السرد والتجربة الحسية

قراءة في رواية " الصحن" لسميحة خريس

سعيد بنگراد

إن بناء قصة، استنادا إلى قوانين السردية الاصطناعية، يقتضي الخروج عن مسار ما من أجل إسقاط حالة حياتية تعد تشكيلا جديدا لكم زمني يتطور خارج مداره المعتاد. فعندما يحدد السارد بداية حدث ما، فإن الفعل السردي، الذي يعد سند هذا الحدث وأداته المثلى في التحقق، سيعلن عن ميلاد شخصية هي المدخل الأساس للإمساك بالعوالم الدلالية المحينة منها والضمنية. حينها تبدأ الأشكال الحياتية الجديدة في التشكل. « فتدشين الفعل، بكل تبعاته، مرتبط بالمواجهة الأولى بين الشخصية وبين العالم الذي تلجه»(1). إن وجود الحياة مشروط بإسناد وظيفة ما (فعل) إلى محفل يقوم بإنجازها ضمن تجربة زمنية معدودة.

وهكذا فإن الزمن، وهو رافد الفعل السردي وأساس وجوده، لا يمكن أن يُستوعب إلا إذا كان وعاء لتغيير وضع الأشياء والكائنات. وتلك هي الإواليات التي يشتغل وفقها " منطق الحالات والتحولات " المرتبطة بكل نشاط يتم داخل الزمن. فالحدث، في كل استراتيجية سردية " هو « تنقل الشخصية عبر حدود الحقل الدلالي « (2). إن الفعل الذي يتم ضمن الحدود القيمية ذاتها، لا يمكن أبدا أن يقود إلى بلورة حدث سردي.

وهذه خاصية سردية تشترك فيها كل الروايات. فالرواية " وعد " بأحداث تقوم بإنجازها شخصيات هي من صلب عالمنا بواجهاته القيمية المتعددة. وقد حاول منظرون كثيرون (3) في مجال السرديات بحث هذه الخاصية واستخراج أشكالها وتحققاتها المختلفة في أجناس روائية متنوعة. فالوصف والتعليق والمعرفة الملفوظية التي يتكفل السارد بنشرها لا تقوم إلا بالتمهيد لدخول الشخصية إلى مسرح الأحداث، أو تقوم، على العكس من ذلك، بتأجيل هذا الدخول، لاعتبارات لا يمكن إدراك سرها إلا من خلال استحضار الاستراتيجيات السردية التي يتبناها فعل السرد. فما يأتي بعد البداية يجب أن يُنظر

إليه باعتباره إرهاصات أولى نحو استشراف " حسن الختام "، تلك اللحظة التي تنتهي عندها كل الخيوط التي تنسج حدود العوالم الدلالية التي تقوم الرواية ببنائها صراحة أو ضمنا .

ومع ذلك، فإن البداية والنهاية لا يمكنهما إخفاء طولية الزمان ولانهائيته. فالتجربة السردية ليست سوى " احتفاء" بالزمن وإبراز لجلاله. فالحديث عن جزئية حياتية تمت في الماضي أو تتم في الحاضر أو يمكن إسقاطها كحالة افتراضية ممكنة التحقق هو تحديد لوقع الزمن على الأشياء والكائنات. فمن الخليط اللامتناهي والمتنافر للأحداث نبني عالما يتميز بالاتساق والانسجام، ومن الماضي نستعيد جزئية حياتية لا تخص سوى فرد معزول يعيش تجربة مخصوصة إلا أنها تمثل حالات إنسانية لا حصر لها ولا عد.

استنادا إلى قواعد السرد هذه في تحديد البدايات والنهايات، سنحاول الاقتراب من رواية " الصحن " للروائية الأردنية سميحة خريس. والرواية تقع في 135 صفحة من القطع المتوسط، وتتكون من جزءين منفصلين عن بعضهما البعض من حيث المصير والمسار ومن حيث الصوت السردي. يتبنى السارد في الجزء الأول رؤية سردية تستمد مداها من " وعي مركزي " تمثله إلهام، فتاة في الثلاثين من عمرها ارتبطت بعلاقة جنسية مع ابن الجيران، نحات لا يعيش إلا تماثيله (وللتماثيل دور رئيس في الرواية كما سنرى ذلك)، وعندما فشلت في أن تأخذ منه أكثر من رغبات الجسد الحسية، قررت أن تضع حدا لهذه العلاقة. أما في الجزء الثاني فتحكي الرواية قصة أستاذ للتاريخ والد النحات، وهو رجل يوصف بأنه " غريب الأطوار" . تزوج وهو صغير ولم يباشر زوجته إلا ليلة وفاة والده، وأحب إلهام في السر حبا جنونيا. قام في لحظة هستيرية بتكسير تماثيل ابنه، اتهمه ابنه بالجنون وأودع مصحة للأمرض العقلية، وفي المصحة ذاتها سيطعن ابنه بسكين وأرداه قتيلا .

