها**

---

(1)- ينظر، عبد المجيد حسيب، حوارية الفن الروائي، ص 83.

(2)- واسيني الأعرج، رواية " شرفات بحر الشمال"، ص208.

الناعمة الطويلة. وهي تقبض على الرواية كما في المرة الأولى وهي تحتضن كفه وتقبل يده. الأصابع معبر نحو سر صاحبتها وسحرها"[1]، يقدم الراوي هنا شكلية الأصابع لمتلقيه عبر محددات واضحة في شكلها الطولي، ووضعها المتشابك مع الكتاب القابض عليه، مضيفا إلى المتلقي بعض من خصائصها في وصفه لها بالنعومة، لحظة التلامس كشعور مبثوث في المشهد.

نعود إلى جسدية الرجل في استثمارها بوصفها وحده تشكيلية، يقول الراوي: "**عندما تحسست أصابعه وجسمه وحزامه عرفت أنه أخي**"[2]، يتشكل الرجل بوصفه وحدة تشكيلية من خلال أصبعه التي تشير إلى باقي شكلية الجسد في متخيل الراوي ومتخيل المتلقي على السواء، لأنه في مسرح مشهدي يتابع حركة تعرف الراوي على شكل جسد أخيه من خلال أصابعه.

كما يعتمد المتلقي على المؤولات الدالة التي تمهد وتمكنه من تحديد طبيعة الشعر الذي يقوم الراوي بوصفه، أول محطات التشكيل يقوم بفصله تقريبا في معظم المشاهد عن الوجه، إما بجعله خصلات متساقط على جنبات الوجه الجنب الأيمن أو الأيسر أو الخلف، في قول الراوي حين أدرك التشابه بين **(لوليتا)** محبوبته الأولى الجسد الغائب عنه وجسد المرأة الموجود في اللوحة التشكيلية التي يراها :" **كان الشبه مع لوليتا كبيرا. حتى في شعرها الهارب نحو ظهرها**"[3]، أو بجعله يغطي كل الوجه ليضطر القارئ إلى استحضار صورة الشعر الذي يغطي الوجه بوضع خصلات الشعر مائلة إلى الأمام، يقول الراوي: "**توغلت في عمق عينيه بنظرتها الزرقاء التي لم تخطئ في افتراضاتها. ثم أحنت رأسها فغطى شعرها الجميل وجهها بكامله**"[4].

---

(1)- واسيني الأعرج، رواية " أصابع لوليتا"، ص42.

(2)- المصدر نفسه، ص 433.

(3)- المصدر نفسه، ص231.

(4)- المصدر نفسه، ص49.

أو خصلات متموجة تتطاير بفعل الريح ما يكسبه منظراً جمالياً جذاباً، أما التلوين فيقدم للقارئ ما يحيل على لون الشعر بمصدر نوراني مشع، بجعل الشعر خصلات ذهبية مشرقة تسمد لونها وألقها من الشمس المؤول الدلالي اللوني والنوراني[1]، أو يحدد له شكلا أخر يمكن أن يرتسم في ذهن المتلقي بكل سهولة ويسر، يتخذ فيه الشَّعْرُ شكل نصف دائرة في صورة جانبية للشكل الجسدي عموما، يقول الراوي :" **يتذكر كل حركتها عندما اتلفت نجوه بشكل فجائي. ودار معها شعرها الناعم مشكلا نصف دائرة من النور نحت الشمعات التي قاومت الليل كله**"[2].

فيعد الشَّعْرُ هنا علامة تمثلية دالة على الجمال الجسدي الفتي المقبل على الحياة في لمعان لونه الأسود تحت ضوء الشموع، فاللون هنا يشكل علامة إدراكية للشعرِ وهو بدوره يتحول إلي أيقونة إدراكية للجسد، خاصة في ارتباطه دلالياً في علاقة إسناد مع النور في مصادره الإشعاعية، لتكون في مجملها حقول دلالية وتمثيلات لسانية تشكل البنية الدلالية المجردة لشعر المرأة، ما يساعد على التمثل الذهني الأوضح للصورة أمام عيني القارئ الذهنية[3].

لينطلق المتلقي في العملية التالية وهي ما يكثر في مختلف مشاهد الأعرج وقف ما يصطلح عليه بتحديد الخط العمودي، لتحديد مواضع العين والفم بشفتيه إلى قاعدة الفم عبر السمات الدلالية لها، بوصفها مؤولات دلالية يستحضر من خلالها مخزونه من الصور المطابقة إلى المختلفة، فيبدأ في مرحلة التشكيل ضمن مرحلة التبيئر شكل الصورة الجسدية بمختلف وضعياتها التي قدمها الأعرج[4].

---

(1)- ينظر، نايف عتريس، فن الرسم، ص 85.

(2)- واسيني الأعرج، رواية " أصابع لوليتا"، ص 43 .

(3)- ينظر، ريحان إسماعيل المساعيد، سيمائية الجسد وممثلاته الثقافية في شعر الأعشى الكبير، ص 76، ص 81.

(4)- ينظر، نايف عتريس، فن الرسم، ص 85.

هذا ما يظهر في المشاهد السردية التي يتخذ التئبير من الظلال المرتسمة على المنطقة الموصوفة مرتكزا ليبرز شكليتها بصورة أوضح للمتلقي من خلالها، يقول الراوي: " **رأى ابتسامتها الجملية التي كشفت عن الأسنان البيضاء الناصعة. مسطرة في استقامة مذهلة. تأمل بطاقتها المذهلة...عندما قلب البطاقة سبقته ابسامته المعهودة**"[1].

لتعد الابتسامة المنطقة الأكثر جذبا في الوجه لما تبعثه من شعور الارتياح والإقبال في الحديث، ولأن الأسنان المتراصفة بشكل مستقيم الذي يتخذ هيئة المسطرة في ثباتها ودقة مقايسها، تعد مرتكزاً جمالياً هامة تكمل معه المشهدية العامة لجمال الوجه، ظهر هذا في عملية الوصف الدقيقة التي تتخذ من شكلية الابتسامة علامة يرسم المتلقي وجه لوليتا، في بعض المؤولات المساعدة له في قول الراوي" **الأسنان البيضاء الناصعة. مسطرة في استقامة مذهلة**"، ليتمثل شفتين منفرجتين بين الأعلى والأسفل في توازي متساوي، بينهما خط رفيع مستقيم تتوزع فيه الأسنان في ارتصاف مضبوط وبياض ناصع يشد العين.

تعمل الشفاه المنفرجة هنا بوصفها علامة سيميائية دالة على الشكل الحسن المثالي للأسنان المطلوب لحظة إبصارها حين تنفرج الشفاه، فالمؤول **(منفرجة)** يعمل هنا كأيقونة دالة على حدث بصري مستقبلي متوقع لحظة انفراج الشفاه، متمثلا في الصورة الجمالية للأسنان المتراصة بلونها الأبيض الناصع، الدال على الصفاء والجلاء، فالأعرج هنا اشغل على الحواسية البصرية التي دعمها بالمشير الأيقوني **(الناصع)**، تعمل على توضيح شكلية الأسنان للمتلقي وإبرازها أكثر في ذهنه، فهي صور تمثيلية صغرى للدلالة الكبرى في القيمة المظهرية، وهي كذلك أيقونة تشكل رصداً علامياً لعين المتلقي اتجاه شكلية الأسنان الصورة المثالية[2].

---

(1)- واسيني الأعرج، رواية " أصابع لوليتا"، ص49.

(2)- ينظر، ريحان إسماعيل المساعيد، سيمائية الجسد وممثلاته الثقافية في شعر الأعشى الكبير، ص 63.

لتكون الشفاه بصفتها المبتسمة والمشرقة في مختلف المشاهد الوصفية المنكشفة منها الأسنان البيضاء، علامات سيميائية في الصوت واللون متعاضدة فيما بينها تعمل على تعميق الأثر الذهني المتجسد في ذهن المتلقي لشكلية فم المرأة، فالراوي هنا ايستثمر خصائصهم في اللون والصوت ليشكل البعد التصويري لفم المرأة لحظة ارتسامه عبر متخيل السردي وفي المتخيل التلقوي، لتكون في مجملها لوحات حسية بصرية لشكلية الجسد، فالأعرج واسيني يصوغ الحسي عبر صور ذهنية تمثيلية مختلفة الطابع ليحقق سيروراتها الذهنية في ذهن المتلقي، لأنها علامات تظهر من خلال انفراج الشفاه في تعالقها بالحسن اللوني والشكلي الدلالة المقصدية من عملية الوصف[1].

كما يحدد القاعدة التي ترتسم فيها الشفتان والعين لتسهم بعامل الضحك على تحديد المعالم التخطيطية للوجه، يقول الراوي: "**لم تستطع أن تكتم ضحكتها التي انفجرت إلى درجة ارتسام دمعات كثيرة في عينيها. بان وجهها مشرقا وجميلا وصافيا على الرغم من روائح، وظلال الحرائق القديمة**"[2]، فحين يضحك الإنسان ترتسم خطوط تعريجية خفيفة مع وجود انحناءات ناحية الشفتين، ما يبز التقاطيع الوجه من الخدود والعينين.

والملاحظ فيما تقدم من حديث حول مركز التبيئر المنظوري حذو الأعرج طريقة الفنان الفرنسي **(دولاتور/ Georges de La Tour)** مؤسس مدرسة العتمة الفنية، فهو يرسم بشكل كبير وواضح لتتضح الملامح العامة للشكل الجسدي، تحت مسحة الضوء الذي لا تظهر إلا ظلاله، وتجلى في تضخيم حجم العضوية الموصوفة مثل جعل العيون كبيرة وواسعة تقريبا في كل المشاهد التي ترتسم فيها، وهنا نشير إلى تداخل الفنون ببعضها البعض في سبيل خدمة المنظور التصوري ونفاذه إلى مخيلة المتلقي، فقد

(1)- ينظر، المرجع نفسه ، ص 66.

(2)- واسيني الأعرج، رواية " أصابع لوليتا"، ص409.

استشهد الأعرج في رواية "**أصابع لوليتا**" بقول (**دولاتور**(*))، الذي يؤكد فيه ترجمته لقصيدة شعرية إلى لوحة فنية مشهورة (**مارينا المجدلية**)، يقول (**روني شار**(*)): "**لي أن أرى ما يتخفى تحت يدك الفتية الشكل قاسي، دون صوت الموت**"، **من ديوان صاخب وعجيب**"[1].

تظهر هذه التقنية في وصف الأعرج لمشهدية الجسد المتحرك بجعل الحركة عامل جذب للمتلقي، يقول الراوي: "**مشت نحو الزاوية أشعلت شمعتين انعكس نورهما على لباسها الأبيض. شعر بجمال الحركة العفوية. كانت المصورة بين يديه. أراد أن تثبت اللحظة. صورها في كل الأوضاع وهي تتحرك بعفوية في إحدى الوضعيات. وهي تتحرك ظلال الشمعة بدت كأنها لوليتا تفاصيلها القلقة وحركاتها الممتلئة**"[2].

فالحركة الموظفة في المشهد تجعل من المتلقي مشدودا إليه بصورة عالية التركيز ليتابع إيقاعية حركة (**نوة**) أو (**لوليتا**) بشغف، فالراوي يقدم له تكوينات جسدية غارقة في الفضاء وفراغيته النتاج عن عفوية الحركة، لتظهر تقنية (**دولاتور**) في احدث إيقاع تناسبي في لعبة النور والظل خاصة في استخدام نور الشمعة، كما يتقاطع معه في رسم البورتري الجانبي للجسد والوجه الخاصة في شكلية تقاطيعه، بجعل إحداهما مضاء بدرجة خافتة تظهر المعالم بصورة غير واضحة، إلى الإضاءة الكاملة التي تختفي معها الملامح ولا يظهر إلا الشكل العام، ليبقى باقي الجسم في الظل.

فيزيد الراوي في معرض آخر يقول: " **حين التفت نحوه شعر بقربها الكبير. كان وجهها مضاء قليلا بينما بقي الجزء الأخر في خلفية العتمة. أحس بشيء من السعادة**

(*)- **دولاتور/ Georges de La Tour**: (1593-1652)، رسام فرنسي سافر إلى نوفيل التي أثرت فيه بمناظرها الطبيعة فكانت مده الإبداعي الأول، ثم ايطاليا فتأثر بتياراتها الفنية خاصة بالفنان (**كرافاجيو**)، تميزت لوحاته بالطابع الديني وفي سنة 1639 لقب برسام الملك لويس الثالث عشر.

(*)- **روني شار/ Rooney Char: شاعر فرنسي**

(1)- واسيني الأعرج، رواية " أصابع لوليتا"، ص 396.

(2)- المصدر نفسه، ص 402.

يملأ قلبه. على الرغم من إخفاقه في طرد الكآبة الغامضة التي كانت تأسره وتقوده دوما نحو الجهة المضلمة القلقة التي لا يمسها النور إلا قليلا"[1]، هنا يقدم للمتلقي عنصر تبئير آخر يعتمد على درجة النور الموضع في الصورة لتحريك البصر نحو الموضوع الموصوف الجسد المتخيل، في التلاعب بالظل والنور لتحديد معالم الجسد ما يوحي بواقعيته للمتلقي.

فالشكل الرئيس للجسد المضيء يقع في بؤرة الصورة متوسط ساحتها ويسيطر عليها، ما يساعد المتلقي على تثبيتها في ذهنه ليخلق نوعاً في الرسوخ في التكوين العام لصورة الجسد في ذهنه، لذا يعتمد الراوي على دفع البصر نحو أركان الصورة المضيئة والمظللة، بهدف إيجاد نوع من التوازن في منظور الرؤية عند المتلقي، ليحدث انسجاما بين مناطق الفاتح والقاتم في اندماجهما مع بعضهما البعض[2].

لننتقل إلى تقنية الخطوط التي يعتمدها الأعرج كثيرا في مشاهده الوصفية للجسد في صورته المقطعية الكلية أو الجزئية، يقول الراوي :" **من أين خرجت؟. أي وجه ملامح خطت بنعومة مدهشة. وكأنها خرجت من لوحة استشراقية بألوان زيتية متهادية نحو النعومة**"[3]، فالخط يعتبر ما يحدده الراوي الملامح في أوليتها ليثبت الشكل بصورته النهائية لحظة الوصف.

كما ينتقل الراوي في بعض المشاهد إلى وصف الجسد في بنية جذعه، فيقول: "**رأى استقامة جسدها الذي كان يشبه خيطا من نور**"[4]، فالخطوط هي العملية الأولى لضبط الشكل المطلوب بدقة في طبيعته و مقاسه، كما تجلى في المشهد الذي حدد فيه الراوي أن شكل الجسد تجلي خط رفع جدا من نور، حينما تجلى له الجسد في استقامة معتدلة.

---

(1)- المصدر السابق، ص403.

(2)- ينظر، فاروق بسيوني، قراءة اللوحة في الفن الحديث، دراسة تطبيقية في أعمال بيكاسو، ص 112.

(3)- واسيني الأعرج، رواية " أصابع لوليتا"، ص33.

(4)- المصدر نفسه، ص225.

يزيد في قوله :"**لكن أيضا بهذا الجسد الجميل والمستقيم كصفصافة**"[1]، هنا يقدم للمتلقي البعد الطولي للجسد، فـ" الشكل تحدد هنا عن طريق الخط وهو أحد العناصر الأساسية في هذا العمل، حيث استخدمه الفنان للإيحاء بالشكل وهذا الشكل نحو الآخر، إن وضوح الخط وعلاقته بهذه الأشكال واستقامته العارمة دون انحناء، كان هدفا أساسيا في هذا العمل" [2].

فالملفوظ الإشاري للشكل الجسدي في قوله (**مستقيم**)، يعمل بوصفه رمزاً إحالياَ للمعنى الجمالي الذي يكون عليه الشكل الجسدي المطلوب في المتخيل العام، فالملفوظ الأيقوني (**جميل**) يدعم الدلالة التأسيسية لمعنى الجمال، لكونهما رمزان استعملا لاستثارة قبولية المتلقي، ولإثارة حسه الاستشعاري بالجمال لتحقيق الإعجاب داخل نفسه بما يقدم له من وصف جسدي بما يتصوره في خياله، فكل منها تحقق التصور العلاماتي للشكل لأنها من خصائصه الدلالية، ليكون التصور التشكيلي " علامة مُمَثَّلةٌ في عاملها المُؤولِ المُدلِ عليه، كنا لو كانت خصيصة أو سمة"[3]، تدل على الشكل المطلوب بدقة لحظة التمثل في ذهن المتلقي.

