الصورة في "تباريح الوقائع والجنون" لإدوار الخراط

مصطفى بوقطف

جامعة صفاقس / تونس

الملخّص

للصّورة حضور كثيف في عصرنا، حتى غدت توجّه سلوكنا وتصنع رغباتنا وتكيف طرق تفكيرنا. ولم يكن الأدب والرواية تحديدا بمنأى عن الصّورة وتأثيراتها، إذ استفاد الروائي إدوار الخراط من تقنيات فنون الصورة والمكان، استرفدها وشيّد بها العالم المتخيّل لرواية "تباريح الوقائع والجنون". ولم تُستخدم تقنيات الصورة لتجميد السّرد بل لخلق حركة في النصّ الروائي مصدرها تعاقب الصّور وفق منطق المجاورة والمماثلة والتنافر والتضادّ.

مقدمة

لم يكن الحديث عن الصورة في الأدب أمرا مستحدثا أملته حضارة الصورة "أو مجتمع المشهد" الذي نعيشه عقب اختراع الأجهزة الحديثة، ذلك أنّ الصورة في الأدب من المواضيع المثيرة للجدل منذ العهودِ الإغريقيّة القديمة، إذ اختلف أصحاب الرأي والفلاسفة في أمْرها بين من يعتبرها مُجرّد صور مُحاكِية أو تمثيلا للأشياء التي نراها ونسمعها، وبيْن من يُقرّ بطبيعتها المجردة، بما أنّها لا تنقُل الأشياء كما هي، وإنما تُبرزها عبر الوسيط اللغوي الذي يُجرّدها من سماتها المرئية[1].

واهتمّ كل من أفلاطون وأرسطو بنظرية الصور العقلية، وتوصّلا من خلالها إلى أنّ التَصوّر المرئي يتضمن وجود كيانات في العقْل تقوم بعمل الصور العقليّة. وتتكون هذه الصورة من نُسَخ أو بَقايا انطباعات حسيّة وأحاسيس مرئية[2]. وبيّن المفكر بايفيو (Paivio) أنّ الصّور العقليّة هي تمثيلات مناظرة(Analoguous représentation) مستمدة أصلا من الإدراك. وانتهى إلى أنّ الخاصيّة المميّزة للصّور تتمثل في العيانيّة (Concretness) أو التجسيد الواقعي، وأنّ البشر يتذكّرون ويفكّرون من خلال الكلماتِ والصّور العقلية[3].

---

[1] انظر فؤاد زكريا، **جمهورية أفلاطون**، دراسة وترجمة الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985، ص 160-161.

[2] **المرجع نفسه** ، ص 52.

[3] أورده عن بايفيو (Paivio).

وإذ نزّلنا هذه التّصورات في مجال الأدب، بانَ لنا احتفاء الشعراء منذ عهود قديمة بالصّور من خلال استدعاء نقوش البناءات وملامح الشخصيات الحسية وغيرها. ولم تكن الرواية بمنأى عن الإحالة على المرجع المباشر، وذلك من قبل الحديث عن لوحة فنية وتفصيل عناصرها بطريقة يهتمُّ فيها الرّوائيّ بالتفاصيل البصريّة. ولقِيت الصورة اهتماما بالغا من قبل روّاد الراوية الجديدة بفرنسا، إذ كثيرا ما عمدوا إلى استرفاد الصّور بأنواعها، سواء أكانت لوحات حائطية أم تربوية. ووصَفوا مضامينها، وأسْهبوا في وصْفها في سياق النسيج السردي[1].

ولم تكن الرّواية العربية بمنأى عن استثمار فنون الصورة والمكان والانفتاح على حياة الرّسام، ففي رواية "بيروت بيروت"[2] لصنع الله إبراهيم يُطنِب الرّاوي في وصْف معرض للصّور الفوتوغرافية تحت عنوان واحد هو"لبنان أيام زمان" في أربع صفحات. وتهيمن الصورة بمختلف أنواعها على السّرد في هذه الرواية. وإضافة إلى وصْف مضامين عدد من الصور الفوتوغرافية، نلحظ احتفاء الرّاوي بصور المجلات، إذ يكشف في صفحتيْن متتاليتيْن محتوى مجموعة من الصور المقتبسة من إحدى المجلات[3]. ومثّلت اللوحة المعلقة على الجدار داخل عيادة الطبيب مُفتتح رواية الشحاذ[4]. وجاء النصّ الرّوائيّ تصريفا لهذه اللوحة وتعليقا عليها. وعمد إدوار الخراط إلى توظيف الصّور واللوحات والحديث عن عوالم الرسم[5]، إذ تُعدّ الصورة بشكل عام (فوتوغرافية، لوحات زيتيّة، حائطية، لوحات من الفنّ المعماريّ أو النّحت) مادة

Peter Morris et Peter Hampson, *Imagery and Consciousness*, London, Academic Press, 1983, p. 120.

[1] تُمثّل اللوحات التشكيليّة والصّور عموما من المواد الأساسية في سرود روّاد الرواية الجديدة ، فراوية "حكاية" لكلود سيمون تسلط الضوء على وصْف مضامين صور البطاقات والطوابع البريدية.

وعُرف بوتور باهتمامه الخاص بالفنون التشكيلية، وقد ألّف نصوصا قائمة على لوحات لرسامين معروفين، ولذلك تُمثل الفنون التشكيلية مرجعيّة هامة في أغلب رواياته. ونذكر منها، على سبيل المثال لا الحصر، التعديل (La modification) وجدول الأوقات (L'emploi du temps). وفي رواية في المتاهة (Dans le labyrinthe) يتخيل الراوي قصة كاملة انطلاقا من لوحة.

[2] صنع الله إبراهيم ، بيروت بيروت، ط2، دار المستقبل العربي، القاهرة، 1988، ص ص.37-40.

[3] المرجع نفسه، ص ص. 238-239

[4] نجيب محفوظ، الشحاذ، ط2، دار القلم، لبنان، 1977، ص ص5-8.

[5] روايات الخراط لم ترد خلْوا من اللوحات سواء أكانت على قفا صورة الغلاف، وهي مهداة بُجلها من الرسام عدلي رزق الله أم في النص الروائي على غرار رواية " ترابها زعفران". وللخراط أثر بعنوان "7تأويلات و7مائيّات": تُمثّل فيه رسوم عدلي رزق الله مراجع تشكيليّة، تُوجّه النّص المكتوب وتتحكّم فيه. انظر: إدوار الخرّاط وعدلي رزق الله،7 تأويلات و7 مائيات، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، مارس، 1996.

