فتحي البوكاري

دراسات وحوارات في الأدب والفكر

مطارحات أدبية

Z
Z.PRINT & EDITION

دراسات وحوارات
في الأدب والفكر

- الكتاب: دراسات وحوارات في الأدب والفكر
- النوع الأدبي: مطارحات أدبية
- المؤلف: فتحي البوكاري
- الطبعة الأولى: جانفي 2023
- تصميم الغلاف: فتحي البوكاري
- المطبعة: زاد برانت – زغوان
- الهاتف/ الفاكس: 003 684 72

جميع الحقوق محفوظة للمؤلف

فتحي البوكاري

دراسات وحوارات في الأدب والفكر

مطارحات أدبيّة

الإهداء

إلى الذين حاورتهم،
إلى الذين درست أعمالهم،
أهدي هذا العمل المتواضع،
وأهمس في آذنهم كنتم ونصوصكم سنبلة نامية في القلب.
مع ودّي وتقديري.

فتحي البوكاري

القسم الأول
دراسات أدبيّة

الغموض في شعر فتحي ساسي النثرية، من خلال ديوانيه:"كنت أعلّق وجهي خلف الباب" و "طريقة جديدة للغياب"[1]

أهداني الصديق الشاعر فتحي ساسي عنوانين من كتبه التي جاوزت الـ 25 عنوانا في الشعر والترجمة والسرد، الأولى مجموعة شعرية تحمل عنوان "**كنت أعلّق وجهي خلف الباب**"(م1)، الصادرة سنة 2018، عن دار بورصة الكتب للنشر والتوزيع بالقاهرة، والأخرى بعنوان "**طريقة جديدة للغياب**"(م2)، عن مؤسسة وشمة للنشر الورقي والالكتروني بتونس، لسنة 2019.

وأنا أبحر في عوالمهما بقارب التذوّق البحت استحضرت في ذهني تعريف الأمريكي حيرامكورسن (Hiram Corson)، أستاذ الأدب الانجليزي، لمصطلح الأدب بمعناه الفنّي المقيّد، طالعته في مقدمة دراسته حول شعر روبرت براونيج(Robert Browning) المنشورة عام 1886، على أنّه خلطة باستعمال الأساليب الكتابية لنتاج الفكر والشعور في مزيج واحد بنسب مختلفة، بحيث لا تطغى شحنة الأولى على الثانية وإلاّ لوقعنا في ما سمّاه بـ"عمى القلب" حيث تخبو العواطف وينفصل العقل بشكل واضح، وبذلك نسقطفي جنس آخر لا يعتبر أدبا كـ"العناصر" لإقليدس، و"مبادئ نيوتن"، و"علم الأخلاق" لسبينوزا، و"نقد العقل الخالص" لكانط، فالعقل وحده لا ينتج سوى الفكر الخالص، أيّا كان الموضوع الذي يتعامل معه.

[1] نشر هذا الحوار في العدد 231 من مجلّة بصرياثا بتاريخ 01 ديسمبر 2022، ص 222-227.

في الحقيقة، لقد قمت بصقل النتوءات الحادة وتلطيف الصياغة بصبغة لطيفة للألفاظ لتقترب أكثر من التعريفات الحديثة، فحيرامكورسن المتدفقة عروقه بمشاعر الإيمان والحياة الروحية يستعمل في تعريفه لفظة "الروحانية" والتي هي بالنسبة له ذلك الشيء الغامض في تكوين الإنسان والذي من خلاله يقيم علاقة روحية مع جوهر الأشياء، على عكس الظواهر التي تدركها الحواس.[2]

فمفهوم الأدب، من زاوية نظره، وباختصار، هو تعاون دائم وفعّال بين العقل والقلب، أي بين الفكروالعواطف، بأرقى أشكال التعبير الإنساني، وهي اللغة، نثرا وشعرا. وجمال الفنّ هو التجسيد الملائموالفعّال للفكر والروح معا.

ولكن من خلال تصفّحي لديواني الشاعر فتحي ساسي، اللذان يضمّان معا مائة وأربع وخمسين قصيدة (64 زائد 90)، تمسح 169 صفحة من الحجم المتوسّط، خلا الصفحات البيضاء المخصصة للإهداء والتصدير والفهرس، أشعر أنّ النفس فيهما مكبّلة بهواجس الذات، منغمسة في همومها بإفراط، لا شيء يغريها بالخروج من شرنقة الوحدة وتخطيها مجال العزلة العميقة إلى المحيط الشاسع وحياة الإنسان كنفس حرّة أبيّة لها من الوعي ما يجعلها تحطّم الأغلال وتغامر لتعكس الصورة الصادقة لأفكار أمّتها المتوهّجة بدفء المشاعر والعواطف وآمال وأحلام المجتمع.

فرغم إحساس القارئ بمهارة الشاعر الأدبيّة، فإنّه يلاحظهذا الهروب من الواقع الفعلي إلى العوالم العجائبية الموغلة في الغرابة، وانقياده إلى أفكار غريبة عن عادات المجتمع كالسفر في فضاءات القصيدة بواسطة مَركّبات الغيمات لأنّه لا يفقه الطيران رغم نصح العصافير له باتخاذ خطوة ثابتة نحو تعلّمها، كذلك يظهر ميله

[2]An introduction to the study of Robert Browning'spoetry ، Hiram Corson

الغريب للتعبير عن حدّة الألم والمرارة الكامن في قلبه كما لم يفعل الشعراء في أي وقت مضى. نقرأ مثلا في الصفحات الأولى من مجموعته "**طريقة جديدة للغياب**": "**لو أنّكَ تركتني أرتاح مع الموتِ كنت سأنساكَ**"(م2، ص5)، عبارة لهيلدا دوليتل وسّم بها صفحةَ الإهداء بدل التصدير الذي جاء بعد صفحة بيضاء على هذا النحو: "**حين أموتُ أرجوكم لا تخبروا العصافير**"(م2، ص7)، تليها صفحة بيضاء أخرى، علّق بعدها تحت العنوان الفرعي بقليل، "**قصائد يائسة**"، مقولته: "**لي شهوة للبكاء لا تضاهيها أيّ شهوة**"(م2، ص9)، ثمّ يمرّ برموزه وألفاظه الجنائزية مباشرة نحوى "**المَقبَرَةُ الّتي تتثاءب**" (م2، ص11) حيث الجثث مدفونة في تراب القصيدة.

"**المقبرة الّتي تتثاءب أمام شرفتي**
هذه الليلة
ترغب أن تنام باكرا...
(...)
وتحفرُ لتنْفُدَ إلى بطنها جُثَثُ الدَّهْشَةِ المستعارَةِ
(...)
هي... متأكّدةٌ أنّ مَنْيدخل غير هذا البابِ المواربِ،
سيسمع حديثَ الموتَى، ثمّ ينامُ..."

بهذا القاموس المظلم في عقل الشاعر، وهروبه الدائم إلى النوم فرارا من حاضر مملوء بالفتنة والكآبة، يبدو أنّ فتحي ساسي قد ارتوى جيّدا من عصارة أزهار الشرّ، وشُحن بالكامل من الروح المتمرّدة لبودلير، فهل هي مجرّد صدفة أن تلمس نصوصه الانطباع نفسه الذي أوحى به إلينا ديوان الشاعر الفرنسي؟ أم هي الرغبة في اقتناص شكل شعري يتميز به عن شعراء جيله؟

بالتأكيد لا هذا ولا ذاك، فقد كان يكتب بحرفيّة عالية ووعي تام بهذا المشكل، بل هو يستحضره في ذهنه حين يكتب اقتداء وتصوّرا،

يعلمنا بهذا في نصّه الرائع المعنون بـ"**بودلير**"(م2، ص12)، إثر خروجه من المقبرة المتثائبة، أو ربّما في إحدى زواياها أمام شاهد قبر ممجّد الكلمات، حيث يقول معترفا بدوره كمعلّم في نحت كتاباته:

" "بودلير" هو من أنار كتابتي
كنت كنملة في كومة تبن
أكتب بعكّاز ...
ذلك لا أكفّ عن التفكير فيه
وأزهار الشرّ التي زرعها في طريقي، فلولاه ما أمطرت داخلي غيوم الكتابة
كنت أخاف أشواكه المنتشرة تحت الكلمات،
حتّى أنّه كان يرافقني وباقة ورد في يديه
ويقول لي:
أيّها الشاعر درْ في مكانك لست وحدك،
الأرض مثلك تدور
سنذهب معا للجحيم هناك،
ونتدثّر بتلك القصائد الوثيرة
.....
لكنّي لم أذهب معه، فقط أخذت الأزهار من يديه،
ورحلت وحيدا إلى الجحيم"

وكما استوحى "بودلير" من قصائد الألمان القصصيّة المنقولة إلى الفرنسية ملحمته النثرية الثائرة على جمود الكلاسيكيّة، ركب فتحي ساسي موجة قصائد النثر للتعبير عن معاناته في الحياة، مع الإلحاح الشديد على قضيّة واحدة يكرّرها بكثرة حتى بدا كأنّه يراوح مكانه.

