التّفاصيل والتّشكيل الرّوائيّ

"نساء البساتين" للحبيب السّالمي أنموذجا

ذكرى بن صالح
كلية الآداب -سوسة

مقدّمة:

في نطاق السّعي إلى تحقيق مزيد من المعرفة بالرّواية ومحاولة الكشف عن نظم تشكّلها، سينصرف جهدنا إلى البحث في علاقة التّفاصيل بالتّشكيل الرّوائيّ. والحقّ أنّ استعمالنا مصطلح التّشكيل(Configuration) (1) في عنوان هذه الدّراسة معزوّ إلى كوننا نقدّر أنّ منطق الرّواية قائم في جانب كبير منه على مراكمة التّفاصيل.

ولئن كان الاهتمام الكبير بعرض التّفاصيل والحرص على إيراد الجزئيّات الدّقيقة قاسما مشتركا بين جميع النّصوص الرّوائيّة المنجزة تعميما والنّصوص ذات المنزع الواقعيّ منها على وجه التّخصيص(2)، فإنّنا لاحظنا أنّ التّناول النّقديّ المعمّق(3) لهذه المسألة ظلّ، قياسا إلى أهميّتها ودورها الخطير في تشكيل معالم الكون الرّوائيّ، تناولا محدودا. لذلك ارتأينا تناول هذا الموضوع من خلال الاعتماد على رواية **نساء البساتين**(4) للحبيب السّالمي(5) نموذجا تطبيقيّا، نظرا إلى ما لمسناه فيها من جنوح واضح إلى رصد دقائق التّفاصيل.

التّفاصيل ملمحًا أجناسيّا في الرّواية:

من المنطقيّ أن يكون للتّفاصيل حضور بارز في الكتابة الرّوائيّة. فهذا المعطى ينسجم شديد الانسجام مع طبيعة الجنس الرّوائيّ الذي أهّله اتّساعه الخطابي وامتداده النصّيّ

للاشتمال على أعلى قدر منها قياسا إلى الأجناس القصصيّة الأخرى ولا سيما منها الأقصوصة والقصّة القصيرة جدّا(6). وذلك باعتبار انتمائهما إلى أجناس القصّ الوجيزة(7)، إذ إنّ الخصائص التكوينيّة لهذين الشّكلين القصصيّين تفرض على المنشئ أن يزهد في التّفاصيل الزّائدة والشّروح الكثيرة وتدعوه إلى التّركيز والاقتصاد(8) والاقتصار على ما هو مهمّ وخادم للمقصد تحقيقا لـ"وحدة الانطباع". في حين أنّ تحرّر الرّواية وامتداد مساحتها واتّساع فضائها الخطابيّ النّازع إلى الإسهاب والتّعطيل والإرجاء(9)، معطيات تمكّنها من احتضان قدر غير محدود من التّفصيلات والجزئيّات الّتي تتعلّق بالزمان والمكان والأحداث والشخصيات والحوار.... وبالرّغم من أنّ درجة العناية بالتّفاصيل تتفاوت من روائيّ إلى آخر ومن نوع روائيّ إلى غيره، فإنّه من المتعذّر الحديث عن رواية دون الحديث عن حضور كثيف للتّفاصيل صلب خطابها. ولا نخال أنفسنا نشطّ في القول إذا اعتبرنا أنّ كتابة الرّواية إنّما هي كتابة للتّفاصيل.

لقد منح صاحب رواية **نساء البساتين** التّفاصيل الصّغيرة أولويّة خاصّة وحباها بفائق عنايته جاعلا منها مرتكزا من مرتكزات الكتابة الرّوائيّة لديه. وقد صرّح هو ذاته بذلك في أحد الحوارات الّتي لم يكن يخفي فيها ولعه الشّديد بكتابة التّفاصيل، إذ يقول: "أعتقد أن البحث في الحياة بتفاصيلها ضروري في الكتابة الروائية لأن الحياة لا تتجلى في الأفكار الكبيرة فقط وإنما أيضا في التفاصيل. وأحيانا تكون هذه التفاصيل حين نعرف كيف نستنطقها ونسألها ونوظفها أكثر دلالة وأهمية من الأفكار العظيمة"(10). ويضيف قائلا: "الأحداث في رواياتي شحيحة لكني لا اعتقد أنّها رتيبة، أميل إلى التقليل من الأحداث لأني أؤمن بأن الرواية ليست حكاية، وإنما اشتغال على حكاية، أختار بضعة أحداث وأشرع في صياغتها بطريقة تتيح الذهاب إلى ما هو أبعد من الحكاية"(11).

والجدير بالذّكر أنّ الحبيب السّالمي قد التزم بهذا التوجّه في مختلف أعماله الروائيّة. ولم تخرج رواية **نساء البساتين** عن هذا المسلك الإنشائيّ. فقد كانت التّفاصيل مهيمنة على خطابها، وهي تفاصيل تجسّدت وجوه حضورها على أنحاء مختلفة مثلما سنبيّن في ما سيأتي من تحليل.

-السّرد التّفصيليّ:

يلاحظ الدّارس أنّ الرّاوي المضمّن في الحكاية (Intradiégitique)، اعتمد اعتمادا كبيرا على طريقة السّرد التفصيليّ في نقل الأحداث الّتي عايشها خلال فترة وجوده في تونس العاصمة بعد غياب دام خمس سنوات في باريس. وقد استغرقت تلك الفترة مثلما جاء في الرّواية، تسعة عشر يوما قضّاها في بيت أخيه إبراهيم الّذي لا يتجاوز عدد أفراد أسرته الثّلاثة (هو وزوجته يسرى وابنهما الصّغير وائل).