سرديّة هامّة في "تباريح الوقائع والجنون"[1]، فكثيرا ما ينفتح السرد على وصْف مكوّنات هذه الصور والإطناب في وصْفها حتى تبدو وأنها ماثلة لعيان القارئ. والناظر في رواية تباريح الوقائع والجنون للخراط يدرك تشكل السرد من لوحات مكتوبة موصولة بالأنا يروي تجاربه في الحياة مع العائلة وفي المدرسة وفي العمل وتحديدا في التضامن الإفريقي الآسيوي. وأظهر الأنا وقع بعض صور التجارب القاسية والمؤلمة في النفس فانكشفت تأملاته وهواجسه وفانتازماته، فاستحال المنطوق مزيجا من الوقائع والجنون. فكيف تشكل هذا المزيج من الوقائع والجنون سرديّا. ما هي أهم سمات الصور المستخدمة في بناء رواية تباريح الوقائع والجنون؟ وكيف تغذى السرد ونما بالصور المتراكبة؟

قبل الخوض في سمات الصور وضبط ملامحها واستجلاء دوْرها في بناء السّرد، قمين بنا أنْ نقدّم الرواية التي نحن منها بسبيل. ونبدأ بعنوانها " تباريح الوقائع والجنون"، إذ جاءت لفظة "تباريح" في صيغة الجمع، وهي من بَرَّح بفلان الأمر جهدَه وشقّ عليه، وبَرَّح به الضرب اشتدّ[2]. ومن ثمّ، فهي الشداد المنسوبة على جهة الإضافة إلى الوقائع نسبة إلى ما وقَع، ويقع من حوادث في دنيا الواقع وإلى الجنون. وإن كانت نسبة التباريح إلى الوقائع ممّا يُستساغ، فكيف تُنسب التباريح إلى الجنون؟

قد نجد مُبرّرا لهذه النّسبة ومُسوّغا لهذا القران في نصّ العتبة الذي تبدو فيه بصمات الخراط ذاتا مُنتجة للنص واضحة، تفسّر للقارئ أسباب الترابط بين عالميْن متنافريْن، ذلك أنّ عالم الوقائع اليوميّة المبرّحة الإيلام يُلقي بنا في دوّامة عالم الجنون وشطحات الفانتازيا. ويقرّ الخرّاط أنّه لن يكتب رواية على النمط التقليدي المعتاد، بل "تنويعات روائية فيها نتف من سيرة ذاتية ووقائع يوميّة وشطحات من الخيال"[3]. ومن العتبة إلى فصول الرّواية التي تبلغ أربعة عشر فصلا تتتالى كحلقات الفضة المتراكم بعضها فوق بعض باستدارة كاملة. فلا وجود لحكاية تُرْوَى، غير ما استعادته الذاكرة من أطوار لصيقة بتجربة العمل في التضامن الإفريقي الآسيوي وما حفّ بها من ذكريات مَوصُولة بعهود الطفولة والصّبا، ومقترنة بما رآه الرّاوي من مناظر وأمكنة في مصر وخارجها، وما استكنّ في أحشائه من رؤى وتأمّلات وهواجس. ومهما كان التباس الوقائع بشطحات الخيال وتنوّع الموادّ القصصية مثل أخبار الصحافة ورؤى شعرية ونُتَف من النقد القصصيّ، فثمّة مواضيع أساسيّة ثابتة تصل بيْن هذه المتباينات وتُؤلف بينها، أهمّها

[1] إدوار الخراط، تباريح الوقائع والجنون، مركز الحضارة العربية، القاهرة،1998.

[2] لسان العرب لابن منظور، مرجع مذكور، مادة (ب- ر-ح).

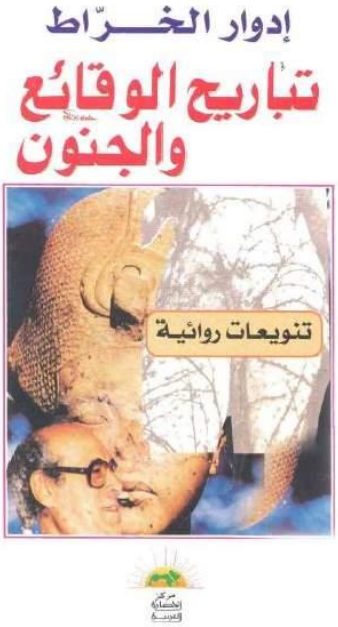
[3] وطّأ الخراط روايته " تباريح الوقائع والجنون" بالعبارات التالية: " في هذه التنويعات الروائية نتف من سيرة ذاتية صحيحة، ومع ذلك لم ألتزم قطّ بحرفيّة أحداث حياتي أو خيالاتها ولا بدقّتها. أما الوقائع اليومية مُبرّحة الإيلام، فهي هي بحرفيتها... أما شطحات الفانتازيا والخيال وخطفات الرؤى الشعرية، فهي عندي جوهر الواقع الحق." (انظر تباريح الوقائع والجنون، ص. 5.)

مَوضُوعَا الرّحلة و الألم، ذلك أنّ نصّ "تباريح الوقائع والجنون"بمثابة رحلة في ذاكرة المتكلم لاستعادة أطوار من حياته الثّريّة والمتشعّبة، ورحلة العين يسْرَح بصرُها في المكان، تتملّى عناصره وتجلُوها للموصوف له. ورحلة الرؤى في الذهن والخيال. وكلّما اشتدّ وقْع تباريح الوقائع في نفْس المتكلم، انفتح السّرد على عوالم الرّؤى والجنون. ومثّل الإحساس بالألم والتّوجع خيطا واصلا بيْن عالميْ الحسّ والخيال أو عالم الوقائع الموجعة وعالم الرّؤى الشّعرية الحالمة[1]، المفعمة بالصّور، التي نستهلّ حديثنا عنها بالنظر في:

1. صورة الغلاف وعلاقتها بالنص المكتوب

متى انتقلنا إلى نص "تباريح الوقائع والجنون" طالعتنا اللوحة المرسومة على وجه صورة الغلاف التي نسبَها المؤلّف إلى نفْسه على خلاف بقية اللوحات المهداة.

[1] يمكن أن نسوق هذا المثال عيّنة، نستدلّ بها على التحول من سرْد الوقائع الموجعة إلى عالم الرؤى الشعرية الحالمة:
"بعد وفاة زوجها منذ أربعة سنوات و دفنه بمقابر الإمام الشافعي بالقاهرة توجّهت أرملته "48 سنة" إلى المدفن ونبشت داخله بحثا عن جثمان زوجها، ولم تجد منه سوى الجمجمة فاستخرجتها وحملتها معها في طريقها إلى منزلها حتى تؤنس وحدتها [...] كم منّا نحتضن جماجم أحبائنا التي نبشنا أجداثهم عنها وحملناها معنا في المنافي.
أما ذراعاي وساقاي فمازالت- وأوصالي جميعا . ترتعد تحت طيوف فمك وريق لسانك وكهربة يدك المتلمسة صانعة معجزة القيامة من وراء ظلمة المغارة وركود مياه المستنقعات في جزيرة الفيلة أمام بومباي الساخنة الغارقة في الدموع وأنتِ إلى دولابك تشكلين الحقائق والأحلام من طين الفخار وتنضجين الأوهام، فتتجسد كالجنادل الشمّ وتصعد - يا فخرانيّة- من ينبوع المياه المرة المحيطة بنا من كلّ جانب. أنتِ الكائنة فوق بحيرة الفيوم أعطيتِني الكلمات القويّة والأعضاء القوية عمرت جسدي بحبّك. ومازال جسدي عامرا يا إلاهة ليالي القمر المتوجّهة، وقد اندمجت في نهارات كرسي الشمس..." تباريح الوقائع و الجنوب (ص 36-37).