وقد أحصيت في ديوانيه أكثر من مائة مرّة كلمة قصيدة أو أحد مشتقّاتها (54، م1-52، م2)، رغم استبعادي من التعداد لجملة الألفاظ التي هي على خطّ التماس منها، مثل كلمة الشعر، الشاعر،

الشعراء، الكلمات، الكتابة، النص، البياض، وغيرها. ولن أعددها هنا وسأكتفي بذكر بعض الأمثلة في الشاهدين التاليين:

"حين أقذف "شيمبورسكا" من نافذة الليل
وكم يحلو لي أن أفعل ذلك
أغادر هذا البياض لأسأل قصائدها المتورّمة على طاولتي
لست أنا من يلقّن الكلمات حروفها
فعلّميني كيف أكتب قصيدة
"شيمبورسكا" لمَ تسكبين ملحك في دمي؟
فدعيني أستعير من قصائدك محنةً جديدةً،
لأشاكس الشعر في مشيته...
هكذا يحلو لي أن أختنق بين أسنان الكلمات
لكنّي الآن... نعم الآن أتنفّس بصعوبة،
أرجوك "شيمبورسكا" خذي أصابعي لا بدّ
من خيانة ما لكتابة قصيدة..." (م2، ص14)

وفي موضع آخر، من مرجع آخر، يقول:

"ها أنا أجلس وحدي.
أخربش الليل بقصيدة.
أغامر كنصف إله ولا شيء عندي...
الغروب مخبّأ في السماء، والنهار يجلس على ركبتيه.
أحدّث زوجتي: هل انتهى الشتاء؟
أم مازال يعبّئ الشّعر في جرّة الصقيع؟
وهل تصلح تجاعيدي لكتابة قصيدة ممطرة...؟
هي لم تجبني... إنّما ذهبت لتشعل الشتاء في المطبخ." (تجاعيد لكتابة قصيدة، م1، ص67)

ويتجلّى التكرار سافرا مشرقا كأبهى ما يكون البروز في هذين المقطعين من قصيدتين متتاليتين، في متن مرجع واحد، حيث يقول الشاعر:

"أخرج من الحلم رغم انفي هاربا من قلقين
مثل قصيدة لا تنتهي." (حلم، م1، ص76)
ويقول: **"على طاولتي أوراقٌ مبعثرةٌ.**
وقصيدة لا تنتهي..." (تستفّزني الكائنات، م1، 78)

ولكي لا أثقل على القارئ سأتركه يتتبّع بنفسه لفظة الغيمة ومشتقاتها ويحصي وحده عددها، وكذلك كلمتي موت ونجمة ومشتقاتهما المبثوثة بكثرة في قصائد مَرجعي البحث.

فالقصيدة هي بساط الشاعر السحري للهروب من عالمه الحقيقي السيء، ومغارته للانطواء وقيده وحبسه، والكتابة حياته ومحنته وفرشاته التي يستعملها ليجمّل بها الواقع السيئ الذي يعيشه، وفتحي ساسي يعترف بكونه كائنا انعزاليا، ويصرح بذلك على الملأ في عدّة مواضع، فقد جاء في قصيدته **"تستفزّني الكائنات"**هذا الاعتراف:
"وأنا كعادتي، تستفزّني الكائنات الشعريّة،
(...)
كي أعمّر مائة سنة في عزلتي.
فالعزلة تعرفني جيّدا...
ولا شيء يكفيني غير قصيدة واحدة تنخر رأسي.
وتبعثر الليل في دمي.
فأمسي وحدي داخل الكلمات.
أبحث عن ظلّ للمكوث مبعثرا بين كتبي..." (م1، ص78)
ويقول في مقطع آخر:
"حين أرغب في النوم،
عادة لا أذهب إلى فراشي،
إنّما أفتح ثقبا في الحلم، لأرى العالم أجمل،
أو أفتح شرفة في قصيدة." (حين أرغب في النوم، م1، ص41)

غير أنّه يُرجع ذلك إلى خجله، وكون العالم أكثر أمانا حين يكون لوحده متربعا في غرفته كثمرة حامضة يطلّ على بيئته من ثقب الباب لحظة وصول الشكوك والمخاوف إلى روحه، وتوقّعه لمستقبل غامض حاملا للدموع وخيبة الأمل، يستنشق فيه رائحة الخراب ومستنقعات الأرض النتنة.

"الكلمات التي كتبتها ليلة أمس،
وكل الحروف التي سكبتها في قصيدة،
(...)
لا تدرك كم كنت خجولا.....؟؟" (هي لا تدرك، م1، ص106)

"في غرفتي سيكون العالم آمنا" (قالت، م1، ص56)، وهو ما يفسّر شعوره بأنّه مازال طفلا بدائيا يبحث عن الراحة خلف الباب، والنوم على وقع أحلامه المستحيلة، واختلاس النظر المتكرر إلى الأشياء من ثقب أحلامه واعتبار العالم الحقيقي وَهْم، والظل هو الحقيقة المطلقة.

وتلخّص السطور التالية طبيعته القلقة وتشاؤمه الدائم:

"كنت هكذا...
منذ بدء الخليقة.
أكنس لعابي ككلب مسعور.
القلق والعزلة صديقان حميمان.
وأنا... في بهو الكتابة طفل غريب.
مازال يمصّ أنامله أمام بنت الجيران." (منذ بدء الخليقة، م1، ص102)

كمايقول:

"لأنّي لا أشبه شيئا، هكذا يبدو لي
دائم التشاؤم مثل لحظة حزن،
لذلك أرى أنّ كلّ شيء رديء
الليل مكدّس على الطاولة

والنجوم مصطفّة في السماء، تتسوّل الضياء
وأنا أنبح ككلب مخلص
فلمَ يا إلهي كلّ هذا العناء من أجل وجود بائس؟" (كل هذا العناء!!، م2، ص49)

وبسب الارتباط الضعيف بين الكلمات والمغالاة في التخييل، لم تعد القصائد وسائل لعرض مشاغل الناس ومعاناتهم، فقد تحوّلت إلى غاية في حدّ ذاتها، وانزلقت كلّيا في النثر وتجميع الكلمات باقتصاد مفرط، وإلباس بنيتها الفنية كسوة الغموض لتعويض الصور الشعرية المعدومة، تلك الصور التي من المفروض أن تتّسم بالكثافة والشفافية بعد تخلّيها عن الوزن والأجراس الموسيقية، فالعالم بالنسبة لفتحي ساسي أصغر من قصيدة والكتابة عن مشاغله لا تعني شيئا:

"قف هناك ولا تقترب...
جاور أو ابتعد.
لا يهمّك شيء،
لا أحد يفهم ما تعني.
(...)
مثلا اكتب عن المجاعة في العالم، أو عن ورقة سقطت سهوا من يد شجرة،
أو حتّى عن نشرة الأخبار في قناة ما.
هكذا سيقال عنك أنّك حداثيّ مثلي تماما، تغامر على البياض كطفل.
عدا أنّ شيئا واحدا يجعلك رجعيّا،
ضحكة من عين جارتك،
وهي تنشر قصيدة على حبل الغسيل..." (العالم أصغر من قصيدة، م1، ص30-31)

ولأكون صادقا، أعترف بأنّ هناك رموز في هذه النصوص صعبة الفهم، إن لم أقل موغلة في الغموض، لا على القارئ البسيط وحسب

وإنّما أيضا على الدّارس المختصّ صاحب القراءة المتأنّية، وأستبعد منهم أولئك الذين هم مستعدون لفهم أيّ شيء ويقومون بتأويل كل شيء حتى البياض "على البياض" الذي لا يقول شيئا، وبالنسبة إليّ فأنا كسول جدّا إلى درجة أنّني لا أبحث بعيدا عن المفاتيح التي لا تطالها يدي، وأعتقد أن الكثير من القرّاء يشبهونني في كسلي، لا يتعبون أذهانهم كثيرا في المحاولات اليائسة لحلّ شفرة النصوص المغلقة، وكان على الشاعر أن يضع الرموز أمام أعيننا، أو جنب الباب، في مكان نكون قادرين على الوصول إليه كما يفعل أغلب الشعراء للتيسير علينا، فشحن الفكرة بالكلمات الغامضة لا تطرب أحدا، ولا تجعل النصّ ذا قيمة وتقدير، كما عبّر عن ذلك د. رياض جراد حين قال: "**الكتابة الواضحة أصعب بكثير من الكتابة الغامضة، فالأولى تتيح للجميع فهمها وتقييمها، في حين أنّ الثانية تتمترس خلف غموضها فلا يستطيع أحد أن يدرك إن كانت جيّدة أم عادية أو حتّى تافهة، وفي تلك الحالة يصبح النصّ علما شخصيا لا يدركه إلّا صاحبه**"، فالعوالم المدهشة والإمعان في العجيب قد يكونان، أحيانا، من أسباب عزوف القرّاء عنها، إمّا لصعوبة تمثيلها أو فهمها وإمّا لاعتبارها متجاوزة للواقع.

