كيف يتجرّد السّرد من سرديته فلا يحكي....

في "أبواب المدينة" لإلياس خوري:

محمد بن محمد الخبو

I) مداخل :

من معاني مادة "س، ر، د،" في اللسان المتابعة، والنسج يقال سرد الحديث تابعه- وسرد الحديث سردا إذا كان جيّد السياق – والسّرد المتتابع – وسرد الدّرع نسجها- وأهم ما يؤدي إليه التعريف المعجمي لمادة "سرد" النسج وما يوحي به من إتقان، والمتابعة للشيء في تواليه أمّا السّرد عند المنظرين المعاصرين فقوامه منطق تنتظم فيه أحداث متتابعة في نطاق وحدة بنائية تكون قابلة للفهم من قبل القارئ بحسب بول ريكور (Paul Ricoeur) ([1]).

ويذهب كل من آدم (Adam) وبيتي جان (Petit Jean) إلى أن التطوّر الزمني حاسم في القصص ولكنّه غير كاف – ولذلك فالقصّة تتركّب من فاعل على الأقل أو فواعل ينجزون أحداثا، ومسانيد صفية، أو فعلية تلحق بهم، كما تقتضي القصة تتابعا زمنيا للأحداث من ز (أ) إلى ز(س) ، وتحوّلا يطرأ على المسانيد الملحقة بالشخصيات الفاعلة فالشخصية قد تكون في البداية جاهلة بالأشياء فتصبح عالمة بها في موقع لاحق من مواقع القصّة ولا بدّ لهذا التحوّل من أن يكون مندرجا في منطق مخصوص تأخذ الأحداث فيه بعضها برقاب بعض. كما لا بد للقصّة أن تكون لها غاية تسير إليها ([2]).

إنّ هذه التّعريفات المتعلّقة بالقصص عامّة تقتضي راويا ناهضا بعملية السّرد (نقل الأحداث) على هيأة منظمة. ويذهب جونات (Genette) إلى أن أولى وظائف الراوي هي الوظيفة السردية. وكلّ راو يتّخلّى عن هذه الوظائف يفقد صفة "الرواية" الموسوم بها ([3]). إنّ هذه الخصائص التي يتّسم بها القصص هي الجهاز العلامي الذي بمقتضاه يقرأ على أنّه كذلك، وإذا آفتقد هذه الخصائص ، يتغير وضع العلامة كما يتغيّر وضع تقبّلها.

وفي هذا النطاق سننظر في نصّ روائي لإلياس خوري موسوم " بأبواب المدينة " ([4]) سمته السردية نزوع السرد بما هو فعل لقول الحكاية، ومقول حكائي إلى التجرّد ممّا اتّسم به من خصائص ميزته من سائر الفنون القولية وغير القولية.

-فكيف يتجرّد السرد من سرديته في "أبواب المدينة " ؟

-أفلا يفقد المتجرّد من هويته ، اسمه ؟

-وما هي العلامة الجديدة التي منها ينفذ إلى المتبرئ من انتسابه الأصلي في رواية "أبواب المدينة."؟

II) أبواب المدينة ، أبواب عجيبة :

للباب في الأصل وظيفتان، يفتح لكي يدخل إلى البناء المقام فيه هذا الباب ويخرج منه، ويغلق متى لم يحتج إلى الدخول إليه والخروج منه- وتكرار الفتح والغلق من آكد صفات الباب غير أنّ أبواب مدينة الخوري تفتح للغريب يبحث عنها- ثم عندما يدخل تنغلق عليه، وتضيع عنه عندما يجدها غريبة، فيقرر أن يخرج منها فلا يستطيع وتنتهي الرواية وقد تساقطت هذه الأبواب وغمر البحر أسوار المدينة وامتد فوق الأبواب: " وكانت بقايا الجثث تطفو فوق سطح أزرق وقباب داكنة (أبواب المدينة).

هذه الأبواب العجيبة تنغلق على مدينة عجيبة دخلها رجل غريب بحثا عن الأنس- وعندما دخلها تاه في أنحائها بحث عن ساحتها الكبرى فوجد تابوتا حجريا كبيرا فيه ملك . وفي ناحية بعيدة عنه وأثناء وجوده هناك أضاع حقيبته التي ضاعت منها أوراقه، وتهافتت حروفها. وأخذ يبحث عنها وجد امرأة فعجز عن مضاجعتها وهي ذات الأولاد بلا رجل، وعندما ضاعت المرأة أخذ يبحث عنها. هكذا كان الرجل الغريب يمشي، يدور دونما غاية ، ودونما هوية. فإذا أعماله متشكلة في دوائر كلّما ظنّ أنّه خرج من دائرة وجد نفسه في دائرة أخرى. وإذا به في عالم هو أيضا متشكل من دوائر ذات وجوه مختلفة. وإذا هو نفسه "يتدوّر" فيضحي ميالا إلى رسم الدوائر. لا فعل له سواء أن يمشي ويدور، وحينما يلتقي امرأة من الباكيات لا يظفر منها بجواب واضح في عالم سديمي لا حقيقة فيه سوى الغموض والسقوط.