يؤكّد صاحبا كتاب **نظريّة الأدب** أنّه يجوز للروائيّ أن "يطوي السنين بجمل قليلة"(12)، كما يخوّل له أن "يخصّص فصلين طويلين لحفلة شاي أو رقص"(13). والجدير بالذّكر أنّ المدّة الّتي استغرقها زمن الحكاية بلغت تسعة عشر يوما، بينما امتدّ زمن الخطاب(14) على سبع ومائتي صفحة. ولقد سجّلنا حرصا شديدا من قبل الرّاوي على ذكر جلّ ما حصل معه وما شاهده خلال غدوّه ورواحه بين الحيّ الّذي يقطن فيه أخوه ومركز المدينة. فهيمن السّرد التّفصيليّ على بقيّة أنماط القصّ الأخرى. وقد بدا الكثير من الأحداث المسرودة في هذه الرّواية أحداثا تافهة وشديدة التّعلّق باليوميّ(15). وذلك باعتبار أنّ السارد لو أسقطها من سياق الحكاية لَمَا أحدث غيابها تأثيرا في مستوى الحبكة القصصيّة. ويمكننا أن نستدلّ على ما ذهبنا إليه من خلال هذا الشّاهد: "نعبر أسواقا تفضي إلى بعضها البعض.. سوق الباي. سوق البركة. سوق الكبابجية. سوق الغلة. سوق النساء.

سوق العطارين. سوق البلاغجية. سوق الوزر. كانت شبه خالية وغارقة في صمت القيلولة. يتوقف نجيب من حين إلى آخر ليسلم على من يعرف من أصحاب الدكاكين الذين كان بعضهم مستغرقا في النوم [...]نعود إلى السير ونسلك نهج القصبة. وحين نقترب من ساحة "باب بحر" ننعطف إلى اليسار وننطلق في منطقة لا يرتادها السياح [...] ومن كل مكان تتعالى أغان قديمة وحديثة..."(16).

يمكننا القول، انطلاقا من المثال المذكور، إنّ الرّواية كانت مغرقة في التّفصيليّة. ورغم أنّه "من المستحيل رواية كلّ شيء، إذ يقتضي ذلك مجلّدا على الأقلّ في اليوم لإدراج مجموع الحوادث التّافهة التي تملأ وجودنا"(17)، فقد بدا لنا الرّاوي وهو يعرض لنا حيثيّات حكايته ويتابع كلّ شاردة وواردة لاحظها وكلّ موقف تعرّض له كَمَا لو أنّه يدوّن يوميّاته، أو كما لو كان يعدّ تقريرا مفصّلا عمّا عايشه في كلّ يوم من الأيّام الّتي قضّاها في تونس العاصمة. فلا إضمار ولا إجمال ولا اختصار-في الظّاهر طبعا- بل تبيين وتفصيل وإسهاب.

يبدو أنّ النّاهض بعمليّة القصّ يسعى سعيا حثيثا للإمساك بكلّ اللّحظات ويحاول التقاط كلّ ما يقع تحت إدراكه. فقد لاحظنا أنّه يسرد لنا قصّته كما لو كنّا شهودا عليها، مُوهما إيّانا بإحاطته الشّاملة بأصغر التفاصيل وأدقّ الجزئيّات بدءا من دخوله الممرّ المؤدّي إلى العمارة التي يقطن فيها أخوه(18) (بداية الرّواية)، حتّى لحظة حزم أمتعته للعودة مجدّدا إلى مقرّ إقامته في فرنسا(19) (نهاية الرّواية).

ولعلّه من الطّريف القول إنّ هذا النّسق البطيء وهذا المسلك التّفصيليّ في سرد الحكاية ونقل الوقائع -وإن كان معظمها هامشيّا وعديم الأهميّة- يتوافق كثيرا مع التّشبيه

الّذي وصف به النّاقد إخنباوم(B. Eikhenbaum) الرّواية، إذ نعتها بأنها "نزهة طويلة عبر أمكنة مختلفة تعقبها عودة هادئة"(20).

ربّما بدا لنا الرّاوي من خلال مثل هذا الاستغراق في رصد التفاصيل والجزئيّات "راويا مهذارا"(21). غير أنّ الحقيق بالذّكر أنّ ذلك يزيد من ترسيخ الحكاية في تربة الواقع. فضلا عن كونه يمثّل ملمحا مقترنا بالخطاب الرّوائيّ النّازع إلى الإفاضة والإسهاب باعتبار أنّ التّفصيل يقتضي ضرورة التمديد في القصّ(22).

وبالإضافة إلى ذلك، فإنّه من المهمّ الإشارة إلى أنّ الوقوف على دقائق الأحداث وتقفّي تحركات الشّخصّيات في المكان ورصد سكناتها، يُدني الرّواية من الحقل السّينمائيّ، إذ إنّ مثل ذلك المنحى المتوخّى في قصّ الحكاية يجعل القارئ يحس وكأنّه حيال مشاهد مصوّرة بعدسة الكاميرا(23).