وإذا كان الزمن قد أنصف شعر "**بودلير**" باعتباره شعرا متقدما عن زمنه فلم يُفْهم إلا بعد وفاته، فهل سيعمل الزمن على إنصاف شاعرنا ساسي، هذا ما نرجوه ونؤمّله، وإلى ذلك الحين، نسوق عيّنة من النصوص المحكمة الغلق التي تتبدّى لنا مثل "**حلم مخيف**"، يحتاج إلى التأويل:

"كلّ ليلة يراودني حلم مخيف
فأفيق مذعورا، كأنّي أراه أوّل مرّة
غيمة مشنوقة في شجرة
تتسلّق الليل وفي جيدها ظلّ،

يتساقط منه رذاذ خفيف
لتتبلّل الكلمات الملقاة في الحديقة،
وحين ترعد وتنزل أنبياء الشفق،
لتزيّن أعراس الطين،
ترتعد مثلي،
وتختفي تحت غصن... وتنام..." (م2، ص15)

ماذا يريد الشاعر أن يقول بهذا الكلام؟ وأيّة رسالة يرغب الشاعر في بعثها لجمهور القرّاء في هذا النصّ؟ أليس من المفروض أن توجد رسائل مضمّنة في قصائد الشعراء؟

لننظر إلى هذا المقطع الدال على تلك النزعة:

"في حديقة منزلي،
تلتقي كلّ الأشجار...
هاربة من لغة الظلّ،
وعلى حافة الوردتشعل رغيف العطر.
ثمّ تجلس حول طاولة لتتبادل الحديث،
وتشرب أصيصا على نخب الرّيح...
الفأس ينظر إليهم خلسة من ثقب الباب.
كانت الأشجار حزينة تبكي،
لأنّ ورقة اختنقت حين سقطت في بركة ماء،
لتشرب المطر..." (خلسةً من ثقب الباب، م1، ص48)

عندما يتمّ تبادل الأدوار بين الشاعر والمتلقّي ستكون نهاية فاجعة للشعر، ففي موجة كتابة القصائد النثرية، يدوّن الشعراء أضغاث أحلامهم في قراطيس ويطلبون التأويل من القرّاء، يحمّلونهم قدرا كبيرا من التفكير لإجهادهم وينصرفون.

يمكن القول بشكل قاطع إنّ الأنا المتكلّم هو المحرّك الأساسي لهذه الأعمال كلّها، نجدها بدءا في التصدير: "**ونغدو هائلين فقط، لأنّنا**

تعارفنا بعينين مغمضتين" (م1، ص7 لأوكتافيو")، كما نجدها في الإهداء: "**مازالت الطيور تنصحني أن أتعلّم الطيران**" (م1، ص5)، وأيضا تتوزّع بكثافة في عناوين القصائد: "**دعيني أكمل قصيدتي**" (م1، ص11)، "**وحين أكون وحيدا**" (م1، ص22)، "**سأظلّ وحدي داخل النصّ**" (م1، ص26)، "**حين طرنا أوّل مرّة**" (م1، ص36)، "**كما لم أنتظر أحدا**" (م1، ص37)، "**سأقرأ عليك قصيدة جميلة**" (م1، ص39)، "**حين أرغب بالنوم**" (م1، ص41)، "**أعبّئ جيبي بالنجوم**" (م1، ص42)، "**كعادتي**" (م1، ص47)، "**بين أصابعي**" (م1، ص65)، "**لا أطيل الوقوف**" (م1، ص70)، "**تستفزّني الكائنات**" (م1، ص78)، "**أشعلُ اللون في الماء**" (م1، ص81)، "**على وسادتي ينام القصيد**" (م1، ص84)، "**لم تخبرني يا أبي**" (م1، ص47)، "**صرت هكذا يا أمّي**" (م1، ص89)، "**لن أجد شيئا**" (م1، ص92)، "**ليس لي عنوان**" (م1، ص98)، "**على شرفتي فقط**" (م1، ص104)، "**خذيها من يدي**" (م1، ص107)، "**لا شيء على طاولتي**" (م2، ص19)، "**لا أفقه الطيران**" (م2، ص25)، "**لا تنتظريني أيّتها العزلة**" (م2، ص29)، "**كي أبدو حزينا**" (م2، ص32)، "**رأيت زوربا**" (م2، ص35)، "**خيوط يدي**" (م2، ص36)، وغيرها كثير من عناوين المصدر الثاني، دون أن ننسى العنوان الجامع للمجموعة، "**كنت أعلّق وجهي خلف الباب**" (م1، ص58)، وهو عنوان قصيدة.

ولا يعني ذلك أن بقيّة القصائد خالية من هذا الضمير المتكلّم، المتحدّث الوحيد الذي يفرض على المتلقي الصامت شكله الفنّي المفضّل ورؤيته الخاطئة، التي جعلت القصيدة فلكا تدور حوله كلّ عناصر حياة الشاعر وكلّ عوالمه المتخيّلة، فإن كانت القصائد مرآة عاكسة لمشاعر الشاعر، إلاّ أن التخوّف من عدمالفهم أو بالأحرى إيصال المعنى للمتلقّي وارد بقوّة. "**لا تقتربوا مني ... قصائدي مفخخة**" (م1، ص9)، ذاتيته مخيفة ارتفعت فيها العاطفة المعروضة في هذين العملينإلى أقصى مدّها العاطفي وتقلّص فيه الفكر إلى أدنى

جزره الفكري. لكن للشّاعر فتحي ساسي تجربة شعرية ثريّة وإصدارات عديدة في قصيدة النثر والومضة والهايكو والقصّة القصيرة جدّا، وكذاك في الترجمة إلى العربية، عانق في معظمها الإبداع، وأثرى بقصائده المدونة الشعرية التونسية والعربية. وترجمت أعماله إلى الفرنسيّة والاسبانية والكاتالونية والانجليزية ومنها هذا العمل الذي عكفنا على دراسته (كنت أعلّق وجهي خلف الباب) (Iused to hang my face behind the doorالذي نشر في كندا، جويلية2019، وفي سبتمبر 2020 إلى الفارسيّة، وفي أكتوبر2020 بالاسبانية والبرتغالية، كما ترجمت مختارات منه إلى اللغة الإيطاليّة.

وفي الختام، عندما ينفلت الشاعر من بوتقة الذات ويفكّ قيده تشرق فيه الروح وينتج ثمرة كأنّها الدرّ:

"العصفور الذي ينقر الحصاة،
خلسة تحت الغصن هناك،
سأل نفسه مرارا:
من أين سقطت تلك الورقة؟
هذا العصفور يشرب أيضا من النبع.
مازال يحدّق في قطرات الماء طويلا.
لم تجبه ولو قطرة واحدة...
حتّى نام على الورقة." (العصفور الذي ينقر الحصاة، م1، ص83)
"رأيت "زوربا" عشيّة البارحة،
واقفا في محطّة القطار، ينتظر شيئا ما
قلقا وفي يديه جريدة...
كأنّه يقرأ آخر الأخبار
ماذا فعل الغزاة الجدد؟
وكيف بنوا قفصا لكلّ الطيور؟
هم الحيّة التي تنبش قبور الموتى،

وتشعل المدائن بالخراب
هو يعلم أنّهم ليسوا...
في حاجة لفرشاة ليزيدوا قبح هذا العالم
كان قلقا، يشمّ رائحة الموت وهي تنبعث من كلّ مكان...
هي رائحة الجريدة،
التي تناثرت في محطّة القطار..." (رأيت زوربا، م2، ص35)

البحث عن الحياة المثلى
في رواية أحمد طايل، "متتالية حياة"

أغلب القرّاء، الباحثين عن متعة النصّ وجمالية اللّغة في النّصوص، لا يلتفتون إلى العتبات الّتي تغلّف المتن وتزيّنه، ومنها عتبة التّصدير، وإن فعلوا لا يتوقّفون عندها بالقدر الكافي الذي يمكّنهم من التفكّر والتبصّر في هذه الحلْية العجيبة، فما وقوفهم أمامها إلّا كوقوف الشاري أمام منتَج معروض في المتاجر ومراكز التسوّق، الواعي منهم فقط مَنْ تشاهده يقوم بتقليب البضاعة بحثا عن عيوب مخفية وتواريخ فترة التخزين والصلاحية، قبل أن يقوم بالرفع الكامل والقبول.

ولكن بعض النقّاد، وخاصّة نقّاد الحقل الثقافي، يجدون في النصّ الموازي ضالتهم ومادّتهم الدّسمة للثرثرة الطويلة حول الكتاب، والحديث عنه دون أن يتعبوا أنفسهم بتصفّحه، أو الاطلاع على مضمونه.

والغريب، أنّ مثل ذاك الحديث يعجب صاحب الأثر وينتشي به، بل أحيانا، ورغم علمه التّام بأنّ المتحدّث عن الكتاب قد كتب ما كتب من عنوان الأثر دون الاطلاع على فحواه، بصريح عظمة لسان الناقد أو بالإشارة، تجده طربا مزهوّا راقصا على أنغام الكلمات السائحات في فضاء التهويم والسفسطة، وإيقاع طبل منمنمات الألفاظ المنتفخة في بحر عتبة ألوان الغلاف، أو دلالة العنوان، والإهداء وغيرها، متوهّما أنها صادرة عن فؤاد مخطوف بوهج نصّه وألقه.

