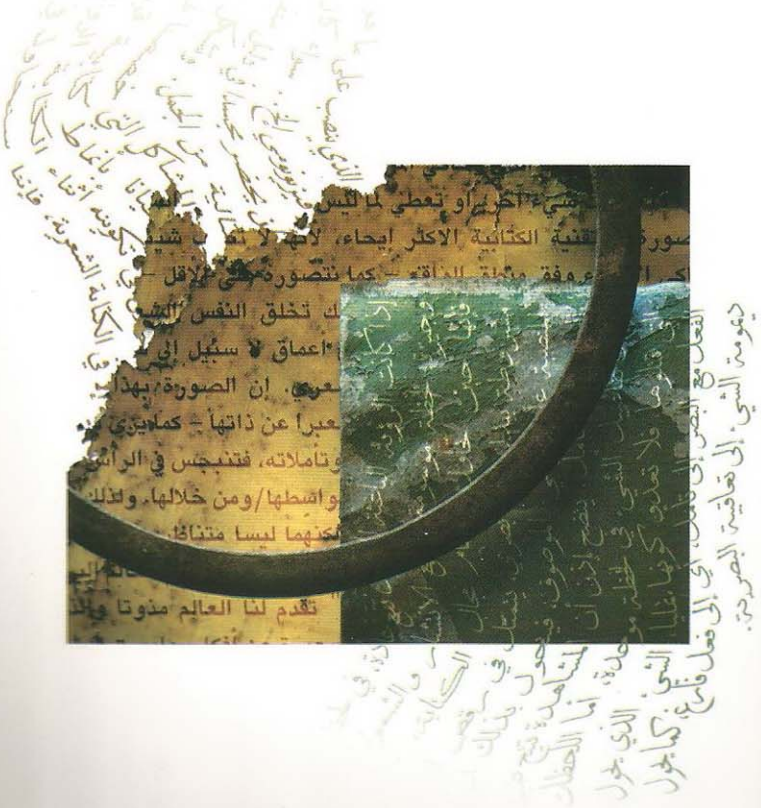
منشورات الاختلاف
Editions El-Khtilef

الدار العربية للعلوم ناشرون
Arab Scientific Publishers, Inc.

عبد اللطيف محفوظ

# وظيفة الوصف في الرواية



# وظيفة الوصف
# في الرواية

# وظيفة الوصف في الرواية

عبد اللطيف محفوظ

الدار العربية للعلوم ناشرون ش.م.ل
Arab Scientific Publishers, Inc. S.A.L

منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef

بسم الله الرحمن الرحيم

**الطبعة الأولى**

**1430 هـ - 2009 م**

**ردمك 978-9953-87-596-5**

**جميع الحقوق محفوظة للناشرين**

**منشورات الاختلاف**
**Editions El-Ikhtilef**
149 شارع حسيبة بن بوعلي
الجزائر العاصمة - الجزائر
e-mail: editions.elikhtilef@gmail.com

**الدار العربية للعلوم ناشرون**
**Arab Scientific Publishers, Inc.**
عين التينة، شارع المفتي توفيق خالد، بناية الريم
هاتف: 786233 - 785108 - 785107 (1-961+)
ص.ب: 13-5574 شوران - بيروت 2050-1102 - لبنان
فاكس: 786230 (1-961+) - البريد الإلكتروني: bachar@asp.com.lb
الموقع على شبكة الإنترنت: http://www.asp.com.lb

**يمنع نسخ أو استعمال أي جزء من هذا الكتاب بأي وسيلة تصويرية أو الكترونية أو ميكانيكية بما فيه التسجيل الفوتوغرافي والتسجيل على أشرطة أو أقراص مقروءة أو أي وسيلة نشر أخرى بما فيها حفظ المعلومات، واسترجاعها من دون إذن خطي من الناشر.**

إن الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن رأي **الناشرين**

التصميم وفرز الألوان: **أبجد غرافيكس**، بيروت - هاتف 785107 (9611+)
الطباعة: **مطابع الدار العربية للعلوم**، بيروت - هاتف 786233 (9611+)

# المحتويات

مقدمة.....7
مدخل.....11
هوامش المدخل.....17

## القسم الأول
## وظيفة الوصف في الرواية

**1 محور المشاهدة ومحور الكتابة.....21**
1-1 الوصف بين البعد المرجعي المنتظم والبعد اللفظي الممتد.....21
1-1-1 الوصف باعتباره تعبيرا لغويا.....24
2-1 علاقة تشكل الوصف بالدلالة.....30
1-2-1 الانتقاء.....30
2-2-1 تراتبية الأوصاف.....32
3-2-1 التوارد التدرجي.....33

**2 علاقة الوصف بالسرد الروائي.....42**
1-2 الوظيفة السردية والوظيفة الوصفية.....42
2-2 السرد الوصفي.....43
3-2 الوصف الموجه من قبل السرد.....47
1-3-2 الوصف البسيط.....49
2-3-2 الوصف المركب.....49
3-3-2 الوصف الانتشاري.....54
4-2 الوصف الحر.....57

2-4-1 الوصف باعتباره انفعالا داخليا ..... 58
2-4-2 الوصف الممهد للحدث ..... 59
2-4-3 الوصف - الحدث ..... 59
2-5 علاقة الوصف بالزمن ..... 63
هوامش القسم الأول ..... 66

## القسم الثاني

## الوصف في رواية (مدام بوفاري)

1-1 الطبيعة ووصف الخارج ..... 71
1-1-1 المناخ العام للوصف في مدام بوفاري ..... 71
1-1-2 البنيات المشكلة للوصف ..... 73
1-1-3 الشكل والدلالة ..... 77
1-2 وصف الداخل والأشياء ..... 80
هوامش القسم الثاني ..... 90
المراجع والمصادر المعتمدة في البحث ..... 93

# مقدمة

يخـــوض الـــنقد المغربـــي مغامرات شتى لفائدة التعبير الإنساني، بمختـــلف ألـــوانه، بحـــثا عن ملء مساحات الصمت والإخفاء المدثرة بالمجـــازات والتقنـــيات الفنية المتعددة.. وذلك في سبيل صوغ أدوات نقديـــة، تكـــرس وضـــعا اعتباريا مميزا، وتمتلك سلطة ثقافية، تؤهلها للدخـــول مع كل العلامات الإبداعية، على تنوعها، في تفاعل خلاق ومنـــتج، عبر عدد من الاستراتيجيات.. بغية الوصول إلى تحقيق نماذج خلاقة تكتسب الكثير من سمات الأصالة التي تعني القدرة على الصمود في الزمن.

وقـــد تأتى ذلك لبعض التجارب، بفضل تمثلها الجيد للتصورات والنظـــريات الأساسية ذات الخلفيات الفلسفية الواضحة، وأيضا بفضل إيلائها الأهمية القصوى للنصوص الإبداعية التي اختارت مقاربتها..

ضمن هذا الاختيار، عرف النقد المغربـــي اعتمال حركات شتى وديناميـــة في بـــناء وتطور خطابه، ساهمت فيها عوامل متحركة ولا محـــدودة، منها حركات التثاقف والإبداع، إلى جانب دور المؤسسات العلميـــة والثقافية في انطلاق النقد، والذي ظل مرتبطا بالأفق الحدائي لرســـم أثـــر واضـــح في الحركة الثقافية بعامة. الشيء الذي مكنه من الانفـــلات مـــن التبعـــية والانغـــلاق، ومن التعالي عن الشرح، ومن الاستقلال بخصوصياته، ويحفل النقد الأدبـــي بالمغرب بإيماضات تحبل بوعي نقدي، ممتلئ بجينات استمرارية خطابه ورؤيته. وهو الأمر الذي نلمحـــه في تآلـــيف نقدية تأسيسية مرت عليها عقود زمنية وما زالت

قارئا ملهمة وقادرة على إثراء القراءة والنصوص والأسئلة.. مع الدروس وبرادة وكليطو ومفتاح وغيرهم.

ولعل الكتاب الذي أصدره عبد اللطيف محفوظ قبل حوالي عامين تحت عنوان (**وظيفة الوصف في الرواية**)، وهو عبارة عن بحث لنيل شهادة استكمال الدروس، أعد تحت إشراف الأستاذ محمد برادة، يدخل في هذا الإطار، ويعبر بإلحاح، أثناء قراءته في طبعته الثانية – التي فضل الكاتب الاحتفاظ بها كما صدرت في الأولى – عن ملمحين أساسيين:

**الأول**: راهنية الرؤية النقدية التي صدر عنها، سواء على مستوى صوغ الجمل النقدية، المنمذجة لنوع مخصوص من الحجاج المتمثل في التدرج المنطقي، خاصة في بناء التصورات النظرية التي احتفل بها الكتاب. أو على مستوى موضوع الكتاب، الذي تمثل في الانشغال بالحفر في جزئية دينامية هي (الوظيفة)، الفاعلة في مكون (الوصف)، الذي تكمن أهميته في كونه حاضرا بالضرورة في كل أشكال التعبير الممكنة، سواء أكانت تخييلية أم تجريدية أم تواصلية عادية... أم على مستوى بناء التحليل، الذي يصدر عن رؤية علمية رصينة ومتحررة من الصرامة الجافة، ورافضة للتعميمات والتقييمات الجزافية التي يغري بها، عادة، مجال السرد.

**ثانيا**: يستدعي هذا الكتاب الربط بين ما تضمنه من أفكار ومناقشات وأشكال بناء التصورات، وما سيقدمه عبد اللطيف محفوظ لاحقا في التسعينيات من القرن الماضي من دراسات وبحوث ضمن الحلقات العلمية لمختبر السرديات، أو في مؤتمرات وندوات داخل المغرب وخارجه، وما سنقرأه له في المجلات والمواقع وفي مؤلفيه الأخيرين (آليات إنتاج الخطاب الروائي "نحو تصور سيميائي").

و(المعـــنى وفرضـــيات الإنتاج) حيث يؤكد الربط أهمية كتاب (وظيفة الوصـــف في الرواية) في تفسير خلفية توجهاته النقدية الحالية، وتسليط الكـــثير من الضوء على ما يبدو غامضا من أعماله. وخصوصا على ما اشـــتغل علـــيه الناقد لاحقا، سيما في مجال التحليل السيميائي. الشيء الـــذي يؤكد أنه ينطلق دائما من فهم متقدم ويشغل أدوات تنتمي إلى صياغاته الحاملة باستمرار لإرهاصات أخرى قادمة.

**شعيب حليفي**

# مدخل

تـــتطور الـــرواية، باعتـــبارها جنسا أدبيا غير مكتمل[1]، بفضل الـــتحولات التي تسم النمذجة الكتابية، ومكوناتها الأساسية المتمثلة في الـــنمذجة الإيديولوجية والغريزية والإستيتيقية[2] التي تتحكم في مجمل النقلات النوعية التي تتجسد في المسار التاريخي لتطور الرواية، متلازمة بشكل دياليكتيكي، مع التحولات التي تطال النمذجات..

ولعل هذه الحقيقية تؤكد – في جانب من جوانبها العصية – أهمية «الوصف» باعتباره يدخل بامتياز في تكوين النمذجة الإستيتيقية، فضلا عـــن قدرته الخارقة على المساهمة في خلق باقي النمذجات وإسعافها في تحقيق الغايات والأبعاد التي تتغياها.

ومـــن ثمة يصبح من المؤكد أنه بإمكان الباحث، المتمرس بالرواية وبـــتاريخ تطـــورها، أن يكتشف، انطلاقا من شكل وجود وتوظيف الوصف في رواية ما، الحقبة والمدرسة اللتين تنتمي إليهما تلك الرواية. لأن كل حقبة وكل مدرسة، إلا وتتميزان بتسيد نمط متميز من الكتابة الوصفية، فالرواية الواقعية مثلا، احتفلت احتفالا كبيرا بالوصف الذي أعطته مساحة كبيرة من زمن خطابها السردي. وقد كان هذا الوصف يعمل في الغالب على كشف العوالم السيكولوجية للشخصيات، فيصل أحـــيانا إلى مـــستوى يـــنحو معـــه نحو التحليل النفسي، ونحو إعطاء التبريرات المسبقة لما يمكن أن يصدر عن كل شخصية من سلوك عملي أو معـــرفي أو حركـــي(مـــن الحركة...) حيث كان هذا الشكل من الوصـــف، من جهة، مسعفا لنمط الرؤية السردية السائدة آنذاك، وهي

الرؤية من الخلف التي تخول للسارد أن يكون عالما بكل شيء، أو خالقا لكل شيء - كما عبر عن ذلك جرار جونيت - ومن جهة ثانية كان هذا الوصف خادما لمعنى السرد الذي يؤسسه ويستدعيه ويحكم امتداده الدلالي.

غـــير أن الرواية، وهي تتجاوز عتبة الواقعية والطبيعية، قد فتحت أمام الوصف منافذ أخرى تمثلت في البداية، في توجيهه نحو خلق عوالم شاعرية، ومن ثم أصبح مهيأ للقيام بوظائف أكثر فاعلية من بينها قدرته على خلق حكاية مخادعة للحكاية التي يوجهها السرد بشكل مباشر.

وســـيزداد الأمر تعقيدا في العقود الأخيرة، حيث سيلاحظ تراجع كبير في الاحتفال بالوصف وتوظيفه بوصفه آلية للإفصاح عن ذهنيات الشخـــصيات، أو ذريعـــة لإبطاء زمن الخطاب. حيث ستصبح الرواية مقتـــصدة في توظـــيفه. غير أن ذلك لا يعني انمحاء الوصف أو غيابه المطلـــق، بل على العكس من ذلك، أصبح يضطلع بوظائف أكثر أهمية وخطـــورة في بنية واقتصاد النص الروائي، لأنه من جهة أصبح الحامل الأساســـي لقيمة الكتابة، باعتباره دالا على عملية الانتقاء التي يمارسها الكاتب وهو يصوغ نصه أفقيا (المحور التركيبـــي) وفق إرغامات طبيعة الكتابة الخطية التي لا تسمح بتزامن دليلين أو كلمتين، وهي عملية تتم انطلاقـــا من (المحور الاستبدالي)[3] الذي يسمح للتداعي بممارسة فعله. ومن ثمة فإن الرنين الوصفي المحايث للفعل أو الاسم المنتقى يبدو حاملا للقـــيمة المؤهلة لاكتشاف الدلالة الدقيقة. وذلك بفضل تبصر وإدراك الاخـــتلافات والـــتقابلات الـــتي توجد بينه وبين منافسيه في المستوى الاستبدالي. أي بفضل المسافة الموجودة بينه باعتباره استعمالا (Usage) وبين الارغامات (Contraintes) التي تشكل شبكة الإمكانات المقصاة وفق مصطلحات يلمسليف.[4]

لقـــد أصـــبح الوصف الحامل الحقيقي لعمق إدراك الكاتب لعالمه الخـــاص وللعالم بصفة عامة، وضمنيا أصبح معيارا لقياس درجة سمك وعمـــق إدراك الشخـــصيات لعالمـــه ســـواء على المستوى المعرفي أو الايديولوجي.

يعرف الوصف عادة بكونه ذلك النوع من الخطاب الذي ينصب علـــى ما هو جغرافي أو مكاني أو شيئي أو مظهري أو فيزيونومي إلخ.. ســـواء أكـــان ينصب على الداخل أم على الخارج. ويمكنه أن يحضر مجـــسدا في دليل منفرد أو مركب، أي في كلمة أو جملة أو متتالية من الجمـــل. وتـــشكل هـــذه المتغيرات، وما يرتبط بها من وظائف جملة المشاكل التي خصصنا لها هذا الكتاب.

وبمـــا أن الوصـــف قـــد يختـــلط أحيانا بأنماط كتابية قريبة منه كالاســـتعارة والصورة اللتين تدخلان في تكوينه أثناء الكتابة الروائية، ولا تنعـــزلان وتتساميان عليه إلا في الكتابة الشعرية، فإننا سنحاول في البداية وضع بعض الفوارق الآنية بين هذه الأشكال:

**- الوصف:**

إن الوصف كما نفهمه - من خلال هذا الكتاب - هو الخطاب الذي يسم كل ما هو موجود، فيعطيه تميزه الخاص وتفرده داخل نسق الموجودات المشابهة له أو المختلفة عنه.

**- الاستعارة:**

تعتبر الاستعارة استبدالا لكلمة بكلمة أخرى من أجل التعبير عن نفـــس الشيء تقريبا، وذلك بواسطة استبدال حقيقة (أ) بحقيقة (ب)، وتقوم هذه العملية على مبدأ الاختلاف لا الترادف.

إنها تعتبر، بشكل من الأشكال، إغرابية تضم حاضرا (المشبه) إلى غائب (المشبه به). ومن ثمة فإن استعمالها باعتبارها صورة تعبيرية يعني إخضاع الغائب للحاضر، لأن "المشبه به ما هو إلا طبقة برانية تتلاشى فور بروز المشبه، وفور إنجاز النقل البلاغي"[5].

للاستعارة واجهتان، واجهة داخلية وأخرى خارجية، وهذه الأخيرة تسلم نفسها بوضوح عند القراءة الأولى. ويمكن أن نمثل لها بهذا النموذج المأخوذ من رواية (الزمن الموحش) "دمشق لا أروع ولا أحزن. كبنيلوب تبدو في هذه الأيام الحبلى بالتوقع"[6].

أما الاستعارة الداخلية، فهي تلك التي تنبعث من شعور داخلي لشخصية ما، سواء أكان توقا إلى شيء ما أم تدمرا منه... ولعل هذا النموذج سيوضح بعض جوانبها: "في الغرفة المقابلة، كان زوجها يسكر ويسعل، نور غرفته يرمي رشاشا من ضوء تعس نحو غرفتنا"[7]. فالضوء لا يمكنه أن يكون تعيسا أو سعيدا إلا إذا أدمج ضمن انفعال إنساني يفيض عليه بزمنه الروحي.

إن تعاسة الضوء إنما تعبر عن تعاسة دفينة تعتور دخيلاء الشخصية التي ترى هذا الضوء. فالتعاسة إذن، ليست سوى إسقاط لشعور الشخصية التي تتذكر وجود الزوج من خلال وجود ضوء غرفته.

**- الصورة:**

إنها بخلاف الوصف الذي يحاكي المرئي، والاستعارة التي تستعير لوصف شيء ما صفات شيء آخر، أو تعطي لما ليس إنسانا صفات إنسانية. تشكل (الصورة) التقنية الكتابية الأكثر إيحاء، لأنها لا تصف شيئا مرئيا ولا تحاكي الأشياء وفق منطق الواقع - كما نتصوره على الأقل - بل تحاكي الأشياء وفق منطق اللاشعور. وهي بذلك تخلق

النفس الشعري داخل النسيج النثري، فتجعله يتلألأ، ويغور في أعماق لا سبيل إلى سيرها دون التسلح بالأدوات اللازمة لفك السنن الشعري. إن الصورة بهذا المعنى تصبح انسراب الصوت النفسي الباطني معبرا عن ذاتها – كما يرى باشلار[8] – لأنها لا تستشير المبدع، بل تهاجم وعيه وتأملاته، فتنبجس في الرأس دون أن يكون قد أجهد ذاته في طلبها أو التفكير بواسطتها/ومن خلالها. ولذلك فإنه تقدم لنا في النهاية مستويين متشاكلين ولكنهما ليسا متناظرين. المستوى الأول دلالي، والثاني نفسي، لأنها في مسيرة تشكلها تحاول تقديم العالم البراني من خلال العالم الجواني، أو بتعبير أدق" تقدم لنا [العالم] مذوتا والذات موضعه"[9]. وتأتي الصورة في الغالب معبرة عن أفكار، وليست في شكل أوصاف للأشياء وحسب، وتبدو أحيانا وكأنها بلا دلالة لكنها دائما، مثقلة بالدلالات، وقابلة للانفتاح على كل الاتجاهات.

هكذا يمكن أن نميز الوصف بكونه محاكاة لما هو مرئي، والاستعارة ذلك التعبير عما هو مرئي بشيء غير مرئي، والصورة باختصار هي التعبير عن طريق التجريد.

غير أن الوصف يمكنه أن يوظف – بل أن يقوم على توظيف الاستعارة والصورة، وبصفة خاصة الاستعارة الداخلية.

ونحن من خلال القسم الأول من هذا الكتاب، سنحاول جهد الإمكان توضيح طبيعة الوصف، باعتباره محاكاة لما هو مرئي، وبكلمة أدق، باعتباره يقوم بترجمة ما هو مرئي، أي ما هو جامد، إلى لغة. ثم سنحاول الإجابة عن بعض اتهامات وادعاءات مبخسي أهمية الوصف، ثم سنحاول حصر مختلف الوظائف التي يؤديها الوصف من خلال العلاقة التي يقيمها مع السرد الروائي.