ليس في الرواية تتابع للأحداث، وليس لهذه الأحداث منطق ظاهر يشدّها، وليس للأفعال تحول ينتقل بها من طور إلى آخر وكيف للتحول أن يكون في عالم الدوائر؟ فإذا كان هذا العالم المحكي على هذه الصفة فكيف صيغ سردا ؟

III) تجريد السّرد من سرديته ؟

لننطلق من أمثلة من الرّواية لنتبين بعض وجوه نزوع السّرد إلى التجرّد من صفته السردية :

م1: "رأى الرجل وأغمض حاول أن يغمض ، وقف ، حاول أن يقف اتكأ حاول أن يتكئ. وقال أشياء لا يذكرها جيدا. أخبر قصصا عن العيون التي لا تغمض وعن المدينة التي جاء أبوابها السبعة و لم

يجد ساحتها وحين وجد ساحتها أضاع أبوابها وحين عاد إلى الساحة أضاع حقيبته وحين وجد حقيبته أضاع المرأة. وحين المرأة ، قالت المرأة، (أبواب : 23).

م 2 : وعندما صار الرجل عاريا اقترب من المرأة أكثر التصق بها ، أخذها بين يديه ، وجهه يقترب وهي تتساقط على الأرض وهو يسقط إلى الأرض ، وهي تقترب وتصدر أصواتا تشبه البكاء ولكنها لا تبكي قال الرجل، الأصوات ترتفع، الرجل يقترب ، إنّه بها ، إنّه فيها إنّه الآن يقف أمام الأسوار العالية ، إنّه الآن ، لكنها ماذا؟... لكنهّا تبتعد... (أبواب 51)

م 3 : "حاول الرّجل أن يتذكّر أبواب المدينة ، لكنّه نسي ألوانها ، فكّر في النساء لكنه نسي ألوان عيونهن فكّر بحقيبته ولكنّه نسي لماذا يبحث عنها ، فكّر بالأحرف التي وجدها لكنه نسي لماذا وجدها (أبواب : 36)

م 4 : "كلّ شيء كان ساكنا. لكنّها بدأت تخرج من الثوب وتملأ المدينة بأصواتها، حيوانات حجرية، هياكل ورائحة غريبة وجسد يمتلئ بالعظام لم يكن الوجع- ولكن الحيوانات كانت هي نفسها، كانت هي تلك التي رآها هاربة على أطراف السّاحة، لا، تلك التي رآها تدور حول تابوت الملك لا ، تلك التي لم يرها، ولكن حين يراها الآن يتذكّر ويرى كأنّه رآها من قبل كأنّه خلق معها، كأنّها كانت منذ أن جاء، ولكن الآن، الآن يشعر كأنّها أصابعه التي تغطّي وجوهه أو كأنّها الأهداب التي تغلق العينين (أبواب 73).

إذا تأمّلنا (م1) وجدنا الأمر يتعلق بنقل أحداث هي في الأصل ضرب من السّرد الخالص "رأى، أغمض، حاول، وقف، قال، أخبر، أضاع، ولكن متى وصلنا بعضها ببعض، فقدت هذه الأفعال صفتها السردية القائمة على التتابع الزمني، والترابط السببي، والتنسيق بين أوّل الأفعال وآخرها. فالمحاولة في منطق الأشياء تكون قبل إنجاز الفعل الذي وقعت محاولة إنجازه. أمّا هنا فالعكس هو الحاصل :

- أغمض - حاول أن يغمض
- وقف - حاول أن يقف
- اتكأ -حاول أن يتكئ

فالأمر هنا مثير للدهشة. فكيف ننجز الفعل قبل محاولته في ثلاث مناسبات؟ وكيف يرتبط الفعل بمحاولته تكون بعد إنجازه؟ الأفعال تتالي في النص ، ولكن زمنيتها غير قائمة. فإذا تمّ الإغماض فكيف تكون محاولته بعد أن تمّ، وكذلك الأمر بالنسبة إلى فعلي الوقوف والاتكاء؟ ثم كيف يستقيم

المنطق السببي بجعل النتيجة تكون قبل حصول السّبب الذي يفقد وظيفته – لأن المحاولة في القصص وظيفة من جهة أنها ترتبط بالفعل ارتباط السبب بالنتيجة. وعلى هذا النحو يتداعى منطق السبب والزمن ويحل الفراغ القصصي.