ربّما لهذه الأسباب مجمّعة حاولت أن أقفز فوق العتبات وأتخطّاها لأتّجه مباشرة إلى المتن، إلّا أنّ المقتطف الذي صدّر به الكاتب روايته هذه، "متتالية حياة"، كان لافتا لنظري، جالبا

لاهتمامي، لم أر له مثيلا في النصوص الروائية التي طالعتها من قبل، وهي كثيرة، فالكتّاب عادة ما يفضّلون ملفوظ المشاهير والقامات البارزة في ذات الاختصاص لإحلاله في فضاء نصوصهم حتّى تمنحها قيمة مخصوصة، وكثير منه لا يُدرج في السّياق السليم المضيء لغرض الكاتب من كتابة نصّه السردي، وإنّما يستخدم كذريعة ومتّكئ لإبراز سعة إطّلاع المؤلف وعرفانه، أمّا هنا، في هذه الرواية فقد اختار الكاتب أن يصدّر نصّه بمقتطف من أقواله هو لا من ملفوظ غيره، كان شديد الوضوح بحيث اعتبرتُه مفتاح الرواية وبوّابة النفوذ إليها، لقد شدّتني السطور القليلة، في التصدير، التي تشير إلى ضرورة توقّف الإنسان لمراجعة ذاته حتّى يكون مساره بلا عقبات، ووجوب مصارحته لنفسه حتّى يقف على طريق الحياة المثاليّة، وجدتني أتوقّف عندها طويلا متأمّلا باحثا عن العلاقة التي تربط هذا التصدير بالعنوان، والوثاق الذي يشدّ كلّ ذلك إلى المتن، وتساءلت عن أيّة حياة يتحدّث الكاتب؟ وكيف سيتمكّن من تحويل مفرد الحياة إلى جمع؟ وهل سيرتقي بها نحو السموّ أو يتنزّل بها إلى الحضيض؟ لأنّه من المعلوم لدى المتشبّعين بعلم الحساب والإحصاء أنّ المتتالية تتكوّن من مجموعة عناصر مرتبة خطيا، العنصر يلي العنصر، في تتابع مستمر صعودا أو نزولا أو تموّجا، ولا يمكنها الاكتفاء بحد واحد قطّ.

من البداية، يلزم الكاتب نفسه بالإجابة عن استفسارنا الأول، فيؤكّد لنا أنّ الحياة التي سيستعرضها في هذه الرواية هي حياة الإنسان في المطلق، من الولادة إلى الوفاة، وما الشخوص التي وضع عليها مجهره، وتناولها بالتشريح، إلّا تلك النماذج الأكثر شيوعا في مجتمعه، شخوص بدت من خلال صراع الخير والشر تتأرجح بين الرفعة والدناءة، بين الطموح واليأس، بين السعادة والبؤس، بين الحزن والفرح، بين الألم والضعف، بين الفضيلة والرذيلة.

الحريصون على متابعة القصّة في خطها السردي المتسلسل يجب عليهم أن ينتقلوا على الفور إلى متتالية الفصول التالية: 2، 3، 5، 7، 8، 9، 4، 10، 11، 12، 13، 14، 15، 16، 18، 19، 20، 21، 22، 24، 25، 26، 1،6،17،23، 27، أمّا إذا رغبوا في زيادة التشويق وإعمال الفكر فعليهم أن يلتزموا بمتتالية الفصول التي انتهجها الكاتب إلى نهايتها، من غير المساس بخيط السرد المتقطّع.

ومن العدل أن يحتجّ علينا أحدهم مدّعيا أن كلّ ما فعله الأديب المصري أحمد طايل ليس إلّا أن فتّت قطعة حياة مفردة، حياة صلاح مجاهد عبد الوهاب الفقي، وشفّرها إلى أرقام كي يتسنّى له بعد ذلك تخزينها في متتالية عددية منتهية، متوهّما أنّه فجّرها إلى حيوات عديدة تصلح أن يجعل من كثرتها متتالية حياة، قد يكون اعتراضه صحيحا بشكل عام، ولكن الذي يغوص في النصّ الروائي بتأنّ وتدبّر يجد أن الكاتب لم يفعل ذاك بتلك الكيفية، وإنّما تصرف بصيغة أخرى للوصول إلى نفس النتيجة، إذ هو قد قام بتعديل مفهوم الولادة، أحد طرفي الحياة، بطريق ذكيّة عبر إسقاط فَهْم مختلف له، وجانب بذلك المعنى المألوف الوارد في أذهان النّاس على أنّه الخروج من ظلمة الرّحم إلى ضياء الكون، فتذكّر المرء لماضيه هي، بالنسبة إليه، ولادة، وإلحاق الطفل بالمدرسة للتعلّم هي أيضا ولادة، وعموما كلّ هي عنده ولادة.

ولتبيان هذه الفكرة، أسوق مثالين، ففي الفصل الأول يقودنا السارد العليم إلى شخصية صلاح فيستفيض في الحديث عن حياة كبار السنّ يخوض في مرحلة الشيخوخة والتي سمّاها مرحلة العجز والنزوع إلى كتابة مذكراته ثم ينهي الفصل بقوله: **"الإنسان أيّ إنسان يحتاج كثيرا للسباحة في عالم الماضي يستنشق عبيره ويتجرّع حلوه ومرّه، تنفرج**

أساريره وتتجهّم قسماته ولكنّه يشعر بالنهاية كأنّه ولد من جديد"[3]، ثمّ مباشرة يبدأ الفصل الثاني بالسباحة في عالم الماضي، أي أنّ الفصل الثاني يبدأ بالولادة.

ونفس الشيء نجده في الفصل الثامن عندما حان وقت إلحاق محاسن بالمدرسة يقول والدها لوالدتها: "**يا حاجة هذا يوم ميلاد جديد**"[4]، وبصورة عامة الحياة لدى الكاتب ما هي إلّا فترة زمنية تتمدّد بين توترين، شدّة وارتخاء، يعقبهما مراجعة لتشذيب المسار، فهل أن الكاتب قد عدّل أيضا في مفهوم الوفاة؟ الإجابة على هذا السؤال سأتركه للقاريء المختصّ سوف يجد في تتبّعه متعة كبيرة، إذا اقتنع بوجاهة هذا التمشّي، لكن المتوغّل في ثنايا أحداث الرواية ومنعطفاتها إلى العمق يستنتج شيئا آخر أكثر أهمّية ووضوحا، وربّما هو الأقرب إلى تصوّر الكاتب وتخطيطه، فالحياة المقصودة هنا في هذه الرواية هي حياة أسرة بأكملها، حياة عائلة مجاهد عبد الوهّاب الفقي المتكوّنة من خمسة أشخاص، الزوجة صبيحة وأبناؤهما الثلاثة: محمد، سميحة وصلاح، يتناوب الأديب أحمد طايل عبر فصول الرواية المتتالية في تعقّب مصائرهم وبسط معاناتهم. قطّع أجزاء سيرتهم الحياتية ثمّ أعاد تركيبها وبناها بوضع جزء خلف جزء إلى أن غطّى أعمارهم كلّها، فاتّضحت لنا صورهم كاملة بشكل مثير.

وبما أنّ المثاليّة تعني السموّ والإرتفاع، فلا يمكن أن تتّجه عقارب معيار إنحراف "متتالية حياة" إلى الأسفل أبدا، بل ستكون دوما شامخة متّجهة نحو الأعلى،أحدأسبابذلكيكمنفيغائية الكاتب نفسه، فقد كان تركيزه بالأساس على تنمية روح المتلقي ونشر القيم النبيلة في المجتمع من أجل حياة جيدة للإنسان البسيط، ولو كان ذلك على حساب

3 متتالية حياة، أحمد طايل، عين حورس للطباعة والنشر والترجمة، ط1، 2021، ص12.
4 المصدر السابق، ص51.

تقنيات الرواية وفنّها، فلطالما بدت الأخلاق في "متتالية حياة" أكثر أهمية من الفن الأدبي ذاته، فالرواية بأكملها تقوم على قاعدة أخلاقيّة تنصف الإنسان الضعيف المقهور وتلاطفه، وإن لم تفعل ذلك بشكل دقيق تسير به نحو الخلاص فهي، على الأقل، تلامسه بابتسامة مجاملة.

وهل هناك أضعف من المرأة المتحدّرة من الطبقة المسحوقة المهمّشة وفي أحضانها ثلاثة أطفال لم يبلغوا الحُلم بعد؟ لقد كانت صبيحة تلك المرأة الضعيفة الهشّة وأطيبها، فتاة ريفيّة بائسة غير متعلمة ذات طبيعة متسامحة ولطيفة،تعيش في بيئة تعيسة، تتمتع بكل مزايا التنشئة السليمة، تجمع بين الجمال ونبل التربية، تعلقت بالأرض منذ صغرها فاشتغلت فيها وكافحت كوالدها الفقير الطاعن في السن الذي يسير منحني الظهر مسلحا بالإيمان والتقوى، يعمل ويكدّ من شروق الشمس إلى مغيبها، لم يورثها هذا الأب حياة شاقة دون أن يترك لها مفتاح السعادة، الرضا والقناعة: "**يأتي حاملا جوالا [...]،يغتسل ويصلّي، يقرأ قليلا من القرآن، يجلس بين زوجته والابنة يتناولون الطعام بين ضحكات وحكايات يومه، ينهض مهرولا إلى المسجد المجاور لتنظيفه كما اعتاد طوال عمره منذ الصغر [...]، يعود والسعادة تضيء وجهه**"[5]، لقد علّق في ذهنها ما يخفّف عنها تعب الحياة وشقاءها، القدوة الطيّبة المؤثرة. وهي كذلك محظوظة للغاية لوقوف المؤلّف بجانبها، تتطوّر شخصيتها بمساعدته، وبتلاعبهبالوقائع والأحداث من أجلها، فأينما توجّهت تجد الطرق سالكة، يسخّر لها الصدف والاستثناءات ويضع أمامها يدا غير مرئيّة تأخذ بيدها وتمهّد لها سبل تحرّكها ونجاحها، حتّى وإن كانت المبررات ضعيفة والصدف غير معقولة، فماذا كان سيحدث لصبيحة بدون مساعدة محاسن

5 المصدر السابق، ص18.