وكلما قلّبنا النّظر في هذه اللوحة التي وسَمها المؤلّف بـ (كولاج)ألفيناها مُركّبة من عناصر مُتنافرة غير مُتجانسة. ففي الجزء الأيمن من اللوحة فخذا امرأة عاريان موصولان بخصر دون الصدر والرأس والأطراف. ويَشقّ هذا الجزء من جسد المرأة ما يُشبه الأسلاك المتداخلة في لون رمادي داكن. وانتقشت على مجْمع الفخذين لوحة مستطيلة تضمّنت المركّب النعتيّ التالي " تنويعات روائية" هو بمثابة العنوان الفرعي للأثر، استكنّ في هذا الموضع. واقترن هذا الجسد الأنثوي" أو لنقل هذا الطرف الجسدي الذي يُمثل البؤرة الجنسيّة للمرأة برأس تمثال مُهشم الأنف به نتوء كبير من جانب الأذن اليمنى. وفي أسفل اللوحة وجْه إدوار الخراط كاتب التنويعات وصانع الصورة يَنظر في ما صُنِع مُبتسما.

وإذا انطلقنا من هذه اللوحة التشكيلية التي نسبَها الخراط إلى نفسه على خلاف باقي اللوحات السابقة بانت لنا ميولاته التشكيلية وإسهاماته الواضحة في هذا الفن. وعبّرَ صاحب "ترابها زعفران" عن كلَفه بالرسم الذي تعاظم حتى أصبح عنده هواية وممارسة. فأضحى صانعا ومُنتجا للرسوم. واعترف لقرّائه بأنّه قد وجد نفسه منساقا إلى فن "الكولاج" وغرابة الشكل، ويتبدّى ذلك في قوله: " ووَجدْت أنّني مسوق أو مفتون بفن الكولاج، وانسقت وراء غواية التشكيل وإعادته، وصَنَعت أو وجَدت سبع لوحات من الكولاج عرضت في معرض جماعي في الأتلييه في آخر أعوام القرن. ولعلّها لقيت من

التقدير ما لم أكُن أنتظر. فقد كانت تلك نزوة أو لعلّها استجابة لا تقاوم لحافز روحي وعقلي وحسّي معا"[1].

وإذا اتضح لنا أنّ لوحة الغلاف هي إحدى اللوحات السّبع التي رسَمَها الخراط فلم استدعاها دون غيرها لتكون لوحة الغلاف؟ ولئن كنّا في هذا الأثر حِيال نصّيْن مختلفيْن من زاوية الوسائل التعبيرية وطرائق الإنتاج [2]، ذلك أنّ النصّ الأوّل تشكيليّ " لوحة الخراط" والثاني قصصيّ مكتوب بقلم الخرّاط، فأيّ النصّيْن أسبق من جهة الزمن؟ يبدو أنّ التساؤل عن رتبة النّصيْن في الزمان أمر مُهمّ كيْ يتضح لنا ما إذا كانت اللوحة سابقة للرواية، ومن ثم فهي قادحة لزناد السّرد، أم أنّها لاحقة لها، وانطبعت على غلافها، لأنّها أكثر اللوحات السّبع التي رسَمَها الخراط ترْجيعا لأصْداء المكتوب بالقلم؟

وأيّا تكن الإجابة، فإنّنا إزاء نصّين مُختلفين إنتاجا وتلقّيا وأدوات تعبيريّة، ولكنّهما يتفقان في حسّ تشكيليّ واضح وطرائق في التمثيل تصبُو إلى الإمعان في تشويه المراجع الكائنة خارج اللوحة أو النّص. ولئن ظهر الخراط في لوحة الغلاف ذاتا راسمة (Sujet pictural)[3]، تستنفر مخزونها التشكيليّ، وتوظّفه في عمليّة تشكيل اللوحة، وتحْرص على أنْ تظهر لنا المشهدَ المرسوم دفْعة واحدة في بعده الآنيّ، فإنّ الخرّاط في النص المكتوب ذات تخييلية، نذرت نشاطها التخييلي لبناء نصّ تتعاقب أحداثه وكلماته في الزمن. ومن ثمّ يختلف متلقّي اللوحة التشكيلية عن مُتلقّي النصّ المكتوب من جهة التباين بين المشاهدة البصريّة للوحة وقراءة النص المكتوب. وتبدو اللوحة أولى عتبات النص وهي وجهه، لها بالنص وثيق صلة ومتين قرابة. أمّا النص المكتوب فيتسم بنزوع باد إلى الكولاج (Collage) يتجلّى في تجميع مواد قوليّة من مضانّ مختلفة. فنحن بذلك حيال لوحة تشكيلية رُسِمت على الغلاف في شكل كولاج ولوحات تشكّلت بالسّرد على طريقة الرّسم التكعيبي، وهو اتجاه في الرسم ينهض على التركيب والتلصيق بعد التقطيع و التجزيء[4]. وقد يُفضي بنا هذا إلى إدراك ما للوحة المثبتة على وجْه الغلاف من

---

[1] ادوار الخراط، تجربتي في الفن التشكيلي، مجلة فصول، عدد62، القاهرة،2003، ص128.

[2] وقفنا سابقا على ما بين الأثر القصصي والأثر التشكيلي (اللوحة) من تناغم وتوافق. واتضح لنا أنّ هذا التوافق لا يحجِبُ عنّا ما بيْنهما من اختلافات، ذلك أنّ الشّكليْن التعبيريّيْن ينهلان من معين ثقافيّ فنّي مختلف لتشكيل المعنى، وليس لهما الوظيفة نفسها، ولا الجمهور المتلقي نفسه، ولا أفق انتظار مُوحّد.

[3] Nicolas Wanlan, « La description comme contre façon : De la transposition d'art à transition d'art », *in Ecriture picturale* (Collectif), Etudes éditées par M. Khabou et H. Abdelkafi, Recherches Universitaires, N°5-6, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Sfax, 2006-2007, p. 368.

[4] J. Pierre, *André Breton et la peinture*, Lausanne, L'âge d'homme, 1987, p. 163.

أثَر في تشكيل نصّ الرواية المكتوب. وربّما ذهبنا إلى مناحي أبعد في التأويل، وقلْنا إنّ لوحة الغلاف تختزل المكتوب في ضرب من التضمين الانعكاسي[1]، لتغدو كالمرآة بها وفي ضوئها يُقرَأ النص، لاسيما أنّها من وضع الخراط ،الأنا الفني (Moi artistique)[2] تتكلم بلغتين، لغة الرسم الصامتة ولغة القصص المنطوق بها. فكيف انجلت هذه العلاقة المرآوية، بين اللوحة التشكيلية الصامتة على الغلاف واللوحات الناطقة المرسومة بالكلم في السرد؟

نعود إلى اللوحة التشكيلية التي بيّنا مكوناتها سابقا قصد مزيد استجلاء عناصرها التي تبدو غير متجانسة، إذ يجتمع فيها الجسد الأنثوي والوجه المنحوت المائل إلى أن يكون مسخا، ووجْه إدوار الخراط في لوحة يطغى على فضائها اللون الأزرق، يشقُّه بعض البياض ويحاصره السواد. وبهذا يكوّن الكولاج بين عناصر متباعدة رسْما لجانب جذاب لأنثى، تخرقه أسلاك وينبثق منه نتوء، يشقّ جانبا من الرأس المنحوت وينشدّ به إليه، وطرَف منْ جسَد منحوت هو الرّأس المشوّه ورأس الخراط وسواد وبياض وزرقة، لتكون بذلك اللوحة مجمع رسْم وتاريخ، ونحْت، أو كولاج قوامه خلْق أثر فني باللجوء إلى موادّ خارجة عن نطاق الأثر[3]. وتبدو الأطراف المجتمعة غير المتجانسة في اللوحة أجزاء من كائنات فاقدة لمرجعياتها، وحتى رأس الخرّاط يُصبح رأسا غريبا في اجتماعه بهذه الكائنات. والذي يُميّز هذه الأطراف أيضا أنها تكوّن واحدا. وقد تتداخل أجزاؤها تداخلا، هو وجْه من وجوه الرسم التكعيبي الذي من سماته أنّه يقدم لك الصورة المجتمعة في اللوحة في شكْل ذي طابع بنيوي تتآلف منه صورة واحدة تمثل شيئا خارجا عن نطاقها، وإن كانت الأجزاء من أشياء خارجية[4]. وعلى أهمّية هذا التوصيف الذي ينظر في