أمـــا القـــسم الثاني فسنخصصه لدراسة الوصف في رواية (مدام بـــوفاري) باعتـــبارها الرواية التي أحدثت شبه قطيعة بين مرحلتين في الكتابة الروائية، بفضل اعتمادها على الوصف. وسنركز في هذا القسم، أساســـا، على العناصر الدقيقة المشكلة للوصف (المادة، اللون، الضوء) وكيفية تحولها إلى شكل، وسنميز في ذلك بين وصف الخارج/الطبيعة، ووصـــف الـــداخل/المكان والأشياء. وفي هذا المستوى سنحاول ربط الوصـــف، باعتـــباره العنـــصر المهيمن في كتابة رواية (مدام بوفاري) بالخطاب الاجتماعي.

## هوامش المدخل

1. انظـــر ميخائـــيل باختـــين: الملحمة والرواية، ترجمة د. جمال شحيد، معهد الإنماء العربـــي، بيروت، 1982، الطبعة الأولى.

2. V. Krisinsky, Carrefour des signes, essais sur le roman moderne, ed. Monton, Paris, 1981: 2-3.

3. انظـــر الفصل الخامس من الجزء الثاني من كتاب (F) De. Saussure, Cours .de linguistique, Général Payot, Paris

وأيـــضا أنظـــر كيفية صياغة رولان بارط لهذه المصطلحات ضمن مقاله: .Roland Barthes, Eléments de sémiologie in communications, 1964

4. أنظـــر: L. Hjelmslev ; Prolégomènes à une théorie du langage. Paris: Éditions de Minuit, 1971.

5. جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، ترجمة صياح الجهيم، دمشق، 1977، ص. 106.

6. حـــيدر حيدر، الزمن الموحش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط. 2، 1979، ص. 15.

7. نفس المرجع، ص. 31.

8. راجـــع كتاب غاسطون باشلار، شعرية الفضاء: Gaston Bachelard, La poétique de l'espace, Quadrige, PUF, 11e édition, 1983.

إن الـــتحديدات التـــي أثبتناها في هذه المقدمة لكل من الوصف والاستعارة والـــصورة تخـــضع لإرغامات منهجية تنبع من طبيعة موضوع هذا البحث الذي هو الوصف في الرواية. فنحن على وعي تام بأن هذه التحديدات تسعى فقـــط إلـــى تمييز أشكال مختلفة لتجليات الوصف في الخطاب الروائي ولا تتجاوز ذلك إلى معنى بعض هذه المصطلحات في حقلها البلاغي الصرف، الـــذي عـــرف ولازال يعـــرف نقاشات حادة حول طبيعة دلالتها وحدودها المنطقية..

# القسم الأول

# وظيفة الوصف في الرواية

# 1

# محور المشاهدة ومحور الكتابة.

## 1-1 الوصف بين البعد المرجعي المنتظم والبعد اللفظي الممتد:

تتمثل القضية الأولى التي تجابهنا، بصدد الوصف، في التعارض القائم بين البعد المرجعي والبعد اللفظي، أي في كيفية تحول المرئي إلى مقروء. فبما أن الوصف ينصب على الطبيعة أو الشيء أو الشخصية، فإنه يحاول ترجمة المرئي إلى لغة. خلال هذه العملية، تبدو المفارقة بين المشهد اليومي والمشهد الوصفي، فالأول يقدم أشياء ترى، تلمس.. أما الثاني، فيقدم جملة من الأشياء، ينبغي تصور دلالتها بصريا.

إذا كانت الرؤية الباعثة للوصف تقع عادة، في لحظة وجيزة، لحظة موسومة بطابع الانتشار والشمولية، فإنها حين تحاول اقتحام مجال الكتابة، تصبح مشروطة ببدل جهد بصري، يتمثل في رقص العين المنصبة على الشيء الموصوف، فيتحول بذلك الجهد البصري إلى تأمل. يتضح إذن أن المشاهدة تتيح ضبط مجمل تفاصيل الشيء في لحظة موحدة، أما اللحظات التي تتلوها، فلا تعدو كونها تمليا، الشيء الذي يحول الفعل مع البصر إلى تأمل، أي إلى فعل فارغ، كما يحول ديمومة الشيء إلى تعاقبية البصرية.

أما القضية الثانية فتكمن في خاصية الكتابة السطرية. فإذا كانت المشاهد اليومية تستقر في ذاكرتنا، وفق تواقت مختلف مدركاتنا الحسية "فهي تميل إلى أن يشكل كل منها كتلة متماسكة تتساند فيها المدركات الجزئية داخل الواحدة، تبعا للعلاقات المتبادلة".[1]

أما المشاهد الوصفية فتتألف من التوارد التدرجي للإشارات: (اللون، الحجم، الهيئة، النتوءات..) ويحدد هذا التوارد التدرجي منظورا فريدا تعترض فيه كل خاصية موصوفة الخاصية السابقة. ومن ثمة فإنها بشكل من الأشكال تخفيها، لأنها تجذب تركيز القارئ إليها. وهو أمر يحتم على القارئ التقاط الشيء الذي هو وحدة متراصة في المكان والزمان، عبر سلسلة من الجمل المتتالية في الزمن. فعلى خلاف المشاهد الذي يلتقط الشيء متواقتا مع أجزائه وصفاته، يلتقط القارئ الشيء ثم ينتظر أجزاءه وصفاتها، لأنه لا يتمثل صورته العامة إلا بعد انتهاء العملية الوصفية. ويكلف ذلك القارئ عناء الاحتفاظ بكل أجزاء الوصف السابقة أو الاضطرار إلى إعادة القراءة لتمثل الدلالة بصريا.

يحيلنا الاختلاف القائم بين المشاهدة والقراءة، على دورين مختلفين للعملية الوصفية، يتمثلان في الوحدة والتجزيء:

ترتبط الوحدة بالبعد المرجعي للشيء الموصوف، لأن الشيء باعتباره مكونا من أجزاء متراصة ومميزات لاصقة، يتولى بالضرورة تأمين التلاحم الدلالي للوصف المنصب عليه.

أما التجزيء، فهو نتيجة إرغام تحويل المدرك بصريا إلى وصف مدرك من خلال الكتابة. وبما أن الكتابة السطرية تمنح جملة مهيمنة تلملم شتات الشيء، فإنها وإن تبدو موحدة، تتجزأ بفعل متتالية من الجمل القصيرة عن طريق خدعة الطباعة (النقط والفواصل). بيد أن كل منتج يُجَابَهُ، من خلال عملية التجزيء تلك، بمعضلة أخرى، تتمثل

في كيفـــية صياغة المشهد الوصفي، سيما حين يتعلق الأمر بوصف مكـــان ذي أبعـــاد مخـــتلفة، أو شيء مركب، أو مظهر خارجي لشخـــصية مـــا، ذلك أن المشاهدة – كما رأينا – تتيح التقاط مختلف أجـــزاء وسمـــات المشهد أو الشيء في شموليتها ووحدتها خلال لحظة المـــشاهدة، بيـــنما لا تستطيع العملية الوصفية إلا نقل هذه السمات بشكل تدرجي.

من خلال كل هذا، نتبين القضية الأكثر أهمية، والتي ترتبط بكيفية بـــناء الـــشيء الموصوف بشكل متدرج. وتتمظهر من خلال الأسئلة التالية:

- كيف نراصف شلال الصفات والأجزاء؟
- كيف ننتقي البعض منها دون البعض الآخر؟
- كيف نبدأ ونحن نحاول إجراء وصف ما، وكيف ننتهي؟
- ولماذا نقدم جزءا على آخر، أو خاصية على أخرى؟

إن هذه الأسئلة العصية هي التي سيحاول الجزء الثاني من الكتاب الإجابـــة عـــنها، وذلك من خلال استقراء بعض النماذج الوصفية[2] واكتـــناه دلالتها عبر إدخالها في علائق جدلية مع السياق الذي ينتجها، ومع الدلالة الكلية للنص الذي تنتمي إليه.

### – علاقة تشكل الوصف بالدلالة:

يقيم الوصف، باعتباره علامة دالة داخل النسيج الروائي، علاقات متعددة مع مجمل عناصر الكتابة الروائية، فهو إلى جانب كونه يسم كل ما هو موجود بميسم خاص ومميز، يحدد نوعية الأشياء من حيث دلالتها الاجتماعـــية، ونوعية تفكير الذات المستحضرة والواصفة لها، وتكوينها النفسي وانتماءاتها الطبقية.

إنه بفضل ذلك وبفضل تعميمه على المستويات الخارجية لإنتاج الرواية، يستطيع حتى أن يكون من العناصر الحاسمة في تشكيل وإبراز الخلفية المعرفية للمؤَلّف والمؤَلّف في آن واحد، لأنه من أهم ضوابط توجيه الشبكة الإشارية للنص. ولأن من سماته الانفلات من الحصار الذي يطوقه ويحاول تقليص حركيته الدلالية، ذلك الحصار الذي يحاول إحالته إلى مجرد «تمثيل بصري» متمرد على أخلاقية اللغة المتمتعة بكونها قادرة على تجاوز الدلالات المعيارية لأدلتها.

هكذا إذن، يمكن القول إن الوصف ليس كما زعم بول فاليري حين قال «كل الجزء الوصفي للآثار الأدبية يمكن أن يستبدل بتمثيل بصري.. لن تكون المناظر وصور الشخوص من اختصاص الآداب ولسوف تنفلت من سلطان اللغة»[3]. أو حين قال «كل وصف يتضاءل إلى أجزاء أو مظاهر شيء مرئي، هذا الجرد، يمكن أن يكون وفق أي ترتيب، الشيء الذي يدخل في إطار الصدفة»[4]، أو أنه كما أشار جيرار جونيت أنه «عبد يحتاج السرد دوما إليه، ودوما يخضع ولا يتحرر».[5]

ولإعطاء الدليل على زيف مثل هذه الإدعاءات، سنقوم بتحليل الوصف باعتباره نصا لغويا ثم باعتباره نظاما تشكليا يأتي إليه المعنى من ترتيب المشاهد وانتظام الجمل وتشكل الكلام

### 1-1-1 الوصف باعتباره تعبيرا لغويا:

بعد أن حددنا سابقا الفرق بين خصائص الشيء (موضوع الوصف) في الواقع، وبين خصائصه وهو يصبح موضوعا للكتابة، سنحاول الآن مقاربة هذه الخصائص، مقتصرين على محور الكتابة،

حيث تكون الأدلة اللغوية التي تجسد الموصوف قد انفلتت من جبر الدلالة المعيارية، ودخلت مجال التمثيل الرمزي الرحب، والمعقد، الذي هو قمين بتشذيب الألفاظ، ونفضها من دلالاتها المتواضع عليها، بفعل تموضعها داخل سياق جديد يتيح لها الإشعاع بدلالات تحبل طراوة وجدة... ومعنى هذا أن العناصر الطبيعية أو الأشياء لا توجد إلا خارج الكتابة (بل خارج اللغة)، أي أنها توجد في مكانها الأصلي كأجزاء فيزيائية. فما نمتلكه عنها من تصورات ليس في الواقع إلا انعكاسا لطبيعة إدراكنا، وعملية الإدراك هذه، تسير في خط رجراج، لأنها لا تصل إلا وهي محكومة بمسافة صماء، مثقلة بدلالة قبلية تتأرجح بين البعدين النفسي والمادي، إضافة إلى ثقل المحيط الزمكاني المؤطر لعملية الإدراك، حيث الإحساس بالقيمة الترفيهية أو النفعية يشكل وعيا باتجاه الشيء أو بالطبيعة. كما أن طبيعة الإدراك، قد تتباين إزاء الأشياء، من فرد لآخر، نظرا لتباين الذوات المدركة التي تشكل كل واحدة منها كيانا مستقلا ومتباينا.

أما حين يتعلق الأمر بالأشياء أو الطبيعة داخل النص الإبداعي، تنهار الدلالة بفعل مسيرة من الطمر، تمارسها طبيعة الكتابة التي تتعامل مع اللغة وليس مع الأشياء كما هي في الواقع، ذلك أن الأشياء نفسها، تصبح مهددة بفقدان دلالتها الأصلية بفعل طبيعة اللغة الإبداعية التي تحاول ترجمة الأشياء إلى أفكار ومشاعر، لأنها (الأشياء وعناصر الطبيعة) وهي تدمج في سياقات الإبداع، "لا تقول لنا ما تعاني أو ما تفكر، لأنها لا تعاني ولا تفكر، غير أنها تقول لنا ما نعاني ونفكر به، وتساعدنا في الوقت ذاته، على قول ذلك"[6] ولإعطاء الدليل على ذلك، تكفي قراءة هذا النموذج الوصفي المأخوذ من رواية (مدام بوفاري):

"فتحت مدام بوفاري نافذتها على الحديقة، وأخذت تحدق في السحاب. إنه يتكوم في المغيب، جهة روان، ويدحرج بسرعة أشكاله الحلزونية السوداء، حيث تخترقها في الخلف خيوط الشمس الكبيرة، كأسهم ذهبية لنصب تذكاري معلق، بينما كان باقي السماء بلون بياض الخزف، لكن الريح هبت فحدبت أشجار الحور، ثم سقط المطر فجأة، فأخذت قطراته ترتطم بالأوراق الخضراء بصوت مسموع، ثم ظهرت الشمس والدجاجات تغني، وأجنحة الدوري تصطفق في الدغل الرطب، والبرك المائية، فوق الحصباء، تصمل وهي تجري، أزهار السنط الوردية [7]".

قد يبدو هذا المقطع الوصفي مجرد وصف للطبيعة، نتيجة السقوط في أسر الوهم المنبعث من خلال الاعتقاد بأنه مشهد طبيعي، ممرر عبر رؤية الشخصية أو رؤية السارد المحايثة لرؤية الشخصية، حيث تنصب عملية التأويل - تبعا لإدراك عابر ما - على تحديد موقع الرؤية والمسافة، الشيء الذي يؤدي إلى بدل جهد فارغ. إن تملي طوبوغرافية مدينة (يونفيل) يعطي الدليل القاطع على أن منزل مدام بوفاري أمام ساحة وقبالة الكنيسة، وهو الشيء الذي يجعل رؤية الحور والدغل المتواجدين بالنهر أمرا عسيرا كما أن التتالي السريع للعناصر الوصفية وتبدلاتها المفاجئة، يعبر بوضوح عن كون الوصف يتوازى مع تموجات انفعال داخلي عنيف ومتبدل الأطوار. وقبل أن نربطه بالسياق الذي ورد ضمنه لتبين الدلالة السياقية، نشير إلى استحالة هذا المشهد في الواقع وإمكانية معاينته من النافذة.

أما بوضع هذا المقطع في السياق الذي ورد ضمنه، فإننا سنحصل على الدلالة البعيدة التي تتجاوز الدلالات الأولى أو النووية للكلمات،

وذلك بفضل وجودها ضمن سياق متميز، فالمقطع يوجد بين مقطعين سرديين، يقدم الأول مراسيم وداع (ليون) لـ (يونفيل)، ويشير الثاني إلى أن ليون قد قطع جزءا كبيرا من الطريق، كما يشير إلى أن مراسيم الوداع قد تمت عند الظهيرة، وليس كما جاء في الوصف (عند الغروب). نتعرف ذلك من خلال إجابة شارل بوفاري على سؤال (هومي) مساء يوم رحيل ليون: "لا شيء يستحق الذكر، اللهم إلا أن زوجتي كانت متأثرة بعد ظهر اليوم. أنت تعرف النساء، يتأثرن لأتفه الأمور".

سنبدأ من أجل تحليل هذا المقطع الوصفي انطلاقا من علاقته بالسياق بسطره الأول "إنه (السحاب) يتكوم في المغيب جهة روان، ويدرحج بسرعة أشكاله الحلزونية السوداء، حيث تخترقها في الخلف خيوط الشمس الكبيرة كأسهم ذهبية لنصب تذكاري معلق، بينما كان باقي السماء ذا بياض الخزف". يمكن أن نميز بوضوح، مستويين للدلالة، ينتمي الأول إلى محور السرد، وينتمي الثاني للعالم الداخلي للشخصية.

المستوى الأول: يحدث الوصف، عادة، توقفا في التسلسل الانسيابي للسرد، لكن هذا المقطع الوصفي لم يوقفه، بل شغل مسافة مطمورة ومهملة من قبله. فقد انطلق هذا المقطع الوصفي مباشرة بعد إقلاع عربة ليون، وانتهى عند الإشارة إلى كون العربة قد قطعت مسافة كبيرة نحو روان. الشيء الذي يسمح بالاعتقاد أن هذا الوصف بفضل إشاراته وأفعاله هو سرد نوعي. لكي نتبين حقيقة هذا الاعتقاد، يكفي أن نرسم خطاطة نوضح فيها التعالقات الممكنة بين السرد المضمر والوصف المظهر أمامنا:

| السرد المفترض/الممكن | التعالقات | الوصف الفعلي/الكائن |
|---|---|---|
| العربة تمضي نحو روان | ↔ | السحاب يتكوم في المغيب، جهة روان |
| العربة تثير خلفها الغبار بسرعة | ↔ | السحاب يدحرج أشكاله الحلزونية السوداء |
| الشمس تخترق الغبار، وترتمي فوق العربة. | ↔ | تخترقها (الأشكال الحلزونية) خيوط الشمس الكبيرة من الخلف. |

هكـــذا يتضح أن الوصف المنصب على العناصر الطبيعية يحدو في حركاته وصف العربة المنتمية للسرد الروائي. وإذن، يتضح أنه وصف لزمن الأحداث المتلاشية بفعل قفزة السرد.

ما هو السر الكامن خلف استبدال حركة العربة بحركة السحاب؟ هل هو مجرد توق إلى تخليص الوصف من المعنى السردي المسبق خاصة وأن العـــربة، باعتـــبارها تنقل شخصية ما، تنتمي لزمن السرد بخلاف الـــسحاب الذي لا ينتمي للسرد باعتباره لا يشكل لحظة من لحظات تنامـــي حـــركة الحكاية، ومن ثمة، لا ينتمي للمعنى المسبق، أم أن هذا الإبدال يصدر عن إرغامات ضرورة ما، تفرضها دلالة أرقى؟

بمـــا أن السرد قد قدم لنا في السابق الانسجام والحب المكتومين والمتبادلين بين (إيما) و(ليون)، فلن يكون غريبا أن نصادف لحظة وداع مؤثـــرة جـــدا، خاصة بالنسبة لإيما التي برحيل ليون عنها، تفقد منارة كانت تضيء في ظلام كهوفها المعتمة.

ثم بمـــا أن السرد لم يواكب انفعال إيما، إزاء هذه اللحظة الحرجة المشحونة بالحزن، فيحق لنا أن نتساءل إن كان لا يحاكي في تراتبه وتلوناته مـــا يجري بدخيلاء إيما، وهي تتابع حركة العربة، قبل أن تتوارى عن الأنظـــار (الـــشطر الأول مـــن الوصف) ثم وهي تتوارى عن الأنظار (الشطر الثاني من الوصف).

ولكي نجيب بالإيجاب مبينين التعالق القائم بين الوصف المعطى وبين الشعور الباطني الموجه له، سنقدم خطاطة[8] توضيحية، تبرز العلاقات الممكنة بين حركة الوصف وحركة زمنية الأحوال الذهنية لإيما:

| المحفز الضمني | التعالقات | النص<br>المظهر المؤشر | التعالقات | النص المضمر<br>المؤشر عليه |
|---|---|---|---|---|
| **توقف السرد**<br>[ليون يرحل] | ↔ | فتحت إيما النافذة وحدقت في السحاب | ↔ | إيما تتأمل (ليون) وهو يرحل. |
| أ. ليون على وشك التواري، عن ناظري إيما، اتجاه روان<br>ب. عرلة ليون تثير بسرعتها غبارا أسود<br>ج. لا يبدو من العربة إلا الجزء القليل<br>د.يتوارى ليون عن الأنظار. | ↔ | أ. السحاب يتكوم في المغيب، جهة روان.<br>ب. يدحرج السحاب بسرعة أشكاله الحلزونية.<br>ج. تخترق خيوط الشمس الكبيرة تلك الأشكال الحلزونية.<br>فتبدو كأسهم ذهبية لنصب تذكاري.<br>د.السماء ذات بياض الخزف. | ↔ | أ. الأمل يتبدد مع حركة رحيل ليون.<br>ب. يولد الأمل المتبدد حزنا قاتما.<br>يزداد الحزن تفاقما، ويصبح قاتما.<br>ج. ويتحول الأمل إلى مجرد ذكرى فاتنة، وسط حزن قاتم.<br>د.الإحساس بالعزلة والموت وقد ران على العالم كله. |
| مضاعفات تواري ليون عن نظر إيما | ↔ | لكن الريح هبت، فحدبت هامات الحور، ثم سقط المطر فجأة، فأخذت قطراته ترتطم بالأوراق الخضراء بصوت مسموع. | ↔ | ثم بدأت دموع إيما تنسكب، ثم تساقطت بغزارة، معدلة، وهي تنزل من عينيها، صوتا مسموعا. |
| تلاشي الانفعال الحاد، والعودة إلى الوضع الاعتيادي. | ↔ | ثم ظهرت الشمس، والدجاجات تغني وأجنحة الدوري تصطفق في الدغل الرطب. والبرك المائية، تحمل وهي تجري أزهار السنط الوردية. | ↔ | ثم عادت إيما إلى الوعي بالعالم الخارجي، لهذا مبتهجا بها، يعج بالحركة.<br>مؤكدا استمرارية زهايها القاسي في حصد كل آمالها الوردية. |
| **استئناف السرد**<br>[التسليم بالأمر الواقع] | ↔ | "آه! ما أبعد المسافة التي يكون قد قطعها الآن". | ↔ | انقطاع حبل أملها، وعودة إلى حزنها المألوف. |

يتـــضح إذن، من خلال هذا التحليل الذي عملنا من خلاله على ربـــط الوصـــف بالسياق الذي ورد ضمنه، أن اللغة الوصفية تتجاوز مـــستوى التمثـــيل المحايد للمرئيات، ولذلك يصعب أثناء فعل إدراكه تعويـــضه بتمثيل بصري، يعتقد أنه كان موضوعا لمحاكاته. إن الوصف نـــص مصغر يحضر في شكل مقطع كتابـــي، لا سبيل إلى تحديد دلالته إلا بوضـــعه في علاقة مع المقاطع الكتابية الأخرى المجاورة له في نفس السياق النصي.