والعمدة مسعد العيسوي، تلك الشخصيّة الفاضلة الأبعد ما يكون عن الصورة السيّئة التي ألفناها في الروايات المعاصرة؟وإذا تابعنا، على سبيل المثال، عودة مجاهد إلى أسرته بعد غيبة سنوات طوال فاقدا للذاكرة نجد أن القدر العجيب هو الذي أعاده إلى أهله وغاب المبرر القوي المقنع، لأن أحمد طايل، صانع الرواية، مثلنجمةمرشدة، يُشبه معظم الروائيين المنفلوطيين الذين يلعبون على الأوتار الحسّاسة للعاطفة الانسانية، لجعل كل شيء يعمل معًا للخير، ولرضا القارئ التام، فهو ينهل من مدرستين: "الشعور" و"الفكر".

كما أنّ الرواية بجمال لغتها وبساطة عباراتها تلقي الضوء على عادات واهتماماتالمدينة،وتبرز مظاهر الحياة الفكرية والأدبيّة والعقديّة فيها، على عكس الغالبيّة العظمى من الروايات المعاصرة، التي ادّعت أن الرواية هي شكل فني وليست وسيطا للمصلح الإجتماعي والعقائديين، والتي وظّفت رخصة الواقعية والفن الأدبي للجوء إلى الشذوذ والفحش وتغليب تطلعات الجسد ونزواتها على تطلعات الروح ورغباتها بالدعوة إلى الفجور والإساءة إلى الله والسخرية من عقيدة الشعب وتدنيسها، ليس من الصعب تخمين كلّ هذا حين ننظر إلى الصورة الكاريكاتورية للنخبة المثقفة و"**أباطرة حيتان السياسة**" ونقارنها بصورة أبناء الشعب الكادحين التي تثير الإعجاب. صورتان متقابلتان كضدّين، فمن جهة يصوّر مسقط رأسه بأحيائها الشعبية وسكّانها بشكل رائع ومزاجية عالية، إذ يقول وهو يقدّم أحد شخصيات الرواية: "**يحب الأحياء الشعبية ذات الحركة المتسارعة يحب الحارات وجلسة السيدات على العتبات يحكين ويتهامسن والضحكات تجلجل مهما كان الوجع والألم والشكوى من ضغوط الحياة وتمرد الأبناء، تجده يجلس على مقهى شعبي يطلب أي مشروب يتأمل الوجوه المعروقة التي تنبض عروقها النافرة بمدى الصبر الذي صبروه وما سيصبروه فى قادم الأيام تجده يركب الترام،**

يذهب إلى حي السيدة زينب يصلي ثم يذهب إلى مطعم المسلم يطلب فولا بالسمن البلدي وفلافل وبيضا مسلوقا"[6]، ومن جهة أخرى، يعمد، حين يعرج بعيدا عن الضواحي إلى قلب المدينة، إلى تصوير النخبة المثقّفة، قاطرة تقدّم الشعوب وتأخرها، ككتلة من القذارة ويبرز فقر عقولها وخسّتها والرذائل المثيرة للاشمئزاز والأنانية، **"يخرج إلى مقهى زهرة البستان الممتد إلى الشارع المجاور أنماط شتى من صنوف البشر أصحاب حرف ومهن مختلفة، قلة من كتاب لهم أسماؤهم وكثير ممن يتنسمون ويتحسسون الطريق، وعدد قليل من كتاب النخبة يحضرون دوما لاستعادة بداياتهم أو للحصول على إحدى الباحثات عمّن يأخذ بأيديهن كما يحلمن وليس مهما ماهو المقابل والبعض جاء بعد أن فرغ جرابه الكتابي وأصبح يتسول مشروبا من أحد المتواجدين الذي يسعى لصورة له مع من كان له إسم وبريق يتمسح بخطواته، الدخان يملأ المكان وكأن كلا منهم أتى ينفث همه إلى صدر الآخر زجاجات البيرة تزين غالبية الموائد القلة من الموائد تتمتع بالأصناف الأخرى من الشراب حسب يسار الجالس إليها"**[7]

وهنا، يمكن أن يطرح السؤال التالي: هل خدم الوصف الرواية أم أتعبها؟

لكأنّي بالكاتب، وهو يختبئ خلف شخصية صلاح متنقلا في شوارع المدينة وحاراتها، يتفاخر بعشقه لمسقط رأسه وللمدن التي عرفها، ويرغب بقوّة في تخليدها في صفحات الرواية، يستنسخ بأمانة مطلقة ما رآه من مناظر طبيعيّة وعادات القرويين الطيّبين، فأطنب في ذكر كتلة من التفاصيل بشكل رائع جعلنا نستنشق هواء الصعيد كما لو كنا حاضرين بأجسادنا هناك، حياة الفلاحين البسيطة واحتفالات

6 المصدر السابق، ص107.

7 المصدر السابق، ص108-109.

القرى وتضامنهم تجعلنا نشعر كما لو أنّ المجتمع المصري كلّه بلا عيوب، ومرتبط بسلاسل من الزهد والتقوى حدّ الكمال.
ولئن كانت بيئته المبكرة جديرة بذلك الحب والثناء، إلّا أنّ تلك التفاصيل غير ذات صلة، كان باستطاعته، وبعبارات قليلة، أن يجعلنا نرى شخصية البطل تتطوّر وتنمو بوضوح دون أن يرهق نفسه باللجوء إلى الكثير من الوصف. ولكن، على رأي الروائي روبرت لويس ستيفنسون، كتّاب الروايات الرومانسية لا يبدو أنهم يشعرون بضرورة الأسلوب؛ في حين أن أولئك الذين كتبوا روايات غير محبوكة، يعتقدون أن الأسلوب الجيد يكفر عن ندرة الأحداث والأفكار.

إنّ ذروة الفنّ في "متتالية حياة" قريبة جدّا من الواقعية، واقعيّة انطباعيّة بمسحة رومنسيّة، إلى درجة أنّها في بعض الأحيان تميل بعيدا عن الفن الروائي بسبب تركيزها على الأفكار، ولهوسها الكبير بذكر الأسماء المشهورة كالغيطاني ومحفوظ والقعيد ووحيد حامد وأحمد زكي والشعراوي ومحمود خليل الحصري، وأم كلثوم، الطهطاوي، محمد فوزي، هدى سلطان، هند علام وجمال عبد الناصر، لإظهار تجذّرها في بيئتها المصرية.
كانت قلوب الأشرار أصحاب الأطماع سوداء قاسية لا تعرف الرحمة، هم، كإخوة يوسف، عاملوا أخاهم وزوجته البريئة بقسوة وبشاعة، كما لاحظنا ذلك حين نظر صلاح مجاهد الفقّي إلى الوراء يسترجع رحلةعمره، كانوا أشرارا حقيقيين ركبهم الشيطان وقام بعمله، ومع ذلك فلا يمكن للقارئ إلّا أن يتعاطف مع توبتهم النصوح، ويتناسى جرمهم، فهل يقدر فؤاده أن ينبذ هذا المذنب الباحث عن الصفح ويصمّ أذنيه عن هكذا توسّل: **"فوجئ به الجميع يخر منكبا على قدمي زوجة شقيقه يقبلها ويذرف الدموع ويجهش بالبكاء تخرج من فمه كلمات متحشرجة متقطعة: سامحيني أرجوك سامحيني**

سامحوني كلكم، أعرف أني خاطئ"[8]، صبيحة نفسها، التي لم تتمرّد أبدا على الحياة ولم تيأس منها مطلقا، لا تجد في دواخلها شعور بالضغينة فغفرت دون تردّد، وكذلك فعل زوجها مجاهد صفح عن خفاجي الذي حاول قتله ورفض تسليمه إلى العدالة، عندما طلب منه ابنه صلاح تقديم الجاني للشرطة، قائلا: **"لا يا ابني لست أنا من يردّ السيّئة بالسّيّئة حتّى وإن سعوا لقتلي"**[9]، بل فعل أكثر من هذا إذ أنّه طالب إبنه صلاح أن يتيح لأعمامه وزوجاتهم رحلة إلى البقاع المقدّسة، نعم كانوا طيّبين مشبعين بالإيمان، وعلى الجميع، الشخوص والقرّاء، أن يغفروا ويتجاوزوا لأنّ الكاتب أراد ذلك، فهو لا يرغب في أن تكون تلك اللحظة الفارقة التي جعلها منعطفا لخدمة غرضه الفنّي ودحرجة الأحداث وتوتيرها -وقد أدّت دورها على أكمل وجه- تلقي بظلالها على السرد كلّه، إنه تعبير واضح عن طبيعة بشريّة دافئة تسيح بكل الصفات الحسنة، ومهيأة لتكون عقيدتها الأخلاقية متوافقة مع غرائزها الجسدي، وأنّ العبادة سياج بين العبد والهمّ، والأسى وأنّ الخير هو الذي سيسود في النهاية على الرغم من الشر.