---

[1] التضمين الانعكاسي أسلوب فني يشبه أسلوب التضمين، ويتميز منه في كوْن الجزء المضمّن يتجلى مرآة داخلية تعكس الإطار الذي يحتويه، فإذا بالأثر الفني كله يمسي منعكسا في جزء من أجزاءه. انظر مادة التضمين الانعكاسي Mise en abyme)في: معجم الدراسات السردية، مؤلَّف جماعيّ، دار محمد للنشر تونس، ص 97.

[2] يرى جان ماري شافر أنّ الأنا تمارس نوعا من التلاعب على أبْعادها، فمرّة تلوح أنا سيرذاتي وتارة تظهر أنا تخييليّ.

Jean Mari Schäfer, *Logique de genre littéraire*, Paris, Seuil, 1989, p.251.

وتحدّث تايكو في كتابه المذكور عن حضور الأنا فنّي(Moi artistique) الذي يصوغ العالم وفْق رؤاه التّشكيليّة.

Taeko Uenishi, *Le style de Proust et la peinture*, Paris, Sédes,1983, p-p. 129-130.

[3] سرياليّة(Surréalisme) انظر:

Alain Dessale, *Larousse, dictionnaire de la peinture, la peinture occidentale de moyen âge à nos jour*, Paris, Larousse, 1989, p-p. 876-877.

[4] Taeko Uenishi, *Le style de Proust et la peinture*, op.cit., p-p. 129-130

كيفية ارتباط لوحة الغلاف "كولاج المؤلِّف" بالنزوع إلى تلويح[1] السرد في "تباريح الوقائع والجنون"، فإنّه من الضروري أن نرصد الصور المنسوجة بالكلام، وما تُبرمه فيما بينها من علاقات، لها إسْهام جليّ في نموّ السّرد.

2. دور الصورة في بناء السرد

إنّ المتأمل في "تباريح الوقائع والجنون" يدرك أنها تنصرف عن سرْد أحداث متراتبة في الزمان إلى تنضيد الصور وعقْد صلات بينها، ويمكن أنْ نستدل على هذا بما يتضمّنه الجدول الآتي:

	نوع الصورة	المثال	الصفحة
	لوحة تشكيلية زيتية	واللوحات الزيتية القديمة عليها طبقة من تراب الزمن أكسبتها عراقة وطعما. أو تلك التي نالتها يد الترميم، فلمعت لمعة فجّة قليلا بالألوان الصارخة كأنّها خرجت بالأمس من تحت يد الرسام.	44
	صورة النجوم في المجلات	وفيها صورة ماي وست بالأبيض والأسود رشيقة ناعمة العينين، في روب أسود دانتيلا. يفصح عن جانب صغير من صدر دسم مضيء وشورت يبدو أنّه من مخمل أسود أيضا تندلع منه فخذ مُدوّرة يقطعها بقسوة إطار الصورة.	137
	لوحة الأرابيسك	السحاب أبيض طويل سابغ على المساء،	27

[1] هذا المصدر والفعل منه استخدمهما محمد الخبو في مقال له بعنوان" كتابة اللوحة خاصّتها ونزوعها إلى القصص في أدب يحي حقي رومو وجولييت أنموذجا"،الكتابة الراسمة، م. م.، ص .504 .

		وثْمر المجد مشرئبّ ومستكنّ تحت النّميمة المبرقشة المنداحة[هكذا] في تفريعات أفنان الجنون.	
	لوحة الفن المعماري	قلاع ذهبية عربية المعمار تومض قبابها المنقوشة بآي الكتاب الكريم في شمس لا غروب لها، تعلو مآذنها سامقة إلى قلب سماء زرقتها الرائقة لا تشوبها أدنى عكارة، أبواب سمرقند من نحّاس لامع، وأسوارها طويلة من ذهب وطوية من كهرمان تتماوج ألوانها وتشعّ بألف شعاع من كل الألوان.	53.52
	صورة تمثال	واستوقفتني ذلك التمثال الخشبي لامرأة طويلة بل فارعة مشدودة الجسم ، ممشوقة ورشيقة الجوارح المرهفة المرققة كأنّه من عمل جياكوميتي إندونيسي متميّز، ساقاها منضمّتان مدوّرتان، ولكن مسحوبتان في كتلة مُسطّحة صاعدة في فراغ هي تُوجده لنفسها، وثدياها الصغيرتان عاريتان فيهما وداعة وتحدّ في آن، الخشب فاتح اللون خام لم يكد يصقله الفنان بنعومة رهيفة حييّة خجول، توحي بجسدانية مصفّاة، ولكن كامنة ومتواترة، نازعة إلى فوق.	69.68

نرى أنّ هذه الأمثلة التي تضمّنها الجدول ليست إلاّ عيّنات تدل على احتفاء الروائي بالصّور، إلى حد أنّها أضحت موادّ أساسيّة، منها يتغذى السرد في "تباريح الوقائع والجنون" ويتطوّر.

ولاحت الصّورُ المشار إليها في الجدول متنوعةً ومتباينةً في موادّها، والتقنيات المستخدمة في إنتاجها. فاللوحة في المثال "أ" تشكيلية حالت طبقات التراب المتراكمة عليها دون إدراك مكوناتها

وعناصرها، وبعضها الآخر امتدت إليها يد الترميم، فبان بريقها وانجلت ألوانها الصّارخة. وأسْهم توظيف مفردات تنتمي إلى حقل الفنّ التشكيلي، من قبيل لوحات زيتية " ولمعتْ" " وألوان صارخة" و"يد الرّسام"، في نزوع الوصف إلى الرّسم والانفتاح على موادّه وتقنياته.

وتُؤكّد إيميلي سيتزيا (Emilie Sitzia) هذا التواشج بين فنيْ السّرد والرّسم الناجم عن استخدام الصورة التشكيلية (Image plastique) مادة من موادّ السرد بقولها " إن الإحالة على الصورة التشكيلية من الإمكانيات المتاحة للمُؤلفين لجعْل رواياتهم راسمة"[1]. وقد سبق تايكو يونشي Taeko) (Uenishi هذه الدّارسة، لما اعتبر توْصيف شخصيّة "إليستير" الرسام للوحاته وإسْهابه في ذكْر مكوناتها من العوامل الأساسية المؤديّة إلى تحقّق الزيجة بيْن رواية بروست والرسم[2].