تدشن الرواية رحلة الحدث الإنساني بصيغة من صيغ الحكي الخرافي : " كان يا ما كان في قديم الزمان ". وهي صيغة تستهوي الأطفال الصغار وتأخذهم في رحلة حلم جميل، ولكنها في حالتنا تمكن السارد الذي يتوجه إلى قارئ راشد من التملص من تحديد نقطة زمنية مدركة كتجربة معيشة ضمن زمن ثقافي مألوف. ف" قديم الزمان" يحيل، في واقع الأمر، على كل الأزمنة التي يمكن أن يعيش فيها الإنسان تجربة يستعيد من خلالها ما كان، ويؤكد ما هو حاضر، ولن يحيد قطعا عما هو كائن .

والصيغة ذاتها هي التي تسمح له بإسقاط تعميمات شتى تحيل على بداهة الوجود الإنساني مجسدا في ألفة الأشياء والكائنات. فإلهام، وهي الشخصية الرئيسة في الرواية، ليست بطلا خارجا على التو من عالم الخير المطلق، واعدا بالمعارك والفتوحات المظفرة، إنها فتاة بسيطة في كل شيء : في الجمال

وفي اللباس وفي الوظيفة والأحلام والوجدان. امرأة تعيش في حي بسيط يشبه كل الأحياء الشعبية، حيث يحدث كل شيء ولا يحدث، في واقع الأمر أي شيء، فالناس يكدون من أجل لقمة العيش، ويقتاتون بالأمل، ويتلذذون - دونما حقد أو عدوانية - بتبادل أسرار بعضهم البعض. لذا بإمكان القارئ أن يتعرف على هذه العوالم، بفضائها وزمانها وشخصياتها، من خلال خطاطات سلوكية مثبتة في مواصفات مسكوكة مثواها نص الثقافة والتصنيفات الاجتماعية المتنوعة .

وتمكنه ثالثا، وهذا هو الأساس، من الانزياح عن الخطاطات السردية المتعارف عليها. فهذه الصيغة هي التي تحدد الاستراتيجية السردية التي تتبناها الروائية في صياغة حدود عوالمها الدلالية القائمة من البداية إلى النهاية على النفي. فهي تستند إلى تصوير تشخيصي قائم على إثبات كل ما هو عادي ومألوف ومتداول. إنها تنفي صفات التميز والانزياح عن الخارق والمدهش من أجل رسم معالم شخصية هي " الوعي المركزي" الذي تصفى عبره كل القيم الملقاة للتداول داخل النص الروائي .

فإذا استثنينا الاسم، الذي هو صفة للإنسان عامة، فإن تميز إلهام آت من كونها " بطلة " لأنها تمثل كل النساء " العاديات". تماما كما هو الحال مع " هو" ، أستاذ التاريخ الذي يحكي قصة لا تخرج عن دائرة وصف لحظات استيهامية قد يقضيها مع إلهام. فهو بلا اسم ولا ذاكرة ولا تاريخ، ولا يقوم السرد سوى باقتطاع لحظات من امتداد حياتي تمثل لموقفه من أبيه وأمه ومن زوجته وابنه الذي لا يطيق رؤيته .

وعلى هذا الأساس، فإن استحضار الماضي القريب على شكل كم زمني خرافي هو محاولة لإدراج تجربة مخصوصة لفتاة " عادية"، ضمن طولية الزمن الإنساني (المحلي منه على الأقل). فالزمن الذي تستوحيه الرواية من أجل بناء عوالمها الدلالية ليس " زمنا بطوليا " محاطا بكل هالات الغرابة والتقديس. إنه زمن " عادي" نحياه جميعا في غفلة عن تدفقه الدائم. ولهذا يحتاج الأمر إلى تحديد جديد لمفهوم " البطلولة ". إن النمذجة تتبلور من خلال إنكار التميز المطلق. وهذا ما يؤكده السارد حين يبدي استغرابه من عدم انتباه الآخرين إلى " هذه التفاصيل"، والتفاصيل في تقديم السارد ومنطقه هي ما ليس هي (حالة إلهام)، أي كل الصفات التي لا تتحلى بها إلهام.