## 1-2 علاقة تشكل الوصف بالدلالة:

بعـــد أن رأينا كيف تتحول دلالة العناصر الطبيعية، القابلة دوما لأن تكون موضوعا للوصف، من دلالتها المعيارية التي تتجسد في كيفية تمثيل اللغة الطبيعية لها، إلى دلالات أخرى يفرضها السياق حين تصبح خـــيطا في نسيج مقاطع كتابية تتبادل التفاعل مع باقي المقاطع المشكلة للنـــسيج الكلـــي المتماســـك للـــنص؛ سننتقل إلى قضية أكثر عمقا واستعـــصاء. ويـــتعلق الأمر بالقضايا التي تطرحها عملية التشكل، التي بفـــضلها يـــضطلع الوصف بوظيفة هامة في خلق الدلالة الكلية للنص الأدبـــي. وسنعمل على معالجتها انطلاقا من ثلاثة مداخل إشكالية:

### 1-2-1 الانتقاء:

إذا كانت اللغة قادرة، في كل مقام، على مدنا بعدد لا متناه من الدلالات والأفكار والتعابير، بفضل امتلاكها لعدد من الأفعال والأسماء والـــصفات.. الـــتي نستعملها في كل مرة تبعا لمتطلبات الخطابات التي نـــنتجها، فإن عملية الاختيار الأولى للعناصر التي تبدو ملائمة لتشكل الفكـــرة، تكـــون مهـــددة حال تحققها واندماجها في سياقات النص

بالانحـــراف عـــن معانيها المقصودة، لتخلق في أذهان المتلقين المحتملين دلالات أخـــرى ممكنة. لذلك فإن هذه المرحلة (مرحلة الانتقاء الأولي) الـــتي غالبا ما تتساوق مع لحظة كتابة المسودة الأولى للعمل الإبداعي، هـــي الأكثـــر صعوبة ودقة. لكن إذا كان مشكل الاختيار يواجه كل محاولـــة للكـــتابة، فإن إنتاج الخطاب الوصفي الذي يهمنا هنا، يطرح مـــشكلا مـــضاعفا، إذ إلى جانب الاختيار الأولي للأشياء والفضاءات والشخـــصيات، هـــناك اختيار ثانوي ندعوه انتقاء، وتتمثل وظيفته في تجـــسيد توجـــيه جملـــة من الأجزاء والصفات المحدودة من بين أجزاء وصفات الموصوف الأخرى التي لابد من إضمارها، لأن كل وصف إلا وينحو نحو الإيجاز ما دام الوصف الشامل المحيط بالشيء شبه مستحيل.

ذلك أن العملية الوصفية حين تبدأ، سواء أكانت واقعية أم موهمة بالواقعـــية، تفرض على الواصف اللجوء إلى الانتقاء والاختيار، نتيجة ازدحـــام الأشـــياء والتفاصيل، الشيء الذي يحتم عليه تنشيط بعضها وتخديـــر الـــبعض الآخر. ولا تتم عملية الانتقاء هذه ببراءة أبدا، وإن كانـــت تبدو أحيانا كما لو كانت تلقائية، لأنها بالضرورة ترسم أثرا جلـــيا للأبعاد المعرفية والسيكولوجية والأيديولوجية. تلك الأبعاد التي تتـــرجمها، لعـــبة الانتقاء والرصف. إن كل عملية وصفية، وهي تؤشر علـــى نهايتها تجعلنا أمام موصوف مبني. غير أن الوصف المحقق لذلك، قبل أن يتجسد فيزيائيا في كلمات تنتمي للكتابة السطرية، أي قبل أن يـــصبح مـــدركا باعتباره وصفا بالفعل، يكون متواجدا بذاكرة المبدع باعتـــباره وصـــفا لموصـــوف ممكن. وهو حين يكون رابضا بالذاكرة ومنتظـــرا للـــتحقق كتابة، يكون حاملا لعدد من السمات والأجزاء، يكون غارقا في العمومية، وقابلا لاستقطاب مجموعة كبيرة من الصفات والـــتحديدات، خاصة وأن الوصف غالبا ما يهدف إلى طمر عموميته

الموصوف وإصباغ الخصوصية عليه، خصوصية غالبا ما تكون محكومة بالدلالة التي يسعى الواصف إلى تأسيسها من خلال وصفه.

هكـــذا إذن، تتحد المسافة الأولى القائمة بين التفاصيل الوصفية وهـــي مـــا تزال تزدحم في ذهن المبدع، وبين التفاصيل الوصفية وقد أصـــبحت بالفعـــل متحققة في النص. وهذه المسافة الأولى التي يعيش مخاضـــها المبدع، تظل محكومة بأهم شروط قيام الوصف، وهو الإيجاز، الـــذي يفـــرض انتقاء بعض العناصر والأجزاء دون البعض الآخر. فلو أردنـــا مثلا وصف كأس تناولته شخصية ما، أو فكرت في اقتنائه، أو لفت انتباهها... واكتفينا بقول: "كان الكأس صغير الحجم" نكون قد انتقيـــنا سمـــة واحـــدة من بين عدد من السمات، فنحن لم نصف إلا الحجـــم، وأهملنا الشكل واللون... أما إذا قلنا: "كان الكأس صغيرا، مـــزينا برسوم حمراء، يأخذ في الاتساع من قاعدته إلى قمته، وبه بعض التشققات الصغيرة" نكون هنا أمام وصف أكثر تعقيدا، لأننا نصادف الحجـــم، اللـــون، الديكور، الشكل والقدم، ومع ذلك، فقد أهمل هذا الوصـــف سمـــات أخرى، كالسمك والشفافية ونوعية الزجاج ونوعية الاستعمال. إلخ.

هكـــذا نتـــبين أن كل وصف هو معطى من خلال عملية انتقاء، وهـــي عملـــية تخضع دوما لطبيعة الدلالة التي يتغيا الوصف خلقها أو تدعيمها.

### 1-2-2 تراتبية الأوصاف:

بعد إتمام عملية الانتقاء، يواجه المبدع المسافة الثانية، وهي المسافة الـــتي تفصل العنصر المنتقى عن إحدى الصفات الملائمة له، وذلك وفق ما تتطلبه الدلالة المزمع خلقها.

ولكـــي نوضـــح تصورنا لهذه العملية، نقترح تسمية ما تم اختياره حاملة للسمة المميزة، ونشير إليها بـــ (ح) أما الوصف، أو الأوصاف التي ستلحق بهذه الحاملة فسنسميها: "السمة المميزة"، ونشير إليها بـــ (س).

إن المـــبدع حـــين ينتقي (ح) تهاجمه مجموعة من الإمكانات التي توفرها(س). و(س) تضم كلمات مفردة، وجملا قصيرة أو طويلة، ومن ثم فـــإن المبدع يصبح مجبرا على ممارسة عملية اختيار عنصر واحد من العناصر الملائمة، التي توفرها مجموعة (س). ثم بعد ذلك يكون الاختيار متاحا بين الكلمة المفردة أو الجملة البسيطة أو المركبة.

فإذا كانت (ح) تفترض تحديد اللون مثلا، فإن (س) تتشكل من طيف الألوان، إنها تتيح للواصف أن ينفتح على معجم كامل للألوان. غـــير أنـــه يكون مضطرا لاختيار لون بعينه. وبهذا الشكل يتم اختيار العنصر الثاني، وهو حاسم في تكوين الدلالة.

إن هذه العملية وإن كانت قد تبدو في الظاهر اعتباطية، باعتبارها توجه إحدى الامكانات الموجودة في الواقع، وفي اللغة، فإنها في حقيقتها موضوعية وقصدية بالنسبة للسارد، بل بالنسبة للكاتب، الذي غالبا ما يستخدمها لتشكيل نسق آخر للدلالة، يفضي إلى الحركة الاجتماعية، التي تتشكل في الخطاب الروائي، خاصة حين نكون أمام وصف المظهر الخارجي لشخصية ما، أو المظهر الاقتصادي لمنطقة ما.. حيث الطبيعي يستقبل نفس قانون الثقافي.

### 1-2-3 التوارد التدرجي

يحـــضر إرغام التوارد التدرجي في مستويات التفكير بالدلالة التي تتغـــياها الكـــتابة، ولكـــي نفهمها جيدا نفضل العودة إلى الرموز التي اقترحناها سابقا: مع إضافة (م) التي تمثل الشيء الموصوف نفسه.

لكن من المستحب أن نميز هنا بين مستويين، يتعلق الأول بالوحدة الوصفية الصغرى: أي الجملة الوصفية التي تتكون فقط من حاملة السمة المميزة، والسمة المميزة [(ح) + (س)]. بينما يهم الثاني تحقق مجموعة من الوحدات الوصفية المتماسكة فيما بينها، والمشكلة للوصف الكلي، سواء أكان مشهدا، أم لوحة، أم وصفا لمظهر شخصية ما.. حيث نجد بالإضافة إلى(م) مجموعة من الحاملات للخاصيات المميزة [(ح1) + (ح2) + (ح3)...] ومجموعة من الخاصيات المميزة [(س1) + (س2) + (س3)...] وذلك حين يكون الموصوف وحدة متراصة، لا تقبل الانشطار إلى أجزاء أو أنه ببساطة غير مفصل كما هو الحال في المثال السابق. فالكأس =(م)، والحجم =(ح1)، والشكل = (ح2)، واللون = (ح3) أما حين يتعقد الوصف، وينتقل من محفزه الأول (م) إلى أحد أجزائه أو بعض أجزائه، نكون أمام صيغة أخرى أكثر تعقيدا، حيث يتحول الجزء أو الفرع بدوره إلى محفز، رغم كونه محفزا من قبل الموصوف الأصلي.

إن هذه الصيغة تجعلنا إزاء مجموعة من الموصوفات، حيث نحصل عوض (م) على [(م1) (م2) (م3)...] كما هو الحال في النموذج التالي: "انتهى هذا القصر بكل ما فيه ومن فيه إلى الحاج محمد عميد عائلة التهامي وهو رجل ربعة، أبيض الوجه، ذو لحية مستديرة"[9]، يتدرج هذا الوصف من الموصوف الأساسي الحاج محمد (م) إلى الأعضاء التي تشكل بعض مظاهره الفيزيولوجية: الوجه (م2)، ثم شعر الوجه – اللحية (م3). إن هذه الموصوفات، وإن كانت تشترك جميعها في إضمار الحاملة مع الإشارة إليها ضمنيا بواسطة الخاصة المميزة نفسها، فإن لكل واحدة تركيبها الخاص. ويمكن توضيح الإضمار الذي لحق الحاملة بالشكل التالي:

[الرجل = (م1)، القامة =) (ح) وهي غائبة ظاهريا، ربعة = (س)]

[الوجه (م2)، اللون = (ح)، وهي مضمرة أيضا، أبيض = (س)]

[اللحية (م3)، الشكل (ح)، وهي بدورها مضمرة، الاستدارة (س)]

وبديهي أنه كلما كان الوصف معقدا، (مثل الوصف الطوبوغرافي)، فإن الصيغة تتعقد أكثر.

## المستوى الأول:

حينما ننتقي للموصوف حاملة واحدة وسمة مميزة واحدة، لا يعترضنا أي مشكل أثناء عملية نقل هذا الوصف من الذهن إلى النص، أما حين تكون حاملة السمة المميزة مركبة، فإنها تتطلب سمتين مميزتين أو أكثر مثل قولنا: (الكأس مزين بالأحمر والأزرق..) ففي هذه الحالة البسيطة، نكون مضطرين إلى إجراء اختيار ثالث، يتمثل في كيفية ترتيب الخاصتين (الحمرة والزرقة)، حيث يصبح التساؤل عن السر في إعطاء الأسبقية الزمنية والكتابية للحمرة دون الزرقة قائما. وتعتبر هذه العملية، الحلقة الأخيرة في تشكيل الوصف وانتقاله من ذهن المبدع إلى ذاكرة النص. ولهذا الإجراء الأخير دلالة قصوى ومقصودة، لأنه بتغير ترتيب السيمتين المتميزتين سنحصل على صبغة أخرى، فعوض [(م) +(ح) + ((س1) + (س2))] سنحصل على: [(م) + ((س2) + (س1))]، وإذن سنحصل على دلالة مغايرة.

## المستوى الثاني

عندما تتعقد الجملة الوصفية، وتمتد عبر جمل عدة، يصبح التوارد التدريجي ذا أهمية قصوى في تشكيل الدلالة، لأن الشكل الذي يأخذه توارد وتدرج الوحدات الوصفية الصغرى يؤثر بشكل كبير في خلق

الدلالـــة، بل أحيانا قد يصبح شكل هذا التدرج نواة دلالية تنمو حولها دلالة باقي المقاطع الكتابية.

وســـنقدم من أجل توضيح أهمية هذا المستوى نموذجين وصفيين يتمـــثل الأول في وصـــف مظهر خارجي لشخصية روائية، فيما يتمثل الـــثاني في وصف شيء من الأشياء المتعددة التي تحتفل بوصفها الرواية، لن يكون النموذج الأول خاضعا إلا للخصائص التي تحكم تشكل كل عملية وصفية، أما الثاني فسنختاره أكثر تعقيدا، لأنه يتدرج وفق خطة مرسومة بدقة من القاعدة إلى القمة.

"لم أر قط وجه علية الساكنة في قاع الدرب المشهور بمهارتها في الطـــبخ والطرز وتفصيل الملابس، أما زوجها فكان أصفر البشرة أمرد مـــستطيل الوجه (...) كان يصلح الساعات وينفق على دارين"[10]. ينتقي هذا الوصف الأعضاء الظاهرة من الموصوف (الزوج) وتتمثل في موصـــوفات ثانوية تعود على الموصوف الأساسي، وهي (البشرة، شعر الوجه، الوجه). ويتم إنتقاء حاملة واحدة لكل موصوف ثانوي(اللون، (؟) الـــشكل) كمـــا أن التوارد التدرجي يعطي السبق لبشرة الوجه، يـــتلوها بعـــد ذلك شعر الوجه غير الموجود "طبيعيا" لينتهي الوصف بتحديد شكل الوجه: الاستطالة.

إن هذا الترتيب ليس تلقائيا، كما قد يعتقد، فما هو أولي هو أهم كما لاحظنا حتى في مستوى التركيب الوصفي البسيط. ذلك أن تقدم البـــشرة ووصفها بالصفرة، هو إشارة إلى الذبول الناتج عن التقدم في العمر، وعن الكدح والعسر. وإذن هو إشارة إلى الوضعية الاجتماعية، وضمنا هو إشارة إلى طبقة اجتماعية دنيا. وبالتالي هو تركيز على الحالة الاقتـــصادية للشخـــصية، التي ستظهر جلية من خلال المقطع السردي الموالي "كان يصلح الساعات وينفق على دارين".

أمـــا التركيب الوصفي الثاني (أمرد) فيشير إلى الأنوثة من خلال تشارك الموصوف مع الأنثى في خاصية خلو الوجه من الشعر، وتتضح هي الأخرى من خلال إشارات سردية لاحقة كالإشارة إلى أن إحدى زوجتـــيه "لا تـــشبع". أما الجزء الأخير من الوصف، فلا يعبر لا على وضعية اجتماعية – اقتصادية ولا على فحولة أو برودة جنسية. ولذلك فإنـــه لم يـــؤكد فيما تلا من سرد. كما أنه جاء متأخرا نظرا لهامشية دلالته.

وإلى جانـــب هـــذا النمط من الوصف البسيط نسبيا، هناك نوع يرتقي إلى مستوى أعمق، ويتعلق الأمر "بالوصف المنظم بدقة، والذي يتبع في تسلسله منطقا معينا. وهو ذلك الوصف الذي يعرف بدايته من القاعـــدة ويمضي متدرجا بدقة في صعود نحو القمة، أو يبدأ من القمة ويأخذ في النـــزول بدقة أيضا، نحو القاعدة، كما هو الحال في وصف قبعة شارل بوفاري[11] وهذا النوع من الوصف المحكم التدرج، غالبا ما يـــتجاوز بدلالته السياق المحدود الذي يؤطره، إلى الدلالة النصية، التي ينـــشر علـــيها أضواءه ومناراته، لدرجة قد يصبح معها ممارسا لتعرية تدرجية للكتابة ذاتها. فوصف قبعة شارل مثلا، كان إرصادا لتصرفات شـــارل ومواقعه وخصوصيات شخصيته، كما تقدمها الرواية في كل مـــراحلها. ونظرا لأهمية هذا النمط، سنختار نموذجا خصبا من رواية مدام بوفاري نحاول عبره، ومن خلاله، استنتاج الدلالة التي يخلقها ذلك الترتيب المحكم. والنموذج عبارة عن وصف لحلوى العرس:

"عـــند القاعـــدة كان هناك مربع أزرق من الورق المقوى يصور معـــبدا بأروقة وأعمدة تحف بها التماثيل، وفي الفجوات، تناثرت نجوم مـــن الورق المذهب؛ وبالطابق الثاني برج صنع من فطير (سافوا) محاط بتحصينات من الحلوى واللوز والزبيب وفصوص البرتقال، وفي الأعلى،

فوق السطح، كان هناك حقل أخضر، حيث توجد صخور من بحيرات من المربى، ورواق من قشور البندق، ونرى حبا صغيرا يتأرجح في أرجوحة من الشوكولاتة التي ينتهي عمودا ببرعمين من الورد الطبيعي بمثابة كرة في القمة"[12].

سيحاول التحليل الذي سنقوم به، ربط دلالة هذا الوصف بالنص ككل، غير أننا لكي نصل إلى ذلك، نفضل المرور من المراحل التالية: أ. تحديد العين الواصفة، هل هي عين السارد أم عين الشخصية أم هي عين جماعية. ب: تحديد دلالة النص الوصفي المعزولة، ج: تحديد دلالته في سياق الرواية بصفة عامة.

## أ. البصرية الواصفة

إن حلوى العرس، باعتبارها تشكل موضوعا للحظة هامة من لحظات الاحتفال، عادة ما تكون عرضة لانتهاك بصري جماعي. ويعني ذلك أن المدعوين يشاركون في هذه العملية. ولهذا فإذا ما افترضنا أن الوصف ممرر من خلال بصرية أحد المدعوين (أو إحدى المدعوات)، فإننا سنصطدم بحقيقة مزدوجة، لا يمكن دفعها ببساطة، وهي أن الحلوى كشيء مشتهى، معرضة للبصرية قبل أن تزدرد. وجو المرح المحاقب لزمن المشاهدة الواعدة باللذة، سيفرضان على المشاهد المترقب لنصيبه من الحلوى التركيز اللاواعي على ما يلائم ذوقه، فلو كان مثلا يحب الشوكولاتة لبدأ وصفه بها أو لترك على الأقل - وهو يقوم بعملية الوصف - آثارا تشكل قرينة على تفضيله هذا، أو كان يحب المربى لبدأ به أيضا، وهكذا...

أما إذا افترضنا أنها موصوفة من خلال أعين المدعوين كافة، وهو افتراض مردود لأنه غير ممكن، وذلك لأن اختلاف ذوق كل فرد على

حـــدة، هـــناك المفارقة التي يخلقها كل من موقع المشاهدة ومسافة بعد تحققها. فالمدعوون لابد لهم من اتخاذ مواقع مختلفة من حيث البعد عنها أو القـــرب منها. الشيء الذي لن يسمح أبدا إعطاء مثل هذا الوصف الدقيق الذي يفترض عينا مترفعة، غير مشتهية. تلك العين التي لن تكون إلا عـــين الـــسارد، وحده. أو على الأصح، عين ذهن السارد الخالق لديمومة السرد.