على أيّة حال قد تكون الرواية، بالنسبة لبعض النقّاد، تحتوي على عناصر مصطنعة ومبالغ فيها، لا يمكن ترك الماضي جانبا ونسيانه، فالندوب في الحياة الحقيقية لا تمحى، وكذلك العلاقات الأسريّة في الواقع الحقيقي مشحونة بالتوترات والدسائس وليس بتلك البساطة التي صوّرها أحمد طايل في روايته مع وفرة في التفاصيل الدينية، وهذا مخيب لآمالهم، وإذا أضفنا إلى ذلك أنّها لا تغوص بحرية في الأسئلة الجنسية حتّى تكون أكثر تمثيلا للحياة الواقعيّة من تلك التي تراعي حدود الذوق السليم، فسوف يتخذون منها ومن مؤلفيها، رسل الإصلاح وأساتذة التربية، موقفا معارضا، لاعتباره خروجا عن دور

8 المصدر السابق، ص 133.

9 المصدر السابق، ص 198.

المبدع وعمله الإبداعي، ربّما هذا صحيح من زاوية مدارس أدبيّة بعينها، غير أنّ الأدب متنوع بشكل كبير، والآراء الأدبية تتغير مع تقدم الوقت وترهّل الايديولوجيا المهيمنة وفقدانها للأنصار، فالزمن، كما يقال، هو الاختبار الحقيقي الوحيد لقيمة النصوص. لقد ضحك الوقت على الكثير من الأحكام القيمية المعاصرة، وسيكون من السخف استخدام مقاييس بالية لتقييم عمل كاتب اختار أن يرسم جوانب الحياة التي تهمه بعيدا عن قوانين المنطق، يفضل تحليل الشخصيات البشرية في تطورها غير الطبيعي، وتثمين الروابط الأسريّة والثوابت الدينية من أجل إبراز سلطة الإيمان على النفس البشريّة، وثمرتها الطيبة، فهناك تتجلى قوة الدين في طهارة النفس وسلام الروح والرضا بالحياة كيف ما كان الوضع، فالكاتب يعكس هنا الحاجات الملحّة لروح الإنسانيّة وفطرتها السليمة، انطلاقا من الموروث العقدي والالتزام التام بوصايا الإله، نشعر بذلك في منطوق الشخصيات، كقولهم: **"أنت لم تنس حقّ الله فيما يرزقك، والله لا ينسى من يتذكره"**[10]، **"الإنسان ملك لله وعليه طاعته والعمل بكتابه وسنة رسوله صلى الله عليه وسلّم، الخير يسعى إلى من يطيع الوهّاب الرزّاق"**[11]، **"هذا حقّ الله وحقّ الله التزام وأمانة حتّى الممات"**[12]، وأيضا، نستنتجها من سلوكيات وأفعال الشخصيات، حيث بذل المؤلف جهدًا واضحًا لبسط رؤيته تلك في حميميّة الروابط الاجتماعيّة، ونقاوة الحياة الزوجية والعائلية وحلاوتها بشكل مميز، **"أبي هل أملك أن أعترض أنت تملكني من رأسي حتى قدمي ثمّ أنت تردّد دوما أنّ الإنسان وما يملك ملك لله ولله حقّ التصرّف بماله وكل ما نقرّر**

10 المصدر السابق، ص 165.

11 المصدر السابق، نفس الصفحة.

12 المصدر السابق، ص 218

ونفعل هو بإذن منه"[13]، **"رغم كل مظاهر البرد إلّا أنّ حضن أمّه هو دفء العالم ... حضنها يفوق كلّ أغطية العالم"**[14]، كما تتجلّى تلك النظرة في العلاقة بين الرجال والنساء، صورة باذخة للمرأة التي يلوح تأثيرها جليّا وبشكل متكرّر على حياة الرجل وسعادته، مجاهد وصبيحة يتّسمان بالبساطة والبراءة وإنكار الذات، نبعهم الرئيسي هو الدين، يلتقيان في العمل بالحقول فيتعلقان ببعضهما ويرتبطان إلى آخر العمر، وقد كان محظوظا بوجودها في حياته، زوجة رائعة وأم مثاليّة، إذ أنّها في غيابه الذي امتدّ لعشرات السنين وفقدانه للذاكرة احتفظت بودّه وكافحت من أجل تحقيق وصيّته في تعليم الأبناء وتربيتهم تربية صالحة، **"ينهض باكرا يغتسل ويصلّي لا يسهو عن أيّ صلاة هكذا كان حرص الأم على الصلاة وعلى تعلّم القرآن الكريم ثمّ الذهاب إلى المدرسة"**[15]، يقول في حقّها الزوج: **"هذه المرأة حافظت على مجاهد ولم تبعه وانتظرت وأنا غائب لا تعرف حيا كنت أو ميّتا وانتظرت أيضا وأنا معها فاقد الذاكرة لم تشك ولم تتذمر، عرفتم الفارق، الحياة ليست سلب حقوق وتغليب مصالح، الحياة لحم ودم ومودّة ورحمة، الحياة عطاء بلا انتظار ثمن العطاء"**[16]، ويتحدّث عنها الابن الأصغر صلاح، راوي سيرتها، هو الصورة الحية للريفي النموذجي، في رسالة وجّهها إليها بعد وفاتها: **"على مدار الأيّام وجدتك إنسانة صلبة قويّة لا تنحني إلّا لله .. كافحتُ حتّى يتحقّق حلمك لنقول للعالم أنّنا أولاد لإمرأة ضحّت، والحمد لله نالت ثمار حلمها."**[17]

هذه هي الصورة المثلى للحياة الجميلة في رواية "متتالية حياة"، رواية مختلفة في الأسلوب والغرض، الناس فيها متفوقون من الناحية

13 المصدر نفسه، ص 209-210
14 المصدر السابق، ص 13
15 المصدر السابق، ص 27
16 المصدر السابق، ص 207
17 المصدر نفسع، ص 220

الأخلاقية، يجأرون إلى الله عندما يتألمون، ويقومون بعبادته بكل إخلاص، حتّى إنّ الشر الذي يصيبهم يكون أحيانا نافعا لهم.
ولكن، ماذا عن الشقاء وشظف العيش؟ هل يكفي الإيمان وحده للعيش حياة مثالية؟

إن الكاتب وإن كان يبحث عن سعادة شخصيات روايته التي تتشابه فيحرصهم على الأخلاق والعدالة الالهية، يعتقد أنّ الحياة المثلى تكمن في اقتران الإيمان بالعلم والمعرفة، ويدعو إلى أن يكون العلم متاحا للجميع تماما مثل الماء والهواء، فالعقل عنده يتوقّد ويتوهّج من شظف العيش، ويورّث ويستمرّ إذا ظلّ مستندا على الطبقة الكادحة وقيمها، ولا يزوغ المرء عنها مهما حقّق من نجاح وعلا شأنه وذاع صيته وحاز أعلى الدرجات، فهو بهذه المقاربة التي وثّقها في رحلة أبناء صبيحة: سميحة مجاهد الفقّي وشقيقيها محمد وصلاح، إذ يقول: **"محمد تزداد خطواته قفزا بثبات ورسوخ بنجاحاته العلميّة والحياتيّة (...) ورغم حضوره لقاءات الوزراء والوفود (...) لم ينس على الإطلاق ريفيته وطباعه وقيمه التي ترسّخت به"**[18]، يقترب أكثر من نظريّة ابن خلدون الاجتماعية. وبعض مقارناته الغريبة التي بدت كشمس منتصف الليل تؤدّي غرضها في هذا الاتّجاه، المقارنة الطريفة بين الغني والفقير، وعلاقتهما الزوجيةعند الكبر، ونوعية مطالعاتهما، وكيفيّة إعداد مشروبيهما، أحدهما قادر على إتيان الزوجة وحتى الإنجاب كما هو الحال بالنسبة لوالد صبيحة التي **"وجدت نفسها ابنة لرجل طاعن بالعمر"**، يقرأ القرآن ويصنع المشروب بنفسه، وبين صلاح المرفّه في أواخر أيّامه يشعر بأنّ الخصوبة قد توقّفت عنده، ويقرأ الجريدة، ويشرب مشروبا من إعداد خادمه، **"هي ذهبت إليهم بداعي أنّها لا تستطيع العيش طويلا بعيدا عنهم وعن الأحفاد (...)**

18 المصدر السابق، ص 200

مبرر الحنين والشوق لا يقنعه، النساء عندما يشعرن بانتهاء الصلاحية الزوجية مشاعريا وجسديا يقفزن من السفينة (...) يبدآن بالنوم على سرير آخر بذات الحجرة، ثمّ بعد حين يطلبن أن تكون لهن حجرة خاصة، ثمّ فيما بعد يبحثن عن طرق أخرى كالذهاب عند ابن أو ابنة، إلى أن يصل إلى نهايته بالهجران التام، (...) هنّ يعرفن مؤشر رجولته ولياقته العطائية، (...) الرجل عندما يشعر بالنضوب يتحول إلى مريض لا إرادي"[19].

في الختام، حين تبدأ في قراءتها لن تستطيعَ التوقّفَ للحظة، ولن تشعُرَ بحركة الزّمَنِ من حولكَ. تشدّكَ سطورها شدًّا وتأسُرُكَ من فاتحة الكتابِ إلى نهايته، بل من عتبات الرِّواية إلى آخرِ سطرٍ في آخر فُصُولها، إذْ أنّ العنوانَ يُوحي بمتتالية حياة مفردَة لكنّها لصيغة جمع. والتّصدير يشير إلى الطّريقة المُثلَى للحياة، وتقطّعُ السّردِ وسيلةٌ للإثارة والتّشويقِ.