ليستطيع القارئ تحديد البعد الفضائي والحيز المكاني الذي يتموضع فيه الجسد، انطلاقا من الكتل الحجمية والتوصيفات الشكلية التي قدمها الأعرج الموظفة بوصفها أيقونات بصرية تساعد المتلقي على تحديد فيزيائية الشكل الجسدي، في لحظة تعامل القارئ مع عملية الوصف الشكلي فإنه يقوم ببناء تمثيل خاص أولا بالكيان الفيزيائي للجسد لينطلق بعدها إلى البني الأخرى النفسية والاجتماعية الخاصة به، باعتبار أن التمثيلات الصورية للمتلقي حول الجسد المتخيل لا تتحدد إلا من خلال علاقات

---

(1)- المصدر السابق، ص234.

(2)- رياض هلال مطلك الدليمي، حامد خيضر حسين الحسنات، "الأبعاد الجمالية للشكل الهندسي في الفن البصري – فازاريللي- أنموذجا"، ص 116.

(3)- أودغن ورتشاردز، معنى المعنى دراسة الأثر في الفكر ولعلم الرمزية، ترجمة وتقديم/ كيان أحمد حازم يحيى، دار الكتاب الجديد المتحدة، التوزيع دار المدار الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 2015 ، ص 426.

المشابهة[1]، التي قدمها الروائي **(كصفصافة)** باعتبارها مدركات خارجية ممهدة لضبط فيزيائية الشكل الجسدي.

لتعمل الوحدات الشكلية التالية **(كصفصافة، خيط من نور، خطت)** بوصفها معدلات رمزية للاستقامة في الشكل الجسدي، بوصفه مطلباً جمالياً في الجسد الطويل والفارع الذي تضاهي قامته السماء في شموخها، ليكون الجسد هنا أيقونة سيميائية للاستقامة متحقق معناها في النص عبر ما يشبهها في الاعتدال من الصفصافة وخيط النور، بل علامة دالة مشتملة فيهم لأنهم مراجعها الدلالية على المعنى الشكلي المقصود من معاني الاستقامة، هنا ترسم صورة الجسد الذهنية بأريحية في مخيلة المتلقي.[2]

فالشكل في مختلف مراحل التئبير التصوري يجسد موضوع مرئي في حواره المستمر مع المتلقي، وتفاعله الدائم مع ما يراه من الجسد في ما يحصل من نشاطه الذهني وتصوراته وأحلامه الباطنية، ليصبح تفاعلها نتاجاً تصورياً شكلياً بتنظيمه الخاص به وقوامه المتناسب والمتوافق، في الملمس والإيحاءات والملمح الحركي والسلوك وما يحمله كل ذلك من طاقات تصويرية دقيقة، ليصبح للشكل المقدم عليه الجسد قدرة بنائية محكمة، لتشتغل بؤرة التصوير حول عملية التركيب التشكيلية للعناصر التوليفية في صورة الجسد، وما يتعلق فيها بإثارة البصر على تتبع حركية الوصف التشكيلي، لأن الجسد المشكل هنا وسيط فحسب لبلورة الفكر التشكيلي من النقطة المركزية التي انطلق منها التشكيل الجسدي في المتخيل الروائي[3].

فالأعرج واسيني يعتبر الشكل الجسدي رسماً تقنياً مقنناً بالقواعد والقوانين والضوابط الدقيقة والصحيحة، لأن" **الرسم يعني التعريف عن طريق الخطوط والبقع ونقاط المواقع والقياسات والشكل، وتجاهل كل اختلافات النغامات وتغير الانعكاس المختلف بين كل**

(1)- حسيب الكوش، السرديات المعرفية من الأيقونية إلى التوترية، ص 32.

(2)- ينظر، ريحان إسماعيل المساعيد، سيمائية الجسد وممثلاته الثقافية في شعر الأعشى الكبير، ص 85.

(3)- ينظر، فاروق بسيوني، قراءة اللوحة في الفن الحديث، دراسة تطبيقية في أعمال بيكاسو، ص 110.

درجات اللون والخطط و الضوء وقيم السواد والبياض"[1]، لذا فهو يقوم بتقديم ترجمة حرفية لمفهوم الشكل الجسدي الذي كون في مرجعيته الأيديولوجية عبر تفاعل كل مقومات فت الرسم التي وظفها في متخيله السردي.

تدخل الملفوظات الدلالية بوصفها علامات أيقونية مع العناصر الشبهية في علاقة تشاكلية، لجعل بؤرة تشكل المعنى الشكلي للجسد عالماً دلالياً متكاملاً بحد ذاته ترتسم في لوحة سيميائية متكاملة العناصر، تضفي على العلامة الكبرى الشكلية الجسدية(**منطاق التئبير**) إيحاءات دلالية تخدم مصداقية المبدع؛ أي ارتسام الشكل الأيقوني في ذهنية المتلقي عبر مناطق مختلفة بكل سهولة، في ارتباطها بعناصر الشبه من المتعدد الحسي الأجناس (نبات/ حيوان/خرافة/ديني)التي دخلت في تكوين شكلية الجسد[2].

فتكمن قيمة الشكل في تعاضد كل من التقنيات التي وظفها الأعرج لانجاز متخيله الجسدي، فكل واحدة منها وضحت جانبا مفهوميا من مختونه الفكري حول صورة الجسد، فمثلا نجد في الرسم باعتباره التقنية الأبرز الموظفة في تقديم صورة الجسد المتخيل، قيمة كبيرة للـ" **الخطوط والبقع باعتبارهم جزءا مما يقدمونه من افتراضات حول الأفكار التي يعبرونا عنها في الرسم والتقديم، لأن الرسم هو كل ما يعبر عنه بالخطوط والبقع التي تلون بها**"[3].

لتخلص أن كل علاقات التبئير السردي تشغل بوصفها علاقات مجاز لغوي مبينة في أساسها على الانزياح الاستعاري، في تعويض الكل الجسدي في حضوره بالجزء

Dennay Waldo Rons, PH.D. On Drowing –lecturer on The Theory Of Desing , p 57.2-
"Drawing it means the difinition by line and spots of positions. Measures and shapes ignoring all differences of tones ascept the inevitable differences betwens the ton of the drawing planes of light and different values of blak and wihte."

(2)- ينظر، ريحان إسماعيل المساعيد، سيمائية الجسد وممثلاته الثقافية في شعر الأعشى الكبير، ص 64.

(3)-Dennay Waldo Rons, PH.D. On Drowing –lecturer on The Theory Of Desing ,p 58.
" The interest in line and spots,as such apart from work they may suggest. Apart from the ideas which they escpress of desing is able to escpress by lines and Spots of paint on it."

الجسدي، لتكون في مجملها قرائن لغوية تحيل على البنية الشكلية للجسد في مختلف أبعاده التصويرية والتمظهرية؛ من الحسية في اللونية والصوتية والشمية إلى الذهنية في التمثيلات الذهنية في المسقطات التشبهية، فهذه الانزياحات الدلالية ممثلات ايقونية ذهنية لصورة المرتسم الشكلي للجسد ذكوري كان أم أنثوي.

5- **الجسد المتخيل من الصورة إلى الرمز:**

يعد الفن العملية المبدعة للشكل القابل للإدراك الحسي باعتباره مفهومًا يأخذ أهميته الكبرى حسب آلية إدراكها من قبل المتلقي، لذا يحرص المبدع على تقديمه في طابعه الكلي بصفته تركيباً منسقاً قابلاً للإدراك، موجود له وحدته العضوية وكيانه المتفرد القابل للوجود بوصفه قيمة في ذاتها، لذا يتعدى الشكل مفهوم استيعاب القالب النفسي للتجربة الوجودية التي يعيشها أو انفعال، ليمتد إلى ما وراء الخبرة الجمالية والتجربة المعاشة، فيقدمَ بوصفه مركب رمزي متشابك في بنية الانفعال والتصوير والإدراك[1].

ليحمل الشكل الجسدي قيمًا فنية ونقدية عميقة لمفهوم الشكل بصفته العامة والشكل الجسدي بصفته الخاصة، تتكشف معها أبعاد رمزية مختلفة للأثر التفاعلي بين مختلف مركبات الوجود وعناصر الحياة اليومية، من ناحية تصور الشكل وتقبله في وضعه الحقيقي، إلى تحوير الشكل الجسدي إلى أغراض قيمية ثقافية تخدم الأهواء والتوجهات الأيديولوجية المختلفة.

يقول الراوي :" **مقتنع أن الكفار جاؤوا بألفي إمرأة قشتالية. من أجمل نسائهم. بعد أن دربوهم على الغواية. وتعلم العربية.. وسلطوهم على السلاطين العرب الغارقين في ملذات الدنيا**"[2]، فهذا الوصف متعلق خاصة بالجسد الأنثوي الذي يشتغل عليه بوصفه قيمة حقيقية أيقونية، وليس توظيفا جماليا بقيمة فنية جمالية خالصة، بل قيمة فنية

(1)- ينظر، المرجع السابق، ص11.

(2)- واسيني الأعرج، رواية " نساء كزانوفا"، ص 119.

نقدية للاشتغال الجمالي في غير موضعه الطبيعي، ليتحول من قيمة تأملية في دقة تفاصيله وفراداته وكيفية تكوينها، إلى سلاح حاد يغير موازين القوى.

يحمل المشهد التالي قيمة نقدية ثانية في استغلال الجسد مستخدما بعده الشكلي في ارتباطه بشكل الدمية، فالجسد هنا مختار بدقة لتوفر الصفات الشكلية والجمالية المطلوبة والمرغوبة والتي تخدم ذوق طالبها، كما نلاحظ أنها موظفة بعناية تامة في عملية الوصف، يقول الراوي :" **شتاءات تلمسان قاسية. في ثاني لقاء لنا بدت هادئة على غير لقائنا الأول في ذلك الصباح البارد. عندما قادني ابن عمي الذي يكبرني سنا إلى الدار الكبيرة. كنت عند الباب وكانت النساء معلقات في النوافذ من وراء الزجاج كالدمى الجميلة. نصف عاريات. ويدخن الدخان كان يرفع من شهية الرغبة أو يدفئ القلوب الباردة**"[1].

الأجساد التي يصفها الراوي تتبدى في هذا المشهد مثل الدمى المعلقة في المحلات، ليستحضر المتلقي صور تمثيلية مخزونة في ذهنه للدمى الملعقة كانت أو موضوعة في واجهة المحلات، يقارن بينها وبين ما يوجد في المشهد من حالات تمثيلية مشابهة، بحيث يلحظ في تتبعه للوصف أنها مرصوفة بجانب النافذة وموجه للعرض بشكل يغري طالبيها، لتظهر المؤشرات المحلية على ثقافة استهلاك الجمال الجسدي في شكله الخارجي أو في حسه المتعالي، من خلال قوله "**معلقات، كالدمى، نصف عاريات**".

يتعلق الأمر هنا بالقيمة التي يعكسها المضمون التعبيري الذي يحتويه التمثيل التشكلي للجسد، وفقا للكيفية التي قدم بها وتم تناوله وفقها في بنائه التمثيلي **(كالدمى)**، أو السيمات التركيبية المحددة لشكليته فـ "ينعكس التعبير الرمزي فيه، هنا ينتج عمل متفرد يظهر فيه الفنان ذاتيه ليعبر عن التفاعل الحواري مع الواقعة التي يعاشها، فيخرج الشكل

(1)– واسيني الأعرج، رواية " شرفات بحر الشمال"، ص 387.

الجسدي من حدود الوصف المظهري إلى حدود الوصف القيمي للمخزون الفكري، ويخرج من إطار الهندسة الشكلية إلى إطار الهندسة التيمية تمرر سنناً ثقافياً بداخلها"[1].

فالمضمون يتضح في طريقة تمثيل الراوي لما يحس به ويراه في تفاعليته الدائمة معه **(كنت عند الباب وكانت النساء معلقات)**، محولا إياه إلى تصور تمثيلي متجلي في بناء هندسي في قوله**(معلقات)**، إلي شكل قائم على علاقات الضوء واللون والخطوط، "ممتد إلى بعده التصويري يحاور هو بدوره ويأثر في متلقيه، لحظة التفاعل معه بوصفه مدركاً حسياً وعقلياً وبصرياً"[2].

فصورة الدمية تعتبر مؤشرا ذهنيا وبصريا على الحدث القادم أي الحدث الوصفي لصورة الجسد التي يراها الراوي، بوصفه الصورة السردية في بنية زمنية لاحقة، بينما التمثيل الشبهي يُرد إلى فضاء سابق له في قوله **(معلقات، كالدمى)**، هنا يصبح التلقي ممارسة لتشكيل الفضاء البصري من خلال تصوير العلائق الأيقونية من حضور البصري في مشهد سردي بصري في قوله **(معلقات في النوافذ من وراء الزجاج كالدمى)**، لتعمل أيقونة **(الدميّ)** على خلق بنية وصفية وتشكيل تمثيلات تتجاوز الصيغة اللفظية اتجاه الصيغة البصرية[3].

فالدُّمية تحيل إلى معان قصدية لكون الجسد هنا يخضع لقانون الطلب والعرض بوصفه جسداً إشهارياً وإعلانياً، فهو صورة لتمثال العرض بمقومات ترضي الذوق بهذا يكون البناء الجسدي نموذج " للمرأة الخالية من العيوب الجسدية التي تجعلها بمنزلة البشر << فلا تأكل ولا تحيض ولا تلد>>"[4]، ليخدم كل هذا الدلالة المثالية والكمالية التي تخرج الجسد من واقعه اليومي بشوائبه ونواقصه، إلى واقعه المتعالي والافتراض في الوهم

---

(1)- ينظر، فاروق بسيوني، قراءة اللوحة في الفن الحديث، دراسة تطبيقية في أعمال بيكاسو، ص22.

(2)- ينظر، المرجع نفسه، ص22.

(3)- حسيب الكوش، السرديات المعرفية من الأيقونية إلى التوترية، دار كنوز المعرفة، عمان، الأردن، ط1، 2016، ص 45.

(4)- ريحان إسماعيل المساعيد، سيميائية الجسد وممثلاته الثقافية في شعر الأعشى الكبير، ص 48.

الكمالي، المطلب الثقافي الوحيد الذي يصل بالجسد إلى مراتب المقدس والبعد عن الدوني.

بينما المشهد السردي التالي يحمل قيمة نقدية مختلفة عن البعد الاستهلاكي للمفهوم الجمالي للجسد في بعديه الروحي والشكلي، بل منطلق قيمة تؤكد على أهمية الشكلية التامة والصحية والعفوية للجسد، باعتباره موجه لوظيفة محددة تتعلق بالبعد الديني، حددها المشهد السردي مثل جسد المُحْرِمْ الذي يحافظ على جسده نقيا ونظيفا بهدف خدمة القيمة الدينية وما تكسبه لإنسان من روحانية متعالية.

يقول الراوي: " **مسكتني من بين أصابعي قادتني بهدوء نحو مسقط المياه الثاني، الذي كان معطرا أكثر بالنفسج البري. غسلتني بهدوء زاوية زاوية. وعضوا عضوا. ثم سلمتني جسدها مثل طفل صغير. ففعلت الشيء نفسه. لا أدري ماذا حدث تلك اللحظة ولكني لأول مرة أشعر بأني كنت قريبا من الله. بعدها مدت يدها إلى الخلف من وراء شبابيك الضوء والماء. سحبت الفوطة الكبيرة. وضعتها بين يدي. لففتها فيها حتى لم يعد يظهر إلا وجهها وذراعها الأيسر. كانت شهية. حتى وهي مغطاة أخذت الفوطة الثانية. ولفتني فيها من تحت. ثم وضعت شريطا كحزام. وكأنها كانت تحضرني لإحرام ما. بعدها فوطة عند حدود البطن لتغطي الشريط. ثم وضعت على ظهري فوطة ثانية ولفت صدري بها. حتى بدوت كقيصر(كقيصر) روماني ضائع داخل دهشة مملكة مائية لا حدود لها**"[1].

تظهر القيمة الدينية بجلاء كبير في المشهد السردي عبر عملية الوصف التي تعلقت بجسده وجسد **(مينا)**، ومن خلال عملية الغسل التي مر بها الجسدين في الفعل المتبادل بينهما. في قوله "**ففعلت الشيء نفسه**"، فالمتتبع للعملية يجد أنها مرت بسلاسة ونعومة فائقة وعناية خاصة، ظهر هذا في طريق الوصف بحركات الهادئة التي تتخللها نوع في السكينة في الإيقاع الصادر من الجسدين بالتوالي.

(1)– واسيني الأعرج، رواية " شرفات بحر الشمال"، ص 284.

فبعدما غسلت **(مينا)** جسد الراوي تلاها في الفعل مباشرة بدقة في تتبع حركاتها وتقصي كل عضوية جسدها مثلما فعلت مينا في قوله "**غسلتني بهدوء زاوية زاوية. وعضوا عضوا. ثم سلمتني جسدها**"، لتظهر القيمة الدينة في المؤول الدلالي في قوله" **قريبا من الله**" التي تتجلى منه القيمة الروحية والقدسية المتعالية للجسد، تتعاضد في عملية لف الجسد وتغطيته بطريقة تشبه الفعل الإحرامي، حين غطت **(مينا)** جسده من الأسفل إلى الأعلى في المؤولات التالية" **كأنها** " **الفوطة الكبيرة، لفتني، كانت تحضرني لاحرام ما**".