## ب. الدلالة المعزولة

إن تـــرتيب هذا الوصف بشكل تصاعدي من القاعدة إلى القمة، مـــع إدخـــال طابع زمني بفضل الصيغ الزمنية (أولا، بعد، في الأخير)، يعطـــي انطـــباعا بتزاوج الزمان والمكان وذوبانهما في وحدة واحدة. ويـــسمح ذلـــك بـــتحديد ثلاثة أزمنة، كل واحد منها موسوم بطابع عمـــراني معين، ففي الطابق الأرضي – إذا صح القول – المقابل للزمن الأول، نجـــد معالم حضارة معينة (الأعمدة، الأروقة [المعبد] التماثيل) وفي المكـــان الـــثاني، نجـــد([البرج] الحصون) وفي الثالث نجد (حقلا، صخورا، [المربى، الشوكولاتة] والحب المتأرجح).

إن باســـتطاعتنا إذن، الحصول على الدلالة المعزولة لهذا الوصف من خـــلال التقـــسيم الـــزمني الذي اقترحه لنفسه، وأيضا من خلال الأشياء المنـــسوبة لكـــل زمن – مكان، فالأول يحتوي على أشياء أثرية، تعود بنا مباشـــرة إلى جو الحضارة والثقافة القديمتين بكل ما تضمانه من رموز دينية وغيرها، ويعتبر المعبد مؤشرا واضحا على ذلك، ويؤشر الثاني بفضل البرج إلى القـــرون الوسطى، أما الأخير الذي تظهر فيه الأشياء الدالة على الزمن المعاصـــر – المعاصر لزمن الكتابة طبعا – فيدل بشكل من الأشكال على العصر الحديث، ويتمثل الدليل على ذلك في المربى والشوكولاتة.

وإذا كان المكان الأول قد حظي بإشارات ترمز إلى الأمل فالنجوم المتناثرة، بينما لم يحض الثاني إلا بالأبراج والحصون الدالة على الحذر والترقب، فإن الثالث قد خص بأوصاف متناقضة أهمها: (حقل أخضر/صخور، صخور/بحيرات، حب صغير/أرجوحة، قمة/كرة) حيث الوصف نفسه يعبر عن العصور، إنه يضفي على العصر الأول الأمل، وعلى الثاني الترقب والحذر، بينما يضفي على الثالث والأخير سمات تأرجح العواطف، والفراغ..

## ج. الدلالة في سياق الرواية

وفي هذا المستوى من التحليل سنربط ما توصلنا إليه في المستويين الأولين بالنص في كليته. فبما إن العين الواصفة هي عين السارد الذي يتحدد من خلال الرواية كسارد عالم بكل شيء، وحاضر في كل مكان وزمان، أو بتعبير جيرار جونيت، خالق لكل شيء[13]، أفلا يكون هذا الوصف المحكم التشكل ذا علاقة وطيدة بالأحداث السابقة والآنية والمستقبلية في الرواية؟ ألا يكون شبيها في وظيفته بوصف قبعة شارل النازل؟ وإذن ألا تكون حلوى العرس بفعل تشكلها التصاعدي – وبفعل كونها مواضعة اجتماعية – تعبيرا رمزيا فريدا عن حياة إيما (مدام بوفاري) برمتها؟ خاصة وأن الطوابق أو الأزمنة الثلاثة المشكلة للحلوى تشبه الأمكنة الثلاثة التي أثرت في حياة إيما بوفاري (الدير، توست، يونفيمل) والأزمنة الثلاثة، (الطفولة، الشباب، وبقية عمرها بعد الزواج) حيث يبدو أن من اليسير العثور على التشابه بين تشكل الوصف وتشكل حياة إيما: فأهم مكان في قاعدة تكون الحلوى (المعبد) يتماثل مع قاعدة تكوين إيما (الدير)، إذ تقابل التماثيل تلك اللوحات الرائعة التي كانت تفتن إيما، أما الفجوات فتعادل اللحظات الفريدة التي

كانـــت تخلـــسها إيما مع زميلاتها للاستماع إلى قصص اسكوت، أما النجوم التي تتناثر عبرها، فتمثل تلك العوالم الحالمة التي تطل من خلال الـــروايات التي كانت تقرأها، والتي شكلت لديها عالما متخيلا تترجمه كائـــنات الطابـــق الثاني، المتمثلة في الأبراج التي تفيد الترقب والمراقبة، مشاكلة نوافذ بيت إيما التي كانت تتيح لها فسحة ترقب كل غريب من أجل صده أو امتلاكه. أما الطابق الثالث المساوق للحقبة الثالثة، فيضم عـــددا مـــن الرموز (الصخور، الزوارق من القشور، البحيرات) ويعبر بوضوح عن عالم مضبب، ومسكون بالمخاطر. إنه عالم موسوم بطابع المغامـــرة، فالـــزوارق التي ستجوب البحيرات هشة ومهددة بالارتطام بالموانع. إنها تشير إلى جو المغامرة التي سترتادها مدام بوفاري، مشتركة فـــيها تـــارة مع (رودولف) وأخرى مع (ليون)، كما أن تموضع هذه الرموز داخل حقل أخضر، يناسب لون الغابة التي ستشهد أهم مغامرة لمـــدام بـــوفاري. أما الحب الصغير الذي يتأرجح، فدال على مضمون الحلوى أي على الحب الأحادي المضطرب، الذي لن يخرج عن حتمية الفـــشل الذي يطارد كل حب غير متبادل، وهي الخيبة التي أشر عليها السارد بالكرة في القمة.

هكذا نكون قد أكدنا، من خلال تبيان المراحل التي تمر بها العملية الوصفية قبل التجسد كتابة، ومن خلال كشف الإمكانات الدلالية التي تخلقها بفضل العلاقة التي تصونها مع سياقها، أو مع النص بصفة عامة، أن تـــشكل الوصف وتدرج أجزائه ليس عملا صدفويا ويسيرا، بل هو عمل ينبع من قصدية يتغيا الكاتب تحقيقها قبل تجسيده كتابة.

# 2

# علاقة الوصف بالسرد الروائي

## 2-1 الوظيفة السردية والوظيفة الوصفية:

إذا قبلنا بكون السرد (الروائي) تسمية لذلك العرض الذي يقدم حـــدثا أو مجموعة من الأحداث - الواقعية أو المتخيلة - بواسطة اللغة المكتوبة، فإن الرواية لابد لها، أثناء عملية تشكلها، من استثمار محوري الـــسرد والوصف، لأن كلا منهما يقدم وظيفة، تتضافر مع الأخرى، لتشكلان فب النهاية العالم الممكن للرواية.

إن الـــرواية، باعتبارها تقدم أحداثا وأفعالا، فإنها بالضرورة تقدم ســـردا روائـــيا، غير أن تلك الأحداث والأفعال تتطلب وجود سببية متمثلة في وجود طاقة إنسانية أو إنسانوية، ووجود محيط زماني ومكاني يؤطـــرها، ومن ثمة ضرورة الشخصيات والأمكنة والأشياء. وهي العناصر الـــتي تشكل الفاعلية المحركة لديمومة السرد الروائي، الذي من سماته أنه "يكتفي بالتسميات الخالصة، البسيطة ويهدد الليونة الهيكلية"[14].

إن هـــذه الأشـــياء والأمكنة والشخصيات تتطلب لكي تكتسب خـــصوصيتها، لغة متميزة تنصب على ما هو خاص ومميز، أي أنها تتطلب لغـــة وصـــفية. ووفـــق هذا المعنى يكون السرد منصبا على كل ما هو حركي داخل الزمن، أي بكل ما هو مرتبط بالأحداث المدركة بوصفها

تعكس تقدما في أجواء الحكاية – ومن هنا التشديد على المظهر الوصفي والمظهر الدرامي للخطاب – ويكون الوصف زمنا ميتا في سيرورة ما هو حركي، حيث تبدو الأشياء والكائنات لحظة وصفها، كما لو كانت مجمدة، الشيء الذي يجعل الوصف يبدو كأنه يحدث "توقفا في مجرى الزمن، ويسهم في تمديد السرد في الفضاء"[15].

غير أن هذين المحورين وإن كانا يعبران عن موقفين متباينين من العالم والوجود، مادام الأول (السرد) أكثر حيوية، والآخر(الوصف) أكثر تأملية، فإنهما يشكلان بتلاحمهما النسيج المتماسك لمختلف خيوط النص.

غير أن علاقتهما وإن كانت ضرورية وتضامنية، فذلك لا يعني أنها سلمية، لأن الوصف أحيانا كثيرة، يستطيع التخلص من عبودية المعنى المسخر له، ليقدم معنى آخر تنتجه الكتابة نفسها، وذلك من جهة، بفضل تحوله من مجموعة كلمات تعني أشياء أو أوضاعا محددة، إلى نص مصغر، ومن جهة ثانية بفضل دقة تشكله وطبيعة علاقته بالسياق الذي ينتمي إليه.

## 2-2 السرد الوصفي:

لعل العلاقة الأكثر سلمية بين الوصف والسرد، هي تلك العلاقة اللاملموسة، التي يبدو فيها الوصف وكأنه شبه منعدم، إذ لا نحس بوجوده أثناء القراءة السريعة أو العادية. وتتمثل تلك العلاقة في وجود أفعال حركية ووصفية في آن واحد. وهذه الأفعال تخضع في عملية تحققها كتابة، لنفس القوانين المتحكمة في إنتاج كل عملية وصفية (تلك القوانين التي بيناها بتفصيل في الجزء الأول من هذا الفصل)

بما أن كل حدث يمكن التعبير عنه بواسطة عدد من الأفعال التي

تناسبه، فإن اختيار فعل بعينه هو انتقاء لحالة وصفية تحدد نوعية الحدث أو نوعية الوعي به أو التفاعل معه. ومعنى ذلك أننا نجابه مع كل فعل، عملية وصفية محايثة للعملية السردية وخاضعة لها. ولتوضيح ذلك سوف نقوم بقراءة بعض المقاطع السردية المأخوذة من روايات عربية مختلفة:

ولنبدأ بنماذج من رواية "موسم الهجرة للشمال"، التي نصادف في صفحتها الأولى سيلا من الجمل السردية المتلاحقة، التي لا تخلو أفعالها من الصدى الوصفي المنسرب عبر سراديب اللغة السردية:

"عدت إلى أهلي يا سادتي بعد غيبة طويلة، سبعة أعوام على وجه التحديد، كنت خلالها أتعلم في أوروبا، تعلمت الكثير وغاب عني الكثير، لكن تلك قصة أخرى، المهم أنني عدت وبي شوق عظيم إلى أهلي، في تلك القرية الصغيرة عند منحنى النيل، سبعة أعوام وأنا أحن إليهم وأحلم بهم، ولما جئتهم كانت لحظة عجيبة أن وجدتني حقيقة قائما بينهم، فرحوا بي وضجوا حولي، ولم يمض وقت طويل حتى أحسست كأن ثلجا يذوب في دخيلتي فكأني مقرور طلعت عليه الشمس".

نصادف في هذا النموذج عددا كبيرا من الأفعال المشكلة للمحفزات الأساسية لفقرات ووحدات السرد، وأولها المحفز الحكائي (عدت). من الواضح أنه قد كان بالإمكان الكاتب تعويضه بأفعال أخرى يمكنها تأدية نفس المعنى السردي مثل: (رجعت - وصلت - انتهيت... إلى أهلي) إلا أنه فضل اختيار فعل (عدت) من بين بقية الأفعال، فأعطى بذلك للحدث وصفا، يترجم الإحساس الداخلي للشخصية المحققة للفعل. إن ما يميز الفعل هو أن مصدره (العودة) مشحون ضمنيا بدلالتين، الأولى نفسية (الحنين) والثانية مادية (الانتهاء

مـــن مهمة ما، أو من إنجاز فعل ما) وهو الشيء الذي لا يتوفر في فعل وصـــلت مـــثلا، لأنه لا يتضمن دلالة الانتهاء من مهمة ما، بل على العكس من ذلك يظل قابلا للاقتران باحتمالية الإخفاق أو العدول عن إنجـــازه المهمة. فضلا عن كونه، في مستوى الأثر النفسي، لا يدل على أي شوق أو حنين، بل قد يقبل الدلالة على أن حدث الرجوع مقرون بإحـــساس مأســـاوي ولدته الخيبة أو حتمه الخوف.. وكذلك الأمر بالنسبة لفعل (انتهيت) ومن هنا يتضح أن فعل (عدت) يشكل في نفس الوقت عرضا ووصفا للحدث، كما أنه بفضل وصفه للحالة الوجدانية (الحـــنين) يشكل محفزا، أو نواة لتناظر لاحق تجسده الوحدات السردية الـــصغرى "عـــدت وبـــي شوق عظيم" "سبعة أعوام وأنا أحن إليهم وأحلـــم بهـــم".. ولن يكون من العسير التأكيد على أن فعل (عدت) ببعديه النفسي والمادي يشكل مرجعا خطابيا لكل مقاطع الرواية، فكل مـــا سيعيشه أو سيسمعه السارد محفز من قبل العودة، كما أن الأحزان التي ستنتابه والأشواق التي سيصونها مع القرية وأهلها ستجد مرجعيتها في دلالـــة العودة. وهذه المرجعية واضحة حتى في المقطع الوجيز الذي اختـــرناه نمـــوذجا، ذلـــك أن الأفعال تتراوح بين تحديد درجة الحنين المتـــضمنة في فعـــل العـــودة "وبـــي شوق عظيم" ومسافة اكتساحه للـــنفس"سبعة أعوام وأنا أحن إليهم" وبين تحديد جانبها المادي، الذي أحيانا يوجد متراكبا مع الجانب النفسي في نفس الملفوظ السردي، كما هـــو الحال في المثال السابق "سبعة أعوام..."، الذي إلى جانب تحديده لدرجـــة الحـــنين، يحدد مسافة الغياب الفاصل عن زمن العودة أحيانا، وأحـــيانا أخرى ينفرد بمعنى الملفوظات، غير أنه لا ينفلت من مرجعية العـــودة التي تحيل منطقيا على مرحلتي الذهاب والمكوث بعيدا: "كنت خلالها أتعلم في أوربا، تعلمت الكثير وغاب عني الكثير، لكن تلك قصة

أخـــرى". ويمكن أن نبين مرة أخرى أهمية انتقاء الأفعال ذات الصدى الوصـــفي، مـــن خـــلال تحليل قصدية اختيار الروائي لفعل (تعلم) في النموذج السابق:

من الواضح أنه كان بإمكان الكاتب استبدال الفعل بأفعال أخرى أكثـــر ملائمـــة للحدث مثل (أدرس) أو (أبحث) خاصة وأننا سنخبر، بواســـطة إشارة لاحقة، بأن زمن الغياب كان مشغولا بزمن البحث في شاعر إنجليزي مغمور. غير أن اختيار فعل التعلم، وتفضيله على غيره، كـــان أكثر ملاءمة لوظيفة الحدث داخل الأحداث الأخرى لأنه أعم منها. لأن الدراسة أو البحث (وليكن علميا) منغلقان على مجال محدد، بـــل أكثر من ذلك منصبان على جزء حصري من المعرفة، ومحكومان بقـــوانين التخـــصص. أما التعلم فيطول مختلف المعارف وعلى رأسها المعـــرفة الاجتماعـــية والـــسياسية.. وكل ما يهم الدين والأخلاق في تفاعلهما أو تصادمهما مع السلوك..

إن اختـــيار التعلم بوصفه موضوعا للهجرة يصبح وصفا لها، وهو وصف سيخدم تنامي الأحداث اللاحقة، وسيحقق لها القدر الكافي من الانسجام المنطقي، ففي ضوء "تعلمت الكثير وغاب عني الكثير" سنفهم السر في تناقضه مع موقف أهله وأهل القرية، وبصفة خاصة حول تأويل حـــدث قـــتل (حسنة بنت محمود) ل(ود الريس) وانتحارها في نفس الـــوقت. وفي ضوئه أيضا سندرك، باعتبارنا قراء، لماذا لا نتعرف إلا ما تعلمه السارد من عادات جديدة وسلوكات دون أن نتعرف الكثير عما درســـه في بحثه، أوعما استفاده منه. إن صمت السارد عن مسيرة بحثه معلـــل مـــنذ البداية (تلك قصة أخرى)، أي منذ اختياره لفعل التعلم عوض الدراسة أو البحث.

ثم بعـــد ذلك، نصادف جملتين معبرتين عن حدثين (فرحوا بـــي

وضـــجّوا حولي) وهما مرتبطتان بفعل العودة المفجر والمحفز لهما. ومع هاتين الجملتين، نصطدم بنوع آخر من تشابك الوصف بالسرد، حيث يـــبدو بجلاء أكبر كون الفعل يحمل في ذاته الحدث موصوفا، ولعل هذا التشابك العفوي، يشكل الدرجة الصفر في احتراب السرد والوصف، حيث يمكن في هذا المستوى القول مع جيرار جونيت، إن الوصف عبد خاضـــع للـــسرد. وفي هـــذا المستوى أيضا يمكن أن نضع الوصف في النـــصوص الحكائـــية القديمة - كالحكاية الشعبية أو السير والملاحم - كما هو الحال في النموذج التالي المأخوذ من كتاب كليلة ودمنة:

"زعمـــوا أن خبا ومغفلا اشتركا في تجارة وسافرا، فبينما هما في الطـــريق، تخلـــف المغفـــل لبعض حاجته، فوجد كيسا فيه ألف دينار فأخـــذه، فأحس به الخب، فرجعا إلى بلدهما، حتى إذا دنوا من المدينة، قعـــدا لاقتـــسام المال، فقال المغفل خذ نصفه، وكان الخب قد قرر في نفـــسه أن يـــذهب بالألـــف جميعه، فقال له: لا تقتسم فإن الشركة والمفاوضـــة أقرب إلى الصفاء والمخالطة، ولكن آخذ نفقة وتأخذ مثلها وندفن الباقي في أصل الشجرة فهو مكان حريز.."(16)

يبدو الوصف في هذا النص شبه منعدم، فباستثناء الوصف الموجود في الأفعال الدالة على الحركة المادية أو الذهنية مثل كلمة (زعموا) التي تـــدل علـــى الحدث وتصفه أو (الخب) و(المغفل)، لا نكاد نعثر على الوصف بمعناه الشائع في التحديدات الحديثة.

## 2-3 الوصف الموجه من قبل السرد:

أما المظهر الثاني لعلاقة السرد بالوصف، فيتسم بشيء من التعقيد، ويـــتعلق الأمر بالوصف المنصب على الشخصيات والأشياء والأماكن التي تنتمي جميعها إلى سيرورة السرد الروائي، فكلما هم السارد بإقامة

شخصية جديدة أو مكان جديد - سيكون مجرى لسلسلة من الأحداث - إلا وفسح السرد المجال أمام العملية الوصفية، لأنه لابد من تقديم المظهر الخارجي للشخصية، ومحددات المكان وأبعاده، وسمات الأشياء القابعة داخله أو حواليه، وهي عملية، تسبق عادة بتمهيد يضطلع به السرد، لتهيئ القارئ لتلقي الوصف، ولفسح المجال أمام الوصف الذي يعلن عن نفسه، وبذلك يكون الوصف منتميا للسرد وموجها من طرفه، وذلك بواسطة الموصوف (الشيء أو المكان أو الشخصية) الذي يستقبل التفاصيل الوصفية. غير أنه رغم انتمائه للموصوف المشكل للحظة من لحظات قوة السرد، يستطيع أن يتجاوز غائية السرد كما وضحنا في الفقرات السابقة من هذا الكتاب.

وللتعبير بدقة عن هذه العلاقة، يمكن استعارة مفهوم العنوان ومنحه إلى الموصوف: إن العنوان كما نعلم هو، في علاقته بموضوعه، مزيج من الحرية والانضباط. أو بتعبير بسيط فإن النص المنطوي تحت لواء العنوان، يمكنه أن يخرج عنه من خلال بعض الامتدادات الموضوعاتية، بل يمكنه أن يتجاوزه لدرجة يكون معها العنوان مجرد خطإ بدر من الكاتب، أو مجرد لعبة.. غير أن النص رغم كل ذلك يظل ذا علاقات ممكنة بعنوانه. وهي علاقات قد تتفاوت في قوة درجتها، ولكنها موجودة ومؤكدة. وهذه العلاقة، هي التي تحكم بشكل من الأشكال الموصوف بالوصف. وكما أكدنا سابقا، لا يمكن أبدا أثناء إجراء العملية الوصفية، أن نحيط بكل أجزاء وصفات الموصوف، ولذلك فإن كل وصف إلا ويقدم محروما من عدم الاكتمال الناتج عن الانتقاء الإجباري، غير أن عدم الاكتمال يوفر الحرية، ويجيز التعدد الدلالي. إن هذه العلاقة الموسومة بتلك الإرغامات تخلق احترابا سلميا متفاوت الدرجة بين السرد والوصف، بناء عليها يمكن تقسيم مستويات

الوصف إلى ثلاثة أنماط:

- الوصف البسيط.
- الوصف المركب.
- الوصف الانتشاري.