لكن إذا وصلنا هذا الفراغ القصصي في القسم الأوّل من الملفوظ بالقسم الثاني تبيّن لنا أّن ضياع الشخصية مرتبط بضياع خطّ السّرد في القسم الأوّل. لكن إذا كان الأمر متعلّقا بالشخصية المسرودة ، الضائعة ، فكيف يشمل هذا الضياع صوت الرّواي نفسه؟.

وإذا نظرنا في الملفوظ الثاني (م2) وجدنا أنّ السرد في القسم الأوّل من هذا الملفوظ قائم بنقل أحداث تتابع في الزمن تتابعا عاديا (اقتراب الرجل من المرأة، تساقطهما على الأرض، إصدار المرأة أصواتا، اقتراب الرجل من المرأة) وينتهي هذا المقطع بالالتحام أو بما يخيل أنّه كذلك، ولكن النتيجة لبس متأت من تداخل بين الرجل والمرأة , ووقوف الرجل الغريب أمام أسوار المدينة. وبهذا يتداعى المنطق الذي خلنا أن الأحداث موصلة إليه– وبذلك تصبح الأحداث المتتالية في بداية الملفوظ محل شك وريبة إذ الأمر لا يعدو أن يكون أوهاما.

انطلق الملفوظ بالفعل في صيغة الماضي "صار، اقترب، التصق بها" ولكن هذه الصيغة لا تلبث أن تصبح صيغة المضارع "وجهه يقترب وهي تتساقط " فكأن الأفعال تقع كلها في الحاضر وفي الوقت نفسه، وليس ما يدل بوضوح على التتالي بين هذه الأحداث. بل ولا نعلم على سبيل الدقة هل الأمر يتعلق بالأحداث تقع في ذهن الشخصية المتوهمة المثيرة أم هل الأمر يتعلق بالراوي يفقد الصواب إزاء واقع متهافت.

وهو ما يتّضح أكثر في الملفوظ الثالث (م3) الذي تبدو الشخصية فيه دائرة حول نفسها كلما حاولت شيئا انتفى ، ورجعت إلى منطلق محاولة أخرى. وإذا زمنية الحدث تتوقّف عن النمو، وإذا التحوّل الذي هو عماد القصص يصبح شبحا ضبابيا يحوم حول النص ولا يوجد.

وتتجسّم هذه الضبابية كأجلي ما يكون التجسّم في الملفوظ الرابع (م4) ذي الطابع الوصفي. وأصل الوصف باعتباره شكلا سرديا أن يقدم الموصوف موضوعا للوصف ، ثمّ يفصّل إلى مكوّناته. وجهاته، وما يصل بينهما من علاقات. ويكون الوصف من قبل الراوي وعادة ما يكون وصفه أقرب إلى خاصة الموصوف، وقد يكون الوصف مبأّرا يصدر عن الشخصية ، فيكون الموصوف ملوّنا بذاتيها وقد جاء الوصف في الملفوظ المذكور مبأرا (Focalisée) ينبثق من شخصية متهافتة فلا يعرف المرجع

الذي تراه أو تعرضه، يذكر ثم ينفي ويؤتى بغيره ثم ينفي ويؤتى ببديله . وإذا أردنا أن نعرض الصور التي ورد فيها المرجع حصلنا على الأسماء التالية المتنافية :

حيوانات حجرية = هياكل = ، جسد يمتلئ بالعظام

الحيوانات كانت هي نفسها تلك التي رآها على أطراف الساحة

↓↓

لا

– تلك رآها تدور حول تابوت الملك

↓↓

لا

– تلك التي لم يرها

↓↓

– كأنّه رآها من قبل

↓↓

– كأنه خلق معها منذ أن جاء

↓↓

– كأنها كانت

↓↓

– كأنّها أصابعه التي تغطّي وجوهه

↓↓

– كأنها الأهداب التي تغلق العينين

على هذا النحو يفرغ الوصف أيضا من محتواه، فهو في الأصل سند للسرد وهو صورته ومجازه وفضاؤه الذي يكون فيه إنّه سرد فارغ. اقترن بوصف فارغ هكذا السرد بما هو نقل للفعل أو للشيء، يترع إلى أن يتجرّد من ماهيته ومن قدرته على الإحالة، والتنظيم. يتخلى عن المنطق والزمن كما في (م1) و (م2)، وعن وظيفة تحويل الأحداث، فإذا هو دوران على الدوام كما في (م3) و (م1) ، وعن دوره في تحديد الموصوفات كما في (م4) وبهذا يصمت السّرد فلا ينقل متطوّر الأحداث ولا ينسج النسيج الحكائي تتعطّل وظيفته، فيفقد هويته فما هو دوره إذا؟ وماذا يقول إذا تنحّى عمّا أنيط به من وظائف ؟