ليتخم وصفه بالإطلالة النهائية للجسد التي تشبه الطريقة التي يسجى فيها جسد الملوك في قوله " **كقيصر**"، مكررا لها ليؤكد على الهيبة المتعالية للجسد والعظمة، في صور تشبهية واضحة معالم التشبيه ربط فيها الراوي صورة تسجيته بالفوط الناصعة البياض بالهيئة التي يتجلى فيها ملوك الروما وقياصرتهم، ليتكون العلاقة الجامعة في الهيئة المظهرية الخارجية أي الثياب التي تغطي جسم القيصر قديما.

في قوله " **أخذت الفوطة الثانية. ولفتني فيها من تحت. ثم وضعت شريطا كحزام. وكأنها كانت تحضرني لاحرام ما. بعدها فوطة عند حدود البطن لتغطي الشريط. ثم وضعت على ظهري فوطة ثانية ولفت صدري بها. حتى بدوت كقيصر**"[1]، وتبدأ "من تحت الصدر مباشرة إلى منتصف الفخذ ويمر بطرف هذا الثوب على الكتف اليسرى من الخلف، ويمسك بالطرف الآخر على الصدر من الجهة اليسرى بمشبك من المعدن، ويثبت في مكانه بحزام حول الجسم مزخرف بالمعدن أو الجلد أو الخرز ويدل نوعه وعرضه وكمية القماش على مكانة وأهمية مرتديها"[2].

(1)- المصدر السابق، ص 284.

(2)- سامية إبراهيم لطفي السمان، عزة إبراهيم علي، تاريخ تطور الملابس عبر العصور، الإسكندرية، جامعة الإسكندرية، ط 1999، ص 20، ص 21.

فالملاحظ على عملية الوصف الشكلي اهتمام الراوي كذلك بالملابس التي تدخل في عملية إبراز ملامح الجسد، والتي اهتم فيها بمنظور الظل والنور في المظهرية العامة والخطوط التشكلية الخارجية خاصة، يقول الراوي: " **منذ أن أصبح مقهى السيكرية" المفضل. السيكريه معروفون بألبستهم التي تميزهم وتشبه إلى حد كبير ألبسة رجال الفيشتابو(*). شيء من الشعور الجمعي يتحكم في هذا اللباس، يحدد الهندام والرائحة الغريبة، واستقامة مبالغة في الجسم. معطف طويل تراواكار، وجوه باردة وعيون فارغة**"(1).

فمن خلال السمات التلفظية في المشهدية السابقة يعكس الراوي لمتلقيه شخصية قوية مسيطرة ونافذة عبر شكليتها المظهرية، في دقة الوصف بإظهار التعابير الملمحية للوجه في القوة وسماتة القلب في قوله "**وجوه باردة**" تمثل لونية الوجه الشاحب، لتظهر محاكاتة لوحة **(دولاتور)** "**مريم المجدلية**" في موضوعها النقدي عبر السمة الفارقة " **عيون فارغة**"، والتي تشتغل بوصفها سمة تحديدية ترمز إلى الجمجمة في لوحة **(دولاتور)** في الفراغ القيمي الذي تدل عليه.

فالخطوط هنا تمثلت في الملابس السوداء الموصوف بنبرة التهكم والسخرية من النمطية في المظهر الخارجي للجسد، ليتصل الوصف بالبعد الكاريكاتيري أكثر من البعد الهندسي التشكيلي، فـ" قد استطاع على العموم تلخيص جسدية الرجل في ملامحه ولغته وحركته وشكله المفرد الخاص، لتعكس مفردة الرجل التناغم في شكل الرجل ككتلة متوافقة مع الفراغ في توزعه معه، فالتحليل الهندسي لشكليته وعضويته، فالتوازن القائم في بناء لوحته المشهدية المتناغمة مع الألوان خاص الأبيض والأسود فالأحمر"(2).

(*)- الفيشتابو : رجال الجوسسة الألمان كانوا يعرفون بلباسهم الأسود والقامة الطويلة والنظارات السوداء يشتغلون لصالح العصابات و الحكومات لأغارض القتل.

(1)- واسيني الأعرج، رواية " أصابع لوليتا"، ص 104.

(2)- ينظر، أحمد نوار، كتالوج معرض الفنان الحسين فوزي، قصر الفنون بالجزيرة، وزارة الثقافة، المركز القومي للفنون التشكيلية، القاهرة، ط 1999، ص 316.

يعد الشكل الموحد للهيئة المظهرية في قوله **(شيء من الشعور الجمعي يتحكم في هذا اللباس)**، علامة سيميائية تحيل على النسق الثقافي المتجلي في المختزن الذهني الذي يتحكم في الجسد خاصة في اللباس، وفي قوله **(يحدد الهندام والرائحة الغريبة)**، علامة سيميائية ثانية تدعم دلالة العلامة الأولى في الكشف عن السنن القيمي المتحكم في مظهرية الجسد الخارجية في الشكل والسلوك، تدعم دلالة انضباطية الجسد وعدم تجاوز القوانين القيمية، فهي إشارات دلالية للنسق الثقافي الذي تنتمي إليه فـ " قوانين الفكر الرمزي، أو قوانين الثقافة تحافظ على استمراريتها وفاعليتها في كون من خلال الخطاب وعلاماته"[1].

ليقدم الأعرج لمتلقية مشاهد تعكس الشكل الجسدي في مظهريته الخارجية، يقول الراوي: " **أرى جسدك لكنه مثل اللوحة الزيتية التي صب عليها الماء. فانزاحت حدود ألوانها. فاختلطت الأشكال كلها الوجوه والنباتات والمزهريات المحيطة، وعطر البنفسج. أرى شيئا يشبه وجهك. لكنه مغيم وغير نستقر. ملامحه من نور وخطوطه من شمس وألقه مثل فجر ربيعي**"[2].

ليعكس هذا المشهد رؤية ذوقية في تذوق الشكل الجسدي وفق ما ينعكس عليه من إشعاعات نفيسة صادرة من نفس متلقيه، والناضرة إليه في توظيف الراوي لتقية الرؤية البصرية، لدى متلقيه لتتبع المشاهد التصورية الجزئية التي قدمها، منا يعكس هذا المشهد قيمة ثقافية فنية مختلفة تتمظهر فيها تجربة الراوي الوجودية في شغفه المتعالي بالفن التشكيلي.

ليرسم الجسد هنا بتلقائية بخطوطه الذهبية وبرشاقتها وحيويتها وبحركاتها الموحية، في التمازج اللوني الموجود في المشهد باعتباره تعبيرًا لونيًا موازيًا لما في نفسية الراوي من

---

(1)- عبد الفتاح يوسف، سيميائيات الثقافة، تفعيل سيميائيات الثقافة وقمع الدلالات، تفعيل سيميائيات الثقافة وقمع الدلالات، مجلة فصول، القاهرة، عدد (91-95)، ط 2014، ص 34.

(2)- واسيني الأعرج، رواية " شرفات بحر الشمال"، ص 286.

اعتمال شعوري، ليصنع الأعرج بتعددية الألوان الممتزجة حسا فنيا، فيه " قدر من الفانتازيا الزخرفية في رسم الصورة الجسد ما يضفي عليه نوع من البهجة المشهدية والحيوية، لتتحول إلى وسيط تستخدم في توليف حركة إيهامية لا تنقطع، ينتقل فيها البصر من نقطة إلى نقطة ليقع على مركز الصورة "[1].

يتخذ من شعرية النسق اللوني خطابا رمزيا متشبعاً بالمضامين الإنسانية في تشييد المشهد التصويري للجسد، ما يمنح المفردة التشكيلية للجسد طابعها الأسطوري المتعالي في عوالم النسق الماورائي في عوالم الروحانية المتعالية، باعتبار النسق اللوني إشارة للتأمل الاستبطاني للجمال الروحي الكامن في الجسد، لذا يكثر استعمال الدوال اللغوية اللونية مثل الذهبي والأبيض، في مختلف المشاهد التوصفية للتكوينات الجسدية بفعل تشكلية اللون في حد ذاته.

فـ" الرواية تمتلك من الشاعرية ما يجعل الدلالة والرؤيا تنزلقان وفق تداعيات الرؤيا، مما يجعلها تنغرس في جسد النص، خلية خلية ثم تبدأ في الانقسام الخلوي، إنها سيل جارف من الكلمات لا تقوى أمامه من الكلمات لا تقوى أمامه سدود البناء المنطقي وحواجزه المباشرة" [2].

يطفو اللون بشاعرية الطاغية في عوالم الحلم اللغة المتلقي التي يقرأ بها المعنى الجسدي المشكل عبرها من الشاعرية الحلمية، " هنا يتولد الشكل الجسدي المتحرر من سلطة

---

(1)- ينظر، فاروق بسيوني، قراءة اللوحة في الفن الحديث، ص26، ص 32.

(2)- الأخضر بن السائح، سرد الجسد وغواية اللغة، قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى، عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن، ص 126.

(*)- **ضوء الشمعة:** شمعة تومض وجه يضئ بنور خفيف تعكس رؤيته لتصوير المشهد الليلي بنور خافت يظهر خفايا الروح الإنسانية.

(*)- **المجدلية التائبة:** رمز الإجلال والقداسة والطهرانية، رسمها دولاتور على هيئة امرأة ذات شعر أسود طويل، تجلس قرب طاولة في غرفة مظلمة، بها نور خافت من شمعة وسط اللوحة، ما يميزها المشاهد الأساسية الشمعة ووجه المرأة والجمجمة، في تكثيف شاعري على الصفاء الروحي، ورمزي في رحلة الإنسان بين الحياة والموت والبحث عن الخلاص الروحي.

(*)- مريوشا: بطلة راوية "جملكية آرابيا"

العلاقات النموذجية، إلى امتلاك تكوين خاص بانفعالية المتلقي وما ينشأه من صور منفصلة من المعنى الجاهز إلى المعنى القيمي الجمالي المختلف الدلالات، ليكون اللون الأبيض بعد أسطوري حالم يذكرنا بالصفاء والنقاء الروحي، ليتجاوز فيه الجسد خطاب الشكل المرئي الوظيفي إلى الشكل المتخيل"[1].

فالراوي يعتمد أسلوب مدرسة العتمة الجامعة بين النور والعتمة ودمج الظلال والألوان الدافئة، خاصة في ظهور شكلية الجسد المرتسم في المشاهد السردية المختلف عرضها وفق تقنيتها في الرسم والإضاءة عبر ضوء الشمعة، الأسلوب الذي عرف به **(دولاتور)** وتميز به في عصره من لوحاته في "**ضوء الشمعة**"* إلى "**المجدلية التائبة***، استعان بهما الراوي ليحقق جمالية الصورة عبر تشكيلية المدلول اللغوي، يقول الراوي في ترجمته للوحتين عبر بطلته **مريوشا***:" **يتأملني مثل الطفل المندهش تحت الضوء المتسرب من الكوة التي أصبحت تتسع كثيرا**" [2].

لتكون هذه اللوحات تعبيرًا عن منظور الراوي نحو قيم مجتمعة والتي مثلها في بقع الضوء بين الخافت والمشع، إلى العتمة في السواد والظلال المختلفة التي تلف الجسد حولها، خاصة في استخدام عنصر الطفل الصامت في هدوء الليل النتأمل في ظلمته ما يحيط بع في خشوع وسكينة في قوله **(يتأملني مثل الطفل المندهش)**، المسلط عليه ضوء خفيف من الشمعة تكون تقربا في زاوية الصورة في قوله **(تحت الضوء المتسرب من الكوة)**.

فقد اهتم الراوي في جل لوحاته التشكيلية عبر المدلول اللغوي بدرجات النور والظلال، وكيفية انعكاسها على الجسد الإنساني باعتباره محور عملية الرسم التخييلي، واهتمامه بتشكيلية الجسد عبرها فكيراً ما يرسم الجسد منعكس عليه نور خفيف من شمعة

(1)- ينظر، شوقي مصطفى الموسومي، المقاربة التداولية في الخطاب التشكيلي المعاصر، ص 24، ص 29.

(2)- واسيني الأعرج، رواية" جملكية آرابيا" - أسرار الحاكم بأمره - ملك الملوك العرب والعجم والبربر ومن جاورهم من ذوي السلطان الأكبر- حكايات ليلة الليالي، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، ط 1، 2011، ص 454.

أو قمر، مشير بذلك إلى الألوان الزيتية من مختلف الزوايا تحيط بالجسد لتوحي بالبعد الثالث، هنا يدخل المتلقي إلى عمق الصورة ويستشعر واقعيتها.

وتتكون الشبكة اللغوية للنور من مختلف دواله الإشعاعية (**يضيئه، ضوء، خطوط الشمس، فجر، الصباح، خط من نور، الشمع)**، تجسيد لإحساس السارد الوجداني وما يرتبط به من عالم النور في الإشراق النفسي، لذلك يؤلف النور محورا هاما في عملية التلقي وما يرتبط به من دلالات قصدية مبثوثة في الصورة، باعتباره المفردة التي يجذب بها انتباه المتلقي لتتبع مقصده الدلالي منها، فالنور لفظة محورية تدور عليها صور المبدع التشكيلية في خلق متخيل تصوري جديد للجسد، في الجمال والنقاء والطهرانية والصفاء والنعومة.

كما يحيل التشكيل الجسدي بمضمونه الوصفي إلى قيمة نقدية وفنية، يقول الراوي:"**على المنصة الطولية التي تشبه طريق الجنة. مرت المجموعة الأولى، لم ير فيها من الجمال إلا عطرها الذي جر كل حواسه وراءها، كن نحيفات جدا لدرجة الإقتراب من هيكل عظمي متحرك. بدت الألبسة فضفاضة جدا. لكنه كان يعرف أيضا في أعماقه. أن ذوقه فاسد ولا يقاس عليه. وأن الذي يختار هذه الألبسة على هذه الأجساد النحيفة**"[1].

يشير إلى المقاييس الجسدية التي تعتمد في عالم عرض الأزياء بموصفات جسدية محددة في العرض، من الطول وقياس الخصر وشكلية الأصابع واليد والأذرع والملامح الحادة الموحية بالثقة، فالانطباع الخاطف إلى الملمح الناعم واللين ما يثير المتلقي إلى تتبع المشهد، حتى تظهر كل خطوط الجسد العارض وتحتسب بدقة متناهية من قبل المتلقي لرهافة الجسد العارض والمتجلية في قوله "**هيكل عظمي متحرك، الأجساد النحيفة**".

(1)– واسيني الأعرج، رواية " أصابع لوليتا"، ص 278.

فتصميم التشكيلي للجسد يخرج عن كونها تعبيرا عن الشكلية المظهرية للجسد في مواصفات القبولة، التي ترضي الذوق العام خاصة في قوله **(الأجساد النحيفة)** في قيمها الجمالية، إلى كونها تشكيل أيقوني يسائل مختلف القضايا الفنية خاصة في الذوق الجمالي، وما يردفه من مفاهيم في القيمة الجمالية للشكل الجسدي والأحكام الجمالية التي تنتج عن هذه المظهرية خاصة في قوله **(كان يعرف أيضا في أعماقه. أن ذوقه فاسد ولا يقاس عليه)**.

فمفهوم الجمال في الشكل والتصميم والرسم والإشعاع الدلالي للألوان بشاعريتها الطافية على الحواس، تقول نوة": "**فقد يكون الجمال بارداً ولا يحرك شيئاً في من يتفرج عليك. ومعلق على كل حركاتك. هو أناقة وحركة جسدية ولفة يجب أن توصلها لمن يراك، و إلا أنت غير صالح لعمل مثل هذا**"[1]. فيحقق المسألة الداخلية في نظام البنية الفنية في مقايسها العالمية، في النعومة الجسدية المزاوجة بين الحركة الجسدية والملامح العفوية بما تحمله من قدرة اغرائية في جذب اهتمام الناظر إليها، فالعارضة هنا لا تقدم عرضا جسديا خاصًّا بها أو جماليا منتسب إليها، بل تعرض شكلا محضا صنع من عالم الأزياء، شكلا نموذجيا ضبط بدقة مسبقة ومجرد من الروح يختزل البعد الحسي في الجسد، متحولا إلى تجريد أيقوني للدال الشكلي أي جسد العارضة.

فالمسألة هنا تختلف عن كونها خلخلة المخزون القيمي في بنيته الدينية أو السياسية أو معتقده الشعبي، ليكون مساءلة فنية في المعايير المعتمدة في صناعة الشكل الجسدي والمنطلقات الفكرية في توظيفها في قوله **(فاسد ولا يقاس عليه)**، فمدلولية التلفظ تشير إلى محاولة التأصيل لمفهوم الاختلاف الفني خاصة في النحافة والرهافة الزائدتين عن حدهما، بوصفها محولة تحقيق للذات المبدعة لهذه المقاييس الشكلي ليصبح سمتها الخاصة به في قوله **(ولا يقاس عليه)**، بوصفها نزعة تحريرية من المقاييس الجمالية المتعارف عليها، فهي مجرد حركة متمردة عن السياق الفني والجمالي العام.