"كان يا ما كان في قديم الزمان، امرأة شابة، شعرها ليس كالحرير وبشرتها ليست كالحليب، ووجنتاها ليستا بلون الورد، سمراء كأنها الحنطة محمولة على السنابل قبل الحصاد، بشرة جسدها المستتر وراء القماش، أفتح بقليل و لم يعبأ أحد بهذه التفاصيل، لم تحدث زلزلة في الحي وهي تمر». (ص 9)

إلهام فتاة عادية في الثلاثين من عمرها شبيهة بملايين العربيات اللائي يرزحن تحت نير الميز الجنساني والقمع والكبت والرغبات المحجوزة في معاقلها. إنها كباقي النساء تملك جسدا، يبدأ من الشعر والأنف والفم ويمر عبر النهدين، لكي ينتهي عند " الوادي الفسيح " وما يليه من أسرار حيث تبدأ الطاقة الجنسية في الانفجار المدوي.

إن إلغاء الخصائص القيمية الكبرى، والاكتفاء بتحديدات عامة تصدق على كل الكائنات المنتمية إلى نفس الصنف والسن والسقف الثقافي، معناه تحديد عوالم الشخصية من خلال ما هو مشترك. والمشترك في الاجتماع الإنساني هو السقف الثقافي والتقاليد والعادات والعقيدة وما شئتم من القوالب الجاهزة، وهو أيضا وربما أساسا المشترك الجسدي : الحق الإنساني الطبيعي في الاستمتاع بالماء والهواء والحياة ولذات الجسد.

استنادا إلى هذه المعطيات الأولية، يحدد الفعل السردي بؤر انتشاره الأولى وممكنات حركته الحدثية المقبلة. فإسقاط عالم جديد كحالة جديدة يمكن الوصول إليها يفترض إبطال مفعول عالم قائم. فالبداية هي دائما اختراق لمتصل لا يدرك مداه إلا عبر فعل الاختراق هذا.

وفي الحالة التي تصفها الرواية يشكل الأصل (النمط الحياتي السائد) عائقا لا يمكن للفعل الجديد أن يتم إلا من خلال زحزحته عن موقعه، ويتفنن السرد في تحديد هذا الأصل من خلال العرض لحالة حياتية موصوفة بالرضا، (كلمة تتردد تسع مرات في ثلاث صفحات بمشتقاتها القبول والملل والسأم وغيرها من الألفاظ). فالرضا باعتباره سكونا أو قبولا مطلقا بوضع أو مماتا قبل الأوان يعد نقيضا للفعل. لذلك وجب تخطي هذه الحالة التي تمثلها الأم والوالد : أم إلهام ووالد أستاذ التاريخ. إن الأمر يتعلق بالامتثال لعالم يجد تماسكه في نظام قيمي موروث.

إن الخروج عن طوع الرضا هو خروج عن طوع الأب والأم. فالرضا يسكن في التفاصيل السلوكية التي تمثلها " الطاعة " و" الحياء " و" القبول" و" الامتثال" . وعلى هذا الأساس، فإن البداية الفعلية للقصة هي اللحظة التي يموت فيما الإثنان معا. ماتت الأم فاكتشفت إلهام مساحات جديدة في حياتها كانت مغيبة في تلافيف الرضا، فراحت تمارس بشراسة " نشاطها الهدام" في غفلة عن الرضا وقيوده. ومات الأب ليتمكن أستاذ التاريخ، أخيرا، من ممارسة الجنس مع عروسه. فبعد انصراف المعزين، اقترب من زوجته وباشرها لأول مرة، ليكتشف أنه رجل وأن ذكورته لم تشبها شائبة :

"كان الملل ينام في سرير أمها ويزحف ليلا كعشيق حذر إلى جوارها، كان يسني نفسه راحة البال، والرضا، وكان لونه ترابيا محايدا وصوته رتيبا رزينا الملل (...) وفهمت كم هي منكسرة عيني الأنثى الراحلة، وأن الرضا المهذب انقلب إلى استسلام أخير «(ص 18)

« ... ثم أمضي آخر الليل إلى فراشي، فأرى تلك المخلوقة، زوجتي، وقد تحولت إلى أنثي، وصار بإمكاني أن أكون ذكرا كاملا (...) فزت بالمتعة كاملة وعالية، ولم أهرع إلى مغسلة الحمام لأطهر من فعلي، رغم أني هويت وأنا أرى عينيها مفتوحتين على السؤال والأمل، عيناها تسألان، تتمنيان، أهذا حال جديد يكون بيننا ؟ « . ص 105

لسنا في حاجة، فيما يبدو، إلى تحديد كل الإحالات الدلالية التي يمكن أن يثيرها هذان المقطعان. فالتصوير رمزي، وكثافته تحيل على النمذجة التي نقيس من خلالها تحقق النسخ المخصوصة. فأحد مظاهر الماضي هو ما يأتي من الأب والأم. ومقولة " قتل الأب " شائعة ومشهورة لا تستدعي أن نحيل عليها هنا من جديد .

