# أساليب "الوصف الخلاّق" في القصّة الحداثيّة
# "اختناقات" الخرّاط نموذجاً

**ياسين كتاني**

**تلخيص:**

تتجاوز نصوص "اختناقات العشق والصباح" للكاتب المصري ادوار الخراط الاتجاهات والوظائف التقليديّة للوصف، كما أنّها تتجاوز أيضاً اتجاهات ووظائف الوصف الخاصّة برواية "تيار الوعي"، والتي أسهم فيها الخراط نفسه في كثير من إبداعه القصصي.

ما هي طرائق التشكيل الفني التي تتفرّد بها نصوص الاختناقات، وما وظائفها؟

ماذا يريد الخراط أن يقول من خلال "تجاوز المرئي" و"تمكين الزمن" و"التراسل" بين معطيات النفس والشيء الموصوف؟

**1- مقدمة:**

لقد مرّ الوصف في القصة العربيّة منذ نشأتها بتغيرات مستمرّة من حيث وظيفته وطرائق تشكيله الفنيّة . كان الوصف لدى الروّاد الأوائل مستقلاّ بذاته، غير عضوي في الرواية، يؤدي وظيفةً زخرفيّة، "وهي وظيفة موروثة عن البلاغة التقليديّة التي كانت تصنّف الوصف ضمن زخرف الخطاب أي كصورة أسلوبيّه، وتعتبره تأسيساً على ذلك، مجرد وقفة أو استراحة للسرد وليس له سوى دور جمالي خالص" (البحراوي 1990: 176).

لقد ذمّ النقّاد مثل هذه الوقفة الوصفيّة باعتبارها عنصراً طفيليّاً، بينما مالوا إلى قبول المقاطع الوصفيّة عندما ترتبط بالقصّة وتسهم في بناء النص ومنحه أبعاده الدلاليّة .

وبتأثير الواقعيّة اكتسب الوصف في القصّة أهميّة بالغة، حين أخذ يعنى بالتفاصيل الصّغيرة "ليشعر القارئ انه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال، ويخلق انطباعاً بالحقيقة أو تأثيراً مباشراً بالواقع" (قاسم 1984: 82). لقد غدا الوصف لدى أنصار الواقعيّة وصفاً أميناً استقصائياً، يتتبع كل العناصر المكوّنة للشيء فيتناول ذكر الأشياء في مظهرها الحسّي بواسطة العين، ويمثل الأشكال والألوان كما تتجلّى في شكلها المادي، سعياً للإيهام بالحقيقة الموضوعيّة.

أمّا أنصار الواقعية النفسية، وأنصار رواية "تيار الوعي"، فقد نظروا إلى وقع الشيء في نفس الشخصيّة والمتلقي على السواء، فالشيء ليس حقيقة مستقلّة عن الشخصية والمتلقي، وإنما هو

متلوّن بمزاجهما الخاص، لذلك يبدو الوصف تعبيريّاً يلجأ إلى التلميح والإيحاء، تصويراً لغوياً إيحائيّاً يتجاوز الصور المرئيّة، ويجمع مظاهر المحسوسات من أصوات وروائح وألوان وأشكال وظلال وملموسات (ن. م: 81/80، وأيضاً: الخطاب المدمج، رمون – كينان 1984: 108/107)، ويتعمّق التجارب الإنسانية بما تحتشد به من مشاعر وأحاسيس وتهويمات، وقد أفاد الخراط من هذا الاتجاه في معظم أعماله .

غير أن نصوص "الاختناقات" تتجاوز أحياناً كثيرة الاتجاهات والوظائف التي ذكرت، رغم استفادتها الواضحة من الاتجاه الأخير . ان الوصف في هذه النصوص على الغالب لا ينطلق من شيء، انه لا يوضح معنى سابقاً، كما لا يؤسس لمعنى لاحق، إنه "الوصف الخلاق" كما يسميه بعض النقاد، "يسيطر على مجموع الحكي، وذلك على حساب السرد، فتصبح الرواية قائمة في أكثر مقاطعها على الوصف الخالص . وقد سمي خلاقاً لأنه يشيّد المعنى وحده، أو على الأصح يشيد معاني متعددة ذات طبيعة رمزية " (لحميداني 1993: 80).