عندما يضع القارئُ الروايةَ جانبًا متفكّرًا في أحداثها ووقائعها سيكتشفُ أنَّ الكاتبَ لم يتحدّثْ عن حياة واحدة بل تعقّبَ مصائرَ أفراد أسرة بأكملها، من قرية الصوامعة شرق، الزوجُ والزوجةُ، وأطفالُهما الثلاثةُ، متتبعًا حركاتهم ودوافعهم. تتعرّضُ صبيحةُ للطرد من القرية بعد سفر زوجِها مجاهد وفقدانه للذاكرة، فتلجأ هي وأبناؤها إلى قرية ميت بدر خميس وهناك تقوم بمعية أهالي القرية بتنشئة الأبناء النشأة الصحيحة فتُجازى في النهاية الجزاء الأوفى، بأسلوبه الذي يحاكي فيه أسلوب المنفلوطي، وبشحنة قويّة من العاطفة، يطرح أحمد طايل العديد من القضايا مع التركيز الكلّي على القيم السّامية كالطيبة والفضيلة والمحبّة والتسامح والتعاون والإيمان

19المصدر السابق، ص 11

الصادق بالله، لنستخلص من الرواية العبرةَ التي مفادها أنّ المعاناةَ والألمَ تخلق إنسانا ناجحا.

جذور القصة القصيرة
بين صدى الاقتداء ورجع التراث

تمهيد:

إن اختيار البحث في جذور القصّة القصيرة تمّ بسبب الإشكالية المتصلة بأصول هذا الفنّ، وهو موضوع مازال بحاجة إلى عناية النقاد رغم خوض الباحثين فيه وإشاراتهم إليه في كل فاتحة بحث حول فن القصّة أو حول الهوية في النقد والأدب[20] فهو مازال بحاجة إلى عناية النقّاد ويمثّل عنصرا من عناصر الجدل القائم بين فريقين من الدارسين العرب، الأوّل طرح وجهة نظره حول مولد وتطوّر القصّة القصيرة، مستظلاّ بظلال الآداب الغربية والثاني قدّمها، متسلّقا شجرة وارفة من تراث الأدب العربي. وهذه الورقات لا تهدف إلى حسم الخلاف وحلّ عقدة التوتّر والنزاع بينهما فهي ستظلّ قائمة مادام الإطلاع الكامل على تراث آداب الحضارات الإنسانية ضعيفا منقوصا وتشوّفنا إلى المنتجات الفكرية للغرب لا وازع ولا سلطان لعقلنا العربي عليه، وإنّما غايتها استثارة النقاش وإثرائه حول هذه القضية. ولمَ لا الاهتداء إلى المعيار المطلق للقصّة القصيرة ووضع اليد الطولى عليه.

وقد حاولت الدراسة أن تصل العرض بالتحليل، كما لم يغب الجانب التطبيقي الذي خصصناه بحيّز هامّ، وانتخبنا لذلك نصّا موغلا في عمق تاريخ الأدب العربي القديم، وتحديدا من الفترة العباسية للاعتقاد في تمثيليته لما نسميه عندنا "قصّة قصيرة"، أصلية كانت أو متطوّرة أو عامّة، وسعينا إلى أن نقارن بينه وبين بعض ما كُتب من نصوص

20 أنظر على سبيل المثال مقدّمة د. عبد الله أبوهيف، النقد الأدبي العربي الجديدفي القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب 2000م.

حديثة في هذا الفنّ اثباتا لنتيجة البحث. هذا، واعتمدنا في الاختيار والمقارنة على المحدّدات التي وضعها الغربيون أنفسهم كما تتبدّى في القرن التاسع عشر.

ومن المفيد في هذا المدخل التمهيدي، أن نشير إلى عدم الاعتداد بمنهج نقدي معلوم لدى دارسي النقد الأدبي وأساتذته، وذلك لأسباب كثيرة لعلّ أهمّها عدم جدوى التعامل مع أيّ من هذه المناهج التي يشار إليها غالبا في المقدّمات التمهيدية للدراسات والبحوث الأكاديمية والتي كثيرا ما يكون الباعث إليها هو التدليل على الالتزام بتقاليد ومعايير البحث العلمي والخضوع التام لقيوده، وفي باطن العملية النقدية كثير من الإدّعاء والمغالاة في التجمّل والتمتّرس بمصطلح المنهجية العلمية للتغاضي عن سقطات الممارسة النقدية، أو في أحسن الأحوال وأفضلها مسايرة التوجيه الأكاديمي الداعي إلى ممارسة الناقد لـ"قدرته العقلية" بعيدا عن التأثيرات الشخصية الصرفة.

إنّ منهج العمل الموظّف يقوم على مقاربة بسيطة جمعنا فيها بين برهانين رياضيين: "البرهان بالتراجع"، وهو طريقة يعرّفها الدكتور الأخضر شريّط على أنّها نوع من الاستدلال الرياضي ننتقل فيها من الخاصّ إلى العامّ أو من العامّ إلى الأعمّ، و"البرهان بالخلف"، وهو برهان قائم على الانطلاق من نقيض وإثبات خطإ إحدى القضايا لإثبات صحّة الأخرى[21]، وأساس هذا المنهج الانطلاق من دراسات نقدية عربية حديثة مفترضين صحّة نتائجها ثمّ بالعودة إلى الخلف عبر الإحالات والشواهد المبثوثة فيها إلى النقطة التي ذهب إلى اعتبارها الجناح المستغرب فترة خلق فن القصّة القصيرة، وهناك، في تلك المرحلة، نتمثّل المناخ الأدبي السائد ونقوم باستنطاق الأصول البعيدة للتجربة الإبداعية الغربية ثمّ نقوم بفحص النماذج القصصية الأولى

21 طبعة أفريل 1901م وهي الطبعة الثانية لنفس دار النشر بكمبريدج في غضون أربعة أشهر.

المنتخبة بلغتها الأم متأمّلين سيرورتها الأفقية والعموديّة بحثا عمّا يدعم صحّة الافتراض أو يفنّده وقد خلصنا في النهاية، إلى ما نعتقد أنّها حقائق تكشّفت لنا وأودعنا النتائج في خاتمة البحث.

استند هذا البحث على قائمة طويلة من المراجع ألحقتها بقائمة المراجع المثبتة، وسأكتفي هنا بذكر بعضِ المصادر الأجنبية التي عدت إليها وكانت أساسَ هذه الدراسة وجوهرَ موضوعها. عناوين قد تقدّم المثال الجيّد للحركة الإبداعية الغربية في منتصف القرن التاسع عشر، ومنها دراسة "براندر ماثيوز" (Brander Matthews) "فلسفة القصّة القصيرة" (The Philosophy of the Short-story)[22]، والدراسة واحدة من المؤثرات الأجنبية في الحركة النقدية العربية، وهو ما أعلنه الدكتور عبد العزيز السبيل في دراسته "مفهوم القصّة القصيرة بين آراء النقّاد ورؤى المبدعين". واستشهد به الدكتور نبيل راغب في كتابه "دليل الناقد الأدبي" ولا أدري إن كان قد ترجم هذا الكتيب إلى العربية أم لا؟ وهل أنّ الإحالات هي شذرات من هذه الترجمة أم هي شواهد ومقتطفات تناقلتها الشفاه من سفر الكتاب إلى لغة أجنبية أخرى كالفرنسية مثلا، إذ إنّ أيّا من الباحثين المشار إليهما لم يقم بذكر النسخة المعتمدة لديه أو التنصيص الصريح هلى رقم صفحة من صفحات هذا المرجع.

العناوين التي ذكرها "براندر ماثيوز" في كتابه النقدي كانت مفيدة إلى حدّ بعيد، على الرغم من أنّ غالبيتها كانت تعالج مسألة أخرى غير فن القصّة القصيرة. فمقال مثل "الفنّ القصصي"[23] (The Art of Fiction) لهنري جيمس (Henry James) يناقش موضوع

22 الأخضر شرَيط، في بديهية الرد والبرهان بالتراجع، كنوز الحكمة، ص 49

23 الترجمة الأنسب لهذا العنوان هي "فن الرواية" لأنّ المقال في جملته يتناول موضوع الرواية، وبهذا العنوان سمّاه بعض النقّاد العرب ومنهم نبيل راغب في كتابه "النقد الفنّي"، لكنّني خيّرت "الفنّ القصصي" لارتباطه القوي بمحاضرة والتر بيسانت التي تحمل نفس العنوان وتتمدّد في ظلال أشكال قصصية أخرى إلى جانب الرواية.

المحاضرة المثيرة للاهتمام لوالتر بيسانت (Walter Besant) التي ألقاها يوم 25 أفريل 1884م بالمعهد الملكي وتحمل نفس الاسم، وقد نشر هنري مقاله النقدي كفصل في كتابه المعنون بـ"صور جزئية" (Partial Portraits) (الطبعة الثانية 1894، صدر الكتاب في طبعته الأولى سنة 1888)، واثر ذلك قامت ثلاث دور نشر مشتركة بضمّ المقالين الأدبيين معا في كتاب واحد دون تحديد سنة النشر مثّل النسخة التي اشتغلت عليها لتكوين فكرة عن الرحم المزعوم الذي نزل منه الجنس الأدبي الجديد المسمّى بالقصّة القصيرة.