والواقع أنّ الإضراب عن استعمال صيغة الماضي في نقل الحكاية وتفضيل اعتماد صيغة الفعل المضارع، ييسّر حضور كلّ ذلك الكمّ الهائل من التّفاصيل، ويُشعر القارئ بأنّه يشاهد الأحداث فور وقوعها. ونحن نعتقد أنّ ذلك الإجراء الّذي اتّخذه المؤلّف كان مناسبا جدّا في مثل هذا السّياق. ذلك أنّ وجود تفاصيل بمثل تلك الدقّة المتناهية في ظلّ استعمال صيغة المضارع، يبدو وجودا مبرّرا ومنطقيّا، إذ يفترض أنّ الأحداث تنقل آنيّا ولا تسرد من خزّان الذّاكرة. فمن البديهيّ أن مصفاة الذّاكرة تسقط التّفاصيل الصّغيرة والجزئيّات الدّقيقة، ولا يبقى عالقا بها غير المعالم الكبرى للحدث.

-استطرادات الرّاوي:

من بين القرائن الكاشفة عن حضور التّفاصيل في هذه الرّواية، تعليقات الرّاوي. فهو إذ يلمّ بتفاصيل الأحداث وأطوارها، فإنّنا نراه في أحايين كثيرة، يغتنم فرصة إمساكه

بزمام القصّ مقتطعا مسار الحكاية للاستطراد أو للتّعليق. ويمكن أن نؤكّد ذلك من خلال الاستشهاد بالمثال التّالي: "بعد العشاء وترشف الكأس الأولى من الشاي الأخضر بالنعناع أصرت يسرى على أن تعده لي، رغم أني لم أكن متحمسا لشربه في مثل ذلك الوقت المتأخر(24)، أنتبه إلى أني تركت الحقيبة مفتوحة. أتذكّر عندئذ الهدايا الأخرى"(25).

ما من شكّ في أنّ اللّجوء إلى الارتدادات(Analepses) يمثّل وجها من وجوه التّفصيل في قصّ الحكاية. ومن أمثلة هذه الارتدادات:

-"كان مزاجي رائقا، فقد نمت جيّدا البارحة. أفقت متأخرا. تناولت الفطور على مهل. ثم استحممت طويلا متجاهلا ملاحظات يسرى التي كانت تذكرني بصوت عال من المطبخ بين الفينة والأخرى، بأن أغلق صنبور الماء الساخن حين لا أستعمله، لكي لا نستهلك كثيرا من الغاز فلا تكون الفاتورة المقبلة مرتفعة"(26).

-حكاية نعيمة الصديقة السابقة لسلمى زوجة إبراهيم. "أذكر أنّ [...]"(27).

-"تعرّفت على نجيب في الجامعة [...]أذكر أنّ علاقته بالمرأة [...]"(28).

-"تذكّرت أنّهم يسمّونها [ليلى] "الشّقراء" [...]"(29).

من المعلوم أنّ الارتدادات تُحدث نوعا من الاستطراد على الحكاية الكبرى. ولأنّها تساهم في تضخيم حجم الخطاب، فقد تكثّف استعمالها. وهو ما جعل للتّفاصيل ثقلا كبيرا في خطاب هذه الرّواية. والواقع أنّ أدوار التّفاصيل المضمّنة صلب تلك الارتدادات، تتّسم بالكثرة والتنوّع. فعادة ما تكون هذه الارتدادات مسخّرة لتفسير حدث أو للتعريف بإحدى الشّخصيّات. وقد يكتسي بعض تلك الارتدادات، أحيانا، إضافة إلى الوظيفتين السّابقتين وظيفة إيديولوجيّة مثلما هو الشّأن في هذا النّموذج الرّوائيّ. ولا أدلّ على قولنا من الارتداد الذي عمد إليه الرّاوي وهو يعرّف القارئ بشخصيّة أخيه الأكبر الّذي يدعى

"البشير"، إذ عاينّا تفصيلا مدقّقا لكيفيّة انضمام البشير إلى حزب "التجمع الدستوري الدّيمقراطي"، وظهور علامات النعمة والثّراء عليه بمجرّد نشاطه صلب ذلك الحزب(30).

إنّ تعليقات الرّاوي وتدخّلاته التي تمثّل الارتدادات وجها من وجوهها، تقنيّات تستعمل في الغالب للتوضيح وإجلاء ما قد يبدو للقارئ غامضا. ولا يخفى أنّ التّفاصيل يشتمل معناها على ذلك، باعتبار أنّ من معاني التّفصيل التّبيين(31). وهو ما يوطّد صلة تلك التقنيّات الفنّيّة بالمسألة التي نعالجها في هذا المبحث.

-الوصف:

يمكن القول إنّ الوصف يعدّ من أهمّ مواطن تجلّي التّفاصيل في الرّواية. ذلك أنّ أبرز ما يميّزه الاهتمام بتفاصيل الموضوع الموصوف وتفريعه إلى مكوّناته والتّدقيق في سماته وخصائصه... ولمّا كان للوصف(32) مساحة واسعة في الخطاب الرّوائيّ، فإنّه كان فضاء ملائما لعرض عدد وافر من العناصر الموصوفة (33)، كما كان فضاء مثاليّا للاستقصاء والاستغراق في التّفاصيل(34). وذلك على غرار ما نقف عليه في المثال التّالي: "يقع موقف الحافلة مقابل مدخل الجامع الذي لا تفصله سوى بضع مئات من الأمتار عن مركز الشرطة. وهو عبارة عن عمود حديدي ينتصب على رصيف الشارع الأيمن، وقد ثبتت عليه صفحة كتب عليها رقم الحافلة. هناك سيدتان وطفل بجانب العمود [...] ليس هناك أي مقعد للجلوس. أما الرصيف الذي يقوم عليه العمود فهو ضيق وقد تناثرت عليه أوراق وقوارير وعلب كرتونيّة فارغة [...]"(35).