وذاك هو مدخلنا الأساس من أجل فهم الاختيارات السردية المسبقة (تقنيات السرد والوصف) التي ستتحكم في تشخيص القيم وأشكال تحققها. فالعالم السردي الذي تقدمه لنا الرواية ينبني على قيم لا يستوعبها السجل الأخلاقي التقليدي ك "العفة" و" الطهارة" و" الروح النقية" وغيرها من الصفات الميتافيزيقية التي تفصل، عن باطل، داخل عوالم الذات الإنسانية بين أبعاد لا فاصل بينها في واقع الأمر. لقد وهبت إلهام جسدها للنحات طوعا، ولم يلتقط الإشارة فظل بعيدا عن ملكوتها. قد حصحص الحق، لا رابط بين التمثال والجسد الحي. إن جسد المرأة يتكلم لغته الخاصة عندما يُسْلم قياده لشريكه دون إكراه، وتلك هي روحه وذاك بهاؤه وهو ما يفصله عن منحوتات الفنان .

إن نفسيتنا ليست شيئا آخر سوى هذا الإحساس الكلي الذي يحدد علاقتنا بأنفسنا وبالعوالم التي نتحرك داخلها. وهو إحساس مصدره الجسد ولا شيء سواه، أما تجلياته فهي اللغة والإيماءات وحركات الجسد وتعبيراته كالابتسامة والضحك والتقطيب... الخ وهي حركات تعبر عن حالات الرضا والفرح والرفض والاحتجاج...، وتتجلى أيضا في السلوك وكل ردود أفعالنا العفوية منها والواعية.

إن الحضور القوي للجانب الحسي في الوصف السردي لا يعني انحيازا لرؤية خليعة تجزأ الجسد وتعرضه عاريا أمام الأعين الماجنة، فالخلاعة ليست معطى، إنها في العين لا في الجسد الموصوف. لذلك، يجب النظر إلى هذه الرؤية الحسية من زاوية أخرى .

إن التجربة الإنسانية المحتفى بها في النص هي تجربة الجسد الباحث عن أمان عاطفي لا يمكن أن يوفره إلا جسد الآخر. فهو لا يلغي حقه في الارتواء- داخل المؤسسة أو خارجها، تلك جزئيات لا قيمة لها - ولكنه يبحث عن ارتواء يسكن المسام وينتشر في " خارطة الحنان" ويكشف عن " خطوط الحساسية" (4) حيث تذوب الفوارق والحدود والمسافات. تصف إلهام بعض حالات الوجد هذه بالعبارات التالية :

" ما أجملني وأنا أتقدم في الدهليز المعتم للروح، وتتوهج كفاي بسحرهما، ما أكملني وأنا النار التي تتقد... وتبدأ عتمته في التلاشي خطوة خطوة " ص 33

" ارتخت كفها الصغيرة كما لم يحدث من قبل، كأن الأنامل خلت من عظامها الرقيقة وذابت في كفه، تحركت أنامله بفضول (...) وعندما أدركت أنه لم يعد يبث سحره فوق ذراعها اليمنى فحسب ولكن يستشري في مسام جسدها، محرضا هسيس نار ممتع في صدرها، داخت وهي تستشعر رائحة بخور، شمها بلطف، هو أيضا، أدرك أن للروح مبخرته العطرة، سقط جسداهما في عناق لا يشبه الاكتشاف، ذاق طعم القبلة ثم كان اكتمال المعرفة، حصيلة ما عرفه البشر عن شوق الجسد الرفيع إلى الجسد ". ص33 - 34

وهذا أثر من آثار الصيغة التقديمية أيضا. فالتوغل في الزمن الماضي (قديم الزمان) يؤدي إلى إلغاء كل التمايزات الثقافية، ويدفع بالعوالم السردية تدريجيا إلى تحديد بعض " حالات الإحساس" من خلال بؤرتها الأصلية : الجسد. وهي أحاسيس ملازمة للكائن البشري، إنها مصدر أفعاله وسر بقائه على الأرض. لذلك فهي لا ترتبط بلون ثقافي أو دائرة حضارية محددة، إنها تعبير كوني يُدرك حارج كل اللغات المخصوصة .

نحن هنا أمام مستوى آخر من المستويات الخاصة بالتجلي السردي للوجود الإنساني. فالحالات الموصوفة في النص لا تخرج عن دائرة الكشف عن خبايا الوجود الجسدي والاستيهامات التي يمكن أن يستثيرها عند القارئ : الإبن (منير) نحات متخصص في تصوير الأجساد الأنثوية على شكل تماثيل، والأب أسير امرأة لا يحبها ويعيش على أمل اللقاء بإلهام في لحظة حب قصوى. وإلهام تكتشف الجنس حين أطلت تجاعيد الثلاثين، فقررت أن تُسْلِم قيادها لجسدها دون خجل أو حياء أو تردد.