---

(1)– واسيني الأعرج، رواية " أصابع لوليتا"، ص 430.

فالجسد "يخلق التلاحم بين أجزاء تكويناته النحتية الممتلئة بالمضامين الإنسانية بحدود موضوع الجسد، بؤرة تسطر مفردة الجسد التشكيلية التي تتمرحل بالذهن من بعدها الطبيعي إلى حدود الأيقونة الحديثة، لتحمل معها بعداً تداولياً لما هو أثري ومعرفي"[1]، في ذهنية المبدع التي احتفت بتكوينات المشهد الجسدي بمواضيع مختلفة، تأخذ مرة البعد الأسطوري وما يرتبط به من عوالم الخوارق، ومرة تعكس مرارة التجربة الوجودية التي تقف أمام تحديات الموت والحزن، فالتمزق والتلاشي بسب الطرح الفكري للمجتمع القاسي بثقل قيوده على الفرد.

فيمعن الراوي في تخيلية المشهد الجسدي فيقول:" **عندما رفع عينيه محو المصدر رأى فراغا يضيئه ضوء بارد محا كل شيء، حتى العلامات الصغيرة وتفاصيل الغرفة، اهتزت من شدة الانفجار. حتى الأجزاء الناعمة من جسد لوليتا الطفولي انمحت، هي أيضا وبدت شعلاتها مثل لوحة مارشيلو أودولاتور. لم يبق منها إلا بقايا النار. التي رمت كل التفاصيل في الظلمة**"[2].

ليحيلنا إلى الجسد الممزق والمبعثرة أجزاؤه في الرصيف في مشهد تشكيلي، من قطع جسدية ضوئية مترامية في الثلج الأبيض، بدون ملامح أو تفاصيل تحديدية سوى قطع من مشعلة مترامية على جوانب طريق ملتهبة، يتصاعد منها دخان أبيض وأسود مذيبة تحتها الثلج تحت حيره ودهشة عيون الراوي، ليكون لمفردة التشكيل الجسدي حضور رمزي يحيل على الصراع الإنساني مع قيمه الاجتماعية، بين قبولها ورفضها وبين أصالتها وعدمها إلى زيفها بسب التشتت الفكري، ليكون التفصيل العميق في المنحوتة هو الأهم فنلاحظ أن القطع الجسدية المشتعلة تختزل بداخلها مأساة وجودية في القهر الإنساني.

---

(1)- شوقي مصطفى الموسومي، المقاربة التداولية في الخطاب التشكيلي المعاصر، ص 30.

(2)- واسيني الأعرج، رواية " أصابع لوليتا"، ص 451.

ليحيلنا مباشرة إلى تقنيات كل من **(دولاتور)** و**(مارشيلو)** في الدمج التوظيفي بين الجسد واللون والضوء، خاصة ضوء الشمعة لخدمة أطروحتاهم الفكرية حول المجتمع من قهره وبشاعته إلى الفراغ العاطفي، ليكون طرح الصورة التشكيلية للجسد طرحا فلسفيا في المقام الأول، يلخص الرؤية العميقة والفاحصة للمركب القيمي والذهني للمجتمع، فـ" مفردة الرسم الصورية واللونية الموجودة في متن المتخيل الروائي للأعرج في مختلف بناه النحتية، تمثل أداه العرض الرئيسة في رسم صورة الجسد ما يمنحه طبيعة بصرية ملتبسة بصفة الذهنية متخيلة. خاصة في تتبع تكويناتها اللونية بين الأبيض والأسود إلى الألوان المائية فالزيتية" [1].

يستخدم الأعرج واسيني تقنية الفنانة الفرنسية الشهرية في النحت **(كامي كلوديل)**[*] التي أحدثت ثورة في عالم النحت، لاهتمامها بالتفاصيل والمقاسات الدقيقة في نحتها للجسد الإنساني، تقول مريوشا :" **أنت قادم من عصر بعيد، لوضع أناملك الرقيقة على نار الجحيم بحصا عن السر المبتور في جملكية آرابيا، فتحت له يومها قلبها عن آخره، كان صامتا في سردابه، يتأملها من شعرها حتى حذائها الرقيق الذي كان يعطي لحركتها خفة ورشاقة**"[2]، فترجم الأعرج هذه التقنية في كل منحوتاته الجسدية خاصة في حذوه منهج **(كلوديل)** في الاهتمام بالقطعة العلوية من المنحوتة الجسدية، هذا ما يساعد المتلقي على استقراء المضمون الدلالي في كل تفصيل لوضوح معلمه خلال النحت الشكلي للجسد.

---

(1)- هيوا قادر محمود، إشكالية الجمال والثقافي، تحليل الخطاب النقدي في كتاب- التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي- الهوية و التخيل، دار النشر المنهل، ط 2017، ص138.

(*)- **(كامي كلوديل)**: (1864- 1943) فنانة ونحاتة فرنسية، وهي شقيقة الشاعر والكاتب والدبلوماسي بول كلوديل، وكانت تجمعها علاقة مضطربة مع النحات المشهور أوجست رودان والذي يكبرها بأربعة وعشرين عاماً، والتي انتهت بانفصالهما، مما تسبب ذلك في احتجازها في مصح نفسي عام 1913 إبان إصابتها بنوبات صرعية وإنفصام في الشخصية.

(2)- واسيني الأعرج، رواية" جملكية آرابيا"، ص 445.

فانعكست رؤيتها في متخيله خاصة في مفهومها حول النحت بوصفه ترجمة للروح بكل ألقها وقلقها الروحي، يقول الراوي:" **مريوشا المنشغلة بالبناء وبجهد السور العالي لا تنسى شيئا، لا تنسى الوجوه والبحر والحلقات التي كانت تتسع كلما زاد الحزن توهجا، لقد أصبحت الأشواق ملأها والحنين إلى بشير إلمورو، يعذبها ويقودها مغمضة العين**"[1]، فتميزت كل منحوتاته لمتخيل الجسد بالأنوثة الطاغية على ملامحها، وطبعت عليها المأساوية التي تجسد مرارة الوجود الإنساني من القهر والألم، فتجلت في الهيئة والحركة والتفاصيل الشكلية للمنحوتة الجسدية، فالنحت التخييلي للجسد هنا هو إعادة تشكيل للروح في واقعة فنية تترجمها في أدق تفاصيلها وانفعالاتها الشعورية.

فالمرتسم السردي لصورة الجسد يعكس لمتلقيه المساءلة النقدية التي يقيمها الأعرج واسيني اتجاه قيم المجتمع في كل مركباتها المرتبطة بها، لذا في " حضرة الجسد يُنحَتُ السرد، وتَتناسلُ الجمل، حيث تَتخذُ اللفظة بعداً دلالياً واسعاً، ويتحول الإدراك المعرفي للمتلقي في اتجاهٍ جديدٍ، كما يتحول منظور الرؤية ليكون للأشياء بعدها المغاير، فالسرد يصبح معادلاً لغوياَ لحالة الجسد، ويُماثل بين عناصر الوجود المادي والكيان الجسدي الإنساني"[2].

لنستنتج أن الجسد ليس بنية شكلية صرفة بل بناءً رمزيًا لما هو قيمي ذاتي وجماعي، يختزل في بناه التركيبة صورة الجسد في المخيال الجماعي في لبناته الأساسية الذهنية المشكلة لإطار صورة الجسد المتخيل، الذي يخاطب في رمزية المتعالية صورة الجسد المحفوظة في ذاكرة المخيال الجمعي العربي، خاصة في بحثها عن صورة الجسد المرغوب، في كل قيمه التي يشتمل عليها من ديني إلى جمالي وسلطوي أي النموذج المثالي، الذي يخدم توجهاتها الفكرية التي تنظم بها بناها الثقافية.

---

(1)- المصدر السابق، ص 445.

(2)- الأخضر السائح، الرواية النسوية المغاربة والكتابة بشرط الجسد، ص 71.

لذا فـ" للجسد متخيله أو متخيلاته الخاصة به المتصلة بتكوينه، والمتمحورة حول سواء أو عدم سواء مكوناته الظاهرة، لذا فإن التلقي الرمزي والاجتماعي للجسد، يستمد مقوماته من الإرث الرمزي والمتخيل الذي يتم نسجه حول الدلالة التداولية للجسد "[1].

فيعتبر الاشتغال على المناخ الثقافي الأمر المهم بالنسبة للأعرج واسيني لإعادة بلورة الوعي ببعض من بنياتها الذهنية، وتمرير أنساقه الثقافية عبر التغلغل داخلها انطلاقا من سماتها المكونة لها، بوصفها المنطلقات الفكرية التي يقنع بها المتلقي بمصداقية قيمية النقدية المبثوثة داخلها، ليؤسس لقبولية الشكل المرتسمي للجسد عبر متخيله السردي، هنا " يؤدي السياق الثقافي دوراً هاماً في نجاح التواصل، وذلك لاستيعابه الشفرات التي يمكن من خلالها تأويل المعنى"[2].

باعتبار أن الصورة المتخيلة هنا الحامل التمثيلي لمنظور الثقافة نحو الشكل الجسدي ومقاربتها له، فتتحول الصورة إلى " أداة للتطويع الاجتماعي، ولإقناع المتلفَّظْ له أو لإبلاغه معرفة ما، ويتلقى المتلفَّظْ له بإعمال خلفياته المعرفية لفهم الملفوظ واستيعابه، وإعمال طاقاته الذهنية لمعرفة مقصيديته بعد فك شفراته وتأويله في سياق الخاص"[3].

فالأعرج هنا يستقطر المخزون المفاهيمي للجسد الأنثوي المختزن في المتخيل الثقافي الجمعي، من خلال الاستدعاءات الفكرية المترسبة عميقا في الذاكرة الجمعية حول الجسد الأيقوني للأنثى، يقول صاحب آرابيا: " **المرأة نصف ديننا و ثلاثة أرباع دنيانا. الواجهة النسوية يجب أن تكون محلية وجميلة. لتعليم الرعية الهوجاء الذوق والرقة، وأحاط نفسه بالأنخليزيات، والأمريكيات، والفرنسيات، والايطاليات. يقول في خلواته لندمائه، إن المرء عندما يركب أجنبية، فهو لا يركب امرأة، ولكن حضارة بكاملها**"[4]. ليعكس المبدع هنا دور الجسد الأنثوي في صورة الطبيعية أو المتخيلة التي صنعت بفعل

---

(1)- فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل، إفريقيا الشرق، ط1، 2013، ص 135.

(2)- عبد الفتاح يوسف، سيميائيات الثقافة، تفعيل سيميائيات الثقافة وقمع الدلالات، ص 13.

(3)- المرجع نفسه، ص 14.

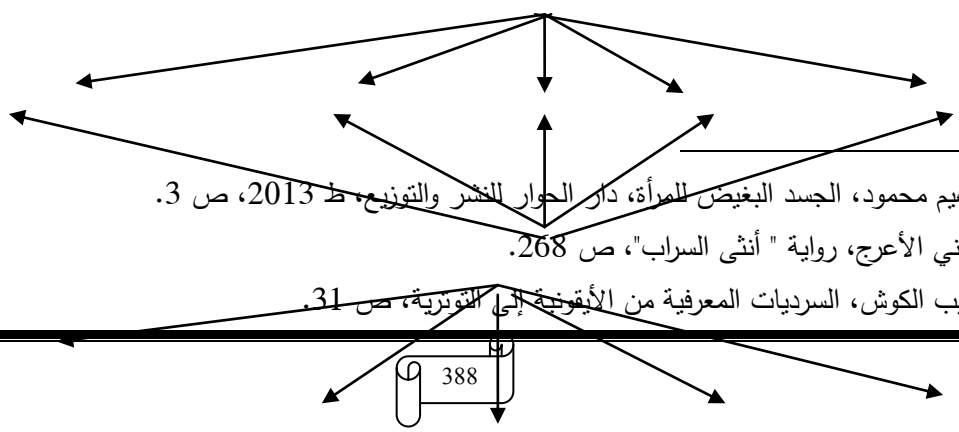
(4)- واسيني الأعرج، رواية "جملكية آرابيا"، ص 445.

المخيال الشعبي أو الأساطيري أو الأدبي، في التأسيس لمفاهيم الجسد بصفة عامة عند القارئ في تكوينه الشكلي أو القيمي، فجزء من خبرة المتلقي بشكلية الجسد ملتبسة بصورة الجسد الأنثوي، فوعي المتلقي " لابد أن يكون لجسد المرأة سهم في بلورته أو تهجينه أو تشكيله"[1]، ما يحيلنا إلى البنى التكوينية والمفهومية لصورة الجسد عند المتلقي، من قيم تحيط بالجسد بشقيه الذكوري والأنثوي.

فحقيقية التحقق تتعلق بالبعد المعرفي لمضمون التجربة السردية التي أُنتجت من خلالها صورة الجسد المتخيل؛ أي من الواقعة المفهومية للجسد أنثويا كان أم ذكوري، فالعلامات الجمالية هنا تعمل بوصفها المعطيات المناسبة للمتلقي ليستخدمها كقاعدة تدليلية، فينطلق منها في تحليل المعنى القصدي المضمن فيها عبر المؤشرات الدلالية في تقاعد مسبق أقامه المبدع مع متلقيه، تقول **(مايا)**:" **كانت ضحكة ريان في عز شبابه وعنفوانه. مشرقة. ترتسم على خديه غمازتين جميلتين**"[2]، فتتجلى المعرفة هنا في إدراك المتلقي بحيثيات بنية الجسد في متخيله وهندسته العضويته، فالمظهرية إلى القيم المتعلقة به ما يدفع الراوي إلى إثارة الذاكرة المتلقي، لتدر مخزونها في الجمال الذي يخاطبه المبدع في كل تصميم هندسي يخطه للجسد.

تعمل ذاكرة التلقي هنا بوصفها سجلا معرفيا وتعرف على أنها **(التمثيلات القاضوية**[3]**)** لصورة الجسد ببعدها الشكلي والقيمي:

(التمثيلات القاضوية)



(1)- إبراهيم محمود، الجسد البغيض للمرأة، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط 2013، ص 3.

(2)- واسيني الأعرج، رواية " أنثى السراب"، ص 268.

(3)- حسيب الكوش، السرديات المعرفية من الأيقونية إلى التوترية، ص 31.

معتقد شعبي معتقد خرافي معتقد فني معتقد ديني معتقد حضاري

مؤولات أيقونية تمثيلية

الأحكام القيمية الأساطير شعر– موسيقي القصص الديني الموضة

العجب –الغريب رقص–نحت– رسم التجميل

الصورة المعرفة

فيعمد المتلقي إلى تحليل المحتوى الدلالي للمرتسم الصوري الخاص بالجسد، انطلاقا من تتبع الإحالات الدلالية التي يبثها المبدع بين ثنايا الصورة لتساعده على الوصول إلى مقصديته، من التشكيلات الهندسية التي قدم من خلالها صورة الجسد بتفصيلاتها المختلفة في بنيتها، في الملفوظات الإحالية التي يوظفها الأعرج واسيني بدقة وتركيز شديد.

فـ" المقصدية في السيميائية هي فعل العقل لتأويل المعنى فالرمزي اللغوي، لا تتحدد معناه إلا من خلال معرفة قصد المتلفظْ/ المرسل، فالمقاصد تترجم إلى جمل وملفوظات، وغاية المقاصد هي استدعاء فهم المخاطب وإبلاغه معنى ما، فكل ملفوظ هو فعل من أفعال الشعور القصدي ولديه مُدْرَكُهُ الخاص، ويتم التعبير عنه بعلامات تحيل إلى المعنى/ المقاصد"[1]، لما لها من دور كبير في صناعة الدلالة المقصدية داخل الخطاب { صورة المتخيل الجسدي}.

فالحدث المعرفي التعاقدي بين المبدع والمتلقي يشتغل هنا بوصفه سياقاً متكرراً تنمو داخله الدلالة الرمزية لصورة الجسد المتخيل، باعتبارها سياقات مطابقة لما في ذهنه ضن سجل الأحداث الماضية في الشفرة الثقافية النموذجية، هنا يتحول ذهن المتلقي من وضعه

(1)– المرجع السابق، ص 14.

الخاوي البدائي الخالي من أي دلالة مسبقة، إلى الوضع المنضم الموجه بفعل الخصائص التأثيرية للسياق، بمثيراته التي تحفز التأمل الاستبطاني لتحليل المعنى القصدي[1].