ومتى أنعمنا النّظر في المثال "ب" اتضحت لنا الصورة المكتوبة راسمة لبورتريه إحدى نجمات الفن "ماي وست" أبانت عن قدّها الرشيق "رشيقة" وعينيْها الناعستيْن وترتدي " روب أسود" لم تخف مفاتنها، فانكشف الصّدْر دسما مُضيئا، وانجلى الشورت من مخمل أسود والفخذ "مدوّرة" يقطعها بقسوة إطار الصورة. ونرى أنّ الكتابة التي طُوّعت لاستعادة صورة "ماي وست" بدت أنزعَ إلى فنون الصورة والمكان، إذ غابت عنها الأحداث المترابطة زمنيا وعليّا، وحلّت محلّها الأوصاف التي تواترت وتجاورت لتشكيل بورتريه " ماي وست"، فلاحت الصورة ثابتة في حيّز، قائمة في فضاء. ويرى لوفل(Louvel)، في هذا الصّدد، أنّ إعادة تشكيل لوحة البورتريه بالكتابة من المفاتيح الأساسية التي تفتح باب الوصف واسعا أمام الرّسم، يقتحمه و يلتبس به.[3]

أما المثال "ت"، فيجسّد مشهد الحروف في تقاربها والتحامها، وانفصالها وتباعدها، ويرمي هذا المشهد حسب الراوي إلى ضرْب من الكتابة مخصوص تنزع فيه الحروف إلى التّنمنم على شاكلة ما يطالعنا في فنون الأرابيسك. وقد أظهر الخراط ولَعَه بهذا الفنّ، إمّا بالحديث عنه في سروده، وإما بتشكيل صور الأشياء تشكيلا يستحضر المبادئ التي ينهض عليها هذا الفن على نحو مشهد حيتان النهر في مثالنا أو مشهد أسراب النوارس في السّماء. وفي بعض تعليقات الخراط ونقوده، ما يدل على متانة الصلة بين الفن القصصيّ وفنّ الأرابيسك وذلك على نحو قوله: " كتاباتي مستلهمة من الفن العربي العريق الممتدّ،

---

[1] E. Sitzia, « L'écrivain-peintre, stratégie d'écriture picturale dans quelques Romans d'art réalistes du XIX[s] français », in *Ecriture picturale*, *op.cit.*,p. 397.

[2] T. Uenishi, *Le style de Proust et la peinture*, *op.cit.*, p. 68.

[3] Louvel, « La description picturale », *Poétique*, N°112, 1997, p. 28.

فنّ الأرابيسك، أيْ من تلك الصياغات والخطوط التي تتكرر أو هي قابلة للتكرار حتى حدود اللانهائي، فليس هنا بداية ولا نهاية. ومن ثمّ، فإنّ الشكل هنا مفتوح، وكأنما هناك بحث عن أبدية ما."[1] ولا يخرج فنّ النّمنمات أو الأرابيسك عن فنّ الرسم، فهو فنّ منه وتجلّ من تجلياته، لا يحْفل بالألوان والأضواء، وإنّما يُولي اهتمامه بالتشكل البصري للكتابة وما يلوح من توافقات الحروف واختلافها من حيث أشكالها وأحْجامها والمساحات التي تحتلّها من بياض ا لورق ؟

وتتراءى لنا الصورة في المثال "ث" لوحة من الفن المعماري تُمثل "قلاعا ذهبية عربية"، إذ احتفى الواصف بإظهار الأحجام وتقنية الامتلاء والفراغ[2]، ودلّ بذلك على الطابع العربي الإسلامي للمعمار والبناء، وذلك من قبيل الحديث عن "قبابها" و"مآذنها سامقة". ولا يخفى علينا ما بين الرسم والفنّ المعماري من قرابة، نُدركها من خلال طرائق استغلال الفضاء، وتنظيم العناصر وتنضيدها، الأمر الذي دعا بعض نقاد الفنّ إلى اعتبار فن العمارة مُندرجا في فنّ الرسم القائم في المكان والمنبسط في الفضاء.[3]

ويستوقفنا في المثال "ج" تمثالا خشبيا لامرأة، و من ثمّ فنحن حيال فن آخر قريب من الرسم، ولكنه ينبو عنه عراقة. وعلى الرغم من اختلاف الفنّيْن "الرّسم والنحت" في طبيعة الوسائل التعبيرية وطرائق التمثيل المتبعة[4]، فإنّ بينهما أنسابا واضحة تتجلّى أساسا في نزوع الفنّين إلى تجسيد المشهد الممثّل في لحظة مُعيّنة ومُحدّدة في المكان كما بيّن جلّ دراسي الفنون[5]. ودفعت قدرة النّحات على تمثيل الموضوعات في تجلّيها الآني والمكاني عديدَ الروائيّين إلى استثمار هذه الطاقة التعبيريّة لفنّ النّحت وإجرائها في نصوص تخييليّة مكتوبة[6].

نُدرك من هذه الصور انفتاح رواية "تباريح الوقائع والجنون" على موادّ بعيدة عن طبيعة السّرد، وتُحيل مرجعيّا على فنون أخرى لا علاقة لها بالسرد كالفنون التشكيلية والإعلانات المصوّرة والصور

---

[1] انظرإدوار الخراط، تجربتي مع الإبداع، مهاجمة المستحيل، مجلة الهلال، القاهرة ، سبتمبر 1993.

[2] علي عبيد ، نشاط العين في مؤلفات الطيّب صالح، وهو بحث أعدّه بإشراف الأستاذ توفيق بكار لنيْل شهادة التعمق في البحث، السنة الجامعية 1993 – 1994، ص 76.

[3] انظر الموسوعة العربية العالمية، الطبعة الأولى، مؤسسة أعمال الموسوعة للنّشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، مج11، ص209.

[4] انظر، لغة الفنّ التشكيلي، مرجع مذكور،ص 39.

[5] انظر:.T.Uenishi, *Le style de Proust et la peinture*, *op.cit.*, p.78

[6] في بيت المواعيد يتكرر مشهد تمثال تقوم عناصره على رجل يحمل إناء و كأسا وفتاة عارية تماما مفتوحة الفم وشعثاء الشعر، تتلوى على خطوتين من الرّجل ولا يستطيع الراوي أنْ يُحدّدَ هويّة الرجل. انظر، بيت المواعيد، مرجع مذكور، ص72.

الفوتوغرافية والمنحوتات، ومن شأن هذه الصّور المتدفقة أنْ تمثل خيط وشائج يصل الراوية بفنون المرئيّ. وإذا عدّ بعض النّقاد هذه المواد غريبة عن السرد، تخترقه لغاية تعطيله وتجميده، فإنّ المتأمّل في الرّواية التي نحن منها بسبيل يُلفي أمرا مُغايرا، قوامه هيمنة الصّور وتراكمها، حتى إنّه من العسير أن ترد صفحة من صفحات الرّواية خلوا من صورة استدعاها الراوي في إطار نشاطه السّرديّ، الذي تؤججه ذاكرة بصرية قويّة، أو ذاكرة صوريّة كما بيّن الراوي بقوله:"لا تبارح مخيلتي صور تلك العائلات المكومة فوق أرصفة بومباي " (تباريح الوقائع والجنون، ص. 95).