**2– الوصف الخلاّق**

الوصف الخلاق لدى الخراط يبتدع عالماً خيالياً تخضع فيه الطبيعة لقوانين خاصة ليس لها وجود في البيئة التي اتخذ فيها الكاتب موضعه، ويلتحم الوصف بالسرد ويتداخلان، وينشأ عند ذلك توتر بين عنصرين متعارضين في طبيعتيهما، فالسرد تتابع زمني للأحداث، أما الوصف فهو أداة تشكل صورة المكان وهو مقطع خال من عنصر الزمن. ولكن بهذا التداخل بين العنصرين ينشأ ما تسميه سيزا قاسم (الصورة السردية) "وهي الصورة التي تعرض الأشياء متحركة"(قاسم 1984 :83)، فيخضع الوصف هنا لدفع الزمن "فتزمَّن" المقاطع الوصفية (ن.م :111).

الخراط في نصوص الاختناقات حين يُقحِم الوصف على السرد ويضفر الوقفة الوصفية بالسرد الذي يتميّز بالحركية والجريان في الزمن، انما يبتغي إعاقة زمن القصة عن الاستمرار، وتعطيل الحكاية لحساب تشخيص الأشياء والكائنات، مخلاّ بالتوازن المألوف في القص التقليدي بين زمن القصة وزمن الكتابة، وهو يحقق بذلك مرمىً عمد اليه في هذه التقنيّة وهو تأبيد لحظات الماضي والوقوف على تفاصيلها لمعايشتها في اللحظة الراهنة.

**نموذج تحليلي**

نسوق فيما يلي نماذج من نصوص الاختناقات، نقوم بتحليلها تحليلاً أسلوبياً للوقوف على أساليب التشكيل الفني للوصف في هذه المرحلة المتطوّرة من انتاج الخراط:

أ) كانت المحطة مزدحمة وحارّة وأنا أمرّ بين صفوف من الجنود الاستراليين، بقبعاتهم الكبيرة الناعمة الحواف، جالسين ونائمين على أرض المحطة، وعلى أكتافهم وبجوارهم بنادقهم القصيرة وربطاتهم الملفوفة بإحكام ودقّة، صامتين جداً على غير عادتهم، وجوههم تنطق بالإنهاك من قلة النوم بعد إجازة قصيرة كلها شرب رخيص وبغايا رخيصات وقد استسلموا للتعب وللحرب التي أوشكت أن تنتهي .وكان في جيب جاكتتي طبعة "بنجوين" لمجموعة من الشعر الانجليزي الرومانتيكي بغلاف أزرق خفيف، مطبوعة في القاهرة على ورق أصفر جافّ بحروف قائمة كبيرة وفيها أخطاء هجائية (10).

ب) خرجت للميدان الواسع المضطرب الحركة بسيارات الجيش الانجليزي الصفراء المسرعة يقودها جنود كالأطفال بالفانلات على صدورهم المحترقة، والكاب الكاكي على شعرهم المقصوص، وعربات الحنطور تجرّها خيل ناتئة الضلوع متهدلة الخصي . وسيارات الأجرة المربعة الشكل، ونساء الفلاحين بقاماتهن المنسرحة المنتصبة يحملن القفف واللّفف على رؤوسهن القوية يخترقن سيل المرور المزدحم (11).

جـ) وأخذت الترام المفتوح من باب الحديد الى الجيزة، وكانت تجلس أمامي امرأة لم تتوقف عن النظر إليّ بعينين طويلتين عميقتين فيهما شبق وخجل، وجهها أبيض مغسول مسحوب كوجوه الشهيدات في الأيقونات القبطية، وكانت ركبتاها عاريتين تحت فستان أبيض خفيف مبطن الكتفين ولكن ناعم الانسدال على ثدييها، ودبوس طويل بفص يلمع مرشوقاً في الوهدة بين استدارتي النهدين (11).

المقتبسات الثلاثة هي مقطوعة واحدة طويلة متواصلة، قمنا بتقطيعها هادفين الى اظهار النسق المتكرر والمتماثل للصورة السردية.