لتتسرب الرؤية الاقتباسية من قصة **(كامي كلوديل)** من جديد بوصفها الوضع المعرفي الذي تعاقد به الأعرج مع متلقيه، تقول **مريوشا:" حكيت له القصة بكاملها من أولها على آخرها. فتفهم وضعي قليلا. كان قلبي ممتلئا بالرماد. لم يكن الأمر مهما فقد قرأ كل آلامي في عيني. ثم قال: يا ابنتي الدنيا التي أعيشها صعبة. وتحملك لها صعب. أنت امرأة في مدينة كُفِنَتْ وهي حية. قلت له: متأكدة أنك تحتاج لإمرأة مثلي. صوتي جميل وأناملي قادرة على العزف على القتارة والربابة والسانطور والبانجو"**[2]، ليظهر ظلم المجتمع بثقل تقاليده المحافظة، للمرأة المبدعة والمثقفة الخاصة المتميزة في رؤاها الفكرية وطموحاتها المشروعة، أو صاحبة قضية مشروعة من أجل البروز والخروج من الظل أو عباءة التبعية.

لتكون كل من **(قلبي ممتلئا، بالرماد آلامي، وتحملك لها صعب، كُفِنَتْ وهي حية)**، ملفوظات إحالية تعمل بوصفها الإشارات السياقية للمعنى التعاقدي، هي من يجهز المتلقي لتقبل المعنى القصدي منها، فمهمتها الأولى تكمن في تهيئة عقل المتلقي عبر فعل الوعي، لأن " فعل الأول للوعي هو المعنى << من ناحية تحديده>>، والقصدية هي الفعل هي فعل تحديد هذا المعنى بالعلامة التي تتوسط علاقة الوعي بالأشياء "[3]، من هنا ينطلق المتلقي في حصر دائرة القصد الدلالي انطلاقا الإشارات السياقية التي تقوده لضبط الدلالة في محمولها المناسب لها، لأنها الألفاظ المحورية والمشكلة للعصب الدلالي لمتخيل الجسد.

(1)- ينظر، أودغن ورتشاردز، معنى المعنى دراسة الأثر في الفكر و لعلم الرمزية، ص 324.

(2)- واسيني الأعرج، رواية "جملكية آرابيا"، ص 445.

(3)- اديث كريزويل، عصر البنوية، ترجمة/ جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1992، ص 138.

مثلما ورد في المشهد السردي الآتي، يقول **(بشير الموري)**: " **لأول مرة أرى وجه حاكم آرابيا. على شاشة التلفيزيون. كان مدوراً وصغيراً وناعماً كأنه وجه صبية لم يمسسه يد رجل. من حين لآخر يفقد ميزانه ويحمر بقوة حتى يصبح كحبة طماطم. ممتلئة ماء. كأنه نصف رجل. وربما أقل. لا أدري ما شبه بينه وبين سيدنا سليمان بن داود. ولكني وجدته في لحظة سهو وإغفاءة هاربة. قامته كانت قصيرة، لا تكاد تظهر من الأرض. عليه سمرة غامقة، حاول أن يُحمرِها بالمساحيق. لكن دون أن يُفقدَّها بعضا من أصالتها. يلبس ربطة عنق بأكثر من خمسين لون متداخل. على ظهره معطف نسوي كان مولعاً به. اعتذر في البداية على عدم ارتدائه اللباس العسكري الأخضر اللون**"[1].

فالأعرج يبث خطابا تهكميا في انتقاد الأوضاع السياسية في أهم رموزها السلطوية ممثلا في شخص **(حاكم آرابيا)**، الملفوظ التعاقدي الذي يحيل إلى الأوضاع السياسية المتردية في نظمها واستراتجياتها التسيرية، ليستمر في رصف المتواليات اللفظية كخط تدليلي يستشرف بها المتلقي خطاب النقد السياسي، تجلت في الموصفات اللفظية التي رسم بها الأعرج واسيني مظهر **حاكم آرابيا** وهو يلقي خطابه أمام جمهوره العريض في شاشة التليفون.

لتكون كل من **(مدورا وصغيرا)** ملفوظًا تعاقديًا يحيل على الشكل في مظهريته العامة، أما **(كأنه وجه صبية)** ملفوظ تعاقدي ليعقد به الراوي علاقة المماثلة بين **(حاكم آرابيا)** والفتاة الصبية، و**(لم تمسسه يد رجل)** ملفوظ تعاقدي يركز من خلاله الأعرج واسيني على خطاب التهكم العالي، فقوله **(كأنه نصف رجل. وربما أقل)** ملفوظ تعاقدي يحمل قصدية انتقاص قيمة الذكورية في المظهر الجسدي إلى غيابه في تشبه **(حاكم آرابيا)** في نظارة الوجه ونعومته، بالصبية في متقبل عمرها في الإطلالة وردية التي تكون على وحجها، كلها تحصر دائرة التلقي فلا تخرج عما قصده المبدع، فالمتلقي هنا لا يفهم

(1)– واسيني الأعرج، رواية "جملكية آرابيا"، ص 186.

سوى ما حملته هذه الملفوظات من معنى داخل الخطاب، حينما اشتغلت مع بعضها البعض في تعاضدية دلالية.

ليختم الأعرج خطاب التهكم بقوله **(سُمرَّة غامقة، حاول أن يُحمرِها بالمساحيق. لكن دون أن يُفقدَّها بعضا من أصالتها)**، فـ**(سمرة)** هنا تعمل بوصفها رمز إشاري إلى الأصل، أما **(يُحمرِها)** وظفت كرمز إحالي للتغير والتخلي والزيف، لتشتغل كلها بوصفها ملفوظات تعاقدية تحيل على الاصطناع المظهري الذي تتحلى به السلطة وتزيفها للحقائق خاصة فيما يتعلق بكتابتها والتأريخ لها، وفي تحوير القيم وبلورتها حسب مستهامها الشخصي فيما يخدم هدفا، أما قوله **(اعتذر في البداية على عدم ارتدائه اللباس العسكري الأخضر اللون)**، ملفوظ تعاقدي يشير إلى أسلوب المواربة والمرواغة التي تعتمدها السلطة بوصفها حيل تسيطر بها على الوضع العام وتهدأ بها الأوضاع.

تعتبر المقصدية الدلالية التي يسعى إليها الأعرج بمثابة القصد الذهني الذي يريد من قارئه الوصول إليه، عبر تتبع الإحالات الدلالية التي ترسخ المعنى في ذهنه، فيتحول الجسد هنا من المقصدية الرمزية إلى الحدث الذهني/ الحدث الجسدي أو الواقعة الجسدية، الذي استنتجه المتلقي كحكم مما خبره وواجهه من رموز قدمها له المبدع في المشهد الجسدي التوصيفي، لتشتغل المقصدية هنا على البنية العقلية للمتلقي عبر تقديم الصور التمثلية التي استندت عليها عملية الترميز، لأنها تتعلق بموضوعات ذهنية مفترضة مسبقا في ذهن المتلقي ومضمنة في شكل خبرة معرفية مسبقة، كسجل معرفي استند عليه الأعرج في عملية الوصف التهكمي للجسد[1].

لذا نجد أن الرصف الدلالي للملفوظات جاء حسب ما تعين له من دلالات التي ستحدد ما ستكون عليه العملية الذهنية للتلقي، لتكيفها حسب ما تدل عليه أي مرجعها الروائي. فتصبح صورة الجسد المتخيل " علامة هي الدوام بمثل مثابة الجزء ما من مثير

(1)– ينظر، أودغن ورتشاردز، معنى المعنى دراسة الأثر في الفكر و لعلم الرمزية، ص 127.

أصلي"[1]، أي المرجع الأصلي لصورة الجسد الحقيقي/الواقع، فالمدلولية هنا لصورة الجسد تستنبط دلالية رمزيتها من المرجع الروائي بشقيه الوهمي والافتراضي ما يؤسس لمصداقية الدلالة.

فالتلقي الأيقوني للسرد هنا يسعى فيه القارئ للكشف عن الأوليات الذهنية التي بنيت وفقها الصورة الذهنية للجسد،، بوصفها متخيلا متجسدا عبر الأيقونات اللغوية بطاقاتها التمثيلية، لأن " الدال اللفظي متجسد في فضاء الكتابة يشكل مدخلا أوليا ومركزيا في عملية التلقي، لأنها عملية بصرية قبل أن تكون تمثلا ذهنيا، وبالتالي فالدال اللفظي له دور في توجيه التلقي وتحديد مساراته"[2].

فالأعرج يؤسس لقبولية مشروعه النقدي انطلاقا من النماذج الصورية التي قدمها في متخيله السردي، فكل "صورة تنشأ تخضع فوراً للقبل أو الرفض بناءاً على انسجامها مع الإحالة أو عدمه"[3]، لذا نجده يخلق لصوره المتخيلة وسطاً ذهنياً يدعم قبولها عند المتلقي وصدقاً في نفسه، من السياقات التي أنتجها متخيل الأعرج مستثمراً كل المعتقدات والتصورات والأفكار التي لها علاقة بالجسد في صنع مفهومه وتثبيته في ذهن المتلقي أو المتخيل العام، فيقوم الأعرج بتقويضها لصياغة مفهومه الخاص للجسد منطلقا من مسائلة المرجع في جذوره الدلالية.

لتشتغل كل الملفوظات الدلالية بوصفها رموزا تؤثث للصورة الرمز الكبرى المؤسس لها تخييليا، لذا استخدم الأعرج هنا الملفوظات الواضحة الدلالة التي لا يكتنفها أي غموض مثل لفظ المشابهة **(كأنه وجه صبية)**، فالمشابهة تستعمل " بوصفها علامة تعريفية. فمرجعها المطلوب يشبه مرجع يقع عليه الإخبار"[4]، فمباشرة تحيل إلى مرجعها الأصلي وجه الصبية وتحيل إلى مرجعها الإحالي وجه ذكوري بملمح أنثوي فتي، فالعلامة

---

(1)- المرجع السابق، ص 135.

(2)- حسيب الكوش، السرديات المعرفية من الأيقونية إلى التوترية، ص 17، ص 18.

(3)- أودغن ورتشاردز، معنى المعنى دراسة الأثر في الفكر و لعلم الرمزية، ، ص 143.

(4)- المرجع نفسه ، ص 211.

الشبهية تعمل بوصفها رمزا نخبويا استدنت عليه الدلالة الأنثوية الملحقة بالوصف الجسدي الذكوري في سياق التشكيلي، ما يجعل استقراء خطاب النقد التهكمي واضحا للمتلقي.

باعتبار أن الصورة السردية الكبرى هنا تأسست من تركيب صوري مزدوج استعاري صورة المرأة/الرجل استعارة لصورة الدولة/ النظام في قوله: "**على ظهره معطف نسوي كان مولعاً به. اعتذر في البداية على عدم ارتدائه اللباس العسكري الأخضر اللون**"[1]. يفيض بتمظهرات الصورة التمثيلية للفساد السياسي، هنا "يعمل المتلقي على تحقيق ترهين أيقوني يوافق السيرورة الذهنية للصورة في حد ذاتها"[2]؛ أي صورة المعطف الأنثوي فوق الجسد الذكوري، لتظهر في نهاية المطاف الصورة الكلية بوصفها نسقا أيقونيا من بنيات صورية صغرى من الذات الأنثوية في تشكيل صورة الذات الذكورية، بهدف إعادة صياغة المنظور القانوني المفترض لصورة الجسد الذكوري القيادية.

فهذه التعاضدية الدلالية للرموز في بنية واحدة ومرمزة في شكل صورة واحدة هو "ما يؤدي إلى وسم الصورة المشكلة في النهاية التلقي بالصورة المولدة، حيث تكون منطلقا لبناء عوالم ذهنية لا تحجيم لعالم نصي ما، مما يمنح التلقي المعرفي بعدا أيقونيا"[3]، أي الصورة الأيقونية للجسد المحملة بدلالات مقصودة من قبل الروائي.

هنا يدرك القارئ المعنى المقصدي من التوظيف الرمزي للجسد بوصفه أيقونة حاملة لمقصدية دلالية تخدم أغراض السرد، نتيجة نمو الوعي الأيقوني الخاص بالجسد في ذهنه، فالمتلقي يعي في خبرة تعامله مع الجسد تظهر صورته في السرد بوصفها "سيرورة وصفيه هو قبل كل شيء تمثل أيقوني: صورة دقيقة بشكل أو بآخر، متعدد الأوجه"[4].

---

(1)- واسيني الأعرج، رواية "جملكية آرابيا"، ص 186.

(2)- حسيب الكوش، السرديات المعرفية من الأيقونية إلى التوترية، ص 60.

(3)- المرجع نفسه، ص 23.

(4)- المرجع نفسه، ص 60.

لتحقق الدلالة الخطابية وفق المنظور الانفعالي بالاشتغال على بعدين يشكلان خط التلقي وخط السرد، الجسد التلقوي من ناحية إدراكه وإحساسه باعتباره مركز الخطاب، والسجل النسقي بمخزونه القيمي ومخزونه الصوري، هنا يكون الجسد الإنساني المفصل البنائي المسجى عبر السرد، من جسد المُبْدِعِ إلى جسد المُبْدَعْ فالجسد المُتَلَقِي، في خطاطة تصورية مشتركة البناء، تنطلق من التمثيلات التي تبنيها ذهنية التلقي عبر الوسيط التمثيلي، مرورا بالتمثيلات التي تتبيها ذهنية التلقي وفق منظور النسق وما يفرضه من إحالات مرجعية.

- **الخـــــلاصـــــة:**

لنخلص في نهاية مطاف حديثنا عن المنجز الايهامي لصورة الحسد المتخيل أن الفن في كل تجلياته هو الخط الذي حقق اللحمة الفنية في متخيل الشكل الجسدي، من خلال استثمار الأعرج واسيني كل مقوماته البنائية في النحت والرسم والتشكيل، ليبني ويهندس جسده المتخيل في سماته الشكلية المتعالية القيمة عبر الرصف الأيقوني الحامل للدلالة الجسدية الموجه مسبقا.

فالدقة المتوخاة في توظيف الملفوظ الدلالي يساعد في توضيح المقصد الدلالي الذي يسعى إليه المبدع (واسيني الأعرج)، يحفز زاوية التلقي في استقصاء الدلالة المقصدية لإبراز الجمال الشكلي للجسد بوصفه مطلباً حضارياً معاصراً أخذ الجزء الكبير من الاهتمام في مجالات مختلفة، من الرسم فالنحت إلى الهندسة العمرانية مروراً بعمليات التجميل باعتبارها عناصر تتفاعل معبعها البعض ومع الجسد الإنساني فتتأثر به وتؤثر فيه، إما ترجمةٌ حرفية أو إعادة تركيب بصورة مختلفة عميقة ومتجذرة تعكس عمق التفاعل العلائقي بينهم.

فالشكل المنجز للجسد عملٌ ذو طابع فني بامتياز من ناحية المنظور التقديمي في التغريب التشكيلي للمنحوتات الشكلية للجسد المتخيل، ما يعكس أهمية الشكل من ناحية صناعته باحترافية عالية المستوى، وإنجاز تعديلات عليه بدقة صرفة تلائم الذوق العام

في كل توجهاته الذوقية، فخضوع الشكل الجسدي المنجز للاتحديد بفعل النوازع النفسية المتحكم الأول في صناعته، لذلك يعد الخارجي مهما لأنه يخدم المظهرية الجمالية للجسد الإنساني ويبرز قيمتها المتعالية في عصرنا الحداثي، هنا أشرك المبدع متلقيه في هذه اللعبة التمثلية التخيلية لأنه يعي جيِّدً أن ما سيرتسم في وعي المتلقي هو الجانب الشكلي للجسد قبل الصورة المفهومية.

خاتمة

بعد هذه الدراسة التي تتبعت فيها تقنيات صناعة الجسد الروائي، وهو جسد فني متخيل بامتياز لازالت تركيبة معقدة تتسم بالكثير من الغموض، وهو أمر راجع إلى أن البحث في مجال صورة الجسد في تطور معرفي دائم، لأنها صورة تمثيلية تتبنى على علائق مختلفة بين ما هو ذهني وحسي تدمج المركبات الواقعية بالتخيلية بعضها بعض، فمازال عالم التمثيل الجسدي في باب الفن مليء بالثغرات المعرفية التي تتطلب الدراسة إلا أننا حاولنا جاهدين الكشف عن بعض ملابسات عملية تمثيل الجسد في عالم المتخيل الروائي، محاولة لمعرفة علاقة الهوية الجسدية الواقعية بالإيهامية التخييلية.