وأضحت الصور على غرابتها عن فضاء الرواية موادّ أساسيّة، يتغذّى منها السرد دون أن تعطّله[1]، بل إنّ حركة السّرد تنمو وتتوهّج من خلال علاقات المجاورة والمشابهة المبرمة بين الصور، ودليلنا على ذلك ما يتضمنه المثال الآتي:

"تُرَى بكم باعتها الهندية الطيبة في قريتها البعيدة إذ تخلّت عن كنز أنوثتها المنسدِل الذي سوف يَنُوس على الكتفيْن العاريتيْن، ويسقط على الظهر المنسرح الناعم، يدغدغ فيه شهوة الاحتضان كأنّه نفثة من حرارة الآجام الاستوائية الغارقة في طوفان اللذة. وقفت أمام البائع الذي لم يعرض عليّ بضاعته — هي تحف من الخشب المنحوت والمنجور– نظر إلي بكرامة الذي يعرف قيمة عمله، ووقعت على الفور في هوى تمثال لامرأة هي ليست من هذه الأرض. هي إلاهية وأرضية – مثل كلّ نسائي، مثل امرأتي الواحدة المتعددة– كانت روحها تضطرم بالحيوية داخل الخشب الرمادي الأشهب الضارب إلى غبرة ترابيّة والعقد حول جيدها العاري. ونهداها الوافران متفجّران بخصوبة لا تغيض أبدا. ووجهها المشغول بفن بدائي ناطق بأسرار قديمة وساذج الصنعة معا، وسراويلها المخطّطة تحيط بفخذيها، وتنتهي بالخلخال الخشبيّ على القدميْن الحافيتيْن في وجه التمثال مسحة إفريقية، توحي لي بقناع إلاهة شريرة وحنون.

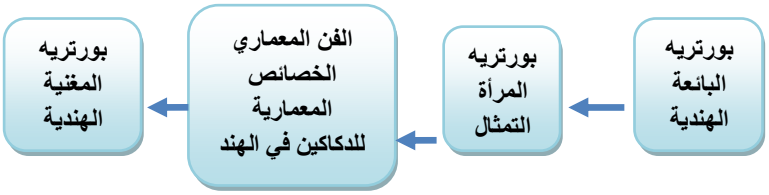
ومن "جانباث" إلى "شاندني شوك" و"معطى بازار" بعد أن عبرت كونوت سير كل تصوّرت أنثى في الغورية أو دمنهور أو طنطا أو سمرقند أيضا أو فاس الدكاكين الضيقة الصغيرة المرتفعة على مصطبة صغيرة محتشدة بالأنسجة أو السجاجيد الزاهية والأشكال المتداخلة والمتناسقة [...] بينما "لاكشمي شانكار" تشدو بذلك الصوت الإلاهي الخصيب نفسه الذي أحسست أنّه يصدر عن امرأة عارية النهدين من وراء الخشب المنحوت الترابي ناعما وحنونا و أنثويا سيّالا بشبق قدسي." (ص93-94)

---

[1] نأى الصورة في بعض الروايات عن كونها وقفة تعطّل سيْر أحداث الحكاية وتضطلع بوظيفة سردية ويمكن أن نستدل على ذلك بصورة "قابيل و هابيل" التي تتكرر في رواية جدل الأوقات (L'emploi du temps) لميشال بوتور. فهي، إذ تمثل صورة الأخوين القاتل والمقتول، تلوّح إلى الفعْل الأساسي المهيمن في الرواية ذات الطابع البوليسي.

Michel Butor, *L'emploi du temps*, Paris,Gallimard, p. 25.

ينهض هذا المقطع على متتالية من الصور[1]، فمن صورة البائعة الهندية إلى صورة المرأة التمثال التي ابتاعها الراوي من الأسواق إلى صورة الدكاكين، وما تتّسم به من طابع معماريّ مخصوص، انتهاء بصورة المغنّية الهندية " لا كشمي شانكار". ويمكن أن تجسيد هذا "التعاقب الصّوري" في الشكل الآتي :



نتبين من خلال هذا الشكل أنّ الصور لا تترابط وفق منطق زمنيّ أو سببيّ على نحو ما هو مألوف في الروابط التي تتصل بين الأحداث في الروايات الواقعيّة، وإنما هي محكومة بمنطق التجاور والمشابهة. فصورة البائعة الهنديّة، بشَعْرها الذي هو كنْز أنوثتها ينوس على الكتفيْن العاريتيْن، شبيهة كل الشبه بصورة المرأة التمثال في الملامح الإفريقية والاستوائيّة في ما يثيرانه من شهوة وإحساس بالأنوثة المتفجرة، حتى لكأنّ التمثال صورة تُحاكي المرأة البائعة. ومن المرأة التمثال إلى إظهار الطابع المعماري للدكاكين. ومن ثم ننتقل مع المصوّر(Imagier)[2] من المكان إلى البضاعة التي تُعرَض فيه، ومن المكان

---

[1] تحدث قريماس عن مسار صوري (Parcours figural) في إطار ما اعتبره مُكوّنا تصويريّا (Composé figural) تنزع فيه اللّغة المشبعة بضروب المجاز إلى الإحالة على الصور البصريّة المكانية. وعرّفه قريماس بأنّه مجموعة صور متلاحمة يشدّ بعضها إلى بعض، ويُحيل بعضها على بعض، فالسيّارة والقطار والحافلة والطائرة تُؤلّف مسارا صوريّا يحمل عنوان وسائل النّقل.

Greimas, « Actants, Acteurs, Figures », *in Sémiotique narrative et textuelle*, Larousse, Paris, 1973, p.169-170.

وإذا كان قريماس قد حصَر الصّور في دلالتها البلاغية والإيحائيّة، فإننا نَصلها بالجانب التشكيليّ الكامن فيها. وعليْه، فإنّ المسار الصوري الذي نعنيه هو متتالية من الصور تغذت من فنون الرّسم وتأدّت بالكتابة وفيها. ونشير إلى أنّنا استفدنا في تحديدنا لهذا المصطلح مما تطرّقت إليه مايك بال أثناء دراستها لما اعتبرته سردا بصريّا في رواية بروست. فقد توصّلت بال إلى"تحلل الحركة إلى سلسلة من اللّقطات ومتتالية من الصور المستقلّة المتجاورة.

Bal. M., *Vision in Fiction, Proust and photography* , London, Melsile Reading 1995, p-p. 207-208.

[2] تحدثت مايك بال عن انصراف الراوي في سرد بروست عن دور القاص الذي يكتفي بقص أطوار حكاية إلى الاقتراب من دور المصوّر الذي يشكل بالكلم صورا مكتوبة تروق العين السامعة.

T. Uenishi, *op.cit.*, p.89.

الدّكاكين إلى المغنّية الهنديّة "لاكشمي شانكار" التي اتخذت من المنطقة المتاخمة للدكاكين فضاء تشدو فيه بأعذب أغنياته. وبدت صورة المغنية موصولة بصورة المرأة التمثال، وخاصة في مستوى الصوت، ويتجلى ذلك في قوله: "تشدو بذلك الصوت الإلاهي الخصيب الذي أحسست أنه يصدر عن امرأتي عارية النّهدين. ونرى أنّ عملية تنضيد هذه الصورة في هذا المثال وتركيبها باعتماد منطق المجاورة والمشابهة تُضارع طريقة نظم حبات العقد، ينشدّ بعضها إلى بعض.