سيفشل الأب في مسعاه، وبقيت إلهام بعيدة الوصل. و لم يستطع الفنان أن يخرج من جسده، وبقي، وهو يعبث بجسد إلهام، أسير منحوتاته. وحين اكتشفت إلهام أن كل تمثال من تماثيل النحات ما هو إلا تصوير لجزئية من جزئيات جسده، خرجت تبحث عن منبع آخر للذة، وسيكون ذلك هذه

المرة في العالم الفسيح الذي يمثل الحياة بكل امتلائها، بعيدا عن قيود الغرفة المغلقة التي قيدتها، وقيدت جسدها وحولتها إلى تمثال جامد، فالجنس استنشاق لهواء الحياة وليس لحظات تسرق في غرفة بعيدا عن أعين الرقباء .

ويمكن أن نعثر على هذه الحسية في أبعاد أخرى من النص. فالجسد حاضر أيضا من خلال بعض الاستعمالات الاستعارية الخاصة ببعض الأدوات. فصورة الصحن والتماثيل والدرابزين والمصعد وشكل الساعد الذي أجج النار المشتعلة في جسد إلهام مستوحاة من أشكال هندسية تشير بالتناظر والوظيفة والإيحاء إلى أعضاء جنسية منها تنطلق حالات وصف كل الصور الممكنة للرغبة وأشكال تحققها.

ويكفي أن نشير هنا إلى أن لفظ " الصحن" ، وهو عنوان الرواية وأحد العناصر الموجهة لقراءتها، محمل بشحنة رمزية هائلة. إنه دال من حيث وظيفته، فهو يشير إلى حميمية أسرية أو تآخ أو تشارك في مأساة أو استمتاع جماعي بلحظة سعيدة. وفي جميع الحالات، فإنه يشير إلى رابط رمزي، يتحول مع الزمن إلى ميثاق اجتماعي يتمتع بكثير من القداسة والتبجيل (و" حق الطعام الذي بيننا" ، وهو تعبير مغربي يشير إلى الترابط الذي ينتج عن تقاسم الطعام) .

وهو رمزي من حيث شكله (مجوف)، إنه يشير إلى العضو التناسلي للمرأة من زواية شكله الاستيعابي، في مقابل الشكل الولوجي للذكر. وهو بهذه الصفة يندرج ضمن سلسلة كبيرة من " الأزواج " الدالة على الترابط بين ذكر وأنثي. ويُنظر إلى هذه الأزواج في كل الثقافات باعتبارها التعبير الأسمى عن الترابط الذي لا فكاك منه بين الذكر والأنثى. « فالعلامة الدالة على هذا المفهوم تشكل استعارة تقوم بإدراج هذا المضمون ضمن الزوج البيولوجي الذي يشكل الصورة النمطية، والإبدال الدال على فكرة " الزوج"، وهي فكرة تتخذ أشكال متعددة مستوحاة من الميكانيكا والطبيعة والمفاهيم«. (5)

وبإمكاننا أن ندفع بهذا التناظر الرمزي إلى مداه الأقصي، حينها سنستحضر التقسيمات التي يقدمها جيلبير دوران في حديثه عن الصور النمطية. فقد ربط مجمل المنتوجات الحضارية بالتطور الحسي الحركي للكائن البشري. فهناك ما له علاقة بالوضعة الخاصة بالجسد الإنساني من حيث انتصاب القامة، وهي هيئة مرتبطة بالبعد العمودي، مع ما تثيره العمودية من تقابلات مثل السماء والأرض وما تحيل عليه من طقوس وروابط كالتراتبية وحالات السمو.

وهناك ما يعود إلى البعد الاستهلاكي (الهضمي) ، وهو أمر مرتبط بالجوف، ويحيل بالتناظر على الحماية والعمق، وعلى المحتوى والمحتوي، وهناك ثالثا البعد الدوري المرتبط بالإيقاع الجنسي، وعلاقاته صريحة مع الطبيعة الزمنية للوجوي الإنساني، فهو يحيل على تعاقب الفصول مثلا. وقد نتج عن هذه الأبعاد أهم الاختراعات التكنولوجية التي عرفتها الإنسانية منها السيف والوعاء والعجلة. (6)

استنادا إلى هذه التناظرات النمطية (وهي تناظرات رمزية بطبيعة الحال) نسجت خيوط الكثير من الحكايات لعل أهمها حكاية " الغرال المقدس (saint Graal) "الذي هيمن علي الآداب الغربية في القرون الوسطى. والأمر يتعلق في غالب الأحيان بصحن مجوف من طبيعة سحرية (7) . وعلى الرغم من أن أغلب التأويلات تسير في اتجاه إضفاء المزيد من القداسة على المسيح وحوارييه، فإن هذا " الشيء المجوف " يرمز حسب يونغ مثلا إلى « الامتلاء الداخلي الذي ظل ومازال يبحث عنه الإنسان». (8) إن الوعاء (الصحن) يحتاج دائما إلى شيء آخر بكي يكون، إنه هنا للاستقبال والقياس والامتلاء.