يمكننا القول إنّ وصف الأشياء المتحرّكة يقترب بالرّواية من حياض السينما، أمّا وصف الأشياء الثّابتة بما يشتمل عليه من تفصيل في مكوّنات الشّيء الموصوف وتدقيق في أجزائه، فإنّه يقرّب الفنّ الرّوائيّ من الفنّ التّشكيليّ، إذ إنّ بعض المقاطع الوصفيّة تبدو

لفرط اهتمامها بالتّفاصيل مُمَاهية للوحة (Tableau). وقد يكون من المفيد التّذكير، في هذا السّياق، بأنّ ميشال بيتور (M. Butor) قد اعتبر ""بو" (Poe) أوّل من أعلن أنّ تنظيم غرفة يمكن أن يكون أثرا رفيعا بمستوى لوحة"(36).

ولا تفوتنا الإشارة إلى أنّ بعض التّفاصيل المضمّنة في نطاق الوصف، يمكن أن تكتسي وظائف إيحائيّة. وهو ما يمكن استشفافه من الشّاهد التّالي: "أترك الفراش وأفتح النافذة على مصراعيها. مركز الشرطة مفتوح في تلك الساعة المتأخرة من الليل. ألاحظ وأنا أثبّت بصري عليه أنّهم غيّروا طريقة الإضاءة في المدخل؛ فقد كان الضوء قويّا إلى درجة أنّه باستطاعتي أن أرى بوضوح ملصقا يمثّل شعار حزب "التجمّع الدستوري الديمقراطي" الحاكم على لوح إعلانات ضخم لا تفصله عن المبنى سوى بضعة أمتار"(37) ... "أتأمّل من جديد السماء بنجومها اللاّمعة. ثمّ ألقي نظرة على مركز الشرطة الذي لا يزال مفتوحا وأغلق نافذتي وأعود إلى الفراش"(38).

قد لا يحتاج الأمر إلى كبير اجتهاد من لدن القارئ المتمرّس بقراءة النّصوص، حتّى يدرك أنّ الغاية المضمرة من وراء الحديث عن مثل هذه التّفاصيل تتجاوز الرّغبة في الإيهام بواقعيّة الحكاية، وهي إحدى أهمّ الوظائف الّتي تناط بالتّفاصيل، إلى التّلميح إلى سطوة الحزب الحاكم واستئثاره بإدارة شؤون البلاد. وفي هذا السّياق تنقل سيزا القاسم قولَ نجيب محفوظ الّذي يرى أنّ "أكثر التفاصيل صناعةٌ ومكرٌ، لإيهام القارئ بأنّ ما يقرأه حقيقة لا خيال إذ أنه لا يثبت الموقف أو الشخص كحقيقة [كذا] مثل التفاصيل المتصلة به، وكلّما دقّت أسرع القارئ إلى تصديقها"(39).

ولم يعمد المؤلّف إلى التّستّر على ذلك الحزب السّياسيّ، بل ذكره بالاسم. والحقّ أنّ الحديث عن وجود مركز الشّرطة قريبا من العمارة وشدّة سطوع ضوئه الّذي اقتحم غرفة

الرّاوي رغم انغلاق النّافذة(40)، يمثّل إشارة إلى ما تنتهجه السّلطة في سياستها القائمة على المراقبة الدّائمة للمواطنين وقدرتها على تعقّبهم حتّى وإن كانوا مُحَصَّنين بجدران بيوتهم.

من غير الممكن الحديث عن وقائع دون وجود إطار مكانيّ يحتضنها. والحقّ أنّ الرّوايات الواقعيّة على وجه الخصوص، تميل إلى التّدقيق المفصّل في وصف المكان وتحديد مكوّناته وطريقة تفضيتها. وعِلّةُ ذلك أنّ التّدقيقَ يرسّخ في ذهن القارئ الوهم المرجعيّ(41) . ومن المنطقيّ أنّنا نحتاج لتعيين الفضاء الّذي تجري فيه الأحداث إلى الوصف. وحتّى يُوضع كلّ شيء في محلّه، سيُلجأ بالضّرورة إلى التفاصيل(42) على حدّ تعبير ميشال بيتور.

ما من ريب في أنّنا متى جوّدنا النّظر في بعض المقاطع الوصفيّة المهتمّة بالمكان، أدركنا أنّ اختيار بعض التّفاصيل المتعلّقة بالأشياء(43) والأغراض الشّخصيّة أو بأثاث المنازل، تتجاوز قيمتها مجرّد التّدقيق للإيهام بالواقعيّة وبمصداقيّة ما يُروى(44) إلى ما هو أبعد من ذلك وأعمق. فليس وصف الأثاث والأغراض، إلاّ طريقة لوصف الشّخصيّات(45). ولعلّ تفاصيل وصف شقّة "ليلى" وأثاثها والإشارة إلى الأغراض الموجودة فيها ورصد كيفيّة تنظيمها، يمثّل أنموذجا بليغا يسند ما ذهبنا إليه من تأويل. يقول الرّاوي: "شقتها [ليلى] أكبر من شقّة يسرى وأثاثها أفخم. لكنّها لم تكن نظيفة ومرتّبة مثل شقّة أختها. ثمّة في الصّالون مكتبة صغيرة كُدّست على رفوفها كتب معظمها روايات عربية وأجنبيّة. إنّه البيت الوحيد من كلّ بيوت الأقرباء الذي أرى فيه مكتبة. لكنّها كانت مصاحف وكتبا دينيّة مثل "عذاب القبر" و"العلاج بالقرآن"(46).