### 2-3-1 الوصف البسيط:

ونقـــصد به الوصف الذي يعطى من خلال جملة وصفية مهيمنة قصيرة، لا تحتوي إلا على بعض التراكيب الوصفية الصغرى. ويتحقق ذلك في الغالب حين يتم الاستغناء عن الأجزاء والصفات، كالاقتصار أثـــناء وصـــف الشخصيات، على تراكيب وصفية موجزة مثل(رجل وســـيم) (كـــان رجلا نحيفا..) أو كأن يكون الموصوف متراصا، غير مجزأ.

وهـــذا النوع من الوصف لا يستطيع مجاوزة دلالته المسخر لها من قـــبل السرد، إلا أنه بفضل تلاحمه مع بقية الإشارات الوصفية الخاصة بالشخـــصيات والأمكنة والأشياء ينتج دلالة اجتماعية، يكون لها دور فعـــال في فهم الرواية وتأويلها. فالتركيب الوصفي السابق "كان رجلا نحـــيفا" يشير إلى انعكاس لوضع اجتماعي معين (سوء التغذية، العمل الشاق، عدم توفر شروط الوقاية الصحية).

### 2-3-2 الوصف المركب

ونقصد به الوصف الذي ينصب على الشيء الموصوف (العنوان) الـــذي ينتمي إلى السرد الروائي، شريطة كون هذا الوصف معقدا، إما بفـــضل الانـــتقال من الموصوف إلى أجزائه ومكوناته، أو بالانتقال إلى المحـــيط الضام لهذا الموصوف أو المضموم ضمنه. ويعني ذلك أننا بواجه

هـــذا النمط حين نكون أمام الصيغة التالية [(م) (م1) + (م2) + (م3)..] وسنحلل هذا النمط انطلاقا من النماذج التالية:

الـــنموذج الأول: "تحـــت السقيفة المنحدرة بشكل هرمي تألقت مجموعة من الأزهار قبالتي، امرأة بدينة ترمي مجموعة أزهار أمام بيتها، تمتد دوائر خيالية من الرماد، تخرج من مكان لا مرئي"[17].

النموذج الثاني: "النهر ليس ممتلئا كأيام الفيضان ولا صغير المجرى كأيام التحاريق (...) كانت الأشياء على الشاطئ نصف واضحة (...) كان النهر يدوي بصوته القديم المألوف، متحركا كأنه ساكن"[18].

الـــنموذج الـــثالث: ودمـــشق مديـــنة أسيوية محاطة بالصحراء والغابـــات، ملفعة بالثلج آنا، والنهارات الحارة آنا آخر تقع في وسط آسيا: أرض الشهداء والجنس والرغبات التي لا تتحقق"[19].

رغم كون النموذج الأول جملة من الأشياء الموصوفة، فإنها تبدو من جهـــة، مـــوحدة بفـــضل تواجدها بمكان واحد، ومن جهة ثانية بفضل انتسابها إلى الفعل المحفز لوجودها (الحلم) الذي يحكم قبلا دلالتها باعتباره متـــصفا بـــصفات العنوان، ومن أهم سمات الحلم إتاحته للحالم الحرية في تـــشكيل عالم حلمه، خاصة إذا كان حلم يقظة. ومن الواضح أن الرموز اللغـــوية المستخدمة وطريقة تشكلها المتقن، سيوفران إمكانية قوية للإيحاء والتمـــرد علـــى الدلالة المحدودة الخاضعة لحدود السردية المتحكمة في هذا المقطـــع الوصفي: (السقيفة – المرأة – الأزهار – الدخان، إضافة إلى دقة الوصـــف المنـــصب على الأعلى/القمة، والنازل إلى الأعماق اللامرئية). تـــتجاوز الأدلة في هذا المقطع الوصفي، بفضل ماهيات مراجعها، الدلالة المسخرة لها، إلى خلق دلالة أعم، تساهم في تعميق – وربما تعمق – الدلالة الكلية. ولتوضيح ذلك سوف نقوم بتحليله:

يبدأ الوصف بالسقيفة النازلة بشكل هرمي، لينتهي عند القاعدة،

وهـــو شـــكل يحيل مباشرة على ثنائيتي: البنية الفوقية والبنية التحتية، الشعور واللاشعور. فالمرأة والأزهار ينتميان للبنية الفوقية والشعور، أما الـــدخان فينتمـــي للقاعدة، للبنية التحتية، وللا شعور مادام ينبثق من مكـــان تحـــتي لا مرئي (مجهول) وتجاوزا منا للتحليل النفسي سنكتفي بتحليله انطلاقا من الثنائية الأولى المادية.

وللوقوف على الدلالة العميقة يكون علينا تحليل الرموز اللغوية في ذاتها، ثم في علاقتها مع بعضها، ثم بعد ذلك نحاول وضعها في علاقة مع دلالـــة الـــنص ككل. ولتجلية دلالة الرموز في ذاتها يمكن الاستئناس بملاحظات الأستاذ أحمد اليبوري، في مقدمته لرواية (المرأة والوردة)[20] حـــيث لاحظ بأن المرأة في علاقتها مع الأزهار، تصبح أسرة، ويصبح بذلك شوق البطل إليهما شوقا للاستقرار العاطفي والنفسي. لكننا حين نبحث عن هوية تلك المرأة نجدها غيرية بالنسبة للبطل، وغريبة عنه في كـــل شـــيء، في الأصـــل، في القيم، في الثقافة والهوية، بل في الهيئة أيضا(نحافة البطل/سمنة المرأة) كما أن العلاقة الموجودة بينهما هي علاقة اشـــتهاء جسدي لا غير، هي علاقة عابرة في جوهرها، كعلاقة السائح بالمكـــان الذي يسوح فيه، ومن هنا تتضح رمزية المرأة التي تشي بدلالة الأرض، الوطن. هكذا يكون هذا الحلم، هو حلم بالاندماج تحت لواء هـــذه المرأة الأرض. لكن بما أن هذه المرأة غريبة، فالوطن غريب أيضا. ومن ثمة فإن الشطر الأول من الوصف يترجم رغبة البطل – السارد في تـــبني الغـــرب وطنا، غير أن ذلك يظل مقصورا على مستوى الفكر والتأمل.. أما الشطر الثاني "دوائر خيالية من الرماد تخرج من مكان لا مرئي"، فهو ترجمة للمفارقات والتناقضات، التي تملأ المسافة الفاصلة بين الـــسارد والمرأة – الوطن، إنه تعبير عن الواقعي الحقيقي، الذي يعيشه

عبر الهموع ليغلف اللوحة المشكلة للحياة المحلوم بها. وهو شيء يشير بوضوح إلى تكسر الحلم على حوافي سيف الواقع المصلت. ولعل سقوط هذا الفكر المؤسس بمعزل عن الواقع الفعلي هو مضمون الرواية ككل. كما أن انبثاق دوائر الدخان من مكان لا مرئي يؤكد سلطة الواقع وهشاشة الوهم، ويؤكد فشل كل فكر لا يقوم على فهم ودراسة حقيقين لمحمل الأبعاد الناعلة في تشكيل صورة الواقع. فالمكان اللامرئي يشير إلى إحدى تلك الأبعاد غير المدركة من قبل السارد.

ومع ذلك، فلن نستطيع فهم دلالة هذا الوصف النازل من القمة إلى القاعدة، من الحلم إلى الواقع، إلا برصد تطور الحكاية ذاتها من بداية الرواية إلى نهايتها. فالحكاية تفتتح بمقطع يمدح ويمجد الغرب، ويغري السامع – القارئ بالانشداد إلى الرغبة في الاندماج فيه، والهرب من الواقع الحقيقي (الدار البيضاء). بعد ذلك تقدم الحكاية خلاصة إنجاز هذا المشروع السردي (الذي يتضمن حلا لمأساة الواقع البيضاوي – المغربي)، مجلية ما تميزت به التجربة من تمظهرات للأعطاب النفسية، والانفصامات الروحية والفكرية والثقافية، لتنتهي بنا إلى نقطة البداية، بعد فشل التجربة أو الحلم المنفصل عن الواقع. تلك العودة التي عبر عنها السارد بواسطة اقتناء تذكرة السفر إلى الدار البيضاء. هكذا يمكن القول، إن هذا الوصف لا ينتمي إلى السرد الروائي الموضعي إلا ظاهريا، لأنه يقدم دلالة أرقى من تلك التي يفرضها سياقه المحدود، وهي دلالة تطال دلالة الرواية ككل، وتعمقها، بل أكثر من ذلك، إنه يقوم بوظيفة تلخيص الرواية وإرصادها، أو بوظيفة ما سميناه (التعري التدريجي للكتابة).

لا يخرج النموذجان الآخران عن هذا الحس الإبداعي فالوصف في النموذج الثاني ينصب على النهر، ثم ينتقل إلى شاطئيه، فيقدم الأشياء

الرابـــضة فـــوقهما، ثم يعود إلى النهر. والملفت للنظر أن الوصف يصور للنهـــر حالة وسطا بين الهيجان والهدوء، بين الحركة والسكون، وهذا الاختيار وإن كان مناسبا للمعنى السردي الموضعي الذي يجعل من النهر إطـــارا لأفعال وأحداث ستجري، فإنه يتجاوز ذلك للدلالة على العالم الـــذي يترجـــرج البطل بين شاطئيه، ذلك العالم المتسم بالانشطار إلى مجموعة من الحالات المتناقضة (الفيضان/التحاريق = الازدهار/الانحطاط)، (الحـــركة/الـــسكون = ديناميـــة الحياة/رتابتها)، (الشمال/الجنوب = إفـــريقيا/أوربا)[21]. إن هذه التحديدات المتجانسة بدقة تجعل الوصف لحظة قوية في مجرى تنامي الرواية. فهو يحدد لحظة الاختيار العسيرة بين حـــياة ســـاكنة رتيبة توجد بالشاطئ الجنوبـــي وبين حياة حركية يغـــري بها الشاطئ الشمالي. وما تلك اللحظات الحرجة المقلقة التي انـــثابت البطل وهو في وسط النهر إلا هواجس وأثقال لحظة القرار الـــتي تماثل لحظة الجنون. فالبطل من خلال هذا الوصف يعيش بين عـــالمين وقرارين، عالم الغرب وعالم إفريقيا، قرار العودة إلى الغرب وقـــرار التخلي عما تعلمه فيه، من أجل العيش في سكون إفريقيا، علـــى الـــرغم من الشرخ النفسي العميق. وما انتهاء الرواية بدون حـــسم للموقف مع الاكتفاء بصرخات النجدة، إلا دليل على عدم القـــدرة على الاختيار بين العالمين، والصراخ لم يكن بطبيعة الحال طلـــبا لمنقد ما، بقدر ما كان محاولة للتغلب على قساوة اللحظة القرار...

أمـــا الـــنموذج الثالث، وإن كان يختلف عن الآخر لأن الوصف يتخذ معه صيغة التحديد الطوبوغرافي، فإنه أيضا يتجاوز دلالته الأولية، قـــدم دلالة أوسع، تعبر عن التناقض الصارخ الذي يسم حياة دمشق، وضمينا حياة العرب وبقية الأمم المتخلفة..

وهكذا يتبين أن الوصف المركب، بفضل انهماكه في إعطاء جملة أشياء وصفات معقدة ومتشعبة، تنتمي للسرد الروائي بفضل العنوان (الموصوف) الذي يقدم للوصف بسلطته، ويتجاوزه في نفس الوقت بفضل خلقه لدلالة ثانية تنتمي لبنية أرقى، هي بنية الكتابة. كما أنه بفعل كل ذلك، يشكل إلى جانب المقاطع الوصفية الأخرى الموجودة في نفس الرواية، قصة مخادعة، ومذوبة لنص ظاهري. وحاملة لدلالة أكثر عمقا إنها قصة اللامحكي بتعبير جان ريكاردو[22].

### 2-3-3 الوصف الانتشاري:

ونقصد بالوصف الانتشاري، ذلك الوصف الذي يراكب الأشياء والمشاهد واللوحات، بشكل يسمح له أن يصير محورا مهيمنا، يخضع لمشيئته محور السرد. إنه ذلك الوصف الذي تتوارد فيه التفاصيل منفلتة من المعنى المسبق، وثائرة على تحكمية عنوانها ومهدمة لمعالمه، بفضل خلقها لدلالة مغايرة علانية. ويشكل هذا النمط من الوصف أعلى درجات احتراب الوصف والسرد، وبواسطته نكتشف حقيقة أخرى من حقائق العلاقة القائمة بين السرد والوصف، تتمثل في قلب القولة الشائعة "لا يوجد سرد روائي بدون وصف" إلى "لا يوجد وصف بدون سرد" لأن مثل هذا النمط من الوصف بفعل تركيبه المتميز يستطيع تقديم حكاية مذوبة تحت قشرة الحكاية الظاهرة، وهي حكاية إما تكون معمقة للحكاية الظاهرة، أو معارضة لها... وهي في كل الأحوال لا تمضي بدون ترك عذوبة نوعية. وسنقترح لتوضيح هذا النمط، الفصل السابع من رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" الذي يكرس لوصف الطريق، من خلال وصف ما يترامى على جنباتها من صحاري وحرارة شمس قاتلة، مع احتفال خاص بانقطاعات على

مستوى الدلالة والزمن، تتيح فتح فجوة في زمن السرد، ليطل من خلاله استحضارات السارد – البطل لحياة مصطفى سعيد بالجنترا.

إن الوصف الذي نجده في الفصل السابع، يراكب الأشياء والأحداث، ويرتبها وفق توارد تدرجي، يتأطر ضمن نظام محكم الدقة، حيث نكون إزاء مشاهد متراصفة بتماسك يجعلها تولد بشكل عادي كاشف قصة لا محكية، تظل محبوسة وسجينة سلطة القصة المحكية في انتظار قراءة فاحصة، قادرة على هتك غشاء السطح، خاصة وأن القراءة العادية نفسها، تثبت أن المشاهد المتدفقة في سيل متدفق، غير مختارة وفق المعنى السري المسبق، ولكن فقط من خلال إطار مخترع، هو السيارة أو على الأصح هو نافذة السيارة التي تصبح عينا اصطناعية للالتقاط التفاصيل. غير أن الوصف يظل مخترقا في تعاقبيته بانقطاعات مملأ بذكريات السارد عن مصطفى سعيد وعن الغرب. الشيء الذي يحول النافذة إلى نافذة على الطريق تارة ونافذة على الماضي تارة أخرى.

يقدم هذا الوصف صحراء شبه فارغة، إلا من شمس قاتلة، وبعض النباتات المتبعثرة، التي تؤشر على مظاهر البؤس والتخلف والحزن: "شجيرات مبعثرة في الصحراء، كلها أشواك، ليست لها أوراق. أشجار بائسة، ليست حية ولا ميتة"[23] من خلال هذه الإشارة الوصفية، يتضح أن الشرود الذهني، أو تحويل النافذة الإطار إلى نافذة تطل على الداخل، هو استعارة داخلية، تترجم هروب المشاهد من الجو الخانق (السودان) وتعويضه بالجو البارد (الغرب). وتتعمق مسيرة هذا الموصوف(الطريق) مع مشهدي الاستراحة: حيث يترجم الأول جوع الأعراب لتفاهات الحضارة لغربية المرموز إليها بالسجارة، كما يوضح غياب السلع الاستهلاكية اليومية اللازمة، وضمنيا يوضح هزالة القوة الشرائية، كما أن قصة سيارة الشرطة المتوجهة للتحقيق في عملية قا

زوجة لزوجها – المناقض لقصة قتل مصطفى لزوجته توضح من خلال حاجة السيارة إلى البنزين سوء التدبير، والخصاص على أرقى المستويات..

أما المشهد الثاني المتحقق مع الاستراحة الليلية، فإنه يقلب الدلالة رأسا على عقب، ويمنح الوصف قدرة خارقة على طمر الموصوف نهائيا، حيث يتحول مكان الاستراحة من ملجأ عادي لركاب سيارة، يرومون قسطا من الراحة ثم المضي إلى مكان حضاري يشغل مسافة في التاريخ، إلى زمن حضارة معينة، تبدو واضحة من خلال الأوصاف الدالة المنصبة على المكان والزمان: "انتهت الحرب بالنصر لنا جميعا، الحجارة والأشجار، والحيوانات والحديد". من خلال هذه الرموز يتضح أن الحرب قد انتهت لصالح الإنسان والمكان. وهو مكان صحراوي لا يضم إلا الحجارة والأشجار والحيوانات، وهي خصائص تماثل صحراء العرب التي ضمت الإنسان والحجارة والنخيل والخيل والجمال، والتي عرفت خلال فترة من تاريخها توهجا يماثله توهج المكان الموصوف الذي عرف (الشعر، الغناء، السمر، الرقص المختلط، الأضواء والذبائح والخمور..)، وكما أن تلك الفترة المتوهجة من تاريخ الصحراء كان وجيزا وشبيها بحلم هارب، كان زمن الاستراحة الوضاء أيضا وجيزا، سرعان ما ولى عن المكان دون أن يخلف أثرا ما "عاد الأعراب أدراجهم إلى شعاب الأودية"[24]. ومعنى ذلك أن تلك الفترة الوجيزة من تاريخ المجد الصحراوي لم تتجاوز الأشكال التي كانت تدهش الأعراب الذين سرعان ما عادوا إلى شعاب أوديتهم دون استفادة ما من تلك الشرارة من الحضارة. وهكذا يتضح أن هذا الوصف يقيم تجربة من تاريخ الإنسان العربي وأيضا يعطي موقفا من أصوليته وصدى امتداداته في الزمن.

إن هـــذا الوصـــف قد استطاع تذويب المعنى السردي، وإعادة حـــدود القياســـات المكانـــية وسماتها (الطريق – الصحراء – الملجأ الـــسيارة) حـــيث تصبح الطريق في القصة غير المحكية مسيرة تاريخية، وتصبح السيارة إطارا مناسبا لسرعة إنجاز القراءة، ويصبح الملجأ تعبيرا عـــن تلك الفترة الوجيزة من تاريخ الصحراء المتوهج، تلك الفترة التي مرت دون عمق مخلفة لأصحابها قبضة الريح.

وقـــد استطاع هذا الوصف من خلال رمزيته أن يعوض الخطاب المباشـــر حول موقف الإنسان العربـــي من التراث الذي يغني الرواية بالـــبعد المعـــرفي. والذي نجده في أغلب الروايات العربية الجادة. وهذا الـــتعويض يبين عن إبداعية الروائي الطيب صالح وعن إبداعية الوصف حين يوظف بشكل مدروس.

## 2-4 الوصف الحر

إلى جانـــب الأنماط السابقة هناك نمط آخر، يتميز بكونه يبدو في الظاهـــر وكأنـــه منفصل عن السرد الروائي، ينمدج في شكل مشهد قـــصير، أو لقطـــة موجزة، وأنه إقحام مفاجئ يوقف تسلسل السرد الروائـــي. ويشكل هذا النمط، في الغالب، أداة فنية تتأرجح بين كونها وصـــفا وصورة، وصفا لكونها تقدم مشهدا، وصورة لأنها تحاول التعبير بالرمز عن حدث فعلي، أو عن انفعال داخلي..

ولعل هذا النمط من الوصف هو نتاج الطفرة التي شهدتها الكتابة الروائية بدءا من القرن الماضي.

وفي هـــذا النمط من توظيف الوصف، نستطيع القول إنه يتحول إلى الحدث نفسه، أو على الأقل يهيئ له، وسنقسم هذا النمط أيضا إلى ثلاثة مستويات:

الوصف الدال على انفعال داخلي.

الوصف الممهد للحدث.

- الوصف الدال على الحدث.

وسنقدم نماذج توضيحية، مأخوذة من الرواية العربية التي اخترناها، مع الإشارة إلى أن أغلب الأوصاف في مدام بوفاري التي خصصنا لها الفصل الثاني من هذا البحث، تدخل ضمن هذا النمط.

## 2-4-1 الوصف باعتباره انفعالا داخليا:

وهو الوصف الذي يتيح من خلاله الروائي، تدفق انفعالات داخلية، تختلج في نفسية الشخصية، إنه بمعنى آخر رديف سبر الأغوار الداخلية للشخصية وهي تنفعل تحت تأثير حدث ما، حيث يتم التعبير بواسطة المشهد عن الإحساس المرافق لهذا الحدث[25].

وسنقدم لهذا النمط نموذجا مأخوذا من رواية موسم الهجرة إلى الشمال:

"لكن ود الريس الذي يبدل النساء كما يبدل الحمير، يجلس أمامي الآن. وجهه مربد وجفناه يرتعشان، وقد عض على شفته السفلى حتى كاد يقطعها. أخذ يتململ في مقعده وينقر الأرض في عصبية بالغة بعصاه، خلع حذاءه من رجله اليمنى ولبسه عدة مرات، وكان يتأهب للقيام ثم يجلس، ويفتح فمه كأنه يريد أن يتكلم ثم يسكت"[26].