ونقدم فيما يلي مقطعين بالغي الدلالة فيما يتعلق بالإحالات الرمزية الخاصة بالصحن :

لقد أصيبت إلهام بهستيريا عندما اكتشفت أن الصحن اختفى من غرفة نومها (كيف يكون الصحن في غرفة نوم امرأة !!!)، وعندما وجدته اطمأنت وخبأته في درج ملابسها:

« وعاد الصحن إلى الرف الأعلي في خزانة الملابس خلف شال صوفي عتيق، ولكنها لم تسترح، ماذا ستفعل بصحن له كل هذا البريق، ولكنه ليس من الكريستال، ولا يمكن أن يغري رجلا بحبات الدراق» ص 68 - 69

ويقول "هو "، أستاذ التاريخ، وهو يحدق في عروسه التي لم يخترها:

« أنا لست غاضبا، أخبرتها أني لست غاضبا، لم تصدق، ولكنها انصرفت إلى الطعام، أكلت بوحشية، وتقززت، كان علي منذ اليوم أن أتعود وجود مخلوق يشاركني الصحن، ثم يخدعني ليشاركني السرير « ص 94

ففي الحالتين معا، لا تخفى علاقة فإن الصحن بالحميمة الإنسانية لحظة الاختلاء مع الذات أو مع أقرب الناس. ففي الحالة الأولى يوضع الصحن ضمن الملابس الداخلية لإلهام وفي الحالة الثانية، فإن الصحن يمتزج بالأكل والجنس والعروس الجديدة : تقاسم الصحن والجنس.

والخلاصة، بعد كل هذا، أن الجسد يحتل موقعا مركزيا في الرواية، بل يمكن القول إنه مادة السرد، والبؤرة التي تنسج انطلاقا منها كل الخيوط المؤدية إلى " الانفراج السردي" النهائي. فلا يمكن

قول أي شيء عن أي شيء خارج حدود التجارب التي يحيل عليها في جزءي الرواية. فنحن لا نرى الإيماءات، ولا تناثر الشعر، ولا انتصاب النهدين، ولا ابتسامة الرضا (الإشباع لا القبول)، ولا نسمع هسيس الأنفاس الحارة، ، ولكننا نستدرج عبر الصور الشعرية الواصفة لمناطق الجسد إلى عوالم حسية ننتشي داخلها بالاستمتاع بجسد تحول، من خلال حالات التمثيل السردي، إلى فردوس آسر .

عبثا يمكن البحث عن أحداث غير ما يقع للجسد، وغير ما يحس به وما يشتهيه. فما سيقع في النهاية (موت الفتى النحات، وجنون الأستاذ، وتحرر إلهام من قيود الغرفة المغلقة) ليس سوى صرخة الخلاص التي ستقود القارئ ذاته إلى استشعار حالة من حالات الراحة النفسية بعد رحلة عذاب مريرة لن يدرك سرها إلا مع اللحظات الأخيرة للرواية .

وهذا السر هو مفتاح أسرار أخرى خاصة بتقنيات السرد ذاته. فطبيعة موضوع الحكي هي المحددة لإيقاع السرد. فالفعل السردي محجوز ويعاني من كل أنواع الاحتقان، ولم يستطع تبين سبيله إلا مع اللحظات الأخيرة للقصة. إن إلهام - وهي موضوع السرد ووعيه المركزي - لا ترغب في امتلاك أي شيء، إنها فقط تحلم باكتشاف ذاتها، وإشباع رغبة فعلية ومشروعة. ولهذا السبب، فإن الحدث الفعلي لا قيمة له، ولا يتم اللجوء إليه إلا من أجل التنويع وخلق ما يبرر الانتقال من مشهد إلى آخر. وهذا أمر بديهي، فموضوع الرغبة ليس شيئا آخر سوى الرغبة ذاتها، فالهوى الجارف يحد من سرعة السرد ويدفعه إلى الاختباء في ثنايا وصف الفعل الجنسي أو مخلفاته : عندما تحضر اللذة تغمض العينان ويعطل كل فعل.