الصورة الوصفية في كل مقتبس ليست شاخصة ،وقد نجم هذا الايهام بالحركة عن الجملة السردية التي تخللت كل مقتبس، ففي المقتبس الأول دخلت الجملة السردية: "وأنا أمرّ بين صفوف من الجنود الاستراليين"، وهي جملة سردية مقترنة بالحركة وبالزمن، لكن السرد يتوقف مع الوقفة الوصفية التي تصف بالتفصيل هؤلاء الجنود، وحالة الإنهاك التي يعانونها، وقبعاتهم وربطاتهم. ان الوصف "يحاصر" الجملة السردية الوحيدة، ويوقف حركتها حتى أننا ننسى وجوب متابعة ما حدث بعد ذلك، بعد مرور الراوي بين صفوف الجنود الاستراليين، كما أن الراوي يغفل متابعة الذي حدث فتغدو الجملة السردية منبتّة الصلة بما سبقها وبما تلاها، لأنه حتى بعد أن يستنفد وصف الجنود وأشيائهم، لا يعود الى متابعة جملته السردية، حتى لكأنّ هذه الجملة السردية ليس لها هدف ولا تقود الى شيء. غير أننا نرى أن تقنيّة "تمكين" الزمن (تجميده في المكان)، وشدّ النص نحو الاستقصاء الوصفي والسكون، يهدف الى ترهين الحكاية، وتأبيد ذكريات الصبا لمعاودة معايشتها والوقوف على تفاصيلها. وتأتي الجملة الأخيرة التي تتحدث عن مجموعة الشعر الرومانتيكي الانجليزي التي يقرأها الراوي، كمفارقة ساخرة لصلابة الواقع إزاء عبث التهويم الرومانتيكي.

هذا نفسه ما تفعله الجملة السردية في المقتبس الثاني، الذي يلي المقتبس الأول مباشرة: "خرجت للميدان الواسع المضطرب"، لأية غاية؟ وماذا حدث بعد ذلك؟ لا نعرف!

الوصف هنا أيضاً يوقف السرد عن تقدمه، فتتداعى الأوصاف وتتفرع من الميدان المضطرب الحركة، الى سيارات الجيش الانجليزي، الى من يسوقها من الجنود، الى عربات الحنطور، الى نساء الفلاحين. هذه الأوصاف المتداعية توقف حركة القص، ولا ندري هدف خروج الراوي الى الميدان، وماذا جرى له هناك بعد ذلك.

مرة أخرى تتسلل الذكريات من الماضي: سيارات الجيش الانجليزي الصفراء المسرعة، والجنود بالفانلات، والكاب الكاكي على شعرهم المقصوص، كل هذه الذكريات من فترة الأربعينات تعاد صياغتها من جديد بالزمن الحاضر، زمن لحظة الكتابة نفسها، وهو زمن تندغم فيه جميع الأزمنة، ويتجاور فيه دون إشكال ما كان يشاهد في الميدان في الأربعينات ،وما كان يشاهد فيه في الماضي ويشاهد الآن: نساء الفلاحين اللائي يحملن القفف واللّفف على رؤوسهن، كل ذلك يمثل هنا والآن في لحظة الكتابة.

وفي المقتبس الثالث أيضاً يطغى الوصف مستبدلا وهم السرد: "أخذت الترام المفتوح.."، بالصورة السردية. الجملة السردية تقود عبر الحركة الى الأشياء أو الشخوص، لتتسلمها عين الكاميرا . موضوع الوصف هنا المرأة التي كانت تجلس أمامه، فيتدرّج في وصفها بدقة: عيناها، وجهها، ركبتاها، فستانها....

الكاتب يحكي ويسرد عبر تقنية الوصف وتتقاطع صفات المرأة في هذا المقتبس: "وجهها كوجوه الشهيدات في الأيقونات القبطية"، مع صفات فتاته "جميانة" التي أحبها في مطلع شبابه: "وكنت أتصور القديسة، دائماً بوجهها هي"(14)، فالاستقصاء في الوصف لهذه المرأة التي تجلس أمامه في القطار ليس مجانياً، وانما هو إرهاص للمعنى الذي سيأتي لاحقاً، تقنية استباق يتم تبريرها حين يرد نظيرها أو ما يتمّمها في موقف لاحق.

وهذا ما يبرر أيضاً على سبيل المثال السطور التالية التي تبدو ملقاة بغير هدف في جسد النص: "صرخات الطاووس ونداءات الببغاوات الثاقبة تمتزج في الحر بزئير خشن وبعيد ينقطع فجأة، فتعود زقزقة العصافير، كأنها فقدت الوعي"(11).

هذه الجملة ليست استمراراً لما سبقها، كما لا تترتب عليها الفقرات والصفحات الثلاث التالية. انها ترتبط بالصفحات الأخيرة من القصة حيث الحيوانات والطيور والأقفاص (ص 15-18).

ان هذه الجملة قد انتُزعت من مكانها وألقيت في غير موضعها كإرهاص لما سيأتي.