إن هذه اللقطة أشبه ما تكون بلقطة سينمائية، حيث تترجم بواسطة الحركة الخارجية للشخصية انفعالها الداخلي، وهذه الطريقة في التعبير هي الغالبة في الروايات المشابهة لمدام بوفاري خاصة، حيث يمكن العثور على معجم تام للحركات.

### 2-4-2 الوصف الممهد للحدث:

وهـــو الوصـــف الذي يستند إليه الكاتب للإشارة إلى طبيعة اللحظـــات الموالية، أو إلى طبيعة الحدث القادم، وبفضله يخلق جوا مناسبا للحدث. وسنمثل له بفقرة من رواية (اللص والكلاب):

"لم يكـــن في الطـــريق ضـــوء ولا في الـــسماء هلال غايظ اســـتقر فوق الأفق، وابتهجت ونظرت إلى الأرض حتى لمع حبينها الـــضيق تحـــت شـــعاع الهلال، فقلت إن عملي مريح ومستقبلي هائل".

إن هذا الوصف المنعش للروح، يحول الطبيعة إلى سكون مسكون بالـــروعة والطلاوة، ويمحي من سماء الطريق كل ضوء مزعج، فاسحا المجـــال لـــضوء الهلال الخافت، ذي الظلال الرومانسية المفعمة بالرموز الأنـــثوية، ذلـــك الضوء الأليف الذي بسحره الخاص، يحول الأشياء العاديـــة إلى جواهـــر ذات لمعان مفرح. إنه يعطي وعدا بلحظة - أو لحظـــات - رائعـــة، ويمهـــد لحظة - أو لحظات - رائعة أيضا، تلك اللحظات التي تمثلت في بوح البطل لخليلته بضمانات المستقبل الواعدة، ثم برغبة الزواج المؤمن لمستقبل العلاقة.

### 2-4-3 الوصف - الحدث:

ويـــتحقق الوصـــف - الحـــدث حين يصبح الوصف وحده، مـــضطلعا بمهمة سرد أحداث مخبوءة ومتسربة عبر سراديب الجمل الوصـــفية. وســـنقدم لتوضيحه نموذجا من رواية موسم الهجرة إلى الشمال أيضا:

"وظلت واقفة رغم إلحاحي، ولم تجلس إلا حين قلت لها: ومضى كـــذلك والشمس تنحدر نحو المغيب، والهواء يبرد قليلا قليلا، وقالت

ها إلا أيضا أخذت عقدة لساني تنحل وعقدة لسانها. وقلت لها شيئا أضحكها وارتجف قلبي من عذوبة ضحكها. وانتشر دم المغيب فجأة في الأفق الغربي كدماء ملايين ماتوا في حرب عارمة نشبت بين الأرض والسماء. وانتهت الحرب فجأة بالهزيمة، ونزل ظلام كامل مستتب احتل الكون بأقطابه الأربعة، وأضاع مني الحزن والحياء الذي في عينيها. ولم يبق إلا الصوت الذي دفأته الألفة والعطر الخفيف كينبوع قد يجف في أي لحظة. وفجأة قلت لها: هل أحببت مصطفى سعيد؟[28].

إن أول شيء يلاحظ على هذا الوصف هو كونه، يحاول خداعنا بواسطة اتكائه على المبالغة المتمثلة في تصويره للظلام النازل على المنطقة أو القرية، ظلاما نازلا على الكون بأقطابه الأربعة! عوض القرية بتخومها الأربعة. ومن تم وهميته وزيف كونه مجرد وصف لحركة العناصر الطبيعية الزمنية، وهي في طريقها نحو الدخول في عالم الليل. بالإضافة إلى استعمال كلمة الظلام عوض الليل، وانسياب التفاصيل بين عنصرين طبيعيين متناقضين، ولكنهما دالين على هالة من التصورات الدينية والأسطورية: وهما الشمس التي تعبر دائما عن النور والحق، والظلام المرادف دائما للضلال والباطل، الشيء الذي يحيل مباشرة على ثنائية الخير والشر. وبما أن التفاصيل والوحدات الوصفية موازية لأحداث وأفعال، ومنطلقة من النور إلى الظلام، من الخير إلى الشر، فإنها تجعل الوحدة الوصفية دالة على أحداث مخبوءة، صمت عنها السرد، غير أن القراءة اليقظة يمكنها أن تكشفها، وذلك بفضل كشف العلاقات الموجودة بين الوحدات الوصفية والوحدات السردية المطمورة:

| السرد | التعالقات | الوصف |
|---|---|---|
| الإلحاح ثم التهديد. | ↔ | لا شيء |
| بداية بطيئة وعسيرة للتواصل. | ↔ | الشمس (النور، الخير)، تنحدر نحو المغيب. |
| انحلال عقدة اللسانين، شيئا فشيئا. | ↔ | الهواء يبرد قليلا قليلا. |
| "قلت شيئا أضحكها". | ↔ | لا شيء. |
| "ارتجف قلبي من ضحكتها". | ↔ | لا شيء. |
| لا شيء. | ↔ | انتشر دم المغيب بين الأرض والسماء.. |
| لا شيء. | ↔ | وانتهت الحرب بالهزيمة. |
| لا شيء. | ↔ | ونزل ظلام كامل. |
| ضاع الحزن والحياء من عينيها. | ↔ | لا شيء. |

↓

"هل أحببت مصطفى سعيد؟"

نلاحظ من خلال هذه الخطاطة التوضيحية، أن الأحداث تتعالق وتتوازى مع أوصاف معينة، ذات بعد رمزي، حتى إذا ما وصلنا إلى الحديث الحقيقي تخلى السرد عن أدائه لوظيفته وكذا تاركا المهمة للوصف، ثم بعد التعبير عن ذلك الشيء المخبوء يعود السرد ليقدم قرينة دالة على إيحاء الوصف بحدوث تلك الأفعال.

خلال المدة الزمنية الفاصلة بين بداية المغيب ونزول الظلام الكامل:

فالأفعال الأولى تدل جميعها على مراودة الغاوي لموضوع غوايته، بينما تدل الأفعال اللاحقة على رضوخ الموضوع لرغبة الغاوي [مرسل فعل الغواية] غير أنه رضوخ يتسم بالتردد والتدرج تحت إرغامات إغرائية تنتمي لأنساق سيميائية متعددة: لغوية، شمية، بصرية ولمسية. وتقابل هذا الحدث جملة وصفية موحية هي (انحدار الشمس نحو المغيب = انحدار الخير نحو الشر).

أما الجملة الثالثة فتضم أفعالا دالة على انتهاء المقاومة وبداية إرهاصات تحقيق الغواية ويقابلها في مستوى الوصف الإحساس بالبرودة، التي يمكن ترجمتها إلى إحساس الجسد بالرغبة في الدفء والانتعاش بمعانقة جسد آخر.

أما الجملتان الرابعة والخامسة فتؤكدان تحول رغبة الجسد في الانتعاش إلى رغبة الروح. كما أنهما تؤكدان بداية الغواية الفعلية، بعد ذلك يتخلى السرد عن الإفصاح تاركا المجال مرة أخرى للصور الدالة التي يخلقها الوصف، هذا الأخير الذي يعبر عن إنجاز الغواية بواسطة صورة عراك النور والظلام، تلك الحرب التي ستنتهي بانتصار الظلام وهزيمة النور[الشر والخير] ومع الجملة الأخيرة يعود السرد ليؤكد وقوع الحدث بواسطة جمل دالة:

(ضاع الحزن والحياء من عينيها)، (لم يبق شيء سوى تلك الرائحة التي كانت تدغدغه) لينصب كل ذلك في السؤال الغيور "هل أحببت مصطفى سعيد؟".

انطلاقا من هذا المقطع الوصفي، ندرك تحول العلاقة التي كانت تربط السارد بمصطفى سعيد، من ثقة ومحبة – وصلت من جانب

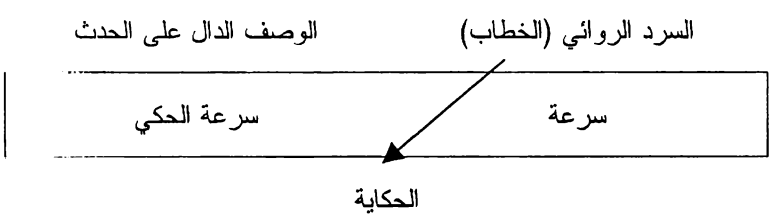
مصطفى درجة اختيار السارد وصيا على ابنيه - إلى عداوة من جانب السارد، تلك العداوة المعبر عنها بواسطة كلمة (غريمي).

وانطلاقـــا من هذا المقطع، أيضا، نفهم التيه الذي أصاب السارد بعد انتحار حسنة.

## 2-5 علاقة الوصف بالزمن:

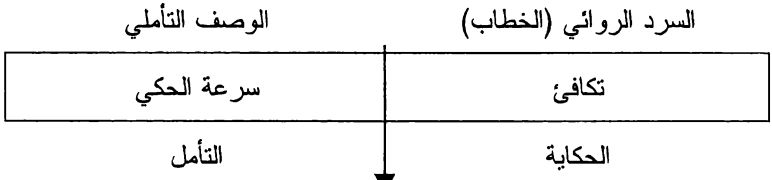
إن الوصـــف باعتـــباره ينسجم مع زمن التأمل، الذي يولد زمن الـــشيء الموصوف في تزامنيته المحاقبة لزمنية الرؤية، يؤكد أن الوصف يقدم زمنا ميتا داخل تطور السرد، أي أنه يشكل توقفا في مسيرة تنامي وتدفـــق الأحداث. غير أن الوظائف التي أحصيناها، تؤكد أن الوصف بإمكانـــه أن يـــضطلع بوظائف مختلفة - غير أنها نسبية - قد تتجاوز أحـــيانا حدود عرض الحدث. ولذلك فإن الوصف يصبح ذا علاقات مخـــتلفة مـــع الزمن باختلاف الوظائف التي ينجزها. وسنكتفي بتقديم خمـــس حـــالات متميزة يحددها الوصف في مجرى علاقة زمن السرد الروائي(الخطاب) وزمن الحكاية:

1. حـــين يكون الوصف معبرا عن الحدث فإنه يصبح اقتصادا لغويا، ومـــن ثمـــة، فإنه يجعل زمن السرد أكثر سرعة من زمن الكتابة: (شكل 1)



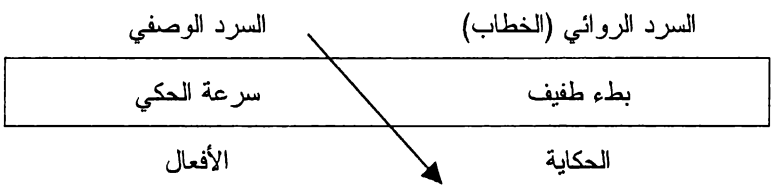

**(شكل 1)**

2. حين يكون الوصف تأمليا، أو ملاذا لشخصية ما، حيث تبتعثه بصرية الشخصية (سواء كانت البصرية منصبة على الداخل أو الخارج) للهروب من انفعالات منبعثة من أحداث محرجة. فإن العلاقة بين الزمنين تتوازى (شكل 2).



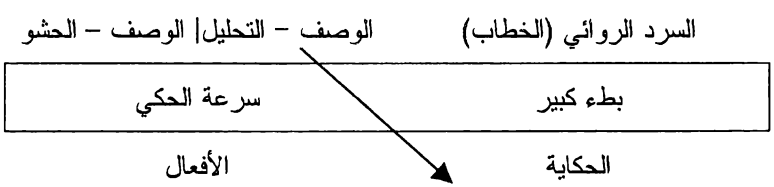

**(شكل 2)**

3. حين نكون أمام السرد الوصفي، نشعر عادة ببطء نسبي يسم الحكاية، يوازيها امتداد طفيف لصالح زمن الخطاب، بواسطة الأوصاف. (شكل 3)



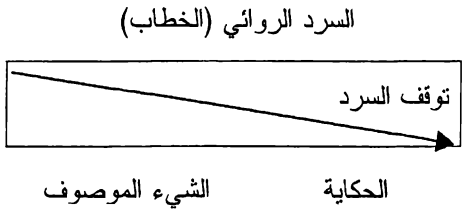

**(شكل 3)**

4. حين يكون الوصف تحليلا محضا لنفسية الشخصية، أو يكون توضيحا للسرد أي حين يكون حشوا بتعبير ريكاردو، فإننا نحصل على زمن شبه متوقف في الحكاية: (شكل 4)




**(شكل 4)**

5. أمـــا حـــين يكون الوصف منصبا على الشيء أو المكان أو المظهر الخارجـــي لشخـــصية مـــا دون أن يكون هذا الوصف دالا على أحـــداث ضـــمنية، فإن الحكاية تتوقف تماما. وبذلك نحصل على علاقـــة متنافـــرة بـــين محوري الكتابة والحكاية، حتى لتبدو كتابة الحكاية، حكاية للكتابة حيث التوقف التام للحكاية: (شكل 5).




**(شكل 5)**

## هوامش القسم الأول:

1. قضايا الرواية، مرجع سابق، ص. 40.
2. إن النماذج النصية التي سنحللها، تنتمي لروايات مختلفة لا توجد بينها روابط من نوع ما. وهذا الاختيار يندرج ضمن غاية محددة، تكمن أساسا في التدليل على أن الوصف - كما الرؤيا - يختلف باختلاف الخلفيات الثقافية والاستيتيقية والإيديولوجية التي تقود الكاتب.
3. عن جان ريكاردو في كتابه قضايا الرواية الحديثة.
4. جان ريكاردو «احتراب النص».

Jean Ricardou, Bélligérence du texte in la production du sens chez Flaubert, Paris 10/18, 1975, p. 94.

5. Gérard Genette, Frontières du récit in communications, 8, p. 163.
6. ميكال دوفرين «الشعري»، ترجمة نعيم علوية، الفكر العربي المعاصر 10، ص. 48.
7. G. Flaubert, Madame Bovary, Le livre de poche, 1972, p. 143.
8. إن العربة التي نضعها في علاقة مع السحاب، لا تأخذ أهمية إلا بكونها محتوية لليون. كما أن الدلالة التي سنعطيها في هذه الخطاطة لكل من السماء الفارغة، والشمس القوية، ليست نابعة من الدلالة المجازية لهذا المقطع الوصفي فحسب، بل هي الدلالة الغالبة في مجمل أوصاف رواية مدام بوفاري كما سنوضح ذلك في القسم الثاني من هذا الكتاب.
9. عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، مطبعة الرسالة، الرباط (4)، ص. 9.
10. عبد الله العروي، الغربة واليتيم، دار التنوير، بيروت، الطبعة 3، 1983، ص. 128.
11. Voir Jean Ricardou, Belligérence du texte in la production du sens chez Flaubert, 10/8, 1975.
12. G. Flaubert, Madame Bovary, p. 33.
13. Gerard Genette, Nouveau discours du récit, seuil, 1983 p.
14. Jean Ricardou, Belligérence du texte p. 87.

15. Gerard Genette, Frontières du récit in communications 8.
16. كلـــيلة ودمـــنة، المكتبة الأدبية، حلب، خان الصابون، بيروت، بدون تاريخ، ص. 113-114.
17. محمد زفزاف، المرأة والوردة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ص. 67.
18. موسم الهجرج إلى الشمال، مرجع سابق، ص. 168.
19. الزمن الموحش، مرجع سابق، ص. 93.
20. انظر مقالة في بداية رواية (المرأة والوردة) "قراءة جديدة للمرأة والوردة".
21. إن طبـــيعة مجرى النيل تجعل جنوبه ممتدا في إفريقيا وشماله مشرئبا نحو البحـــر الأبـــيض الملامس لأوروبا ولذلك فسيكون له شاطئ غربـــي وآخر شـــرقي وليس كما هو الحال في هذا الوصف، الشيء الذي يؤكد رمزية هذا الوصف غير الواقعي.
22. Voir Bélligérence du texte.
23. موسم الهجرة إلى الشمال، ص. 108.
24. موسم الهجرة إلى الشمال، ص. 117.
25. انظر تحليلنا السابق للمشهد المطل من خلال النافذة أثناء وداع ليون ليونفيل.
26. موسم الهجرة إلى الشمال، ص. 99 – 100، مرجع سابق.
27. نجيب محفوظ، اللص والكلاب، دار القلم، بيروت، الطبعة الأولى، ص. 13. ومثل هذا الوصف موجود بكثرة في مدام بوفاري وبصفة خاصة في وصف العربة التي كانت تسوح بإيما وليون ووصف رقص إيما والفيكونت.
28. موسم الهجرة إلى الشمال، مرجع سابق، ص. 92 – 93.

# القسم الثاني

# الوصف في رواية (مدام بوفاري)

# الوصف في رواية (مدام بوفاري)

## 1-1 الطبيعة ووصف الخارج.

### 1-1-1 المناخ العام للوصف في مدام بوفاري.

بعد أن حددنا في الفصل السابق، مفهوم الوصف ووظيفته، وبعد أن أحصينا مختلف تجلياته، ومختلف العلاقات التي يصونها مع باقي البنيات الكتابية تبعا لاختلاف تموقعاته وتمظهراته في السياق، سنحاول في هذا الفصل مقاربته في رواية مدام بوفاري مركزين، بالأساس، على العناصر البنيوية التي في تلاحمها تشكل اللوحة أو الصورة أو المشهد الوصفي.. وعلى كيفية تشكله الدقيق. وسنعمل ونحن نكشف ذلك، على ربط العناصر البنيوية بدلالتها الرمزية بالنسبة للشخصيات والأحداث في نفس الآن. ولكن مع إعطاء الأسبقية للشخصيات مادمنا قد ركزنا في الفصل السابق على علاقة الوصف بالأحداث.

إن أهم ما يميز رواية مدام بوفاري هو كونها قد احتفلت بالوصف بشكل ملفت للنظر، وقد جعلها ذلك الاحتفال توصف بكونها قد أحدثت قطيعة في مجرى الكتابة الروائية لأنها قد دشنت كتابة تمتاز بوفرة العوالم الشاعرية، التي يخلقها الوصف بفضل الصور التي يبتعثها، تلك الصور التي تجعل الدلالة تغور بعمق، وتتلألأ بكثرة، لأنها "ترى،

تحكـــي، وترمـــز، تحكـــى أفقيا (وهو النص السردي) وعموديا (وهو الأسطورة)"[1]. وقد تشكل الوصف في هذه الرواية، بشكل يجعله، في غالب الأحيان، يدخل ضمن النمط الوصفي الذي ينوب عن الحدث أو الـــنمط الذي يهيء للحدث، كما سبق أن وضحنا ذلك. وإذن يدخل ضمن الأنماط الإبداعية.

إن طبيعة الفن في رواية مدام بوفاري، التي يشكل الوصف عنصرا مـــن عناصرها، لا تسمح له بالاستقلال عن بقية العناصر، ولذلك فإنه "لا ينـــضوي تحت عناوين السرد والتحليل النفسي حتى يسهل عزله، وتحليله، لكنه على العكس من ذلك، يشكل بذاته ولذاته الحبكة نفسها مدمجة، كلية، في باقي العناصر إلى حد التماهي معها، لدرجة أنه يصبح الموضوع نفسه والمادة نفسها للعمل"[2].

فالوصـــف في مـــدام بوفاري، ليس مقصورا على أماكن الحركة (الشارع، الحي، البيت) أو المظاهر الجسدية أو الخارجية للشخصيات، أي أنه ليس مقصورا على الحالات التي يأخذ فيها السرد والحوار المكانة الأولى، ويظـــل فـــيها الوصـــف مجرد إشارات ثانوية تعمل في خدمة الإخـــراج الدرامـــي للحركة، بل يحضر الوصف في كل فقرة، في كل فـــصل، من البداية حتى النهاية، مرافقا للسرد والحوار ومندمجا معهما. ولعـــل هذه الحقيقة هي التي فرضت على بعض دارسي أعمال فلوبير، (جنفيـــيف بوليم على سبيل المثال) القول إن الوصف في مدام بوفاري هو الحدث.

إن روايـــة مـــدام بوفاري مبنية وفق الصوغ الفيلمي، حيث كل شـــيء معـــبر عنه بالصورة والصوت، فالكلمة فيها، لها قيمة أقل من الـــصوت الـــذي يتلفظها، والشيء له قيمة بلونه وحجمه أكثر مما له بوظيفـــته. وبكلمـــة مجملة، فإن قراءة النص الوصفي هي تحديدا قراءة

الـــنص في كليـــته. كمـــا أننا لا نستطيع تمييز الأوصاف الكبرى أو الإشـــارات الوصفية الثانوية، لأن الأوصاف في رواية مدام بوفاري، لا توجد بينها فوارق طبيعية، فالإلهام الهارب في سطر من فقرة، ليس أقل قيمة من وصف يشغل عدة صفحات، أو فصل بأكمله. والوصف بهذه الرواية لا يقف عند دلالة معينة ولكنه يخلق دلالتها في علاقته بشخصية ما، أو وضعية ما.