وتلك هي الخاصية الرئيسة المميزة للفعل السردي. فما يفسر الإيقاع البطيء لتوالي الوقائع هو تقلص المساحة التي يمكن أن تتحرك داخلها الرؤى والصيغ المتعددة التي يحضر من خلالها العالم داخل الرواية. فعندما تتحول الذات إلى بؤرة أصلية ووحيدة لتناسل الوقائع، يتقلص حجم هذه الوقائع ويتناقص عددها، حينها تكون الغلبة للكثافة الدلالية على حساب تنوع حالات التشخيص، وهو أمر يتحقق من خلال التصوير الشعري للوقائع، فوحدها الحالات الداخلية للذات تنبأ بتغيرات آتية.

وعلى هذا الأساس، سيكون من الصعب جدا التحكم في " فوضى الحواس" و" اندفاعية الاستيهامات" " وضبابية الرغبة " وتوجيه هذه الحالات وفق مقتضيات الخطية التي تقتضيها التحولات التي تقود من حالة إلى أخرى كما توحي بذلك الطبيعة الدورية للزمن. إن السرد في حالات الانكفاء على الذات " يأكل من نفسه"، ويستمد كامل ممكناته من مرجعيات تستمد مقوماتها من طاقات انفعالية لا من وقائع موضوعية. فالسياقات المتعددة التي يخلقها الحكي ترشح بالذاتية والتقدير الانفعالي

للأشياء والكائنات والمواقف. ولن تتسرب إلى وجدان القارئ، باعتبارها مادة قابلة للحكي، إلا إذا تخفت في ثياب الاستعارات وكل الصور الشعرية الأخرى.

وهكذا، كلما اعتقد القارئ أن الانطلاقة آتية لا ريب فيها، يؤجل الفعل السردي ذلك إلى أجل مسمى، وهذا الأجل هو وصول الجسد إلى حالة ارتوائه القصوى : يقف السارد يصف، بعين وصوت إلهام ، ما في الغرفة من أشياء : يصف الزرابي والسجائد والمنحوتات، ويسجل تنهيدة النحات، ويعجب بساعده الفتي وما يقوم به من إبداع. وينتهي المشهد، لنجد أنفسنا من جديد في المشهد الآخر ضمن الديكور نفسه.

إن الشيء الوحيد الذي يتغير، في رحلة الوصف والسرد هاته، هو الوعي المرتبط بالجسد. فكلما انتقلنا من مشهد إلى آخر، تجدد الإحساس بأن الجسد يخرج شيئا فشيئا عن دائرته الأولى ليحاول ولوج دوائر أكثر اتساعا حتى يصل في نهاية الأمر إلى تكسير جدران الحجرة الضيقة، ويخرج منتشيا بنفسه إلى الشارع لكي تبدأ القصة " الحقيقية" التي سيتكفل القارئ بإسقاط تفاصيلها من خلال كل حالات التماهي الممكنة.

لذا فإن " التهدئة" (9)، وهي استراتيجية تمثيلية يجنح فيها السرد إلى التباطئ والتثاقل هي الإيقاع الملائم من أجل تشخيص هذه الحالات. وتشكل هذه الاستراتيجية حالة مثلى يستطيع السرد من خلالها التخلص من عبء الأحداث الفعلية (من الفعل) التي تدفع القارئ دفعا إلى استعجال نهاية القصة .

وقد تتحقق التهدئة من خلال الوصف، أو من خلال الحوار أو من خلال ما كان يسميه شاتمان بـــ" التمطيط " أو " الحركة البطيئة" (10). والتمطيط استراتيجية سردية " مؤلمة " تدفع القارئ إلى إسقاط سلسلة من الفرضيات الاستنتاجية التي تستبق الحدث أو تحاول فعل ذلك. إنها حالة من حالات " التشنج"، بتعبير إيكو، الذي يتحول في نهاية المطاف إلى ما يشبه التطهير .

وهي الحالة التي تمثلها رواية الصحن. فمصدر " الاحتقان السردي" الذي تحدثنا عنه أعلاه هو مادة الحكي ذاتها. فالشخصيات لا تحلم بالمجد ولا بالمناصب الكبرى ولا بالثروة، إنها تحتاج فقط إلى راحة نفسية منبعها ارتواء جسدي سليم. إن السارد لا يعدنا بأحداث ولا يضع بين أيدينا مفارقات قد تقود إلى تشابك الخيوط وتداخلها، إنه يكتفي بعرض حالة امرأة لا تملك سوي جسد يبحث عن إشباع رغبة. ولهذا السبب لا يمكن للسرد أن يتبع سوى هذا الإيقاع. فثلثي " أحداث " الرواية تتم في مكان مغلق. وهو أمر طبيعي، ففعل الجنس بحميميته وخصوصيته يستدعي فضاء مغلقا بعيدا عن أعين

الرقباء. ومن هذه الزاوية سيكون الفضاء ذاته عنصرا من العناصر المكونة لأسلوب التهدئة هذا. إنه محدود، ولا يسمح للعين أن تلتقط أكثر مما هو متاح، وهو أمر يفتح المجال واسعا للاستيهامات الشعرية .