والقارئ الذي قد ذُرَّت عناصر القصة أمامه، يحتاج الى ذكاء وذاكرة، مضطر أن يبذل نشاطاً ذهنيا الى الأمام والى الخلف ليلحم الجزئيات، بعد استيعاب المادة اللغوية كلها، ويربطها في علاقات جديدة.

يستخدم الخراط أنماطاً أخرى من الوصف تتجاوز المرئي، وتنفذ إلى مظاهر المحسوسات من أصوات وروائح وملموسات، كما يتناول وقع الشيء في نفس الراوي والمتلقي، والتراسلات بين معطيات النفس والشيء الموصوف:

كان الإحساس بالرخام الحار فيه متعة، وكأنه يردّ، لمجرد هذه الحرارة البضة، على تطلب خاص للجسم الذي يلتصق به وتنتقل اليه حرارته الممتنّة ويستجيب الى

حنانه الأنثوي الصامت بمتعة مستغرقة صامتة، تترقرق وتمتلئ، وتنطوي على السماء ومياه البحر البعيدة ووقدة الشمس الفسيحة المشتعلة بهدوء، وتلتصق باستدارات هينة وطيِّعة، وتجيش وتحتشد وتتضخم، حتى تنفجر. ويتطاير قرص الشمس المحترق مزقاً تغوص في بطن الزرقة في طعنات متناثرة متطاولة الأصداء، وتذوب. ويعود نور الظهر صاحياً أبيض صامت اللون (43).

الموصوفات في المقتبس تعبر من منطقة الرؤية البصرية الى ما يتراءى في النفس وفي الخيال. انه وصف تعبيري شبقي (erotic) مفعم بالشهوات. لقد غدا الرخام جسداً يتجاوب مع الرغبة العارمة ويتقد حرارة . يحتشد المقتبس بمفردات مقدمات الفعل

"الحرارة / التطلّب/ الاستجابة/ المتعة/ الالتصاق" لتليها مفردات الفعل نفسه: "جيشان/ احتشاد/ تضخم/ انفجار"، ومن ثم المعادل الرمزي للتراخي والفتور: "طعنات متناثرة متطاولة/ وتذوب".

العملية المتكاملة تتم عبر التصوير اللغوي الإيحائي لموصوفات ساكنة حجرية "الرخام"، أو لموصوفات من الطبيعة: "السماء/ مياه البحر/ قرص الشمس"، وقد أسبغ عليها الراوي مزاجه الخاص ولونها برغباته المكبوتة.

ان محاولة القارئ تلمّس الدلالة عن طريق إحالة النص الى مرجع خارجي موضوعي، لا تسعفه كثيرا، لأن الوصف يستقي من مشاعر مبهمة ثاوية تحت الوعي. ومع ذلك، فان هذا الوصف التعبيري الشبقي مسبوق "بصعود السلالم" وهو رمز يمهّد للنقلة الى الشهوة، التي ينمّ عنها الوصف بطريقة إيحائية بالغة الكثافة، وهي رغبة مقموعة غير ممكنة التحقّق الا تحت الوعي وفي الخيال المشبوب . ان الوقفة الوصفية التي تلت عملية صعود السلالم مباشرة، تمثّل في أدب الخراط ملاذاً خيالياً من مشاعر الخوف والاغتراب والوحشة، بالتحقق عن طريق تحرير اللبيدو.

يرتبط الوصف الشبقيّ في المقتبس بما سبقه بشاطئ البحر الذي شهد ،في ذكريات صبا الراوي، حبه وولعه بفكتوريا التي كانت تكبره بسنوات: " كنت أحب فكتوريا، وأهرب منها، خجلاً، ولا أملّ من النظر اليها، وأشتاق اليها جداً" (37)، ولكنه، وهو حديث السن، كان

متهيباً خوض المغامرة معها: "كنت وحدي لا أعرف كيف أدخل البحر الواسع العميق المخيف السحر، ولا أعرف كيف أرجع عنه" (40).

البحر هنا هو البحر المجازي، تجربة تعاطي الحب، ولـّا لم يكن بالإمكان تحقق هذه الرغبة في الواقع، فانها قد تحققت عبر الفانتازيا من خلال المقتبس الذي أسقط فيه لواعجه وأشواقه غير المتحققة، في عملية كاملة، عبر الرخام والسماء ومياه البحر وقرص الشمس، وهي العناصر الأساسية للكون، وهي عناصر أولية وبدائية قديمة قدم الغرائز.

وقد تشكل التصوير اللغوي من مجموعة من المحسوسات، من أصوات: " الصامت/ الأصداء"، وألوان: "البضّة/ الزرقة/ الأبيض"، وملموسات: " الالتصاق/ الحرارة"، ورؤى بصرية: "تترقرق/ نور الظهر/ الفسيحة".