إنّ تحويل السّرد عن مجراه مرتبط شديد الارتباط، بطبيعة فعل مركزي لايين يقدمه المتكلّم من بداية النص الروائي حتّى نهايته. يبدأ النصّ الرّوائي بمبتدأ ويشتمل على ثمانية فصول "أوّلها عنوانه "الرّجل الغريب" وآخرها له العنوان نفسه. ففي الفصل الأوّل نقرأ هذا المقطع "ركض. وكانت

الشوارع تقود إلى الشوارع ، والأزقّة تنتهي إلى أزقّة و لم يجد الباب ولا السّور" (أبواب : ص 18) وفي الفصل الأخير نقرأ هذا المقطع "ومشى الرّجل الغريب . ومشى. مشى أيّاما لا تحصى ومشى. وكانت الطرقات تلك تلد الطرقات والغبار يلد الغبار ومشى. وكانت الشّوارع تقود إلى شوارع والأزقة تنتهي إلى أزقّة ومشى. (أبواب: ص 107).

إنّ مقارنة بين المقطعين توقفنا على صفة تسم حركة الرجل الغريب هي الدّوران في دوائر تكبر وتصغر. فليس في هذه الدّوائر علامات تبين وجه الطريق وتكسر عنه رتابته. وليس غريبا أن نجد الرّاوي يصف ذلك في المبتدأ بقوله " ومشى الجميع إلى المدينة البعيدة ، وفي المدينة البعيدة أشعلوا نارا ، وفي النار يموتون، وفي النار يخافون وفي النار يكتبون حكاية تبدأ حيث كان يجب أن تنتهي وحين تنتهي تكون وكأنّها لم تبدأ " (أبواب ص 8).

وإذا نظرنا في النصّ جميعه وجدنا السّرد " اللاّسردي يختص بفعل أكبر هو الدّوران في مكان دائري. فلا تكاد صفحة تقريبا تخلو من ذكر فعل الّدوران ، أو ذكر صورة لمكان دائريّ، أو لشكل دائريّ، وهو ما نقف عليه في المقاطع التالية:

م1 : "حمل حقيبته ومشى كان السور مستديرا أحسّ الرجل بأنّه يدور مشى ومشى" (أبواب: ص ص 13–14)

م 2: والنساء نقاط سوداء تدور حول التابوت الحجري، (أبواب : 27)

م 3: – وبدأت القطع الحمراء تتجمّع حول نفسها ، وتلتفّ بالثوب الأسود الطويل وتقترب من الدّائرة (أبواب : 77)

م 4 : " وأنا الآن في الدائرة" (أبواب : 80)

م 5 : " قال أضع علامة على أرض الساحة وأدور، وحين أصل إلى العلامة أكون قد عدت على مكاني الأوّل. ركع الرجع غرس إصبعه في الرمل ورسم دائرة ثم رسم خلفها دائرة ثانية رسم دائرة ثالثة –رسم سبع دوائر ونظر إلى الأمام ومشى، [...] انحنى على الأرض ورسم بإصبعه سبع دوائر حول الرمل، قال حين أجد النقاط سوف أعود إلى مكاني وأستأنف سيري حول التابوت (أب: 24)

م 6 : " رأى الحيوانات التي تحوم حوله "، [...] أحنى فمه عليها وبدأ يأكل ، [...] ويمدّ الرجل يده إلى الأرض فتأتي الحيوانات برؤوسها المنحنية ، [...] وعندما شبع الرّجل مشى حول الشجرة السّوداء ، [...] وبدأ يدور حولها الرّجل يدور والشجرة تنحني فوقه كأنّها تغطّيه ، [...] كان يدور حول القبر ثمّ يدور حول الشجرة ثمّ ينام " (أبواب : 91)

هذه المقاطع الستة تتفق في احتوائها على صفة الدوران تكون للفعل، كما تكون للمكان " يدور" "كان السّور مستديرا". وهذا الفعل الدّائري فعل مشترك بين كل متحرك. فهو الرّجل الغريب في (م1) و م (5) و (م6) وهو المتحرك تحركا دائريا، والنساء في (م2)، و القطع الحمراء في (32)، والحيوانات في م (6)- ويتضاعف فعل الدوران عندما يصبح مجرد رسم يرسم ليحاكى الفعل الدائري، والمكان الدائري كما في (م5). وهذا يعني أنّ فعل المشي الذي يتشكل تشكّلا دائريا حول السّور، يتصوّر على الرّمل صورا مجرّدة، فيتضاعف النص فيصبح نصّين : نصّا خاصا بأفعال الدوران وفضاءاتها الدّائرية، ونصّا مصوّرا راسما لهذه الدوائر.