يظهر أنّ هذا الوصف موجّه بإستراتيجيّات المؤلّف الّذي يدرك أنّ للمكان علاقة متينة بساكنيه وبوسع التّفاصيل المتعلّقة به أن تكون تفاصيل موحية تمكّن القارئ من مزيد الاقتراب من الشّخصيّة وتساعده على مزيد التعرّف عليها وعلى نفسيّتها وعالمها. فـ"ليلى"

مثلما تحدّث عنها الرّاوي كانت شخصيّة مثقّفة ومتمرّدة على تقاليد مجتمعها وأعرافه(47). ولو ربطنا تفاصيل المكان الّذي تقيم فيه بشخصيّتها، أمكننا القول، إنّ تلك التّفاصيل الّتي يبدو للقارئ للوهلة الأولى أنّه لا طائل منها، تكشف الكثير من ملامح تلك الشّخصيّة وطريقة تفكيرها.

-الحوار:

لقد حُدّ الحوار بأنّه "الأقوال المتبادلة بين شخصيّتين فأكثر منذ لحظة الالتقاء إلى لحظة الافتراق مع ما يصحب هذه الأقوال من هيئات وإيماءات وحركات وكلّ ما يخبر عن ظروف التواصل ترد جميعها في شكل خطاب إسنادي"(48). وقد انتهى منظّرو القصص إلى اعتبار الحوار مجسّدا للمشهد(Scène).

ومثلما يستفاد من الدّلالة اللّغويّة للمشهد، فإنّه يمثّل محلّا للتّفصيل. ولا تبتعد الدلالة الاصطلاحيّة للمشهد عمّا تحيل عليه دلالته اللّغويّة. فهو يتميّز، حسب ما يراه لنتفلت (Lintvelt)، "بخصيصتين: الأولى تصوير الأحداث بتفاصيلها الكاملة ونقل خطاب الشّخصيّات بحذافيره. والثانية خلق وهم التّمثيل"(49).

وليس من ريب في أنّ ما تنطوي عليه التّفاصيل من معاني الشّرح والتّبيين وذكر دقائق الأمور، تجيز القول إنّ الخطاب الإسنادي (Discours attributif) المتمثّل في الجمل التي تمهّد لحوار الشّخصيّات أو تتخلّله، ليس غير أمارة دالّة على الحضور القويّ للتّفاصيل في الرّواية. وممّا يمكن الاستشهاد به في هذا الصّدد، المثال التّالي: "يتفرّس الموظّف في وجه المعلم مستغربا كلامه ويقول [...] يقول المعلم وهو ينظر إليّ [...] يسكتان [...] لكن النقاش بينهما ينطلق من جديد بعد أن يقول الموظف بحماس [...] يقاطعه المعلم بانفعال [...] يمطّ المعلّم شفتيه امتعاضا قبل أن يقول بلهجة لا تخلو من التأثر [...] يهزّ الموظّف كتفيه هازئا. يتابع

المعلم باللهجة نفسها [...] يقول الموظّف بشيء من التشفّي [...] يطلق الموظف ضحكة عالية ويقول [...] يقول الموظف بحدة [...] يأتي النادل فيسكتون. حالما ينصرف يعودون إلى الموضوع"(50).

الجدير بالذّكر أنّ زاجوسكين(Zagoskine) اعترض على وجود بعض تلك التّفاصيل في سياق الحوار الرّوائي. وعدّها من قبيل البلبلة المزعجة والإضافات عديمة الجدوى. ويتجلّى ذلك من خلال قوله: "حينما يتكلّم الجميع، فإنّ السّرد يكون في غير محلّه. فهذه العبارات التّفسيريّة: "قال أحدهم، وقاطعت إحداهنّ، واعترض آخر، واستأنفت أخرى"، لا تؤدّي إلاّ إلى إرباك القارئ وإزعاجه"(51).

والحقّ أنّ قوله ذاك، على ما فيه من وجاهة، يظلّ في حاجة إلى شيء من المراجعة والتّنسيب. فالعبارات التفسيريّة الّتي تحدّث عنها والّتي تندرج في سياق الخطاب الإسنادي، يكون وجودها في بعض الأحيان ضروريّا في حال طال الحوار وتعدّدت الأطراف المشاركة فيه مثلما هو الشأن مثلا في الشّاهد الذي سقناه. وذلك حتّى لا يتشتّت ذهن القارئ ويسهُل عليه متابعة سير المحاورة بسلاسة.

ومن المهمّ الإشارة، في هذا السّياق، إلى أنّ العمل على الإحاطة بكلّ ملابسات الحوار والسّعي إلى التقاط كلّ حركة ورصد كلّ نأمة تصدر عن الشّخصيّات المُتحاورة، من شأنه أن يقرب الكتابة الروائيّة من كتابة السيناريو السينمائي أو من النصّ المسرحي الّذي تحتلّ فيه الإشارات الرّكحيّة (Indications scéniques) موقعا أساسيّا.