استخدم الكاتب الاستعارة لإضفاء الحسّي على المعنوي، أو المعنوي على المحسوس "الحرارة المتنّة/ الحنان الصامت/ متعة مستغرقة تترقرق/ وقدة الشمس الفسيحة/ استدارات طيّعة/ بطن الزرقة/ متطاولة الأصداء/ نور الظهر صاحياً"، وفي الصفحة السابقة مباشرة (صفحة 41) : "جلد المياه / الرخام الغني في نعومة النبيذ / المتماسك الرقّة".

وبهذه الطريقة أمكن للكاتب أنسنة الطبيعة والأشياء والجمع بين المتناقضات: الحسي والمعنوي، ما يرى وما يتراءى، الخارجي والداخلي، الجماد والأحياء.

في قصة "أقدام العصافير على الرمل" يصف الراوي خرطوم المياه، فيسبغ عليه صفات إنسانية: "متين العضل/جلده الخارجي مندّى/ يتدفق منه سيل متماسك القوام/ يتقلب ويهضب ويزبد/ يسيل على الفلنكات الخشب..بثقة/ المصدّات الحديدية الشريرة"(34).

وفي "نقطة دم": الأعمدة الحجرية مشدودة الجلد، دسمة اللحم، والقضبان مفتولة العضل، والحرّ له قوام كثيف (7) "والنباتات مزدحمة بحياة حيوانية تطوقني"(8)، "وجذوع الشجر لينة العضلات " (18)، وسيارات الأوتوبيس منتفخة البطن، يحسّ لها قواماً وجسماً (26).

ذاتية الراوي تظهر من خلال الوصف، فالأشياء لا توصف بماديتها الموضوعية، وانما من خلال إحساسه بها، فيبتدع الوصف عالماً خيالياً، تخضع فيه الأشياء لقوانين خاصة تمليها

خلجات النفس والعواطف والأحاسيس. فالظواهر الخارجية ليست حيادية، لأن خبايا النفس قد تسللت اليها وبدّلتها، وخلقت بذلك التباساً يعزّز شعور القارئ بأنه أمام متاهة وضياع.

**أما** الأوصاف الحلمية والأسطورية فلها قوانين خاصة بها، ينتفي فيها التحديد المكاني أو الجغرافي وينتفي فيها أي يقين : "أعرف أنني في الشلالات، لكنني لم أكن أعرف مع ذلك.."(23) .

منتهى ما يعرفه أنه كان في الشلالات، لكنه يستدرك أنه لا يعرف أشياء كثيرة،كيف وصل؟ وماذا ركب؟ كما لا يستطيع تحديد المكان بالضبط. في الوصف الحلمي تنعدم الرؤية والصوت: "وجيش العابرين حولي، لا صوت له، وغير مرئي (25). والشرفة حين تسقط، والناس يلوحون ويشوّرون ويفتحون أفواههم، لا يسمع لهم صوتاً، وحين ينتزع الخشب من ملاط الحائط، يخيل اليه أنه يسمع تقلقل الخشب، لكنه لا يسمعه، كما لم يسمع اصطدام الشرفة بالشارع ولم يسمع صراخ الناس الذين سقطوا (29)، والحركة شاخصة أو مقطوعة: "أثب، خطوة واحدة، لكنها لا تنتهي/ وثبة صغيرة لا ينتهي زمنها/ العسكري كأنه جامد لا يتحرك.. يسير بخطوات لا وقع لها.." (25/24 )، كما ينعدم التواصل: "نحن جميعاً معاً .. بلا غرابة ولا سؤال/ أعرف أن العسكري لن يجيب، وأنه لن يسمعني" (25).

الأشياء المرعبة رغم تهديدها لا تقع: فهو يكاد يسقط على الأرض المشجّرة المرتفعة (23)، والحلقة الحديدية الضخمة ذات التروس المهدّدة القوية لا تمسّه (7). والفلاحون والمراكبيّة وبسطاء الناس لا يصيبهم أذى رغم دمار القاهرة التامّ (ص 63– 65).

وفضاء الحلم واسع، أسطوري، ولا متناه، يتميز بالخواء: "ما زلت أجري في حقل لا نهاية له" (62) / "نسير على جسر النيل ونعرف أن الحقول حولنا خاوية"(52)، "كنت أمشي على حافة الماء.. والعالم مهجور/ الخواء الشاسع المنير بالشمس"(41) / "الحديقة الواسعة المزدحمة خالية كلها ،ليس هناك فيها أحد غيري"(23) / "كان العالم في فجره الأول، خاوياً ليس فيه أحد" (33).