ومن أهم ما تختصّ به هذه الأفعال كونها لا تندرج في ما يسمّيه الشّكلانيّون والبنيويون وظيفة بما هي الفعل معرفا بعلاقته بالفعل الذي يليه. فهي عند يروب " عمل الشخصية معتبرا من حيث دلالته في مسار الحيكة" ([5])

ففعل مشى في "م1" ليس وظيفة من حيث دلالته في مسار الحكاية، وهو الذي يتعاود من بداية النصّ الرّوائي، إلى نهايته، أو لنقل هو وظيفة مفرغة من طاقتها الوظيفية. فلم يؤدّ فعل مشى في (م1) إلاّ إلى الدوران. وهو ما يتأكّد في (م3) . فالقطع الحمراء تتجمّع حول نفسها فتدور وتلتف بالثوب (فتدور) وتقترب من الدائرة (يتواصل الدوران).

إذن فالسّرد من هذه الناحية لا يسرد أفعالا تتحوّل تحوّلا زمنيا وسببيا بقدرما يشكّل صورة أساسية، هي الدائرة ترد في تصاريف مختلفة- وهذا يعني أنّ السّرد يسكت عن سرديته ليكتسي طابعا سيميائيا آخر. أي أنّه يصبح بمنزلة الشكل المصوّر إذ ينهض بدور الرسم الرامز، لا بدور النقل المقرّر لما يقع.

ومن ألطف الأدلة على ذلك، أن السّرد التدويري إن صح التعبير يتحكّم في طبيعة الأفعال والأشياء تميل إلى أن تقع بكيفية قريبة من الشكل الدائري، من ذلك تواتر الحديث عن فعل الانحناء ، الذي هو جزء من الدائرة من الناحية الهندسية. فالإلحاح على فعل الانحناء وهو يتكرّر تكرّر السّرد التدويري، إنّما يدخل في باب التشكيل التصويري. فإذا نظرنا في (م5) وجدنا الرجل الغريب يركع والركوع وجه من وجوه الانحناء وهو ينحني على الأرض. وتزداد صورة الانحناء وضوحا في (م6) الذي تبدو الكائنات فيه ما ئلة إلى الانحناء (الرجل الغريب يحني فمه والحيوانات منحنية رؤوسها والشجرة تنحني فوق الرجل الغريب. هكذا يبدو السرد متخليا عن علاميته السّردية ليكتسي علامية راسمة رمزية تتأكّد بمقاطع تخرج عن نقل السرد التقريري لتخترق نظاما علاميا آخر هو الرسم . يقول

الرّواي (م1) "كانت المرأة بيضاء، تتكلّم، وبيضاء والرمل الأبيض الذي يملأ المكان، ثمّ بدأت الألوان تخرج من العينين. كانت أيد تمتد وسكاكين سوداء وامرأة تتحوّل إلى قطع حمراء مرتجفة وسط الساحة " أبواب 76" ويقول أيضا (م2) "سأل المرأة عن حقيبته قالت المرأة رفعت ثوبها الأسود عن وجهها فرأي البياض. كان بياض العين على شكل وجه مستطيل، فم كأنّه رسم على الوجه نقطتان في مكان العينين وبياض، [..] سأل المرأة عن السور عن الأبواب ، فسمع أنينا، نظر فرأى موكب النقاط السوداء يصل إليه, وامرأة ثانية تجلس إلى جانب المرأة الأولى والموكب يتحرّك، سأل المرأة عن الحقيبة رفعت ثوبها عن وجهها فرأى البياض عين بيضاء تتطاول وتصير وجها، نقطتان سوداوان في أعلى الوجه، وفم أسود كأنه رسم بقلم رفيع.. (أبواب : 26). إنّ ما جاء في المقطعين الأول والثاني يؤكّد نزوع فعل السرد إلى فعل الرسم من نواح أربع أساسية:

-الفضاء الأبيض الذي تتشكّل فيه صور المقطعين، فهو بمثابة فضاء اللوحة" الرمل الأبيض يملأ المكان " عين بيضاء تتطاول وتصير وجها"

-اقتران الأفعال في كلا المقطعين بالحديث عن تلاقي الألوان التي هي من أخص خصائص الرسم "ثم بدأت الألوان تخرج من العينين، كانت أيد تمتد وسكاكين سوداء وامرأة تتحول إلى قطع حمراء" فرأي البياض. عين بيضاء تتطاول وتصير وجها. نقطتان سوداوان في أعلى الوجه وفم أسود...،