وكأنّنا بالمكتوب المتخيّل قد تحوّل، والحال على ما ذكرنا، إلى مرئيّ مسموع. فالرّاوي حريص الحرصَ كلّه على نقل الحوار بطريقة ضافية. إنّه من خلال تلك التّفاصيل الهامشيّة يسعى إلى إطلاع المرويّ له على كافّة حيثيّات حدث القول ويتعقّب كلّ حركة

تقوم بها الشّخصيّة المتدخّلة في الحوار واصفا هيأتها ومبيّنا لهجتها في الكلام. وهو ما يعدّ من قبيل التّفصيل الدّقيق الوافي الذي يُستساغ في الرّواية ويُكره في غيرها من أجناس القصّ الوجيز.

خاتمة:

إنّ تشقيقنا الكلام في تجلّيات التّفاصيل وبيان أهمّ الوظائف التي تؤدّيها في الرّواية، يعزّز القول إنّ التّفاصيل، وهي حالّة في سياق الخطاب الرّوائيّ لا يُؤتى بها لمحض التّزيين ولا هي من قبيل "الثرثرة"، كما أنّها ليست مجرّد إجراء طارئ يشمل نمطا روائيّا محدّدا. فوجودها وهي بمثل تلك الكثافة، مقترن بطبيعة ذاك الخطاب وحضورها مترسّخ فيه.

ولئن كان حضور التّفاصيل متعاظما في روايات الاتّجاه الواقعي حيث تبلغ العناية بها أوجها، فإنّ ذلك لا ينفي أن كلّ النّصوص المنتمية إلى الجنس الرّوائيّ تبقى في حاجة إلى مراكمة التّفاصيل لتشكيل خطابها وتأثيثه، نظرا إلى ما يتميّز به ذلك الخطاب من اتّساع.

وقد رأينا كيف أنّ التّفاصيل في الرّواية يمكن أن تجمع بين عديد الوظائف. ففضلا عن دورها الجوهريّ في توسعة حجم الخطاب ووظيفتها المتمثّلة في الإيهام بواقعيّة ما يُروى، استنتجنا أنّها قادرة على أن تؤمّن للقارئ معرفة أعمق بالشّخصيّة والمكان والزّمان والحدث... كما تبيّن لدينا أنّه من الممكن تحميلها ببعض الإيحاءات والدّلالات الرّمزيّة.

1-يذكر نور الدين بنخود أنّ مصطلح التشكيل استعمل "في نطاق النظر في منطق القصص عامّة، سواء كان القصص تاريخيّا أو تخييليّا. وهو مصطلح كثير الجريان في كتابات "ريكور"(Ricoeur, 1983). ويعتبر من الأدوات المنهجيّة التي تستخدمها لسانيّات النصّ لتبرير بنائه ومنطقه". تأليف جماعي، معجم السّرديّات، إشراف محمد القاضي، الرابطة الدولية للنّاشرين المستقلين، ط1، 2010، ص.94

2-تشير نعومي شور(N. Schor) إلى أنّ تصاعد الاهتمام بالتّفاصيل والتركيز عليها في الفنّ والأدب، قد ارتبط بتراجع الكلاسيكيّة وولادة الواقعيّة. تقول الباحثة: « The story of the rise of the detail is, of course, inseparable from the all too familiar story of the demise of classicism and the birth of realism ».

يراجع: Naomi Schor, *Reading in Detail : Aesthetics and the Feminine*, New York et Londres, Ed. Routledge, 1987, p. 4.

3–من أهمّ الدّراسات التي أتيح لنا الاطّلاع عليها في هذا الباب، يمكننا أن نذكر:

-Naomi Schor, *Reading in Detail : Aesthetics and the Feminine*, op.cit.

-Collectif, *La poétique du détail : autour de Jean Giraudoux,* Etudes réunies et présentées par André Job, France, Ed. Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006. (2 Volumes).

-Thouraya Ben Salah Ben Ticha, *Le détail et l'infime dans l'œuvre de Jean Marie Gustave Le Clézio*, Paris, Ed. L'Harmattan, 2014.

4–الحبيب السالمي، نساء البساتين، بيروت، دار الآداب، ط1، 2010. (207 صفحة).

5–الحبيب السالمي كاتب تونسيّ ولد سنة1951 في قرية العلا بمدينة القيروان. كتب مجموعتين قصصيتين: مدن الرجل المهاجر (1977) وامرأة الساعات الأربع (1986). ثمّ وجّه اهتمامه صوب الجنس الرّوائيّ. نُشرت روايته الأولى الموسومة بجبل العنز عام 1988. ثمّ تتالى فيما بعد إنتاجه الرّوائيّ: صورة بدوي ميت(1990)، متاهات الرمل (1994)، حفر دافئة(1999)، عشّاق بيه (2001) ، أسرار عبد الله(2004)، روائح ماري كلير(2008)، نساء البساتين(2010)، عواطف وزوارها(2013)، بكارة(2017). والجدير بالذّكر أنّه رغم إقامة السالمي في باريس، فإنّه فضّل الكتابة بالعربيّة، كما نشير إلى أنّ جلّ أعماله تُرجم إلى لغات أخرى. وقد وصلت روايتاه روائح ماري كلير ونساء البساتين إلى القائمة النهائية للروايات الست المرشحة للجائزة العالمية للرواية العربية: "البوكر". وكان ذلك سنتي 2009 و2012.