وقد خلص البحث إلى جملة من النتائج نعرضها في الآتي:

1. يطرح المتخيل السردي لـ "**واسيني الأعرج**" قضية الجسد المتمزق بين رغباته، وأحلامه وإرادته الخروج من حياة العتمة والظل تمثلت في الجسد المستعار بأسماء مستعارة من الواقع، فالمتخيل السردي يمثل حكاية جسد يصرخ مستغيثا ليستعيد جسده الواقعي في ظلال الافتراضية الذي يحيل إلى فكرة اللاإنتماء إلى عالم الوهم، لأن أبطال وبطلات الأعرج يمثلون جسدا مستلبا من ذاته، ساعي إلى التحقق عبر انتماء الذات إلى نفسها إلى كيانها إلى جسدها إلى ذكرياتها وأفكارها، لأن الإنسان يشعر بنفسه موجودًا من خلال جسده الذي يختبر به محطات مختلفة في حياته عبر علاقة تفاعل مع الزمان والمكان.

2. التأسيس لمفهوم المصداقية الفنية للجسد التخييلي عبر لعبة المفارقة والمغايرة، في الابتعاد عن الواقعي والحقيقي المؤسس على التجربة الملموسة لصالح المزيف والمخادع والمغاير المؤسس وفق التجربة الذهنية، مشكلا وفقها صورة الجسد من عدة أبعاد واسقاطات في استغلال طاقات اللغة حين يتعالق الجسد بعالم الرواية، ليستحيل كلا منهما إلى واحد، لكن السمة الأساسية لهذا **(الجسد/الصورة الروائية)** أنه انزياحي عن المعيارية الواقعية لصالح المعيارية الوهمية في محاولة المبدع صناعة النموذج الجسدي الصوري المثالي.

3. خلص البحث إلى أن اشتغال المتخيل السردي على الكتابة كلحظة تخيلية قائمة بذاتها ممتلئة بالرغبة المتحولة اتجاه الآخر، فيرتقي السرد إلى مستوى اللغة الشعرية عن طريق تكثيف الصور الشعرية المؤطرة للصورة الجسدية، لتجعل من حضور الجسد في الرواية سرابًا أو لحظة وهم، لا نتستطيع الإمساك به لانزياحه في المخيلة، فشعرية الجسد هنا هي تموضعه بوصفه حقلًا دلاليًا داخل البناء الشعري للرواية واشتغاله داخل دوال النص والعلاقات الشبكية للكلمات والمدلولات، إنها ترتسم تبعاً لمستوى الصورة الشعرية، فالبناء الذي تتركب وفقه الصورة وفضائها الدلالي والأثر الذي تتركه في ذهن المتلقي ودرجة الانزياح الذي تصنعه الجملة الشعرية والجسد.

4. توصلت في هذا البحث إلى أن الذاكرة بكل محطاتها الانفعالية والتخزينية فالاسترجاعية والتوضيحية هي المصدر الاستنساخي والاستحضاري لصورة الجسد المتوهمة، لأنها المنبع الاحتفاظي بالمعلومات الجسدية في كل خصائصها وعلاقاتها مع مركبات الوجود، ما يسهل عملية استرداد الصورة الغائبة والمطلوبة للجسد المتخيل، ليبرز هنا دور الزمن في إدراك المعطى الخارجي في لحظة التفاعل معه، وتحوله إلى لحظة إبداعية خيالية حين تدخل عليه معطيات النفس ونوازعها الرغبوية.

5. تعتد "**مريم**" الوديعة بطلة رواية " **أحلام مريم الوديعة**" المرجع الدلالي والإحالي للجسد في بنتيه الواقعية والمتخيلة، وللقيمة الشكلية للجسد في مواصفاته المثالية للجمال المقدس، لأنها تحولت إلى صورة ذهنية مختزنة عميقا في ذاكرة المبدع "**واسيني الأعرج**"، تختزل النموذج الأنثوي المثالي في صفاته الشكلية وطباعه ومزاجتيه وبنية تفكيره المتفردة عن مجتمعه فالمتحرر من قيمه الثقافية، فهي تمثل الجسد الأنثوي المحقق للفرادة في العقل والشعور والمظهر.

6. أبرزت في هذا البحث أن "**واسيني الأعرج**" يقوم باستحضار الشخصية الورقية **(مريم)** ويسقطها على الشخصيات الورقية الأخرى مثل **(ليلى)** في علاقة صراع واسترجاع للهوية ما يحقق الانتماء إلى هذا الجسد ومعانقته والإحساس به خارج هوية

(مريم) الصورة الرمز، ويظهر هذا الصراع في البنية التركيبية للشخصية الروائية القلقة والضائعة؛ مما يجعلها شخصيات ذات تكثيف رمزي لحضور **(مريم)** فيها، فيتحول الشيء الزائف ليصبح واقعا مؤسسا له، انطلاقا من توهمات الذوات الساردة التي تبادلت الأدوار الروائية مع المبدع "**واسيني الأعرج**" في التعاقد الايهامي بيم المبدع و ملقيه والذي انبنى عليه متخيله السردي.

7. كشف البحث أن بطلات الأعرج واسيني (**نوة/ ليلى/ مريوشا/ لوليتا/ مريم المجدلية/ فتنة/ زريدة/ دنيا زاد/ ماريا/ كليمونس/ زليخة/ حدة/ فتيحة/ مباركة)** الموزعات عبر متخيله الصيغ التمظهرية القصصية للجسد المتوهم في المتن السردي، هي الأجساد التمثلية للصورة الذهنية **(مريم)**، باعتبارها مسقطات تشبيهية تماثلها في صورة الجسد الأنثوي المرغوب، ليبقى منظور الرؤية للصورة الجسدية هيولي وهمية تتلاشى فيها الملامح الواقعية كونها مرجعًا أو مظهرًا.

8. بينت في هذا البحث أن الفن بكل تجلياته المختلفة من المسرح إلى السينما فالموسيقي مرورا بالرسم والنحت وتعريجا على التشكيل وصناعة التماثيل و مصادره من **(الواقع/ الطبيعة/ الخرافة/ الأساطير الحوريات...)**، هو الأساس البنائي لصورة الجسد المتخيل في السرد الروائي **لـ** "**الأعرج واسيني**" والخط الصانع للحمة السردية، في دعائمه الفنية والخامات النحتية، فالتقنيات الموظفة، ومرتكزات الذوقية المعمدة في كل باب فني ساهمت في صناعة تمثال الجسد الفني عبر متخيل السردي.

9. اشتغال الأعرج في تشكيل صورة الجسد المتخيل على مفهوم المثال النموذج المتعالي في صفاته مقاربا به الجسد الواقعي، لذا وظف خامات نحتية مختلفة من **(المرمر/ البرونز/ الكريستال/ الشمع/ الخشب/ الطين/ الدّمَى/ الصلصال/ الماء/ النور/ الظل/ الورق/ الألوان الزيتية)**، لصناعة تمثاله الورقي، لكونه جسداً نحت من اللغة، ما أعطاه الأريحية الكاملة والانسيابية التامة في الاشتغال على تمثال الجسد الروائي، في

تحديد شكله النحتي المرغوب فيه من التصميم الخارجي للشكل الجسدي، وفي استثمار خصائص كل الخامات في اللون والملمس واللمعان والاستقامة والانسيابية.

10. تعد السينما التقنية التي خلقت الجو المشهداتي لعالم الجسد الوهمي في تفعيل القيمة الفرجوية والحسية التفاعلية للمتلقي، باستناد الأعرج على المونتاج السينمائي لتقديم الجسد بوصفه فلما ممنتجا على أساس الوحدات التصورية، فقدمت صورته التخيلية فيه وفق نظام التقطيع المشهداتي، ما يتيح للمتلقي التفاعل الحواسي مع ما يقدم له، فكأنه يلتمس الجسد الوهمي في أبعاده المظهرية بتقنية ثلاثية الأبعاد في حركته وسكونه إلى مراحل نموه في المشاهد التصورية عبر الحواس التي شكلته.

11. اعتماد المبدع في إظهار صورة الجسد على تقنية الرسم الموظفة في اللوحات الفنية، التي تنوعت بين الرسم بالخط الذي يشبه الخربشات والرسم بالألوان الزيتية والإشعاعات النورانية في الظل والنور، فتمثل النور خاصة في نور الشمعة مسلتهما تقنية الفنان الفرنسي "**دولاتور**" وفي كل هذا جعل الألوان المستخدمة تتنوع في كل الصور، والنموذج المدرج تقاسم فيه البياض والسواد اللوحة في توزع متساوي للمساحة التي خصصت لرسم الجسد المتخيل **(ذكوري/ أنثوي)**، بالتركز على تقنية الخطوط لإبراز ملامح الوجه أو الجذع.

12. الارتكاز على منظور الثقافة البصرية لتحفيز الإدراك الفني فيما يتعلق بالمدرك الجمالي المنبعث من صورة الجسد التشكيلية، بوصفها عملا فنيا يرتكز على التلاعب بآليات التفكير عند المتلقي، لتستبدلها من اللغوية إلى الصورية، بوصف الصورة عنصراً مهمًا في مجال التواصل بفعاليتها العالية في سرعة وصولها للمتلقي، لما لها من سلطة متعاليه في استحواذها على حاسة البصر التي تشكل بنية ثقافية يتم التعامل معها بحساسية عالية، تتطلب هندسة المعنى الضمني في الأيقونات التي تأثث هيكلها الصوري العام وتبني خطابها الدلالي الخاصة.

13. تأصيل المبدع "**واسيني الأعرج**" لمفهوم الجمال الجسدي من متعدد مرجعي مختلف، يمتد في عروقه التيمية إلى حضارات اهتمت بالجمال وقدسته في منحوتات جسدية، لها وقع جمالي ورونق ايقاعي في اسمها؛ مثل" **أفروديت**"، من الحضارة الإغريقية والرومانية إلى الحضارة العربية في جاهليتها وأدبياتها العباسية في "**مثاليات أبي نواس**"، فالرونق الأندلسي الممتزج بالجمال الغجري، فالجمال الجزائري الذي تضُرب جذوره في عمق الصحراء في جمالها السمراوي الذي يسحر العيون بلمعانه و نعومة ملمسه.

14. أبرز البحث أن صناعة الجسد المتخيل في روايات << واسيني الأعرج>> تركز على الهندسة الشكلية للجميل، بوصفه تمظهراً للبنية وخطاطتها الهندسية وتجسيداً لمفهوم البناء في منظوره العلائقي والتشكيل الجسدي الذي أخذ منطلقات بنائية مختلفة، تنمو فيها عضويته بتفصيلات شكلية تخدم منطق السرد والرؤية الفنية الكليه، باعتبارها توليفات سردية تشكل مناطق التبئير الروائي الذي ينبع منه المعنى التشكيلي للجسد المُمَثل روائياً، في استحداث قوالب شكلية للجسد تتماشى والرغبة الاستيهامية التي تعيشها الذوات الساردة.

15. استثمار المفردة التشكيلية للجسد الذكوري في قيمتها الجمالية لإبراز البنية العضلية للجسد الذكوري من ناحية تكوينه، من جمال الوجه إلى قصات الشعر وهندسته بما يتماشى مع تقاسيم الوجه، فالأكتاف العريضة والقامة الطويلة، فالعينين العطوفتين المشبعتين بالمشاعر، مركزا على عوامل الجذب في الشخصية التي تستهوي المرأة وتحب أن تجدها من الدعابة والحس المرهف والذكاء والقدرة على التواصل العطوف والذكي.

16. لم يكن استثمار مفردة الرجل من ناحية الشكل والمظهر فقط كدليل على الأناقة الفخامة، بل تعدى إلي القيمة التي تعكسها الرجولة في المتخيل الثقافي العام من هيبته ووقاره، ومقامه ومكانته الاجتماعية والفنية الخاصة، فالجسد الذكوري حضر متخيلاً في

الأبطال الذين مثلوا الدور بوصفه جسدا فنيا مبدعا في مجالات الفن المختلفة، كالجسد الكاتب والجسد الموسيقي والجسد الرسام والجسد النحات والجسد التشكيلي، مغامراً ومرتحلاً على الدوام لا يستقر على حال يحمل مفارقات وجودية أبرزت لمساته الإبداعية.

17. بينت الدراسة أن الجسد المتخيل في المدونات المدروسة جاء بطابع غرائبي في هندسته الشكلية أو قيمته الجمالية ما حقق الدهشة، لكون الفن يبحث دائما عن الدهشة فالجميل دائما غريب يجذب المتلقي، هذه الدهشة التي تثير ذهنه في تكوين رؤية جديدة لبنية الجسد خاصة في الأشكال الجسدية المقدمة من الشكل البيضاوي إلى المدور، فدخول عناصر عجائبية في بناء الهيكل الجسدي، و كلها تهدف إلى تحقيق الطابع التهكمي أو السخرية أو الانزياح عن معيارية الشكل، لكونها تخالف صورة تمثلها السابق في ذهن متلقيها العربي والغربي.

18. اشتغال الأعرج في استراتجية التلقي على الحوارية الفنية التي يدمج فيها المتلقي، بتفعيل حواسيته عبر مجموعة من الصور الحسية والبصرية الاستيهامية وتأجيجها في ذهنه، تستدعيها وتنميها مجموعة من المؤثرات البصرية والسمعية والنفسية التي تستهدف تنبيه اللاشعور، بهدف تمرير الدلالة الإغرائية المبطنة، وإثارة انفعالات المتلقي بتقديم ما يثير خياله على إدرار الصور التخيلية.

وفي الأخير آمل أن يكون البحث قد أجاب عن بعض الأسئلة التي شغلت ذهني قبل الخوض فيه، وهي أسئلة تتعلق كلها بفلسفة إنتاج الجسد الروائي، إنها أجساد أسماؤها من الواقع و تكوينها الشكلي وبوحها متخيل، كأجساد عروس النور وعذارى السحر عند الرومنسيين، أو أجساد إكسسواريةَ مَتْحَفية يهتم فيها الروائي بهندسة الشكل ولا يهمه خواء الروح.

الملخص

يمثـل متخيـل المبـدع "**الأعــرج واســيني**" مسـحة إبداعيـة للسـفر فـي عـوالم الدهشــة باعتبــاره الواقــع الــذي تعـيش فيــه شخصــياته، وهــو واقــع مفــروض عليهــا مسـبقاً، يؤسـس لصـور دراميـة تأثـث للواقعـة الجسـدية تتبنـي علـى الازدواجيـة الوجوديـة فـي انشـطارها بـين الوجـود الـواقعي والوجـود الـوهمي، مـن خلالهـا يؤسـس الأعـرج للحقيقـة السـرابية التـي تجـذب المتلقـي إليهـا بعوالمهـا السـحرية والطافيـة بـالخوارق والعجائبيـة، فـي اشـتغاله علـى نظريـة العـوالم الممكنـة التـي تمهـد للممكـن الجسدي.

وتعـد تجربـة الجسـد الروائيـة رحلـة الـذات المبدعـة للبحـث عـن نفسـها فـي عـالم التخييـل بعيـدا عـن الواقـع، لتعيـد التأسـيس لهـا سـرديا، فتنفلـت ذات الأديـب مـن الواقـع لـتحط رحالهـا فـي عـوالم تخييليـة منسـلخة مـن بـراثن هـاجس التجربـة الحياتيـة، تعكـس معهـا معـالم الوجـود الإنسـاني المصـوغ روائيـا، لتكـون خلقـا مصـقول مـن الأوهـام، و إيجـاد بعثـي لـذات متخيلـة ملتبسـة بـروح المبـدع، لكـون تجربـة تسـريد الجسـد روائيـا بحـث الأديـب عـن الأنـا تخييليـا فـي برزخيتهـا الضـائعة بـين الواقـع و المتخيـل. فالإيهاميـة الجسـدية التـي يحـدثنا الأعـرج عنهـا فـي متخيلـه السـري مصـوغة حسـب النـوازع النفسـية الرغبويـة المتطلـب إيجادهـا و امتلاكهـا بقـوة التخييل.

وهكـذا يـأتي المنجـز الصـوري للجسـد المتخيـل مرتكـزا علـى الصـورة الجماليـة فيـه ومناطقـه المثيـرة لعـالم السـحر والجاذابيـة، لـيعكس الجمـال الجسـدي فـي مورفولوجيـا الشـكل فـي قيمتـه المتعاليـة إلـى الجميـل والرهيـب والغريـب فالكمـالي، خاتمـا بالمثـالي السـاعي إلـى عـوالم المقـدس، ليكـون الحضـور التمثيلـي لصـورة الجسـد الجماليـة حضـورا جماليـاً معتبـرا علـى أنـه أحكـام جماليـة، تخضـع للـذوق الخاص والمدرك المعرفي بخصائص الجمال الجسدي بشقيه الذكوري والأنثوي.

Résumé

Le roman de ""**Waciny LAREDJ** représente une touche créative de voyage dans les mondes de l'illusion, en tant que réalité dans laquelle vivent ses personnages, établissant des images dramatiques fournies à la réalité physique sur la base de la dualité existentielle de sa fusion entre l'existence réelle et la présence imaginaire à travers laquelle le créateur de la vérité narrative est créé. Le soi créateur se chercher dans le monde imaginaire loin de la réalité reflète avec lui les traits de l'existence humaine, qui est racontée dans un récit, pour être l'inspiration physique que le boiteux nous dit dans son imagination secrète.
Afin de refléter la beauté physique dans la morphologie de la forme dans sa valeur transcendante pour le beau, le terrible et l'étrange, le complément parfait aux mondes sacrés, de sorte que la représentation représentative de l'image du corps esthétique soit esthétiquement présente en tant que jugements esthétiques.