ومن أجل تجلية هذه الخصائص، سنحاول دراسة البنيات المشكلة له، ودراسة شكله النهائي الذي يعطيه تلاحمه ودلالته النهائية:

### 1-1-2 البنيات المشكلة للوصف:

إن مناظـــر الـــرواية "مكـــونة من طاقات من الألوان التي تتعلق ب/تتوازى مع، بقع مسطحة لا محدودة بالنسبة لبعضها البعض، الشيء الذي يخلق دائما تأثيرا حرا لسحق التضاريس والرؤية"[3]. وبما أن هذه المناظـــر حافلـــة بالألوان فلابد من تمييز طاقاتها وتنوعها، من أجل فرز تلك التي تشكل العمق وتحيط بالمنظر، وتلك التي بواسطة البقع المتباعدة تضمن توازن المجموع، ثم في الأخير تلك اللمسات البسيطة التي تنفجر فوق فضاء اللوحة وتضيئها بفضل رقة خيال لذيذ.

نلاحظ بالنسبة للعمق أنه يحضر غالبا بشكل منبسط ولين. ويختار فلـــوبير لذلك السماء في أغلب الأحيان، لأنه لا يعير كثير الاهتمام إلى الغيوم التي تظل نادرة الحضور في الرواية، ويفضل فلوبير حضور السماء في "الأوقـــات المـــضيئة، حيث يستحضر بكلمة واحدة فقط المساحة الـــشاسعة للسماء الصافية، التي لا تعبر إلا عن غياب، فيما تقوي عزلة الشخـــصيات"[4] فخـــلال نـــزهة رودولف وإيما واكب السارد نقطة الدورة بالجملة الدقيقة "كانت السماء قد أصبحت زرقاء"[5].

إن فلـــوبير غالـــبا ما يستحضر السماء دون أن يجهد في وصفها، لتـــصبح بـــذلك تعبيرا عاريا وقاسيا عن الوحدة والانسحاق النفسي، حيث لا تحضر مشوشة وكئيبة إلا مرة واحدة حين كان شارل متوجها إلى ضـــيعة الأب(رووِل): "هذه المسافة الرمادية الشاسعة التي تضيع في الأفق، في صوت السماء الكئيب"[6]، وإلى جانب السماء يقوم السهل الكـــبير الرتيب بوظيفة شد اللوحة في العمق، ثم بعد ذلك نجد الضباب والغـــبار، الذين يضعان غلالة بين الرؤية والألوان والأشكال، ويعطيان الـــبريق المصقول والسيولة: "يبدو كل النهر بركة شاسعة كئيبة، تتبخر في الهواء"[7]. وعموما فإن العمق سواء تمثل في السماء أو في السهل فإنه يظـــل "دائما مسطحا وموحدا، سواء عبر عنه بواسطة شساعة فوضوية فوق اللوحة، أو بواسطة إشارات متقنة"[8].

**1-1-2-1 اللون:**

يخـــتار فلـــوبير ألوانا غريبة، يقوم ببسطها فوق اللوحة، ويمنحها تـــنوعا غـــريبا أيضا، غير أنها لا تسقط في التجاوز المتنافر، لأنه يعرف كـــيف ينـــشطها، بفضل وضعه لها في مستويات تكون بفضلها نسبية بالنسبة لبعضها البعض، وأيضا بفضل نفخه داخل كل واحدة منها قوة داخلـــية[9] الشيء الذي يجعلها متساندة من أجل خلق حساسية تواقة لسحق التضاريس والرؤية.

غـــير أن الإشارات اللونية تظل غالبا ما تأتي، وهي تنكتب لتسم بالـــبهجة "مـــشهدا ما، لتضيء شيئا ما، أو لتسترعي الانتباه إلى مزاج شخـــصية ما"[10]. فاللون قطعا حساسية متميزة تسهم في بلورة تخيل القـــارئ عوض الحفاظ عليه، خاصة إذا نسب اللون إلى شيء لا يقبله أصـــلا، أو كانـــت الألوان بفعل تركيبها الخاص هي الحاملة الوحيدة

للدلالة: "مجموعات الأشجار حول الغابات، تشكل في مسافات الفراغ التي تختلط عند الأفق بظلمة السماء، بقعا بنفسجية داكنة"[11]. كما أن السبقع غالبا ما تكون ذات كتل ضخمة: "ركام الأشجار التي كانت رمادية، صهباء أو مذهبة تبعا لتنوع الأوراق"[12].

والملاحظ أن فلوبير، يستخدم الألوان الأكثر حيوية، كعدوانية وكعلامة للابتدال، فحيوية الألوان هي سخرية من الشخصيات كما لاحظ (بيير دانجه).

يمكن أن نستنتج من خلال مجمل المقاطع التي وظفت الألوان في مدام بوفاري، أنه من العسير القبض على طبيعة تمازج الألوان، فهي وإن تبدو خاضعة لاختيار انطباعي - يبدو وكأنه يحاول أن يعيد لها قيمتها الأولية - فهي نابعة من ذهن وقاد متأمل. ولعلها الحقيقة التي حالت دون المحاولات التي كانت تتغيا تفسير موقف فلوبير من الألوان. ذلك الموقف الذي لن يكون نابعا إلا من تصور شاعري. ولذلك فإن أية محاولة تروم الإمساك به، ستظل مشروطة بالاتسام بطابع التفتح على المنطق الشعري، حيث إمكانية اختراق الأشياء والتسلل إلى أعماقها "غير أن هذه الفوق الطبيعية التي تحفز عنف الألوان، تعبر عن ذاتها، فوق كل شيء، عبر صلابة المواد، فالطبيعة بواسطة التلاعب بالصور والمقارنات التي يستعملها فلوبير، تبدو بشكل من الأشكال ممعدنة (...) تحت تأثير الحرارة والضوء"[13].

### 1-1-2-2 الضوء:

يعتبر الضوء العنصر الحاسم في الوصف، في رواية مدام بوفاري، فهو المنشط والموجه للمنظر، هو الذي يمنحه عمقه وحركته وتنوعه، كما أنه المحفز الأساسي لاستحضار كل ما هو لامع ومصقول.

وبواسطته فقط يتاح للرؤية أن تكون في تماس مع المادة واللون والشكل، فضلا عن كونه يخلق بذاته مادة ولونا وشكلا.

إن فلوبير الذي اعتبر "رساما كبيرا للأضواء"[14] استطاع أن يجعل الضوء موقعا للمجموع ومانحا للوحة تماسكها، "حيث بواسطة الضوء تعبر عن نفسها تلك الحياة المستترة والمتمنعة على الظهور للأشياء والطبيعة بصفة عامة"[15]، فبواسطة الضوء، تصدر عن الأشياء قوة خرساء تتحرر عندما تصبح جد مكثفة بانفجار أخرس، ومجمد لكل حضور إنساني: "كانت الثانية عشر زوالا، المنازل كانت نوافذها مقفلة، والسقوف الأردوازية، التي تلمع تحت ضوء السماء الزرقاء الشرس، تبدو عند أبراجها تحدث تلألأ الشرارات"[16].

ويعبر الضوء الخارجي غالبا عن جو لا إنساني، فضوء الزوال في النموذج السابق يعبر عن موت ولا حركة الأشياء.. أما ضوء النجوم باعتباره أحد أصناف الضوء الخارجي، فإن حضوره قليل بالقياس مع ضوء القمر والشمس.

ويشكل الليل فسحة "لحفل رقص رمزي للأضواء"[17]، حيث يتحول إلى مسرح لحياة مهتاجة. وأضواء الليل تختلف عن أضواء النهار – التي تشكل فضاء اللاحركة – فهي تعمل بتلألؤها الهادئ على كشف الأشكال والتضاريس والنتوءات، فأشعة القمر تلاعب تموجات الماء "تتحرك بقعة كبيرة، تسقط فوق الوادي، فتشكل عددا لا يحصى من النجوم. ويبدو هذا اللمعان الفضي كأنه يفتلها حتى عمق الضوء، حية بلا رأس مغطاة بقشرة لامعة"[18].

ويتسم فضاء الليل بكونه لا يخضع لظلمة كاملة، فهو دائما مضاء إما بنور القمر، أو بإشعاعات الغبار اللامع، أو بتلك النجوم التي تثقب رداء الظلام. حيث يظل الليل رقعة مناسبة لممارسة لعبة الضوء والظل

التي تماثل اللعبة السينمائية. كما أن فلوبير في رواية مدام بوفاري غالبا مـــا يكـــتب الضوء بطريقة فنية عالية، حيث يجعله أحيانا ممازجا للون ومـــتفاعلا معـــه كما هو الحال في وصف يونفيل: "في الجانب، فوق الأرض المعشوشبة، بين أشجار الصنوبر، ينسرب ضوء رمادي في المناخ الـــبارد"[19]، وأحـــيانا أخرى يجعله أداة لاختراق الظواهر والنفاذ إلى أعمـــاق الأشـــياء: "الشمس تخترق بشعاع واحد الحبيبات التي يخلقها الموج فتَنْثَقِبُ تباعا"[20].

**1-1-2-3 المادة:**

يستعمل فلوبير المادة بشكل مشابه لاستعماله للون، حيث يعمل في الغالب على إعطاء سمة الصلابة إلى الطبيعة وذلك (بمعدنتها)، فسماء العاصفة مثلا تصبح ذات بياض"الخزف الصيني".

ويظـــل فلوبير ميالا إلى الجمع بين الماء والمعدن، مع اهتمام خاص بتصوير الشفافية والنقاوة.

انطلاقـــا مـــن كـــل ذلك يتضح أن فلوبير قد عمل في تشكل الوصف، وهو ينجز مدام بوفاري، على استخدام نفس الأدوات والمواد الفنـــية الـــتي يستعملها الرسام، (اللون، المادة، الضوء). حيث الأول والـــثاني "يؤمنان الترتيب الكلي، وتوازن اللوحة (...) في حين يحمل الـــضوء النتوء، التنوع والحياة إلى هذه الرسومات، حيث ينـــزلق فوق الأشياء، يغلفها، ينفذ داخلها، ويجلو المادة واللون"[21].

**1-1-3 الشكل والدلالة:**

تأخـــذ العناصر الثلاثة السابقة، في مدام بوفاري شكلا متعاكسا، يعـــبر بتناسقه عن سمفونية من الحساسيات. إن كل عنصر من عناصر

الوصـــف، لا يأخذ قيمته إلا بتموضعه في المجموع. حيث كل العناصر تتـــساند لتخلق شعورا موحدا يظل في تجانس تام مع المعنى المعبر عنه. وتكمـــن في دقة هذه التعالقات "القدرة الخالقة للأوصاف الفلوبيرية"[22]. وهكـــذا تتضافر الأشكال والألوان والمواد في خلق نفس الصدى داخل الـــنفس، وداخل المسار الحكائي. إن وصف قصر الفوبيسار مثلا يمنحه الهـــدوء ويصبغ عليه سمات الفضاء المفرح، بدءا من الطريق المغبر الذي يرســـم خطـــا متعرجا والمرعى الحافل بنبات لطيف، والأشجار ذات الخـــضرة غـــير المتكافئة، والبنايات ذات السقوف المكونة من القش، والألوان والانحناءات اللطيفة، ومشهد النهر والأبقار التي ترعى والغيمة المؤطرة للمنظر كله.

ويحـــتفل فلـــوبير أيضا بالتفاصيل، كحركة الريح والحشرات الصغيرة ذات الأرجل الحادة التي تتزحلق فوق النيلوفر[23]. غير أن التفاصـــيل الدقيقة التي شغف بها فلوبير، ليست أبدا مجانية، بل دالة علـــى انفعال مكثف (مفرح أو محزن). ذلك أن كل مشهد وصفي وإن بـــدا مشتت الأطراف، إلا ويكتسب وحدته وتجانسه، بفضل عنصر موجه ومهيمن.

فالوصـــف كمـــا لاحظنا لا يحدث دائما التوقف داخل زمن السرد، لأنه يصبح هو نفسه سردا، وينتج ذلك من كونه يتعالق مع بصرية ما، حيث الحركة تتبع في رصف التفاصيل حركة رصد العين للأشـــياء – سواء كان هذا الرصد خارجيا أو داخليا – وإذن فإن التفاصيل تتبع في نظامها نظام الرؤية داخل وعي الشخصيات. ومن ثم فإن عمليتي الانتقاء والاختيار، تتعالقان مع المنتخب اللاشعوري للشخـــصيات، كما أن التجزيء الذي يطرأ على الوصف ويقسمه أحـــيانا إلى عـــدة محطات، يتعالق مع التعاقب اللاشعوري للعناصر

الحواسية أو الحديثة أو التأملية أو الذهنية لإدراك الأشياء الحسية أو الحدثية، تبعا لما يجري داخل وعي الشخصية.

كما أن فلوبير يحاول أحيانا بناء وصفه وفق منهجية تتيح له التنقل – في محاولته التغطية الكاملة للمشهد – من مكان إلى آخر باستعمال صيغ مثل (على اليسار) (على اليمين) (في الوسط) (في الحدود) (تحت) (قبالة) (في النهاية) وهي صيغ تعطي من جهة الوهم بالوصف الواقعي، ومن جهة ثانية الوهم بتحكم المنطق في عملية التشكل.

يبدو الوصف في تشكله العام من خلال شكل الانتقاء والاختيار – في حالة البناء أو غياب البناء – معبرا بعمق عن نظرة مأساوية للعالم الذي يبدو مظلما عصيا على الإدراك. فالطبيعة تُقَدَّمُ لنا من خلال نفحات من الحساسية تنقسم في أغلب الأحيان إلى عدة واجهات، أو تنتظم لذاتها، لتمنح لحظة للتأمل "لذلك، لا نستطيع دائما القول إن هنالك لوحات، ولكن فقط منمنمات تتعالق مع الرؤية المباشرة للحظة هاربة"[24]، حيث يبدو فلوبير مفتونا بالمختصرات، ولعل ذلك يشكل قمة في كتابته، لأن الوصف كلما كان وجيزا كان المنظر المستحضر خافقا بالحياة "ومنتفخا بقوة داخلية، وهذا أيضا هو فن فلوبير الكبير، المؤسس على معرفته بكيفية التوفيق بين زهد التقنية وحساسية الطبيعة التي يصفها"[25].

وعموما فإن الألوان والمواد والأضواء تتآزر في لوحات مدام بوفاري للتعبير عن عالم يحبل بالنسغ، فالحيوانات أو الطيور، كلها تملأ المنظر وتصبغ عليه من حياتها السرية سمة الرقة. فشارل مثلا، حين كان متوجها لزيارة الأب رووِل وقت طلوع الشمس، عبر فلوبير بطريقة فاتنة عن الطبيعة وهي تستيقظ: "فوق أغصان التفاح العارية من الأوراق تظل العصافير، موقفة ريشها في ريح الصباح البارد"[26].

والملاحظ أنه يمنح الطبيعة لحظات وجودية، حين يمنحها لحظات كئيبة بواسطة تصلب الحرارة، التي تدل على لحظات حزينة تعيشها الشخصية التي تشعر بها (الحرارة) فتصفها، ومن الأمثلة على ذلك الوصف الذي واكب زيارة ليون وإيما للمرضعة "كانت أمامهما جماعة من الذباب المتطاير، يدوي في الهواء الساخن"[27]؛ أو حين يمنحها لحظات سعيدة، تترجم فرح الذات الواصفة، كما هو الحال في النموذج السابق الذي يصف الطبيعة وهي تستيقظ.

ومن خلال كل ذلك يتبين أن الوصف في مدام بوفاري، يعرض الطبيعة عبر ثنائيات ضدية، فهي مفككة ومتماسكة، لينة ولكنها حسية أيضا، جامدة صامتة لكنها منشطة بقوة ظلامية. حاملة لمرجعها لكنها أيضا منفلتة منه وهاربة نحو التحول إلى انفعالات ورؤية للعالم.

## 1-2 وصف الداخل والأشياء:

تنتمي الأوصاف الداخلية والأشياء إلى عالم أكثر إنسانية، فهي تدخل معه في علاقة حميمة، ومن ثم فإنها تتحول إلى نافذة، من خلالها نطل على عالم الشخصية الداخلي. وسنحاول في البداية جرد بعض الأوصاف والأشياء المؤثرة، سواء بالنسبة لدلالة الشخصيات أو بالنسبة لتطور الحكي. مع التركيز على دلالة الأشياء باعتبارها ذاكرة فردية أو إنسانية، مع التركيز على بعد السخرية فيها، خصوصا وأن الأشياء في مدام بوفاري تشكل وهما للشخصيات، حيث كل شخصية إلا وتنظر أو تستعمل الشيء استجابة لوهمها الخاص. وسنختم هذا الفصل بدراسة ذات بعد سوسيولوجي للأشياء.

إن وصف الداخل، يندمج بشكل أكثر تقليدية في سيرورة الحكي، وهو لا يأتي وفق ترتيب محكم في الرواية، بل يعتمد على

التوارد المكثف للأشياء، حيث تتالي العناصر الدالة دونما ترتيب. غير أنه وإن كـــان يـــنحو نحو التشتت والتنوع، فإنه يظل متماسكا بواسطة الاحتفاظ بعنصر ما يقوم بتأطير المجموع. وهو لا يقوم بإعطاء دلالة في ذاته – كما يستطيع ذلك الوصف الخارجي – لأنه لا يعبر عن انفعال داخلي، أو عن حدث، بل تظل هذه المسافة مخبوءة، يجب البحث عنها، في العلاقـــة بين الأشياء الموصوفة والشخصية التي تعيش بينها، حيث لا يلتقي وصف الداخل بوصف الخارج في الدلالة إلا نادرا، حين تتسرب أشياء الخارج إلى الداخل، فيتصدع الوعي بفعل هذا التمازج: "... لم تعد تتكلم، [إيمّا]، كذلك فعل شارل، والهواء يتسرب من تحت الباب، حاملا شيئا من الغبار، فأخذ يرقب تموجاته، وهو لا يسمع إلا وجيب النبض في رأسه يختلط بنقنقة دجاجة تضع بيضة في مكان ما"[28]. لقد سجل فلوبير هذا الوصف حين كانت إيمّا وشارل منفردين في المطبخ، أثـــناء لقائهما الأول الذي كان بمثابة الانطلاقة الأولى لعلاقتهما. وقد صـــور هذا الوصف الأشياء في سكونية وحزن وفراغ (الذباب يتسلق الأكـــواب الفارغـــة) ومن ثم فقد صور بوضوح شعور إيمّا بالتقزز من الـــوحدة، تلك الوحدة التي سوف تتلاشى مع زيارة شارل، وسيظهر ذلـــك مـــن خلال تسرب أشياء الخارج إلى الداخل، غير أنها أشياء لا تعـــبر إلا عـــن الحـــزن والحيرة وعجاج الخارج أو عن المجهول (نقنقة دجاجـــة في مكان قصي). ولتحليل هذا النموذج، سوف نستعير تحليل باشـــلار للبـــيت الإنـــساني، لكن مع تعويض القبو بالداخل والأنبار بالخارج انسجاما مع طبيعة بيوتات مدام بوفاري التي تجعل تبديد الحزن أو الخوف متاحا من خلال النافذة أو الخريطة وليس من خلال الصعود إلى الـــسطح أو الأنـــبار، حيث يصبح الداخل معادلا لا شعور بينما يوازي الخارج الشعور.

هكـــذا يعبر الفراغ ومنظر الذباب عن الحزن العميق وعن الرغبة الجامحة في ملء هذا الفراغ الثاوي في فضاء النفس. أما الغبار الخارجي الذي يتسرب إلى الداخل، فيعبر عن الحيرة والتخوف من هذه الرغبة، لأنه يترجم بالنسبة لإيما تخوفها من عدم تحقق رغبتها المرجوة كاملة في شخـــصية شـــارل. أما بالنسبة لشارل، فيترجم تخوفه من رفضها له، الـــشيء الـــذي يحول رغبته إلى مغامرة. ويتأكد ذلك، من جهة، من خـــلال عدم قدرته على مواجهتها علانية، ومن جهة أخرى من خلال ذلـــك الصوت القصي الذي كان يتناهى إلى سمعه (نقنقة دجاجة...)، ذلـــك الصوت الذي لا يمكن تفسيره إلا انطلاقا من التفسير العام لكل الأصـــوات البعـــيدة المذكورة في الرواية، والتي لا تعبر إلا عن نداءات غـــريبة تدعو سامعها إلى ارتياد المجهول والمغامرة. وقد تناهت مثل هذه الأصوات إلى أسماع شارل وإيما أربع مرات خلال الرواية، بمعدل مرتين لكل واحد منهما، فإيما قبل خروجها مباشرة من الدير بعد تمردها عليه، تـــناهت إلى سمعها أصوات في سكون الليل وهدأته، وكان ذلك إعلانا عـــن مغامرة الخروج من الدير. ثم سمعت صوتا ارتعدت له مفاصلها في الغابـــة أثناء وجودها مع رودولف، وقد كان ذلك إعلانا عن مغامرة السقوط والخيانة. أما شارل، فقد سمع في البداية نقنقة دجاجة... وعبر ذلك عن بداية مغامرة حبه لإيما، وقبل زواجه منها سمع في الليل (نباح كلب بعيد).