6–نلمع إلى أنّ مصطلح(Short short story) كان محلّ خلاف بين النّقاد في ما يخصّ تعريبه وتعريفه وتحديد خصائصه الأجناسيّة. وقد تبنّينا التّرجمة التي اعتمدها النّاقد البشير الوسلاتي الذي رأى أنّه من الأنسب استعمال "مصطلح قصّة قصيرة جدّا للأقاصيص ذات الاقتضاب الشّديد، لا سيما أنّ هذا المصطلح الأخير إذ يفي بالتّعبير عن المعنى بدقّة، يجنّبنا السّقوط في تعابير غير مستساغة من قبيل أقصوصة قصيرة أو قصّة قصيرة قصيرة". البشير الوسلاتي، فن القصّ عند يوسف إدريس، سوسة–تونس، نشر كلية الآداب والعلوم الإنسانية بسوسة، 2008، ص50. لمزيد الاطّلاع ينظر: المرجع نفسه، ص ص44–59.

7–في سياق تمييزه بين الرّواية وأجناس القصّ الوجيزة المتمثّلة في الحكاية(conte) والأقصوصة(nouvelle) والقصّة (récit)، يشير ميشال رايمون(M. Raimond) إلى أنّ القصة تستبعد كلّ ما هو غير ضروريّ « il [le récit] élimine tout ce qui n'est pas essentiel ». Voir : Michel Raimond, *Le roman*, Belgique, Ed. Armand Colain, 2003, p.20.

8–يمكن العودة في هذا الباب إلى: البشير الوسلاتي، النصّ الأقصوصيّ وقضايا التّأويل، صفاقس–تونس، دار صامد للنشر والتوزيع، ط1، 2014، ص ص44–45.

9–لمزيد التّوسّع في هذه المسائل يراجع الباب الثّاني الموسوم بـ"دراسة الرّوايات" من كتاب: البشير الوسلاتي، فن القصّ عند يوسف إدريس، ص ص 427–625.

10–كمال الرّياحي، مواجهات: حوارات أدبيّة، (كتاب مرقون)، ص.199

11–المرجع نفسه، ص.199

12–رينيه ويليك وأوستن وارين، نظريّة الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، بيروت، المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر، ط2، 1981، ص229.

13–المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

14–تدرس العلاقة بين زمن الحكاية وزمن الخطاب في سياق دراسة سرعة القصّ(la vitesse du récit). وقد توسّع جيرار جنيت (G. Genette) في معالجة هذه المسألة ضمن ما أسماه بـ"المدّة"(la durée). لمزيد الاطّلاع يراجع: Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Ed. Seuil, 1972, p.p. 122-144.

15–ربّما يكون من المفيد الإشارة إلى أنّ المؤلّف قد تحدّث عن هذه الرّواية قائلا: ‘‘"نساء البساتين’’ تقارب عالم أسرة تونسية متواضعة وهي تتدبر أمر حياتها اليومية. لكن من هذا العالم الصغير تنفتح الرواية على عالم أكثر رحابة وتعقيدا". خلود الفلاح، "حوار مع الروائي التونسي الحبيب السالمي"، حوار منشور ضمن الموقع الإلكتروني ثقافات بتاريخ 17 جانفي2014.
thaqafat.com, 17/05/1018, 13h :04

16–الحبيب السالمي، نساء البساتين، ص ص104–105.

17-القول لموباسون Maupassant: « Raconter tout serait impossible, car il faudrait un volume au moins par journée, pour énumérer les multitudes d'incidents insignifiants qui emplissent notre existence ». Voir : Roland Bourneuf et Réal Ouellet, *L'Univers du roman*, Tunis, Ed. Cérès Editions, 1998, p.149.

18–الحبيب السالمي، نساء البساتين، ص 5.

19–المصدر نفسه، ص207.

20-ينظر: « le roman est une longue promenade à travers des lieux différents, qui suppose un retour tranquille ». Boris Eikhenbaum, « Sur la théorie de la prose », in *Théorie de la littérature*, Paris, Ed. Seuil, 1965, p. 203.

21-"الرّاوي المهذار" تعبير استعرناه من النّاقد البشير الوسلاتي، فنّ القصّ عند يوسف إدريس، ص 589 .

22-ينظر: Elena Real, « Le premier Giraudoux : la rhétorique du détail dans les contes d'un matin », in, *La poétique du détail : autour de Jean Giraudoux*, Volume 1, op. cit. p.56.

23–يلاحظ النّاقد محمد رشيد ثابت في هذا السّياق وهو بصدد الحديث عن "سجل مشاهد "عين الكامرا"" أنّ "مشاهد هذا النمط [تتميّز] بتواليها المفاجئ (البطيء أو السريع) وباقتضابها أو امتدادها الفضائيّ، وبما تظهره من نقل مباشر ودقيق وحيّ لمكوّنات الواقع الّذي تصوّره، وهي إحدى تقنيّات التركيب السّينمائيّ". ينظر: محمد رشيد ثابت، روايات عبد الرحمان منيف، من المظهر السيرذاتي... إلى الشكل الملحمي، تونس –سوسة، مركز النشر الجامعي–منشورات سعيدان للنشر والتوزيع، ط1، 2006، ص214.