ان الحلم ملجأ الراوي من اختناقات هذا العالم، لذلك فانه ينسحب من هذا العالم الى البدائي البكر الخالي من الناس.

**3- خلاصة:**

يبرز في نصوص "الاختناقات" طغيان الوصف على حساب السرد مخلاً بالتوازن المألوف بين العنصرين، مغيّراً وظيفته التقليدية.

لم يعد الوصف مجرّد ديكور للأحداث أو خلفية لها، كما لم يعد وسيلة للإيهام بالواقع باللّجوء إلى استنفاذ أدقّ التفاصيل لموضوع الوصف. لقد غدا الوصف غايةً بحدّ ذاته، يحكي دلالته عبر طريقة تشكيله الفنّي، فمن خلال محاصرة الوصف للسرد، تقلّ الحركة، ويهدأ إيقاع الزمن الحكائي لحساب الاستبطان والتشخيص، فيتمّ الانتقال من الخارج إلى الداخل، وبهذه النقلة تتلون الأشياء الموصوفة بذاتيّة الراوي وبعوالمه الداخليّة، فتتسلّل الذكريات والأحلام والآمال المهدرة، والرغبات غير المتحقّقة من مكامنها إلى اللّحظة الحاضرة الشاخصة والمتوقفة، لحظة الوصف، فتتلوّن الأشياء الموصوفة بمزاج الشخصيّة، فتتبدّل صورتها الماديّة على نحو يصعب التعرّف عليها.

في الوصف الخلاّق أمكن استحضار المنسي والمقموع من التطلعات والرّغبات والشهوات، على صورة حلم تعويضي له قوانين غير قوانين الواقع الخارجي، يخلّص الإنسان من المعوّقات التي تقف أمام خلاصه .

يتساوق هدم تقنيّات الوصف المألوفة، التي يشيّد على أنقاضها كتابة جديدة تضع لنفسها في كلّ حين قوانين جديدة واحتمالات دلاليّة مفتوحة على قراءات مختلفة، مع هدم المعوّقات والاختناقات ومشاعر الاغتراب لدى الإنسان العصري، وعتق روحه عن طريق حلول رومانسيّة من نسج الحلم والخيال .

**4- المراجع:**


1. بحراوي، حسن. بنية الشكل الروائي. الدار البيضاء/ بيروت: المركز الثقافي العربي، 1990 .
2. الخرّاط، إدوار. اختناقات العشق والصباح. بيروت: دار الآداب، 1992 .

3. قاسم، سيزا. بناء الرواية–دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ. القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة، 1984 .
4. لحميداني، حميد. بنية النصّ السردي. الدار البيضاء/بيروت: المركز الثقافي العربي، 1993.
5. يقطين، سعيد. تحليل الخطاب الروائي. الدار البيضاء/ بيروت: المركز الثقافي العربي، 1993 .
6. רמון-קינן, שלומית. הפואטיקה של הסיפורת בימינו. מאנגלית: חנה הרציג, תל-אביב: ספרית פועלים, 1984.

**תקציר:**

הטקסט אצל אלח׳ראט מתאפיין, בשלב האנטי מימטי של יצירתו, בדומננטיות של התיאור. בכך מפר אלח׳ראט את האיזון שהיה קיים בין הנראציה והתיאור בסיפורת המסורתית.

התיאור איננו יותר תפאורה לאירועים, ואיננו מתיימר יותר להיות אשליה למציאות.

התיאור הפך בשלב זה ליעד בפני עצמו , מספר את משמעותו דרך עיצובו האמנותי. התיאור מכתר את הנראציה, מאט את התנועה ואת קצב הזמן לטובת החדירה אל חיי הנפש. התנועה עוברת פנימה והדברים המתוארים צבועים עכשיו בסובייקטיביות של המספר ועולמו הפנימי, וזה מקשה על זיהוי הדבר על ידי הקורא .

ב״תיאור היצירתי״ התאפשר החייאתן של התקוות שהיו בעבר ואבדו, החלומות, האכזבות והתשוקות, כולן מובלות עכשיו להווה הסיפורי. הגיבורים של הסיפורים חיים כעת מחדש לפי חוקים חדשים ובכך, דרך התיאור הפנטסטי, מתאפשרת גאולתם.