مـــن خلال كل ذلك يتضح أن الوصف الذي يمزج بين الداخل والخـــارج يـــشبه إلى حـــد بعيد وصف الخارج من حيث الدلالة التي يبتعثها، لأنه هو الآخر يعبر عن الرغبات المكبوتة وعن إمكانية تحققها.

أمـــا حين نكون أمام الأوصاف الداخلية الخالصة، فإننا نكون في تمـــاس مباشـــر مع الحياة الحميمية للشخصية، مع رغباتها، وأوهامها،

وطمـــوحاتها وسلوكها اليومي.. حيث تقوم تلك العلاقة الموجودة بين الشخـــصية وأشـــيائها بمد جسر نمر عبره للإطلالة/أو للقبض عليها في حقيقـــتها. فالأشـــياء بفعل حضورها المستمر كالمدفأة، أو بفعل تتبعنا لـــتاريخها ورصدنا لمصيرها كتمثال القس وباقة العرس، تشكل تيمات تعمـــق الدلالة الكلية، وتساند نمو وتطور الحكي. ومن أجل اكتشاف هـــذه الـــدلالات، ســـنختار دراســـة بعض الأشياء المعبرة عن بؤس المؤســـسات الاجتماعية، وعن التغيرات الحتمية التي يلحقها الزمن بكل مـــا هو موجود، سواء أكان كائنا حيا، أم جامدا أم كان رابطة دينية، أم أسروية...

إذا تأملـــنا الوصف الذي أضفاه فلوبير على تمثال القس الموجود بحديقـــة مدام بوفاري، فإننا سنجده يعبر عن تفسخ القيم الدينية، وعن تحولها إلى مجرد آثار مبتورة، "في غابة الصنوبر، قريبا من السياج، كان القس ذو القلنسوة الذي يقرأ في كتاب الصلوات، قد فقد قدمه اليمنى، وعبث الصقيع بطلائه، فخلف على وجهه بقعا بيضاء"[29]، أما مصيره النهائـــي فيعبر عن امحاء كلي لأثر هذه الرابطة، وقد تحقق ذلك أثناء الـــرحيل من توست إلى يونفيل حيث سوف يسقط متكسرا، ليتحول إلى شـــظايا لا يمكن أبدا سبكها. وهو تقريبا نفس المصير الذي سينتظر باقـــة عـــرس شارل الأولى، التي ستنقل من مكانها (فوق المكتب) في المخزن الذي يحتوي على المهملات، وباقة العرس الثانية التي قذفت بها إيما في النار: "ذات يوم، وهي تستعد للرحيل، كانت تقوم بترتيب أحد الأدراج، فأصيب أصبعها بوخزة من جراء تصادمها مع شيء ما. كان هـــذا الـــشيء سلكا من أسلاك باقة عرسها، براعم البرتقال كانت قد اصـــفرت مـــن تراكم الغبار، والأشرطة الحريرية ذات الحوافي الفضية تنـــسل مـــن الجانب، فقذفت بها في النار، فاشتعلت بأسرع مما يشتغل

القش الجاف (...) ثم أخذت أشلاؤها تتأرجح مثل فراشات سوداء، ثم في الأخير تطايرت داخل المدفأة"[30].

إن المصائر التي اختارها فلوبير لهذه الأشياء المعبرة، عن روابط إنسانية متأصلة (الرابطة الدينية والرابطة الأسروية) تحمل دلالة مزدوجة، تعبر الأولى عن التقهقر الحتمي للأشياء والقيم أمام مجرى الزمن الجارف المتحول والمحول، وتعبر الثانية عن أفعال إيحائية، تخدم تطور الأحداث. فالنهاية المأساوية لتمثال القس باعتباره رمزا للتمسك بالعقيدة، ونهاية باقة العرس المعبرة عن التمسك بالحياة الزوجية، تدلان على تحطم القيم (القيود) التي تمنع المرء من السقوط، معلنة عن انعطاف جديد في مسار سلوك حياة الشخصية، وفي مسار الأحداث.

كما أن الشيء بفضل تواردة المستمر، والملح على القارئ – وقبله الكاتب – قد يصبح معبرا عن حالة روحية، نتيجة توظيفه داخل سياقات دالة على اضطراب أو راحة الشخصية، كالموقد الذي يحضر دائما إما في حالة اشتعال أو خمود. ففي الحالة الأولى، حيث النار تملأ فضاء المدفأة، تخيم على المحيط دلائل السعادة والطمأنينة، فشارل بعد عودته كل ليلة من العمل الشاق الذي يكلفه المضي تحت المطر والجليد، ويجبره على الأكل فوق موائد الريف، ويحمل مرارة تلقي رشاشات الدم على وجهه ورفع الثياب القذرة عن مرضاه: "كان يجد في كل مساء نارا مستعرة، ومائدة معدة"[31]. أما حين تخبو النار، فإن إيما تشعر بحزن غامض، لا سبيل إلى إدراك محفزه، وكأن انطفاء النار يعالق انطفاء القدرة على معرفة كوامن العذاب داخل النفس، "ولكن على الخصوص، في أوقات الطعام، لم تكن تستطيع شيئا، في هذه القاعة الصغيرة بالطابق الأرضي، حيث الموقد يبعث الدخان"[32]، وأيضا خلال تلك الأمسيات التي قضتها بين زوجها وهومي: «وتموت النار

بين الرماد، ويخلو إبريق الشاي"[33]. وأحيانا يعبر غياب النار عن الموت الـــذي تشعر به إيما في الفضاء الفعلي وفضاء النفس، كما هو الحال في الوصـــف الذي اختاره فلوبير بعد عودتها من زيارة القس خائبة: "ولاحت قطـــع الأثـــاث في أماكنها أكثر جمودا على ما هي عليه عادة، وأشد تـــواريا في الظلال، فكأنها تغوص في بحر من الظلمات، والمدفأة مطفأة والساعة سادرة في دقاتها"[34]، حيث لا تبدو الحياة إلا من خلال دقات الساعة المرادفة لدقات القلب المواصل للحياة وسط الحزن والظلام.

إذا كـــان اللـــباس من بين الأشياء الدالة على نفسية الشخصية، وواقعهـــا الاجتماعـــي ودرجة ميولها إلى التأنق والانخراط في إغراءات التقلـــيعة، فإن رواية مدام بوفاري قد اهتمت به، وخاصة بغطاء الرأس والحذاء. وقد عملت على إعطاء الاختلافات الموجودة بين الشخصيات مـــسبقا من خلال الاختلافات الموجودة بين الألبسة، ومن خلال مدى ارتباط الشخصيات بها. فقبعة شارل بالإضافة إلى ما قلناه عنها سابقا، لا تعبر إلا عن ضعف شخصيته، فهي ليست سوى قبعة مفروضة عليه مـــن طـــرف الأم، وإذن ليست إلا رمزا لما تراه الأم في ابنها، ورمزا للـــتأثيرات المتعددة التي مورست على هذا الابن، الذي لم يعرف كيف يتـــصرف انطلاقـــا من رغبته هو. ولذلك ظلت تلك القبعة تشكل له حرجا مع نفسه ومع الآخرين، ذلك الإحراج الذي ترجمته عدم قدرته علـــى التـــصرف معها بشكل عادي كباقي زملائه في القسم، فكانت علاقته بها مثار ضجة من الضحك المتواصل والمتقطع.

أمـــا حـــذاؤه فقـــد آزر افتقاده للذوق المساير لعصره، ولمكانته الاجتماعـــية بوصفه طبيباً، فاضحا نـــزوعه البدوي المتأصل وزهده في الـــتأنق، فقد كان: "يحمل حذائين قويين، لكل منهما رقبة عالية، تعلو سطحها ثنيتان سميكتان تنحرفان نحو كعب القدم، أما وجه الحذاء فقد

كـــان دائما مستويا في خط مستقيم كأنه مشدود على خشب، وكان يردد دائما: «هذا هو النوع المناسب للريف!"[35].

إن كـــل أشياء شارل وكل أفكاره عنها أو علاقاته بها، تدل على عـــدم نـــضج شخصيته، وعلى عدم تفاعله مع شكل الحياة البرجوازية (وفق قيمها آنذاك أواسط القرن 19) الموسومة بطابع الاستهلاك والتأنق والتأفف من العمل. ولعل ذلك يشكل سببا أساسيا في شعور إيما بخيبتها في اختـــياره، وتـــوجهها إلى البديل الذي تمثل في الأشخاص المهتمين باللـــباس المـــتأنق. فرودولف يشكل النقيض بالنسبة لشارل لأنه يظهر دائما مهتما بهندامه حريصا على التأنق، حيث كل ما يحيط به يدل على التحذلق والمراهقة والتصنع والبطالة، وبينهما يوجد هومي بأشيائه الدالة على الطموح وتمجيد التقدم العلمي والإعجاب بالذات...

هكذا يتأكد أن الأشياء في مدام بوفاري تجيبنا بكل دقة عن سؤال يتعلق بالشخصية "أولا بإيضاح ما يمكن أن تستعمله هذه الشخصية" ثم بفـــضل "العلاقة الحميمة الموجودة بين شخصيتها (الأشياء) وشخصية مالكها" وأخيرا "لأنها مستودع أحلام الشخصية وأوهامها وطموحاتها" حـــيث بفـــضل كـــل ذلك نستطيع أن "نقبض بإخلاص على حقيقة الشخصية في لحظات وحدتها"[36].

والأشـــياء بفضل صيانتها لعدة أوهام نابعة من وظيفتها الجمالية والتداولـــية ومن الغاية من تداولها وكيفية التواصل عبرها/ومن خلالها، تـــستطيع، في سياقات ما، التحول إلى سخرية من الشخصيات، خاصة وأن كـــل شخـــصية إلا وتتبع في علاقتها مع الشيء خرافتها الخاصة، فهدايا ليون لشارل وإيما مثلا، كانت بالنسبة لليون وسيلة للتقرب من إيما ومحاولة لامتلاك ثقة شارل، وكانت بالنسبة لهذا الأخير، رمزا لوفاء لـــيون... وكذلك الأمر بالنسبة للبيانو وقصة تعلمه، فقد كان بالنسبة

لإيما مناسبة للقاء عشيقها ليون ولزيارة المدينة (روان) وبالنسبة لشارل كان جسر ا لتبلور مواهب زوجته وتحقيق طموحاته فيها.

غـــير أن السخرية ستتعمق أكثر، في اختلاف انفعال كل من إيما وشارل، ورد فعلهما إزاء هدية رودولف الأخيرة، فسلة المشمش كانت بالنـــسبة لشارل قرينة على صداقة رودولف وإخلاصه لإيما، ولذلك لم يتـــردد في إبـــداء إعجابه بالهدية أمامها، حيث شرع في تمرير الفاكهة حـــول أنفه عدة مرات مرددا: يا لها من رائحة! لكن إيما التي قرأت رسالة القطـــيعة الموجودة داخل السلة وخبرت مضمون الهدية الحقيقي، تحول هذا الشيء بالنسبة لها إلى مبعث حزن وخيبة كاملين، لذلك لم تتحمل بلاهـــة شارل وجبنه: "أختنق! صاحت، وهي تنهض من المقعد"[37]، حيث الموقف في نفس الوقت مأساوي، يبعث على الشفقة، ومضحك. فـــشارل كالعادة مضحك، ولكنه كالعادة أيضا، ليس ذلك ذنبه، بل ذنب هذه الأشياء التي تخدعه، والتي لا يستطيع أن يحسب لها حسابها. فالأشـــياء إذن ليست ذات وجود موضوعي لأنها لا تعبر إلا عن "عمى الشخصيات التي تضع فيها أحلامها وتربط بها أوهامها، وكذلك الحوار الذي تقيمه معها، ليس إلا سخرية فكاهية للأخطاء"[38].

وتلعـــب الأشياء في مدام بوفاري وظائف أخرى، إذ تتحول أحيانا إلى تعبير تعويضي عن أشياء حقيقية، خصوصا بالنسبة لإيما، التي حاولت التخفيف من درجة حزنها، بتعويضها الحياة الاجتماعية الـــصاخبة والمـــراقص الكـــبرى التي تشتهي ارتيادها، بفستان من الكـــشمير الأزرق، كمـــا أن رغبتها في تعلم الإيطالية تضاءلت إلى مجرد شراء معجم، ورزمة من الأوراق البيضاء، كما تضاءلت رغبتها في العـــيش بـــباريس إلى شراء تصميم لها، حيث نلاحظ دائما أن الحركة تكفي بذاتها.

غير أن الدلالة الأكثر أهمية، تظل ماثلة في الدلالة الاجتماعية التي تحيل عليها الأشياء. فالوصف المنهمك في تحديد مجمل الأشياء المؤثثة للمنازل، أو عدد غرفها ومظاهرها الخارجية، يقدم في ذاته تصنيفا اجتماعيا معينا. يتأكد ذلك انطلاقا من الأوصاف المنصبة على بيت المرضعة وبيت بوفاري وقصر الفوبيسار، تلك الأوصاف التي تحدد لنا بدقة الموقع الطبقي لأصحابها، حيث يتبين أن المرضعة تنتمي إلى الطبقة الدنيا، بينما تنتمي عائلة بوفاري إلى إحدى شرائح الطبقة الوسطى، أما الفيكونت فينتمي إلى الطبقة العليا الارستقراطية. غير أن الأشياء لا تقف عند هذا الحد، بل تمتد بعمق لتصل إلى مستوى كشف السلوك الفردي، وتعرية الوعي الطبقي، وضمنيا تصل إلى حدود كشف إيديولوجية كل شخصية ونمطية تفكيرها ومن ثم فإننا بواسطة العلاقة التي يقيمها الفكر مع الشيء، نلمس درجة استلاب كل شخصية، أو اغترابها عن واقعها. فإيما وإن كانت تنتمي إلى نفس طبقة شارل، فإنها تختلف عنه في طبيعة تفكيرها، وبالتالي في رؤيتها للعالم، فهي تصون مع الأشياء علاقة مأساوية وغريبة، لأنها تحاول التسلل إلى أعماقها، إلا أنها تصطدم دائما بتلك المسافة التي لا تقهر، والتي تفصل بينها وبين الأشياء في عمقها. فهي حين كانت في بيت رودولف فتحت الأدراج المتعددة لأثاثه، وصففت شعرها بمشطه، ونظرت في مرآته، وكثيرا ما وضعت ذيل غليونه في فمها [39].

إن هذه الحركات التي تقوم بها إيما، لا تترجم إلا شعورها بالبعد المأساوي عن عمقها، لذلك فإنها تعزز حاسة الرؤية بحاسة اللمس لكي تتغلب على جسارة البعد، ولكن بدون جدوى. فحساسيتها متأصلة، لأنها منذ كانت في الدير وهي تشعر بهذه المسافة العصية على الطمر. تلك الحساسية التي ستلازمها طوال حياتها والتي ستشكل دعامة أساسية

في تقريـــر مصيرها النهائي، فإيما كانت تشمئز من لمس شارل لأشيائها المحـــبوبة كمحفظة السجائر التي فقدها الفيكونت، كما أنها أوشكت على الانهيار حين كان المكلف بالحجز يمس رسائلها. وكل ذلك يؤكد أن علاقة إيما بالأشياء الحميمة هي علاقة التماهي، ومن هنا يمكن القول بـــأن قرار إيما النهائي لم يكن فقط نتيجة خيبة في حبها لجسور الإنقاذ (لـــيون ثم رودولف) بل نتيجة خيبتها في علاقتها مع الأشياء التي ظلت دائمـــا هاربة منها، خصوصا وأن المنطق البرجوازي قائم على الإشعار الـــدائم بالفقـــدان، الـــذي لا يعوضه إلا الاستهلاك الدائم المواكب للتقلـــيعات، وذلـــك طبعا يتطلب إمكانيات مادية خارقة تفوق بكثير قـــدرة عائلة بوفاري، إضافة إلى حساسية إيما المتميزة تجاه الشيء الذي يصبح شطحة روحية داخل كيانها.

إن مأســـاة إيما مزدوجة، تمثلت من جهة، في خيبتها في الحصول علـــى محـــبوب يستطيع أن يضمن لها العيش في مدينة كبرى في وسط اجتماعـــي أرســـتقراطي. ومن جهة ثانية، محاولة تعويض الخيبة الأولى باقتـــناء كـــل جديد وطريف يعبر عن الترف، حتى توهم نفسها بأنها تعـــيش في الأجواء التي تحلم بها. فنفس العلاقة التي كانت تصونها مع رودولـــف (العشيق) كانت تصونها أيضا ولكن بشكل أكثر تعقيدا مع (لـــورو) بائـــع القماش. هذا الأخير الذي بفضل مهارته وخبرته كان يعـــرف كيف يمارس سحره على إيما، لكي تصبح مطواعة ومتقبلة بأي ثمن سلعته، ذلك أنه كان غالبا ما يمد الثوب المعروض ويضربه ضربات ليـــنة، سرعان ما تنتقل إلى دخيلاء ريما، فتصبح رعشات لذيذة وملحة داخلها. فلا تملك آنذاك إلا اقتناء الثوب المعروض.

## هوامش القسم الثاني:

.1 Jean Yves Tadié, Le récit Poétique, PUF 1978, p. 55.

.2 Pierre Danger, Sensations et objets dans le roman de Flaubert, Armand 1973, p. 84.

.3 Sensations et objets dans le roman de Flaubert, p. 86.

.4 Ibid, p. 87.

.5 Madame Bovary, p. 188.

.6 Ibid, p. 15.

.7 Ibid, p. 187.

.8 Sensations et objets, p. 88.

.9 Ibid, p. 90.

.10 Ibid, p. 90.

.11 Madame Bovary, p. 16.

.12 Ibid, p. 188.

.13 Sensations et objets... , p. 95.

.14 Ibid, p. 76.

.15 Ibid, p. 97.

.16 Madame Bovary, p. 109.

.17 Sensations et objets... , p. 100.

.18 Madame Bovary, p. 34.

.19 Ibid, p. 187.

.20 Ibid, p. 113.

.21 Sensations et objets... , p. 105.

.22 Ibid, p. 107.

.23 Madame Bovary, p. 113.

.24 Sensations et objets... , p.. 114.

.25 Ibid, p. 116.

Madame Bovary, p. 16. .26

Ibid, p. 110. .27

Ibid, p. 25. .28

Ibid, p. 47. .29

Ibid, p. 33. .30

Ibid, p. 71. .31

Ibid, p. 77. .32

Ibid, p. 118. .33

Ibid, p. 136-137. .34

Ibid, p. 49-50. .35

Sensations et objets (Chapitre V). .36

Madame Bovary, p. 244. .37

Sensations et objets... p. 178. .38

Madame Bovary, p. 194. .39

# المراجع والمصادر المعتمدة في البحث

## 1. العربية والمترجمة


- باختين (ميخائيل)، الملحمة والرواية، ترجمة د. جمال شحيل، معهد الإنماء العربـــي، بيروت، 1982، الطبعة الأولى.
- ابن المقفع (عبد الله)، كليلة ودمنة، المكتبة الأدبية، خان الصابون، بيروت.
- حـــيدر (حـــيدر)، الـــزمن الموحش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1979، الطبعة الثانية.
- دوفرين (ميكايل) "الشعري"، ترجمة نعيم علوية، ضمن مجلة الفكر العربـــي المعاصر، عدد 10.
- العـــروي (عبد الله)، الغربة واليتيم، دار التنوير، بيروت، 1983، الطبعة الثالثة.
- ريكـــاردو (جـــون)، قضايا الرواية الحديثة، ترجمة وتعليق صياح الجهيم، دمشق، 1977.
- زفـــزاف (محمد)، المرأة والوردة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط.
- صالح (الطيب) موسم الهجرة إلى الشمال، دار العودة، بيروت.
- محفوظ (نجيب)، اللص والكلاب، دار القلم، بيروت، 1973.
- جـــيران (عـــبد الرحيم)، الرؤية والشيء في رواية مدام بوفاري، مخطوط جامعي، كلية الآداب، الرباط، 1984.

## 2. المراجع الأجنبية:


- Bachelard (G), La poétique de l'espace, Quadrige, PUF, 11 ed. 1983.
- Barthes (R), Eléments de sémiologie in communications 4.
- Danger (P), Sensations et objets dans le roman de Flaubert, éd. Armand, 1973.
- Flaubert (G), Madame Bovary, le livre de poche, 1972.
- Genette (G), Frontières du récit, in communications 8.
- Genette (G), Nouveau discours du récit, Seuil, Paris, 1983.
- Krisinsky (V), Carrefours des signes, essais sur le roman moderne, éd. Monton, Paris, 1981.
- Saussure (F. DE), Cours linguistique général, Payot, Paris.
- Tadié (J. Y.), Le récit poétique, P. U. F. , Paris, 1978.