قائمة المصادر
و المراجع

- **القرآن الكريم (رواية حفص)**

- المصادر الروائية:

1- واسيني الأعرج، أحلام مريم الوديعة، دار الفضاء الحر، بيروت، لبنان، ط1، 2001.

2- -واسيني الأعرج، أنثى السراب، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

3- واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، مجلة دبي الثقافية، دار الصدى، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2012.

4- واسيني الأعرج، جملكية آرابيا – أسرار الحاكم بأمره – ملك الملوك العرب والعجم والبربر ومن جاورهم من ذوي السلطان الأكبر– حكايات ليلة الليالي، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، ط 1، 2011.

5- واسيني الأعرج، حارسة الظلال_ دون كيشوت في الجزائر- ورد للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، ط 2، 2006.

6- واسيني الأعرج، رماد الشرق، "خريف نيويورك"، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، ط1، 2013.

7- -واسيني الأعرج، رمل الماية– الليلة الفاجعة بعد الألف– الكتاب الأول، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2015.

8- واسيني الأعرج، سيدة المقام، سلسلة الجيب، الفضاء الحر، بيروت، لبنان، ط1، 2001 .

9- واسيني الأعرج، سيرة المنتهي، عشتها كما اشتهتني، مجلة دبي الثقافية، دار الصدى، الامرات العربية المتحدة، ط1، 2013.

10- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2001.

11- واسيني الأعرج، طوق الياسمين رسالة في الصبابة والعشق المستحيل، سلسلة جيب، الفضاء الحر، بيروت، لبنان، ط1، 2001.

12- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، دار نوفل للنشر، بيروت، لبنان، ط1 ، 2013.

13- -واسيني الأعرج ، مرايا الضرير، كولونيل الحرب الخاسرة، ترجمة / عدنان محمد، ورد للطباعة والنشر، سوريا، دمشق، ط1، 2014

14- واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، مجلة دبي الثقافية، دار الصدى للصحافة و النشر والتوزيع، الامارات العربية المتحدة، ط1، 2013.

15- واسيني الأعرج، نساء كازانوفا، موفم للنشر، الجزائر، ط1، 2016.

16- واسيني الأعرج، وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر، البوابة الزرقاء، دمشق، الحزائر، ط 1980.

الكتب بالعربية:

17- إبراهيم الحجري، الجسد والهوية والأخر- مقاربة سرد الأنثروبولوجي، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، النايا للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا. ط1، 2013 .

18- ابراهيم محمود، الجسد البغيض للمرأة، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط 2013.

19- أحمد أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد المعرفية و الجمالية، الأهلية للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، دت، دط.

20- أحمد برقاوي، أسرار الوهم حوار نقدي مع المفكرين عرب، الأهالي للنشر والتوزيع والطباعة، دمشق، سوريا، ط1، 1996.

24 - أحمد نوار، كتالوج معرض الفنان الحسين فوزي، قصر الفنون بالجزيرة، وزارة الثقافة، المركز القومي للفنون التشكيلية، القاهرة، ط 1999.

25- الأخضر بن السائح، سرد الجسد وغواية اللغة، قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى، عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن، ط1 ، 2011.

26- إدريس الكريوي، بلاغة السرد في الرواية العربية، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، ط 1، 2014.

29- اسحق بن حنين، كتاب أرسطاليس، تحقيقي عبد الرحمان بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب للنشر، ط1، 1984.

30- أم الزين بنشيخة المسكيني، تحرير المحسوس، (لمسات في الجماليات المعاصرة)، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، ط 2014.

31- أمل صادق، فؤاد أبو حطب، علم النفس التربوي، مكتبة انخو مصرية، القاهرة، مصر، ط5، 1996.

32- تحسين محمد صالح، أدب الفن السينمائي، الجنادرية للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2016.

33- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992، بيروت، لبنان.

34- جماعة من النقاد والباحثين، التخييل والعالم في روايات محمد عز الدين التازي، الدار البيضاء، المغرب، دت، دط.

35- جمال بوطيب، الرواية العربية الحديثة المرجع والدلالة، بحث جديد في أنثروبولوجيا الجسد، عالم الكتاب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2013.

36- حسن الأشلم، الشخصية الروائية عند خليفة حسن مصطفى، الناشر مجلس الثقافة العام، ليبيا، ط 2006.

37- حسن بوحبة، الجسد بين النسق القيمي وسلطة الصورة الإعلامية، قراءة في الخطاب الإعلامي العربي، دار الكتب الإعلامية، بيروت، لبنان، ط 2013.

38- حسن حمادة، بحثا عن المعنى والسعادة واليوتوبيا، مكتبة دار الكلمة، القاهرة، مصر، ط2، 2007.

39- حسن عبود النخيلة، خطاب الصورة الدرامية، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، الرباط، المغرب.ط1، 2013.

40- حسيب الكوش، السرديات المعرفية من الأيقونية إلى التوترية، دار كنوز المعرفة، عمان، الأردن، ط1، 2016.

41- راضي شحادة، الجسد الآدمي والمخلوق المسرحي، الأهلية التوزيع، الأردن، عمان، ط 1، 2013.

42- رسول محمد رسول ، المس والنظر، مقاربات في سرديات المحسوس المتخيلة، دائرة الثقافة. دبي، الامرات العربية المتحدة ط1، 2013.

43- رسول محمد رسول، الجسد في الرواية الإماراتية، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2010.

44- رلي عدنان الكيال، الضوء والظل_ بين فني الشعر والتصوير، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، ط1، 2011.

45- رياض هلال الدليمي، بين الفكر والنقد والتشكيل البصري، دار رضوان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013.

46- ريجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، ترجمة فريد الزاهي، دار مأمون للترجمة والنشر، بغداد، العراق ط1، 2007.

47- ريحان إسماعيل المساعيد، سيمائية الجسد وممثلاته الثقافية في شعر الأعشى الكبير، دار اليازوردي، اربد، الأردن، ط1، 2015.

48- سامية إبراهيم لطفي السمان، عزة إبراهيم علي، تاريخ تطور الملابس عبر العصور، الإسكندرية، جامعة الإسكندرية، ط 1999.

49- سامية إدريس، تمثل الصراع الرمزي في الرواية الجزائرية، دراسة علم الاجتماع النص الأدبي، منشورات الاختلاف، منشورات الضفاف، الجزائر، بيروت، ط1، 2015.

50- سعد توفيق، معنى الجميل في الفن- مداخل إلى موضوع علم الجمال، الدار المصرية اللبناني، القاهرة، مصر. ط 1، 2015.

51- سعيد بنكراد، وهج المعاني، سيميائيات الأنساق الثقافية، منشورات المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2013.

52- سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط2000.

53- سعيد بوخلط، المتخيل والعقلانية، دراسات في فلسفة غاستون بشلار، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، ط1، 2013.

54- سعيد جابر، من السردية إلى التخيلية، بحث في الأنساق الدلالية في السرد العربي، دار الأمان، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الرباط، المغرب، الجزائر، الجزائر. ط1، 2013.

55- سعيد جبار، التخييل و بناء الأنساق الدلالية حول مقاربة دلالية تداولية، رؤية للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2013.

56- سفيان زدادقة، الحقيقة والسراب، قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة، طباعة الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

57- سليمان الحقيوي، سحر الصورة السينمائية، خبايا صناعة الصورة، دار الراية للنشر والتوزيع، ط1، 2013.

58- سمية فيدوح، فلسفة الجسد ،التنوير، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

59- سيمر الزغبي، نيتشه الفن والوهم والإبداع الحياة، دار التنوير للطباعة والنشر، دار الفارابي لتوزيع، ط2009.

60- شارل سندرس بيرس، كتابات حول العلامة، منشورات سوي، باريس، ط 1978.

61- شاكر عبد الحميد، الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، عالم المعرفة، الكويت، ط 2009.

62- شاكر عبد الحميد، الغرابة المفهوم و تجلياته في الأدب، عالم المعرفة ، الكويت، ط 2012.

63- شرف الدين مجدولين، الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، دار الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

64- شرف الدين مجدولين، ترويض الحكاية بصدد قراءة التراث السردي، منشورات الاختلاف، الجزائر، الجزائر، ط1، 2007.

65- صاحب خليل إبراهيم، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، دراسة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2000.

66- صلاح عيد، نظرية الشعر العربي، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط 1993.

67- عاطف جودة الخيال مفهومه ووظائه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط 1984.

68- عبد الرحيم الإدريسي، استبداد الصورة- شاعرية الرواية العربية-، الانتشار العربي، بيروت، لبنان/ ط1، 2013.

69- عبد العزيز مقالح، الوجه الضائع، دراسات عن الأدب و الطفل العربي، درا الشؤون العربية، بغداد، العراق، ط2، 1986.

70- عبد الفتاح كليطو، الغرابة و الأدب، دراسة بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، المغرب، دار البيضاء، ط3، 2006.

71- عبد القادر الغزالي، الصورة الشعرية و أسئلة الذات ، قراءة في شعر حسن نجمي، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2011.

72- عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، دت، دط.

73- عبد القاهر الجرجاني بن عبد الرحمان، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، السعودية ط1، 1999.

21- علي الحسين بن عبد الله بن الحسن بن علي بن سينا، أحوال النفس، رسالة في النفس وبقائها ومعادها، تحقيق أحمد فؤاد الأهواني، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، مصر، ط1، 1952.

74- عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، ط1، 2009

75- عبد الله السيد- باسم مصطفى الشمالي، مفهوم الحركة في فن النحت الحديث، مجلة دمشق للعلوم الهندسية المجلد التاسع ، العدد الأول، 2013.

76- عبد الله رضوان، الرواية الأردنية على مشارف القرن الواحد و العشرين، دراسة تطبقية، منشورات صناع التغيير، عمان، الأردن، ط1، 2011.

77- عبد الله شطاح، نرجسية بلا ضفاف- التخييل الذاتي في أدب واسيني الأعرج، كنوز للنشر والتوزيع، الأبيار، الجزائر، ط 1، 2012.

78- عبد المجيد حسيب، حوارية الفن الروائي، منشورات مجموعة الباحثين في اللغة و الأدب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، ط1، 2007.

79- عبد الناصر هلال، خطاب الجسد في شعر الحداثة- قراءة في شعر السبعينيات، مركز الحضارة العربية، الجيزة، مصر، ط 2005.

80- عبد الواحد المرابط، السيمياء العامة و سيمياء الأدب – من أجل تصور شامل- منشورات الاختلاف، والدار العربية للعلوم ناشرون، المغرب، لبنان، ط1، 2010.

81- عبيد محمد صابر، سوسن البياتي، الكون الروائي، قراءة في الملحمة الروائية " الملهاة الفلسطينية" لإبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للتوزيع و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 2007.

82- عبيدة صبطي، نجيب بخوش، مدخل إلى السيميولوجيا، دار الخلدونية، الجزائر، ط1، 2009.

83- عثماني الميلودي، العوالم التخيلية في روايات إبراهيم الكوني، بحث في الطبيعة والمحتويات والأسلوب، النايا للنشر والتوزيع، ط1، 2013.

84- عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، كتاب الحيوان، تحقيق وشرح/ عبد السلام محمد هارون، مكتبة و مطبعة مصطفى البناني الحلمي و أولاده، مصر، ط 2، 1965.

85- عزيز القاديلي عبد الرحمن، الصورة الإنسان والرواية، في الشرق الأوسط، إي- كتب- دار نشر عربية مستقلة، بيريطانيا، ط 1، 2018.

86- عمارة كحيلي، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي- مقاربة جمالية في نماذج تجريدية عن الفنان " محمد خدة"، ميم للنشر، الجزائر، ط 1.

87- عمر بن دحمان، نظرية الاستعارة التصورية والخطاب الأدبي والخطاب الأدبي، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2015.

88- فاروق السيد، جماليات التشظي، دراسات ثقافية وعربية، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر ، ط1، 1997.

89- فاروق بسيوني، قراءة اللوحة في الفن الحديث، دراسة تطبيقية في أعمال بيكاسو، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1995.

90- فاطمة عبد الله الوهيبي، المكان والجسد والقصيدة، المواجهة وتجليات الذات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط 2005.

91- فرد الزاهي، الجسد الصورة و المقدس في الإسلام، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، ط1999.

92- فريد الزاهي، النص و الجسد و التأويل، إفريقيا الشرق، دار البيضاء، المغرب، ط 2003.

93- فؤاد الخوري، أيديولوجيا الجسد رموزية الطهارة والنجاسة، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 1998.

94- فوزي منير، الطفل في الرواية المصرية، الشركة العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط1667.

95- فوزي ناجي، قراءات خاصة في مرئيات السينما المصرية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ، مصر، ط 2002.

96- فيصل الأحمر، الدليل السيميولوجي، دار الألمعية للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط 1، 2011

97- قسطا بن لوقا، كتاب فلوطراخس، في الأراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة، تحقيق و تقديم/ عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهظة العربية، القاهرة، مصر، ط 1954.

98- قصي حسين، أنثروبولوجيا الأدب، دراسة في الآثار الأدبية على ضوء علم الإنسان، دار البحار، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

99- كاظم نادر، تمثلات الآخر، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، دراسات، فكر، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، البحرين، ط1، 2004.

100- مازن عرفة، سحر الكتابة وفتنة الصورة، من الثقافة النصية إلى سلطة اللامرئي، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط2007.

101- مالك شبل، تصورات الجسد في الإسلام، دار النشر puf، فرنسا ط 2004.

102- محسن علي حسن، أهمية الحركة في فن النحت التشكيلي والفن وما حوله، ط 2009.

103- محمد بدر الدين آفاية، الغرب المتخيل- صورة الآخر في الفكر العربي الإسلامي الوسيط- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2000.

104- محمد برادة، الذات في المسار الروائي، قراءة 40 رواية، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، ط1، 2014.

105- محمد حسام الدين إسماعيل، الصورة والجسد، دراسات نقدية في الإعلام المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ط2، 2010.

106- محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 1984.

107- محمد حسين محمود، شعرية الجسد (عصر صدر الإسلام_ العصر الأموي)، فحص أثر الجسد في شعر هذين العصرين، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط 2013،.

108- محمد سمير عبد السلام، فضاءات و جماليات كونية- قراءات في الرواية المصرية المعاصرة، دار المعرفة ، مصر، ط 1، 2010.

109- محمد شبة، المخيال عند محمد أركون، مقاربات فكرية، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الجزائر، المغرب، ط1، 2014.

110- محمد صابر عبيد، الكتابة الإبداعية عند عبد الرحمان والنص المتعدد، عالم الكتاب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2008.

111- محمود خليف خضير الحياني، التأويلية مقاربة وتطبيق، مشروع قراءة في شعر فاضل العزاوي، دار كندار للنشر والتوزيع، مصر، ط 2013.

112- مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، تقديم مدحت مذكور، مطابع الأهرام التجارية، فيلوب، مصر، ط 2006.

113- مصطفى شادلي، المتخيل والشفاهية دراسات في المتون التراثية المغربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، ط1، 2008.

114- مصطفى محمود، الأحلام ، دار المعارف، القاهرة ، مصر، ط 1986.

115- مصطفي عبده، فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني، مكتبة مدبولي، الإسكندرية، ط2، 2009.

116- مها محمد حسين، العذرية والثقافة دراسة في أنثربولوجيا الجسد، دال للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط 1، 2010.

117- نادر كاظم ، تمثلات الآخر- الأسود في المتخيل الغربي الوسيط، دراسات وفكر، المؤسسة العربية للدراسات و النشر البحرينية، ط1، 2004.

149 - نايف عتريس، فن الرسم، دار الراتب الجامعية- سوفنير، بيروت، لبنان، دت، دط.

150- نبيل حداد، محمود درانيه، تداخل الأنواع الأدبية، كتاب – مؤتمر النقد الثاني عشر، اليرموك، أربد، المجلد الأول، جدار للكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط 2009.

151- نذير الزيات، فن النحت، دار دمشق للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1990، ط2، 2000.

152- هاني يحي نصري، الفكر والوعي بين الجهل والوهم والجمال، المؤسسة الجامعية للدراسات للنشر والتوزيع ، بيروت، ط ، 1998.

153- هشام العلوي ، الجسد والمعنى، قراءات في السيرة الروائية المغربية، شركو التوزيع و النشر الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.

154- هيوا قادر محمود، إشكالية الجمال والثقافي، تحليل الخطاب النقدي في كتاب- التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي- الهوية و التخيل، دار النشر المنهل، ط 2017.