وإذا رُمْنا التنقيب عن طبيعة هذه الصور وخصائصها أدْركنا أنّها فقدت الكثير من سماتها الأصليّة، بعد أن جرت في مجرى السّرد، وانطبعت بلون الكتابة، فالصورة في مظانّها الأصليّة، تُرى بالعيْن، وتُنجز إما بالريشة والألوان أو تلتقط بالآلة الفوتوغرافية. أما في السّرد، فإنّها تتشكل بلسان القلم، ويتخيّلها الذهن بدلا من العين المجرّدة. ولئن بدا الوصف ميّالا إلى جعْل الصّورة بأنواعها مرئيّة، فلا يعني ذلك أنّها قابلة للمشاهدة الحسية والبصرية، وإنّما نعني قابليّة هذه الصورة التي تتشكّل بالأوصاف للرؤية الذهنية بحكْم الخاصيّة التجريديّة للكلام وطبيعة هذا الوسيط الرّمزي الذي ينتصب ستارا يحجب عنّا ما يريد المتكلم إظهاره[1] على خلاف آلة التصوير التي تُرينا الأشياء والعناصر بطريقة مباشرة. ولذلك اعتبرت إيميلي (Emilie)الصورة في اللوحة التشكيلية ذات طبيعة حسيّة تُرى بالعين، تقتضي من قارئها بذل جهد بصري (Effort visuel)، في حين تبدو الصورة في الكلام ذهنية ومجردة، تقتضي من القارئ جهدا ذهنيا(Effort mental) لاستجلاء مكونات الصورة اللفظية[2]. وغاب عن ذهن هذه الناقدة تباينات أخرى بين الصورة في الأثر التشكيلي والصورة في الأثر المكتوب تتجلى أساسا في مقاميْ الإنتاج

---

[1] تساءل فان دان هوفل عن إمكانية مطابقة الكلمات للوقائع، وعن قدرة اللغة على تحديد العالم. وهو بذلك يستعيد بعض الأطروحات الفلسفية التي أثارت علاقة اللغة بالعالم المعيش (Vécu). وانتهى إلى أنّ اللغة من حيث أنّها تُسمي العالم وتدّعي قوله تُمعِن في إخفائه، ذلك أنّها تُمثل وسيطا رمزيا وستارا يحجب عنّا ما يريد المتكلم قوله والتعبير عنه. وإذا استندنا إلى تصوّر هوفل للغة تأكّدنا من جدوى معاضدة المرسوم للمكتوب، ذلك أنّ الرّسم يكشف العالم ويقوله دون وسيط.

Pierre Van Den Heuvel, *Parole, Mot, Silence, op.cit.*, p.20.

وتطرّق ميشال فوكو إلى علاقة اللغة بحقيقة ما نرى في العالم، وانتهى إلى أنّنا كثيرا ما نخال أنفسنا نقول الذي رأيناه. لكنّ الذي نراه لا يتجسّد فيما نقول. واستدل على ذلك بأنّ المكان الذي نقوله بالكلام ليس المكان الذي تراه العين، ولكنه ذلك الذي يتحدد من خلال التركيب. فما نقول ليس مطلقا الموطن الذي يكشفه النظر وينشره، ولا يعدو أنّه الموطن المسؤول عن تتابع التراكب وإنتاج الصور.

Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 25.

[2] Emilie Sitzia, *op. cit.*, p-p. 399-400

والتلقي. فالأثر التشكيلي والملفوظ الوصفيّ ينهلان من معين ثقافي مختلف لتشكيل المعنى، وهما مختلفان في الوظيفة والملابسات الحافة بعمليّة الإنتاج وأفق التلقي.

وأيّا يكن البوْن شاسعا بين الصورة في السرد والصورة التشكيلية أو الفوتوغرافية، فإنّ تواتر الصّور جعَل الرّواية أمْيلَ إلى التصوير والرسم، وذلك من جهة العدول عن رصْد الأفعال في تعاقبها والانصراف إلى رصْد المنظر أو الموضوع الممثّل في بعده المكاني وتجلّيه الآني، وبيان شبكة العلاقات البصرية التي تحكُمه[1]. فاللوحة في المثال "أ" مثلت حيّزا انتشرت فيه عناصر اللوحة انتشارا آنيّا مكانيّا، على أنّ استدعاء اللوحة التشكيلية في السرد والتعبير عنها بآليات المكتوب لا يُؤدّي بالضرورة إلى توقّف الحركة وتعطيل السّرد، إذ التّعليق على اللوحة التشكيليّة في المثال "أ" وإن افتقر إلى الأفعال وتواترت فيه الأوصاف التي حيّزته فإنّه مُنخرط في صُلب العملية السردية الارتدادية، ذلك أنّ اللوحة الزيتية وقد تراكمت عليها طبقة من تراب الزمن تومئ إلى الذكريات التي كانت تتلاشى بفعل الزمن. وما عوْدة البريق إلى هذه اللوحة إلا إيحاء بنصاعة الذكريات وانبعاثها من جديد.ألم تُوَظّف نصاعة الذكريات وتوهّجها للإحالة على تراب سنوات العمر الذي بدا في وهج الزعفران؟ وإذا صحّ ذلك، فإنّ اللوحة المرسومة بالكلم قد اضطلعت بغرض سرديّ[2] من ناحية إمعانها في الترميز إلى الذكريات المنبعثة من جديد.

هكذا غدت الرواية بموجب تتدفق الصور مجالا تتنافس فيه الكلمة والصورة وتلتقي فيه آليات المكتوب وتقنيات المرئيّ. ومن شأن الصّور المنجزة بالكلام والمطّردة في الرواية أنْ تدفعنا إلى تجاوز تصنيف لسّينغ (Lessing)، ولاسيما ما تعلق بفصْله الحادّ بين ما اعتبره فنونا زمنيّة مثل الرواية والموسيقى، وما عدّه فنونا مكانيّة على غرار الرسم والنحت. وعليه يسوغ اعتبار الرواية، النازعة إلى خلق أحياز تتشكل فيها المدرَكات والميالة إلى استلهام فنون الصورة، فنّا زمنيّا ومكانيّا في آن واحد[3]؟

---

[1] Lambert Barthelemy, *op. cit.*, p. 342.

[2] أدّت اللوحة في مستهلّ رواية الشحاذ دورا سرديا بحكم أنّها تختزل وتكثّف قصة شخصية عمر الحمزاوي في الوجود حتى إنّه يسوغ الحديث عن ضرْب من التضمين الانعكاسي لتجربتة الشخصيّة الوجوديّة في لوحة الاستهلال.

[3] نرى أنّ الرواية وقد نزعت إلى خلق محطات تتحيّز فيها المدركات فن مكاني، ولكنّ هذا النزوع إلى التمكين لا ينفي سمتها الزمنية الظاهرة في الأفعال وفي خطيّة اللغة. ومن ثم، فإنّ الحديث عن الرواية، باعتبارها فنا زمنيّا خالصا، في حاجة إلى مراجعة خاصة مع روايات الخراط التي يتضخم فيها الوصف وتنتشر فيها العناصر المدركة في المكان. ولا يمكن أن نعتبر الرواية الخراطية فنا مكانيا، على غرار ما توصّل إليه بوتور أثناء مقارنته لبعض الروايات الجديدة التي تعمَد إلى إنتاج المتعة القصصية بآليات الصّورة والمكان، ذلك أنّ الرواية مهما نزعت إلى التمكين والتفضية يظل الزمنُ عنصرا حاضرا، إن من جهة الأفعال أو من زاوية بعض الظروف الدّالّة على الزمان، لذلك اعتُبرت الرّواية الخراطية فنّا زمنيّا مكانيّا، من جهة نزوعها إلى التزمين والتمكين. وقد استلهمت هذه العبارة – الرواية فن زماني مكاني – من كتاب **لغة الفن التشكيلي**، مرجع مذكور، ص 11.