استنادا إلى هذه الملاحظات، يمكن القول إن الفعل السردي يستمد إيقاعه من الحسية الوصفية لمناطق الجسد وأفعاله واستيهاماته. فاللذة نقيض الفعل، والرغبة ذاتية وموضعية ومنكفئة على ذاتها، وتستدعي التقاط الجزئيات والتفاصيل خارج حركية الفعل وممكنات انتشاره : الوصف الدقيق لكل ما يؤثث الغرفة، وكذا التركيز على بعض الصور التمثيلية ذات الأبعاد الرمزية المعروفة.

لذلك يحتاج السرد، لكي يعبر عن " تحولات " الذات وملوكوتها، إلى التخفي في ثوب الاستعارة والتشبيه والكناية وكل الصور التي يمكن أن تعطل فعل العقل، وتسير بآليات الإقناع في اتجاه استنفار الطاقات الانعالية التي تتلاءم وحدها مع موضوع من هذه الطبيعة. وهي صيغة أخرى للخلاص من عبء الوقائع التي تفسر الشيء بالمثال لا من خلال البديل الانفعالي. فاللغة الشعرية تترجم الفعل الموصوف على شكل حركة مرئية في أفعال تقوم بها الشخصيات، إلى صور واستيهامات لا يمكن تحديد ممكناتها الدلالية إلا من خلال استحضار العوالم التي تثيرها هذه الصور .

إن اللغة التي تصوغ لفظا ما يقوله الجسد عبر حركاته، هي ذاتها التي تنزع عن الجسد أبعاده النفعية لتحوله إلى موضوع جمالي يرشح باللذة والتوق إلى الارتواء، وفي الوقت ذاته فإنها تحل محل السرد وتنوب عنه في الكشف عن خبايا النفس التواقة إلى التحرر. فالانفعالات الصحية وحدها ستجد صداها في الحياة، وما دون ذلك، سيتكسر كما تكسرت التماثيل، أو ينتهي مجنونا أو يموت مطعونا بسكين .

إنها الحالات التي تفجر طاقة السرد وتنهي دورته في الوقت ذاته. فالخلاص من الاختناق والتشنج يمر عبر تخلص إلهام من الفنان وعالمه الصغير وانطلاقها تجوب الشوارع بالفسيحة بحثا عن هواء جديد. وتلك هي الوظيفة الحقيقية للسرد. فالسرد تلبية لحاجة انفعالية، أو إعادة نظام مختل إلي حالته الطبيعية .

لقد مات الفنان مطعونا بسكين، كما مات والد الأستاذ من قبل، وزج بأستاذ التاريخ في مصحة للأمراض العقلية، من بين هذه الأنقاض ستخرج إلهام إلى الشارع لتكتشف العالم وكأنها تراه لأول مرة. إن الارتواء لا يمكن أن يكون خارج عين ترى وتبصر وتتأمل الجسد قبل امتلاكه. إن الذي

لا يكتشف خارطة الحنان في الجسد لا يمكنه أن يستدل على خطوط الحساسية فيه. وذاك ما تعبر عنه إلهام بصرختها في نهاية نصها أنا حرة أنا حرة .

هوامش

- *سميحة خريس من الأصوات الروائية المتميزة في الأردن ، لها مجموعة من الروايات منها : " رحلتي " 1980، " المد 1990 "، "شجرة الفهود " في جزءين، عمان 2002، " دفاتر الطوفان" 2003، ومجموعات قصصية.

1- Henri Mitterand : Le discours du roman, éd P U F ,1980 , p 69

2- Iouri Lotman : La structure du texte artistique, éd Gallimard , 1978, p 326

3- انظر على سبيل المثال فيليب هامون

4- عبارات وردت في مجلة elle ويوردها بودريار في J Baudrillard : Société de consommation, éd Folio, 2000, p 202 :

5- P Guiraud : sémiologie de la sexualité, éd Payot, 1978 , p 166

6- Gilbert Durand : Les stuctures anthropologiques de l'imaginaire, éd Dunod , 11édition 1992

7- J Chevalier et A Gheerbrant : Dictionnaire des symboles, article Graal .

8- C . G . Jung : L'homme et ses symbiles, éd Robert Laffont, p 215

9- Umberto Eco : six promenades dans le bois du romand et d'ailleurs, éd Grasset , 1996, الفصل المعنون : التريث في الغابة.

10 -نفسه ص78