24–نحن نشدّد

25–الحبيب السالمي، نساء البساتين، ص.10

26–لمصدر نفسه، ص.103

27–المصدر نفسه، ص ص31–34.

28–المصدر نفسه، ص ص34–46.

29–المصدر نفسه، ص57.

30–المصدر نفسه، ص76.

31–جمال الدين بن منظور، لسان العرب، بيروت، دار صادر، ط3، 1414هـ، مادّة (ف. ص. ل).

32–في كتاب النصّ الوصفي حدّدت للوصف أربعة أنماط كبرى. وقد تمّ تخصيص فصل مستقلّ لدراسة كلّ صنف من تلك الأصناف: الوصف التّزييني(La description ornementale)- الوصف التعبيري(La description expressive)- الوصف التمثيليّ (La description représentative)- الوصف المنتج(La description productive)

33–غلب على نصوص الحبيب السالمي الإفاضة في عرض الموصوفات. وفي هذا السياق يستشهد محمد نجيب العمامي بمقطع وصفيّ مقتطف من رواية حفر دافئة، مشيرا إلى أنّ الوصف في ذلك المقطع يقوم على مجرّد التّعداد. وقد عاب على هذا الشّكل من الوصف

فقره وبساطته وشبه خطيّته مقارنة بالوصف المتشعّب. يراجع: محمد نجيب العمامي، الوصف في النص السردي بين النظريّة والإجراء، صفاقس- تونس، دار محمد علي الحامي، ط1، 2010، ص 113.

34-ترى سيزا قاسم أنّ الوصف يقوم على مبدأين أساسيّين هما الاستقصاء والانتقاء. وقد أشارت إلى أنّه "قد قامت الخلافات بين الكتاب على أيهما أكثر واقعية وأيهما أكثر تعبيرا. أما بلزاك فقد كان من أنصار الاستقصاء ولم يترك تفصيلاً من تفاصيل المشهد إلا ذكره. ويرى ستندال أن الوصف القائم على التفصيل يحدّ خيال القارئ ويقتله، فكان يفضل الخطوط العريضة الموحية". ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية: دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ، القاهرة-مصر، هيئة الكتاب، 2004، ص 123

35-الحبيب السالمي، نساء البساتين، ص19.

36- Poe est le premier à déclarer que l'arrangement d'une chambre peut être une œuvre aussi élevée d'un tableau».
Michel Butor, *Essais sur le roman*, Paris, Ed. Gallimard, 1992, p.59.

37-الحبيب السالمي، نساء البساتين، ص.33

38-المصدر نفسه، ص.37

39-سيزا قاسم، بناء الرّواية، ص115.

40-يسأل الراوي ابن أخيه

"- لماذا لم ترجع إلى فراشك؟

-شفت الضوء.. في بيتك..

- أي ضوء؟ .. بيتي ما كان فيها ضوء قبل أن أحسّ بك وراء الباب.. [...]

أدرك عندئذ أنّه على حقّ، وأنّ الضوء الذي يتحدّث عنه هو ما كان يتسلل من ضوء مركز الشرطة القوي إلى غرفتي" . ينظر: الحبيب السّالمي، نساء البساتين، ص38.

41- التعبير لرولان بارت. ينظر: Roland Barthes, « L'Effet de Réel », in Communications, n° 11, 1968, p.88.

42-يقول ميشال بيتور: « pour réaliser une telle mise en place, on fera nécessairement intervenir des détails »
Michel Butor, *Essais sur le roman*, op.cit. p.53.

43-يمكن العودة إلى العنصر الموسوم بـ "الأشياء في الرّواية الواقعيّة": سيزا قاسم، بناء الرواية: دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ، ص ص140-157.

44-يراجع، في هذا السّياق، مقال بارت الموسوم بـ"أثر الواقع" :
Roland Barthes, « L'Effet de Réel », op.cit, p.p. 84-89.

45-يقول بيتور: « Décrire des meubles, des objets, c'est une façon de décrire des personnages ». Voir :
Michel Butor, *Essais sur le roman*, op.cit., p.63.

46-الحبيب السالمي، نساء البساتين، ص.135

47-تسرّ ليلى للرّاوي أنّها تفضّل العيش في فرنسا. وتقول "-أعرف.. ولكنّها [فرنسا] أحلى.. في تونس أحسّ أنّي مخنوقة.. ما أستطيع أن أتنفّس.. كلّ الناس يراقبون بعضهم البعض.. تونس صارت مثل جهنّم". المصدر نفسه، ص.137

48-لمرجع نفسه، ص159.

49-تأليف جماعي، معجم السّرديّات، إشراف محمد القاضي، الرابطة الدولية للنّاشرين المستقلين، ط1، 2010، ص.394

50-الحبيب السّالمي، نساء البساتين، ص ص123-126.

51-يقول: « Quand tout le monde parle, le récit n'est pas à sa place. Ces paroles explicatives : « un tel dit, une telle interrompit, tel autre objecta, telle autre reprit » ; ne font qu'embrouiller et déconcerter le lecteur ». Voir : Boris Eikhenbaum, « Sur la théorie de la prose », op.cit, p. 201.

المصدر:

-السالمي(الحبيب)، نساء البساتين، بيروت، دار الآداب، ط1، 2010.

****

صدر حديثا