-المرجع المجرد هو المتحصّل من السّرد الأبيض في كلا المقطعين (امرأة بيضاء تخرج الألوان من عينيها ثم تتحوّل إلى قطع حمراء" كأن بياض العين على شكل وجه مستطيل، فم كأنّه رسم على الوجه نقطتان في مكان العينين وبياض"-والمرجع في هذا المقطع وفي ذلك، يرد في شكل رسم مجرّد لا يحيل على شيء خارجه، إنّه شكل جديد، وصورة لكائن مسخ رأينا أن حركاته أفرغت من وظيفيتها، وزمنيتها ومنطقها.

وليس أبلغ صورة لهذا الكائن المسخ من الصورة في المقطع الثاني "كان بياض العين على شكل وجه مستطيل، فم كأنه رسم على الوجه، نقطتان في مكان العينين وبياض" – فهذا ضرب من الرّسم التكعيبي الذي تفقد فيه الأشياء والكائنات محتوياتها الأصلية، وتغدو مجرد أشكال مفرغة من ماديتها الأصلية، ومشكلة تشكيلا بالخطوط والنقاط وقد تفتت المرجع وأعيد تركيبه على نحو ليس له في الأصل ، ([6]) .

وممّا يتفق فيه المقطعان أن المشكّل من المراجع يقدم في جمل اسمية أو في مركبات اسميّة على نحو ما يقدم به الرسام رسومه عند ما يتحدّث عنها : " كانت أيد تمتدّ وسكاكين سوداء وامرأة تتحوّل

إلى قطع حمراء مرتجفة وسط الساحة" عين بيضاء تتطاول وتصير وجها نقطتان سوداوان في أعلى الوجه، وفم أسود كأنه رسم بقلم رفيع...

هكذا يتحصّل أن السرد في "أبواب المدينة" سرّد أبيض لما يوحي به البياض من فراغ، إذ لم ينقل أحداثا تسير إلى غاية في الزمان، ولم ينظم أحداثا تلتئم في منطق ظاهر، ولم يؤد إلى الانتقال بالحدث من طور إلى آخر.

وقد تعلّق هذا التوجّه السردي بفعل أساسي هو بمثابة المحرق الذي تنشد إليه عناصر الرواية هو فعل الدّوران يتحكم في الأعمال والفضاء والأشياء يكون بالمشى والحركة ، ويكون بالتجريد إذ يرسم دوائر، ويتشكل في انحناءات، ويصوّر بتصاوير تنطلق من البياض فتتشكّل فيه بأشكال رمزية تحول السرد عن مجراه من مجال النقل والنسج والتحويل في الزّمان إلى مجال التشكيل والتأيين (Synchronisation) .فكيف تحوّل السرد المتكلّم الناطق إلى رسم أبكم يوحي ولا يصرح؟

III) تلويح السّرد في أبواب المدينة :

تبيّن لنا في القسم السابق نزوع السرد إلى التجريد ، وعدم التقرير والنقل، حتّى أننا لنتساءل هل الأمر في هذا النص يتعلّق براو حقّا أم بكائن آخر غيره؟

يقول المتكلّم في مبتدأ النص" والرّاوي يروي الذي رآه ، والرّاوي سيشهد على الذي شهده, والشاهد يموت كما تموت الضحايا. والشاهد لا يعرف أكثر من أسوار وأبواب وعيون تخترق فيها الأيدي وأيد تمتدّ إلى حيث العيون المحترقة، والذي يشهد يكتب عن عينيه، ويمشي إلى جانب الرّجل الذي مشى ولا يتركه وحيدا ولا يكون إلا حيث وجه نفسه... (أبواب : 8)

من البين أن المتكلم ينفي عن نفسه صفة البشرية، إذ هو قائل ميت كما ينفي عنه صفة الكائن الناهض بالقول. فهو شاهد على ما يقع والشاهد يموت- وهو إلى ذلك يحكي حركة المشي المتعلقة بالرجل، لا بل يحكي سيرته في الكتابة وهو يحكي عن الرجل الذي هو نفسه.

فالرّاوي إذا ملتبس، وهو صورة تتشكل أكثر من كونه عونا سرديا (instance narrative) ناهضا بوظيفة السرد، وقد تبين لنا في القسم السابق أنّ هذه الوظيفة ليست ممّا يسم فعل الرّاوي".