155-يوسف الإدريسي التخييل والشعر، حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية، منشورات الضفاف، بيروت، لبنان، ط1، 2012.

156- يوسف الإدريسي، والتخييل والشعر، حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية، أرسطو، فن الخطابة، تر/ عبد الرحمن بدوي.

157- يوسف مخائيل أسعد، سيكولوجيا الإبداع في الفن والأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1986.

- الكتب المترجمة إلى العربية:

157-أ،أ، مندولا، الزمن الروائي، ترجمة بكر عباس، مراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت، بنان، ط1، 1997.

158-اديث كريزويل، عصر البنوية، ترجمة/ جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1992.

159- أرسطو، فن الخطابة، حققه وعلق عليه عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت، لبنان، ط1998.

160- أرسطو، في النفس ترجمة إسحاق بن حنين، تحقيق أحمد فؤاد الأهواني، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1950.

161-أودغن ورتشاردز، معنى المعنى دراسة الأثر في الفكر ولعلم الرمزية، ترجمة وتقديم/ كيان أحمد حازم يحيى، دار الكتاب الجديد المتحدة، التوزيع دار المدار الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 2015.

162–بول ريكور، الذاكرة ، التاريخ، النسيان، تقديم و ترجمة و تعليق/ جورج زيفاني، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط 1، 2009، بيروت، لبنان.

163–بول ريكور، صراع التأويلات، ترجمة / منذر عياش، مراجعة / جورج زناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2005، ص بيروت، لبنان.

164–بول ريكور، نظرية التأويل– الخطاب و فائض المعنى–، ترجمة/ سعيد الغامدي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، .2006

165–بيت فرون، بالاشتراك مع أنطوان فان أمرونغين وهانردي فرايز، الرائحة – أبجدية الإغواء، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، أبو ظبي، الإمارات، ط2010.

166–بيير جيرو، السيميائيات، دراسة الأنساق السيميائية غير اللغوية، ترجمة/ منذر عياشي، دار نينوى،دمشق، سوريا، ط 2016.

167–توماس مونور، التطور في الفنون، وبعض نظريات أخرى في تاريخ الثقافة، الجزء الأول، ترجمة/ محمد على أبو درة، لويس اسكندر جرجس، عبد العزيز توفيق جاويد، مراجعة/ أحمد نجيب هشام، الهيئة العامة لقصور الثقافة، شركة الأمل للطباعة والنشر، ط 2014.

168–جاك أمون، الصورة، ترجمة ريتا الخوري، مراجعة جوزيف شريم، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، .2013

169–جاك فونتاني، سيمياء البصري، ترجمة/ على أسعد، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 2013.

170–جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال– تخطيط لنظرية في علم الجمال، ترجمة/ محمد مصطفى بدوي، مراجعة و تصدير/ زكي نجيب محمود، تقديم/ رمضان بسطاويسى محمد، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط 2011.

171–جيل دولوز، الاختلاف والتكرار، ترجمة/ وفاء شعباني، مراجعة/ جورج زيناتي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

172–جيل دولوز، الصورة– الحركة أو فلسفة الصورة، ترجمة حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق المؤسسة العامة للسينما، ط 1998.

173–جيل دولوز، فيليكيني غتاري، ما هي الفلسفة؟، مركز الإنماء القومي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان،

174–دافيد لوبروتون، انثروبولوجيا الجسد والحداثة، ترجمة، محمد عريب صاصيلا، منشورات المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع، بيروت، لبنان، دت، دط.

175–ستيفن أولمان، الصورة في الرواية، ترجمةو تحقيق/ رضوان العيادي، محمد مشبال، رؤية للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر، ط 2016.

176–سلفادور دالي، أنا والسريالية، الاعترافات السرية لسلفادور دالي، ترجمة/أشرف أبو اليزيد، دار الصدى، دبي، ط2010.

177–سلفادور دالي، أنا والسريالية، الاعترافات السرية لسلفادور دالي، ترجمة/أشرف أبو اليزيد، دار الصدى، دبي، ط2010.

178–عبد الله بوحديبة، الإسلام والجنس، ترجمة وتعليق هالة العودى، رياض رايس للكتب، بيروت، لبنان، ط2، 2001.

179–غاستون بشلار، حدس اللحظة، تعريب رضا عزوز، عبد العزيز زمزم، دار الشؤون الثقافية العامة أفاق عربية ، بغداد، العراق، ط 1986

180–فرانسوا مورو، البلاغة المدخل لدراسة الصورة البيانية، ترجمة/ محمد الوالي، عائشة حرير، إفريقيا الشرق، ط 2003.

181–فرانسيس ادلين (مجموعة مو)، بحث في العلامة المرئية– من أجل بلاغة الصورة، ترجمة/ سمر محمد سعد، مراجعة/ خالد ميلاد، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز الوحدة للدراسات العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2012.

182–فريدريك هيخل، علم الجمال و فلسفة الفن، ترجمة/ مجاهد عبد المنعم مجاهد، الحلقة الأولى، مكتبة دار الكلمة للنشر و التوزيع، ط1، 2010.

183–فولفغانغ ايزر، التخييلي والخيالي من منظور الانطربولوجية الأدبية، تر/حميد لحميداني، الجيلالي الكدية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1988.

184–كرس شلنج، الجسد والنظرية الاجتماعية، ترجمة/ منى البحر، دار العين للنشر، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط 1، 2009.

185–كولن ولسن، المعقول واللامعقول في الأدب الحديث، ترجمة أمين زكي حسن، منشورات دار الآداب، بيروت، لبنان، ط5، 1981.

186–كين داتسايجر، مونتاج السينما و الفيديو، التاريخ والنظرية والممارسة، ترجمة و تقديم/ أحمد سوسف، المركز القومي للنشر و التوزيع، ط1، 2011.

187–ليوناردو دافنشي، نظرية التصوير، تقديم عادل السيوى، الهيئة المصرية العامة للكتب، القاهرة، مصر.

188–ماري مادلين داقي، معرفة الذات، ترجمة/ نسيم نصر، منشورات عويدات، بيروت، لبنان،ط1974،1، ط2، 1980.

189–ميشيل مافيزولي، وترجمة/ عبدالله زارو، دار إفريقيا الشرق، ط 1، 2014.

190–ميشيلا مارزانو، فلسفة الجسد، ترجمة/ نبيل أبو صعب،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2011.

191-هانس روبيرت ياوس، جماليات التلقي- من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تقديم وترجمة/ رشيد بنحدو، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، ط1، 2016.

192-هيلين توماس وجميلة أحمد، الأجساد الثقافية الأنثوغرافية و النظرية، ترجمة / أسامة الغولى، اشراف/ جابر عصفور، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2010.

193-هنري كوردان، الخيال الخلاق في تصوف ابن عربي، ترجمة/ فريد الزاهي، منشورات رسم، الرباط، المغرب، ط 2006.

194-هوسرل، الأنساق الميتافيزيقية الكبرى في مسألة الصورة وفي مسعى العلماء من أجل إصابة منهج وصفي في تناقضات التصور الكلاسيكي، تعريب/ لطفي خير الله، بطبلبة، تونس، ط 2011.

195-ولتر ت-ستيس، معنى الجمال- نظرية في الاستيطيقيا- ترجمة/ إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، ط 2000.

- الأطاريح والبحوث المخطوطة:

196-عبد القادر بربار، أطروحة دكتوراه، " البعد التداولي في العملية التواصلية في شعر الأمير عبد القادر"، إشراف/ محمد ملياني، قسم اللغة العربية، كلية الآداب و الفنون، جامعة وهران 1، (2016/2015).

197-عثمان بدوي، رسالة ماجستير، " وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ"، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الجزائر، 1999.

198-مصطفى ولد يوسف، المتخيل والتاريخ في الرواية المغاربية، أطروحة دكتوراه، إشراف آمنة بلعلى، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، (2014- 2015)

199-منصف الوهابي، الجسد المرئي، والجسد الشعري، قراءة في شعر أدونيس " قراءة تناصية" أطروحة دكتوراه، إشراف/ بكار توفيق، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة تونس، 1987.

200- يمينة بن سهلة، "جماليات الجسد في الفكر الفلسفي، تمثلاته وتجلياته" في الثقافة الإسلامية"، أطروحة دكتوراه في الفلسفة، إشراف/ منير هادي، كلية العلوم الاجتماعية، قسم الفلسفة، (2016/2015)، جامعة وهران 2.

الكتب بالأجنبية:

1Boston and New Yourk. HoucHTon Mifftim. Company. AADccxim .

2 -Dennay Waldo Rons, PH.D. On Drowing –lecturer on The Theory Of Desing. Harverd Univresity.

3 -Jean François Diana , L'image mentale au cinéma : un regard particulier sur certaines oeuvres de Frederico Fellini, Thèse de doctorat en Sciences de l'information et de la communication,Sous la direction de Noël Nel, 1995 , à Metz.

القواميس و الموسوعات

1- إبراهيم مدكور، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط 4، 2004.

2-جمال الدين أبو فضل محمد بن مكرم بن على بن أبي قاسم ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثالث، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 1، 2010.

3 – محمد مناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة في المعجم و الانكليزي العربي، مكتبة لبنان، بيروت، ط 1.

4-DECTIONNAIR. UNNIVERSEL DE LITTERATURES.SOU LABEATRICE.VOLUME. LPM. P.V.F. 1994 .

- المقالات والدراسات

1 – الأخضر بن السايح، " الرواية النسوية المغاربية و الكتابة بشروط الجسد"، العدد 4، الخطاب مجلة دورية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري – تيزي وزو– الجزائر، ، 1يناير 2009.

2– رياض هلال مطلك الدليمي، حامد خيضر حسين الحسنات، " الأبعاد الجمالية للشكل الهندسي في الفن البصري – فازاريللي– أنموذجا"، العدد 1، المجلد 4، كلية الفنون الجميلة، قسم التربية الفنية، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، العرق.

3-شوقي مصطفى الموسومي، المقاربة التداولية في الخطاب التشكيلي المعاصر، قسم الفنون التشكيلية، كلية الفنون الجميلية، مجلة علمية محكمة، العددان التاسع والعاشر، جامعة بابل، العراق، حزيران 2015،

4 – عادل علي عبد العزيز شعت، الأبعاد الجمالية لتكنولوجيا النحت البارز على الخامات لاستخدامات صياغات و تقنيات جديدة في النحت الحديث، مجلة كلية التربية الفتية، جامعة حلوان، مصر، 2013.

5 – عبد الفتاح يوسف، سيميائيات الثقافة، تفعيل سيميائيات الثقافة وقمع الدلالات، مجلة فصول، القاهرة، عدد (91–95)، ط 2014.

6 – فريد الزاهي، الجسد واستراتجية المظهرية في الثقافة العربية الإسلامية، مجلة الكرمل، العدد،54، بيروت، لبنان، ط 2008.

7 – ماهر شعبان عبد الباري، مقال بعنوان" فاعلية إستراتجية التصور الذهني في تنمية مهارات القراءة لتلاميذ المرحلة الإعدادية"، مجلة دراسات في المناهج وطرق التدريس، الجمعية المصرية للمناهج و طرق التدريس، كلية التربية، العدد 145، عين شمس، مصر.

8 – محمد الشويكة، تمثل الجسد في السينما المغربية – هموم و قضايا، مجلة علامات، العدد 38، مكناس، المغرب.

9 – هدى طالب طراد، جماليات اللاشكل في رسوم التعبيرية التجريدية، مجلة جامعة بابل، المجلد 23، العدد 4 ، كلية العلوم الإنسانية ، قسم الفنون الجميلة ط 2015، جامعة بابل، العراق.

– المواقع الإلكترونية:

-1. التصوير البصري المكاني، qu.edu.iq/el/mod/resource/view.php?id=5173، 01–12–2018، 18:33.

2 - علي يوسف، مقال بعنوان "المعالجة الضوئية للشخصيات في العمل التلفزيوني"، موقع الفنون الجميلة، قسم ورشة، www.alfnonaljamela.com، بتاريخ 22–07–2016، توقيت 06:16

الفهرس

المقدمة

التمهيد: الجسد الثقافي في المتخيل الفكري 16

تمـــهـــــيد

1-/ المفهوم المعجمي للجسد.....16

2-/ المفهوم الاصطلاحي للجسد.....17

3-/ الجسد و النسق الثقافي. 22

4-/ صورة الجسد في الثقافة العربية. 26

5-/ صورة الجسد في الثقافة الغربية. 40

خلاصة.....45

الفصل الأول: الصورة والفكر التخييلي 47

***- المبحث الأول : مفهوم الخيال و التخيل –الجذور والاصطلاح**.....47

1-1-/ التشكل الأولي لمفهوم الخيال والتخيل.....47

1-2-/ التخييل في البيئة النقدية والفلسفة القديمة.....49

1-3-/ الخيال و التخييل في البيئة النقدية المعاصرة.....52

1-4-/ - التخييل والفاعلية الإبداعية.....54

1-5-/ التخيل الروائي وتقنية الايهام.....63

***- المبحث الثاني: الصورة الجسدية التأسيس للماهية -آليات التشكل في الأدب**..80

2-1-/ في البيئة الفلسفية والنقدية القديمة. 80

2-2- /الصورة في البيئة النقدية المعاصرة.....83

2-3-/ علاقة الصورة بالتخييل.....86
2-3-1- / الصورة والفاعلية الإبداعية والإشعاعية التأثيرية.....87
2-3-2-/ الصورة والحضور الجسدي.....92
2-3-3- /آليات البناء التصوري والتخيلي للصورة الذهنية.....102
أ-/ البناء المتحول للصورة.....102
ب- / البناء المتضائل للصورة..... 103
ح- / البناء المركب للصورة.....103
د-/ البناء المطلق للصورة.....103
هـ-/ البناء الكلي للصورة.....103
ج- /البناء الجزئي للصورة.....104
خ-/ البناء التراكمي للصورة.....104
خـــــلاصة 105

الفصل الثاني: الجسد الروائي بين الانزياحية التخيلية والمرجعية الدلالية

تـــــمهـــــيد.....**107**
1-/ الجسد المرجعي..... 107
2-/ الجسد الإستعاري.....119
3-/ الجسد من الإستعارية إلي التخيلية 127
3-1- / تخييل أنثوي لجسد ذكوري. 128
3-2-/ تخييل ذكوري لجسد أنثوي. 140
4-/ الجسد الوهمي. 142
4-1- / إستيهام أنثوي لجسد ذكوري.....146

4-2-/ إستيهام ذكوري لجسد أنثوي..... 153
5-/ الجسد الحلمي.....167
5-1- / جسد حلمي رؤية ذكورية. 168
5-2- / جسد حلمي رؤية أنثوية..... 173
6-/ التأثيث الطفولي للصورة الإستهامية. 175
خـــــــلاصة.....178

الفصل الثالث: إستراتجية التصوير الذهني في بناء الصورة الجسدية 180.....

تمـهـــيد 180
1-/ التصوير المشهدي للجزئي.....182
2-/ الصور المشهدية العطرية.....185
3-/ الصور التصورية اللمسية.....190
4- / الصور الاستحضارية المكانية. 192
5-/ الصور الاستحضارية الزمانية. 198
6-/ التصوير الاستحضاري العاطفي.....200
7- / التصوير الاستحضاري التماثلي. 202
8- / التصوير الاستحضاري الشيئي.....205
9- / التصوير الاستحضاري البصري.....210
10-/ التصوير الاستحضاري الصوتي..... 214
11-/ الإسقاطية الضوئية في الاسترجاع الاستحضاري.....225
12-/ الجسد بين التصوير الحركي والساكن.....237
خـــــــلاصة.. 247

الفصل الرابع: التشكيل الإيهامي لصورة الجسد 250

تـــــمهيد.....250

6- الإسقاطية التمثيلية للتشكيل الجسدي.....251

7- المغايرة التشكيلة للصورة الجسدية..... 264

8- المفارقة الجمالية 274

9- الجمالية التغريبية للنحت الجسدي.....283

10- المثالية الجمالية للجسد بين الصناعي والكمالي.....305

خـــلاصـــــــــة 321

الفصل الخامس: إستراتجية تلقي المنجز الإيهامي لصورة الجسد المتخيل

تمـــــهـــــيد.....324

1-/ تلقي المتخيل الصوري للجسد المستهام.....325

2-/ تلقي المفهوم الجمالي الجديد لصورة الجسد.....338

3-/ تلقي المتخيل الجسدي وإعادة التمثيل.....348

4-/ التبئير الروائي منطلق التشكيل الجسدي.....361

5- / الجسد من الصورة إلى الرمز.....373

خـــــــــــلاصـــــة. 395

*- **الخـــاتمة**.....398

* -**المـــــلخص**.....404

*-**الملخص بالعربية** 405

*- الملخص بالفرنسية.....406
*- قائمة المصادر والمراجـــع.....408
*- فهرسة البحث 428