ومهما تكن طبيعة الصور واختلاف أشكال توظيفها، فإنّها ملمح من ملامح التجريب في الكتابة الرّوائية المعاصرة التي ما انفكّت تخرق المألوف باستخدام مواد بعيدة عن طبيعة السرد وتُحيل على فنون أخرى، لا علاقة لها بالمكتوب كالفنون التشكيلية والفوتوغرافية والمعلقات المصورة والنحت ممّا يدعُونا إلى الحديث عن مراجع تصويرية (Références figurales)[1] في "تباريح الوقائع و الجنون".

خـــــاتمة

نستصفي ممّا أوردنا أنّ للصورة في رواية تباريح الوقائع والجنون وجوها متعددة، فهي المجسَّدة بالخطوط والأشكال، والرّاسمة لما يُشبه الجزء السفلي من كائن أنثوي، ملتحم برأس تمثال مُهشّم، وبعنوان فرعيّ "تنويعات روائية" وبرأس الخراط مُصمّم التنويعات. وللصورة المنتقشة على لوحة الغلاف علاقة متينة بالحكاية ، حتى إنّه يسوغ الحديث عن علاقة انعكاسية مرآوية بينها وبين حكاية الذات المتصدّعة والمركّبة في أجزاء متباينة، متنافرة.

واتضح لنا أنّ النصّ السردي المكتوب لم يكن في حلّ من النزوع إلى التصوير، إذ انفتح السرد على موادّ بدت غريبة عنه، مثل اللوحات التشكيلية والصور في المجلات والمعلقات الحائطيّة. وانجلت لنا هذه الصور المشكَّلة بالكلام وفيه، مُنَضّدة ومرتّبة وفق منطق المجاورة والمشابهة والتضاد والتنافر، لنخرج بذلك من منطق زمني وعلّيّ إلى منطق صوري (Imagé)[2] عماده تتابع الصور وتجاوُرها.

ومتى عمدنا إلى الوصْل بين هذه الصور المكتوبة في تنافرها وتواشجها وتجافيها وتجاورها، بانت لنا صورة الذات وهي تخوض غمار تجارب متنوعة، موصولة بعهود الطفولة والصّبا، ومقترنة بما عاينته من مناظر وأمكنة، وما اعتمل في وجدانها من أحاسيس وما اختلج في ذهنها من خواطر وتأملات وهواجس. وتضارع هذه الصورة الكبرى المشكلة من عناصر متباعدة ومواد متنافرة لوحة الغلاف المركّبة من عناصر مُتنافرة غير مُتجانسة.

---

[1] لقد أصبح الحديث عن مراجع تصويرية شائعا في الأدبيات النقدية للقصص المعاصر، لما لهذه المراجع من دوْر في عملية الإنتاج الروائي.

F. Viala, « Le réalisme grotesque médiéval chez Marguerite Yourcenar et Alejo Carpentier :De la toile au roman » *in : Ecriture picturale*, *op.cit.*, pp.188-190.

[2] L. Barthelemy, *op.cit.*, p. 156.

هكذا أثبت صاحب "ترابها زعفران" قدرة اللغة على استرفاد تقنيات الصورة وتحويلها إلى أدوات بناء وتسريد، ملوّحا بذلك إلى تصورات للقص مغايرة وإمكانات تخييلية جديدة، يتغذى فيها السرد من فنون الصورة. ولكن أليس الحديث عن الصورة وتحويل وجهة الرواية من الزمان إلى الأشياء المشكلة في المكان مقصودا به مخاطَبا له أعرافه في القراءة أراد المؤلف تغييرها؟

فما هي سمات هذا المخاطَب وماهي خصائص القراءة التي يتحتم عليه التسلّح بها في مقاربة هذا الضرب من السرد المنفتح على فنون الصورة والمكان؟

المصادر والمراجع

1. المصادر

- الخراط(إدوار)، تباريح الوقائع والجنون(تنويعات روائية)، طبعة مركز الحضارة العربية القاهرة،1998.

2. المراجع

أ . المراجع العربية

- إبراهيم(صنع الله)، **بيروت بيروت**، ط2، دار المستقبل العربي، القاهرة، 1988.
- ابن منظور، **لسان العرب**، بيروت، دار صامد للطباعة والنشر، ط2003.
- الخبو (محمد) : حقي « كتابة اللوحة خاصيتها ونزوعها إلى القصص في أدب يحي روميو وجولييت نموذجا» . ورد في:

-Mohamed Khabou et Hédia Abdelkafi, *Ecriture picturale* (Collectif), Recherches Universitaires, N°5-6, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Sfax, 2006-2007.

- الخراط (إدوار) :

«تجربتي في الفنّ التشكيلي»، مجلة **فصول**، عدد62 ، القاهرة2003.

«تجربتي مع الإبداع، مهاجمة المستحيل»، مجلة **الهلال**، القاهرة، سبتمبر 1993.

- كوستين (فيليب)، **لغة الفنّ التشكيليّ**، ترجمة برهان شاوي، منشورات دائرة الثقافة والإعلام الشارقة، الطبعة الأولى1997.

ب . المراجع الفرنسية

-Butor (Michel), *Essais sur le roman,* Paris, Minuit, 1960.

-Dessale(Alain), *Larousse, dictionnaire de la peinture, la peinture occidentale de moyen âge à nos jour*, Paris, Larousse, 1989.

-Foucault (Michel), *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard,1966.

-Louvel (L), « La description picturale », *Poétique* N°112, 1997.

-Greimas (H.j), « Actants, acteurs, figures », in: *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973.

-Sitzia (Emilie), «L'écrivain-peintre :Stratégies d'écriture picturale dans quelques romans d'art réalistes du XIXe siècle français », *in* :*Ecriture picturale* (Collectif), Etudes éditées par M. Khabou et H. Abdelkafi, Recherches Universitaires, N°5-6, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Sfax, 2006-2007.

-Schaeffer (Jean Marie), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire,* Paris, Seuil, 1989.

-Pierre (José), *André Breton et la peinture*, Lausanne, L'âge d'homme, 1987.

-Uenishi (Taeko), *Le style de Proust et la peinture,* Paris, Sédes, 1983.

-Van Den Heuvel (Pierre), *Parole- Mot- Silence : Pour une poétique de l'énonciation,* Paris, José Corti, 1985.

-Wanlan(Nicolas), « La description comme contre façon : De la transposition d'art à transition d'art » *in Ecriture picturale* (Collectif), Etudes éditées par M. Khabou et H. Abdelkafi, Recherches Universitaires, N°5-6, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Sfax, 2006-2007.

ج . المراجع الإنجليزية

-Bal (Mieke), *Vision in fiction, Proust and photography,* London, Melsile Reading, 1995.

-Morris(Peter), Hampson (Peter) , *Imagery and Consciousness*, London, Academic Press, 1983.