وممّا يؤكّد السمة الصورية لهذا الرّاوي اختلاف طرق السّرد بين فصل وآخر بل داخل الفصل نفسه. فالسّرد ينطلق من الفصل الأول بصيغة ضمير الغائب "كان الرّجل الغريب يقف أمام أسوار المدينة الكبيرة" . وفي الفصل الثاني يصبح الرّجل الغريب متكلّما بضمير المتكلم "قلت أنحني وأنام قال

الرجل الغريب أتكئ وأنحني وأنام" "حاول الرجل أن يتقدّم، واكتشف أن الرمل يبتلعه وأنّه لا يتقدّم. ثمّ اكتشف أنّه يمشي على يديه ورجليه ينظر إلى الأعلى فيرى القبر يبتعد- يلهث- يرتفع اللهاث يتقدّم والنساء يبتعدن – أجساد بيضاء مليئة بالصّراخ لكنّها تبتعد وأنا أحاول حـــاول الرّجل كثيرا "(أبواب: 88) ففي المثالين مراوحة مفاجئة بين السّرد بضمير الغائب والسرّد بضمير المتكلّم دون مبرر نصّي، ودون أن يندرج ذلك في ما يسمّى الخطاب غير المباشر الحرّ الذي يتكلّم فيه الرّاوي بلسان الشخصية ويرى بعينيها.

وقد تتأكّد السمة التجريديّة لصورة الرّاوي عندما يتكلّم هذا الرّاوي عن نفسه بضمير الغائب في حين يقتضي السّياق المقالي أن يتكلّم بضمير المتكلّم : " قال الرّاوي: "إنّ الأشياء هي الأشياء، وهذا حدث منذ حدث مند ألف سنة وسيحدث بعد ألف سنة وكان الرّاوي يضحك يضحك بصوت مرتفع فيرتسم وجهه كغصون متساقطة لكنّه يضحك وقال إن النساء "(أبواب : 101–102).

هكذا يتمثّل الرّاوي كائنا صوريا أكثر منه كائنا يسرد حتّى أنه يصوّر نفسه في شكل " غصون متساقطة" فكيف سيكون فعل هذا الساقط المتذرّر؟

سبق أن ذكرنا أفعال هذا الكائن الصوري الغريب الذي حوّل السّرد إلى تصوير ، ونقل النصّ من مجال علامي هو الكلام المقرر، إلى مجال الرسم المصوّر الموحي.

ليس الكلام عن الرّسم غريبا إذ النصّ مملوء "رسوما رسمها كمال بلاطة. ولكن تبنّاها صاحب هذا النص، فأصبحت من محتويات كتابه – وهي صور ذات أبعاد تكعيبية مجرّدة ، وليست هذه الرّسوم إلاّ علامات قارئة لرسوم أخرى مكتوبة بالقلم ذكرنا مسوّغاتها في القسم السّابق.

وحسبنا هذا المقطع المتعلّق بإحدى النّساء اللاتي التقاهنّ الرّجل الغريب دليلا على ذلك: "وكان كلّ شئ أسود- البحر ليل وأنا وحدي ثم أحسست ان كلّ شئ يتكسّر- البحر زجاج وأنا مرمية وسط زجاج أسود يتكسّر – وكان الزجاج يتحوّل إلى قطع صغيرة والقطع الصغيرة تدخل في جسدي والملح، كان الملح في عينيّ، وبدأ الطعم يتسرّب من العينين إلى الصدر – وكنت أتكسّر إلى قطع صغيرة ثم رموا الثوب ولفّوني به كانت الأيدي تشدّ على الثوب وعلى قطعي المتناثرة بين الزجاج، لفّوني جيّدا وربطوني إلى حبل طويل ومشوا – كانوا يمشون وكنت استمع إلى صوت الحبل وهو يخترق التراب وكان النحيب خافتا، (أبواب: 76).

إن مثل هذا المقطع وغيره من كثير المقاطع في "أبواب المدينة " مقطع مقدود من كلام ولكنّه كلام يري الأشكال وهو يقولها ([7]) ولذلك يغدو القائل رساما بالكلمات، والمقول له سامعا ومتفرجا.

فمن هذا المقطع تتشكّل لوحة تكعيبية : فضاؤها سواد وبحر أسود ومن زجاج ووسط الزّجاج الأسود المتداعي المتحطّم- امرأة يدخل في جسدها قطع الزجاج وملح يستولي على العينين ثم يغطّي الصدر ومن الزجاج المتكسّر تنكسر المرأة إلى قطع – جمعت في ثوب ثم ربطت. أشكال مختلفة تتجمّع في صوره كولاّج تأتلف فيه المتباينات ([8]). تأتلف هذه المتباينات من جهة أنها آيلة إلى التهشّم : البحر والزجاج والمرة – ومن هذه المتباينات تتكوّن لوحة متداخلة العلاقات بين هذه الأشياء بحر وليل وزجاج متهشمة، في وسطها امرأة متهشمة وقد انتقلت قطع الزجاج إلى الجسد، الجسد يلملم في ثوب ثم تربط القطع الململمة. وهذه الأشياء تتشكّل في فضاء أسود يعتريه بياض الملح يغطي العينين والصدر على هذا النحو تتشكّل في قضاء أسود يعتريه بياض الملح يغطي العينين والصدر. وعلى هذا النحو تتشكّل اللّوحة من المتباينات : سواد وبياض، حلّ وعقد، تشتيت وجمع ولكنّها تتآلف لترمز إلى عالم الحرب، عالم الدمار يطول المكان ، والأشياء، والإنسان. وليست لملمة القطع إلى من باب التفنن في التدمير. والطريف أن هذه الهيأة التي للمرأة في الكتاب نجد ما يوازيها في الرسم التجريدي الذي بدأ فيه الفصل الذي فيه المقطع المذكور وفي هذا الرسم المجرّد ذي الصبغة التكعيبية هلال في أعلى اللوحة وأنصاف مربعين ونصفا دائرة وفي الأسفل ما يشبه وجه رجل أنفه وفمه هما عينا المرأة المنشطرة : وجهها مرسوم رسما أفقيا وجذعها تحت وجهها المسطور وفي القسم الثاني من الرسم مستطيلات فيها أنصاف دوائر أعلاها نبتة تخرج من بين نصفي دائرة منشطرين.

هكذا يتحوّل النصّ من قول سردي يقال ويكتب، ليقرأ، إلى كتابة تكتب لتظهر، ولتري الأشياء والشّخصيات وهي تتداعى للسقوط كالرّاوي الذي صوّر نفسه بالغصون المتساقطة.

بذا نقول إن نصّ الخوري نصّ متعدّد العلامات: الرسم والكتابة، وهو متحوّل العلامة وهو في الأصل نص قولي اسمه (رواية) يوحي بالحكاية يحكيها حاك راو، ولكنّ الأفعال فيه تتعطّل وظائفها السّردية زمنا ومنطقا وتنظيما، فتتجرّد لتصبح آيلة إلى فعل أساس هو التدوير يكون في فضاء كثير ما يحوّل هذه الأفعال إلى صور ترى قبل أن تقرأ.

أفلا يمكن القول إن السّرد قد تلوّح تلوّحا يطرح سؤالا خطيرا عن التّسميات التي تسند إلى مثل هذه النّصوص : فهل بقيت الرّواية اليوم رواية؟ أم أصبحت رواسمة ؟

1- ذكره جون ميشال آدم (J.M Adam) و ريفاز (Revaz)

انظر كتابهما : J.Michel Adam, François Revaz . L'analyse des récits. Ed Seuil, 1996 PII

2- انظر : J.M.Adam, Petit Jean : Le texte descriptif Ed Nathan 1989 p 159.

3- انظر : Genette : Figures III. Ed Seuil 1972 p 261.

4) الياس خوري : "أبواب المدينة" دار ابن رشد للطباعة والنشر ط 1 1981.

[5]) انظر : V.Propp : Morphologie du conte Traduction de Marguerite Derrida, T.Todorov et Claude Kahn Ed. seuil 1965, 1970, P31.

[6]) انظر : حسن محمد حسن : مذاهب الفن المعاصر ط: مركز الشارقة للايداع العكري ص 159.

وانظر Taeko UENISHI : Le style de Proust et la peinture Ed : sedes 1988, p 85.

[7]) ذكرت إلينا فورمانتالّي : (Eliane formentelli) في دراسة لها عن "رسوم فيكتور سيقلان (Victor Segalen) المكتوبة أن الكاتب الراسم يكتب الأشياء ليريها- وهو يرسم الرسوم بالكلمات. وهذا الفعل نقف عليه في عديد مقاطع أبواب المدينة " التي لا تروي بقدر ما تصوّر لتري انظر

Eliena formentelli : Jeu du Double ou double jeu: les peintures de Victor Segalen in Littérature N81(1991) PP 8,11,13.

[8]) انظر : José Pierre : André Breton et la peinture, Copyright by Editions l 'Age d Homme, Lausanne Suisse 1987 P 163

الأصل في مصطلح كولاج أو لتلصيق أن يستعمل في مجال الرسم. وقد استعمل التكعيبيون تفنية تلصيق قطع من الأوراق بشتى أنواعها على اللوحة التي يرسمون فتجتمع فيها عناصر غير متجانسة وقد استعملت هذه التقينة عند السرياليين في كتاباتهم..