عنوان آخر أعتقد أنّه ذو نفع كبير لهذا البحث وهو كتاب روبرت لويس ستيفنسون (Robert Louis Stevenson) "ذكريات وصور" (Memories and Portraits) وما يعنينا منه أكثر هو المحتوى الذي جاء بالفصلين الخامس عشر والسادس عشر بخصوص الرومانسية. وبالإضافة إلى كتاب وليام دين هاولز (W. D. Howells) "النقد والفن القصصي" (Criticism and Fiction) (طبعة 1891) فقد استفدت أيضا من بعض العناوين الفرنسية.

قسّمت هذا البحث إلى مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة. حوت المقدّمة على هذا التمهيد، مع مصطلحات البحث ونبذة عن مفهوم القصّة القصيرة المعاصرة، وبسطت في الفصل الأوّل آراء طبقة النقّاد والمبدعين الذين ذهبت بهم أفكارهم وثقافتهم إلى الاعتقاد بأنّ القصّة القصيرة هي من ابتكارات المبدعيين الغربيين في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، أمّا الفصل الثاني فقد تناولت فيه الآراء المخالفة لهذا الاعتقاد، النافية للريادة الغربية لهذا الفن، وقمت في الفصل الثالث بدرس الحركة القصصية الغربية قبل قرن ونصف من الزمان.

1.1. مصطلحات البحث:

في البداية، أعتقد أنّه من المفيد إجلاء المقاصد من بعض المصطلحات السردية التي وردت في هذه الدراسة وذلك لعدم استقرار اللّفظة على مدلول واحد.

- القصّة: في مفهومها اللّغوي تعني تتبع أثر أمر ما والإخبار به كتابيا أو شفويا. أمّا اصطلاحا فهي الحكاية المستمدّة أحداثها من الخيال أو الواقع أو تمزج بينهما. هذا هو المدلول المستعمل في الدراسة ولم أستخدمها للدلالة على مشتملات الفن القصصي بصفة عامة رواية وقصة قصيرة وحكاية ونادرة وغيرها كما أنّني لم أوظّفها للدلالة على ذاك النوع من الفنّ القصصي الذي يقف، بمعيار الكم اللفظي، بين الرواية والقصّة القصيرة.
- الأقصوصة: هذا المصطلح وإن كان يستعمل عند بعض النقاد للدلالة على نوع أدبي غير القصّة القصيرة فهو عندي رديف للقصّة القصيرة.
- الأسلوب: هو الطريقة التي تروى بها القصّة.
- لحظة التنوير: هي اللحظة التي يكشف فيها الكاتب للقارئ الهدف من كتابته للقصّة. وفي أغلب القصص تأتي هذه اللحظة كخاتمة لها.
- الأنماط الأدبية: الأنواع الأدبية
- الحدث: هو الصراع الذي يدور بين الشخوص وهو جوهر العمل القصصي.

- الشخصية: هو العنصر المتحرّك في سياق الأحداث إنسانا أو حيوانا أو جمادا.
- الشخصية المسطّحة: هي الشخصية التي لا تتطوّر بتطوّر الأحداث.
- الشخصية النامية: هي الشخصية التي تتفاعل وتتطوّر مع الأحداث.
- البيئة: هو الإطار المكاني والزماني للأحداث.
- التوتر: اصطدام قوى متضادة. وهو من العناصر البنائية للقصة القصيرة.
- التراث: مصطلح جامع لما توارثته الأجيال العربية على مرّ القرون ومنها الأدب والفكر والأساطير والخرافة شفاهيا كان أو مدوّنا[24].
- الحبكة: طريقة ترتيب الأحداث المروية.
- السرد: هو الطريقة التي تروى بها الحكاية نثرا.

2.1. ماهية القصّة القصيرة:

لإنجاز هذه الورقات استعنت بالعديد من الدراسات الأدبية بحثا عن تعريف للقصّة القصيرة فوجدت المئات منه متناثرا هنا وهناك كزجاج

24 د. أحمد شوقي، من المصادر الأدبية واللغوية، دار العلوم العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 1990، ص 3.

مرآة محطّمة. فكتابات النقّاد تعجّ بتعريفات متناقضة، وغير مقنعة، وبعضها مبهم لا يعبّر عن معنى حقيقي. فمنهم من يعرّف القصّة القصيرة استنادا على مقياس الطول كقولهم هو"سرد قصصي قصير نسبيا" أو بتعبير آخر يؤدّي إلى نفس المعنى أو هو قريب منه كقولهم "بأنها نوع من النثر الأدبي الذي يقرأ في جلسة واحدة" أو مقدار كمّي من الكتابة مثل قول أحدهم "رواية تقلّ كلماتها"، أو "تتراوح كلماتها بين ألفين وخمسمائة كلمة وعشرة آلاف كلمة". ويؤكّد د. عبد العزيز السبيل على أن مقياس الطول في القصّة القصيرة لا وجود له إلاّ بمقدار ما تحدّده المادة نفسها[25]، وهذا الرأي لامسه الطاهر أحمد مكّي بصيغة أخرى متبدّية في قوله إن طول الرواية هو الذي يحدّد قالبها كما أن قالب القصّة القصيرة يحدّد طولها. غير أنّ آخرين يعتقدون أنّها رواية صغيرة يعود الاختلاف فيها إلى عدد الصفحات لا غير. بينما يؤكّد "براندر ماثيوز" (Brander Matthews)، أستاذ الأدب الدرامي في جامعة كولمبيا ما بين 1892-1900، في كتابه " The Philosophy of the Short-story" (فلسفة القصّة القصيرة) أن وحدة الانطباع التي سمّاها إدغار آلان بو التأثير الشامل هي الفارق الأساسي بين القصّة القصيرة والرواية[26].

ورغم ربط مفهوم القصّة القصيرة بمفهوم الرواية، فإنّ عبّاس محمود العقّاد تجنّب الإشارة إلى القصر والطول وعرّفها على أنّها شكل من أشكال الرواية تتمايز عنها في الموضوع وطريقة التناول[27] فهي تحوي

---

25 راجع د.عبد العزيز السبيل، مفهوم القصّة القصيرة بين آراء النقّاد ورؤى المبدعين، مجلّة الدراسات العربية: كلية دار العلوم، جامعة المنيا، العدد الرابع 1999.

26 راجع:

Brander Matthews ،The Philosophy of the Short-story ،Longmans, Green, and Co. ، London and Bombay، 1901، ص17

27 أشار إلى ذلك د.عبد العزيز السبيل في دراسته القيّمة المذكورة بالمرجع السادس.

العناصر الأساسية للرواية لكنها تأتي بشكل مضغوط. ويتمّ ذلك بالإيحاء والتكثيف.

وجاء في الموسوعة البريطانية The Encyclopedia Britannica، الجزء 20 ص 589، أن القصّة القصيرة تمثل حدثا واحدا يقع في وقت واحد وتتناول شخصية مفردة أو حادثة مفردة أو عاطفة أو مجموعة من العواطف التي أثارها موقف مفرد.

ومنهم من يعرّفها انطلاقا من مبدأ وحدة الانطباع (وحدة الأثر): وحدة الموضوع ووحدة الغرض ووحدة الحادثة. الأثر الذي تتركه القراءة في ذهن القارئ، كقولهم إنها تعالج لحظة وموقفاً تاركة أثراً واحداً وانطباعاً محدداً في نفس القارئ.

وعرّفها محمد المومني على أنها "مجموعة من الأحداث يسردها المؤلف في قالب تعبيري يعتمد فيه على الشخوص في عملية الحوار ووصف الأحداث عن طريق التشويق حتى تصل القصة إلى ذروة التأزم، وتكون مختلفة من حيث التأثير والتأثر في المتلقّي"[28].

أمّا مصطفى الكيلاني فقد نظر إلى القصّة القصيرة بعيون بورخس فرأى القصّة القصيرة كأنّها قصيد وليس بالقصيد، كأنّها رواية وليست بالرواية. هي في جملة قصيرة ذكرها "لحظة بمنظور خورخي"[29].

وعند القضماني هي "ابتكار حكاية" وهي "شكل أساسي وأوّلي له صلة وثيقة بالسرد البدائي"[30]، وهي الظاهرة التي تجمع الأسطورة والدين.

ويقول عزالدين اسماعيل في كتابه الأدب وفنونه "لعلنا لا نجاوز الحقيقة عندما نزعم أن عدم وجود تعريف محدّد للقصّة القصيرة هو

---

28 علي محمد المومني فن القصة القصيرة عند أبي رجاء أبي غزالة. ص19

29 مصطفى الكيلاني، القصّة القصيرة في تونس: بين محاولات التفرّد وحيرة الأساليب. مداخلة قدّمها الباحث في ندوة "القصّة القصيرة بتونس ستون سنة بعد الدوعاجي" بالمركز الثقافي الدولي بالحمّامات يوم 25 سبتمبر 2009، ونشرت بالعدد 150 من مجلة قصص، أكتوبر-ديسمبر 2009، ص 52.

30 د. رضوان القضماني، بنية السرد في نصوص قصصية سورية، محاضرة ألقاها ضمن نشاط المكتب الفرعي لاتحاد الكتّاب العرب في حمص سنة 2016.

أهمّ الأسباب التي أوجدت الاختلاط بين القصّة القصيرة وغيرها من الأنماط الأدبية"[31].

ولا شكّ أن البحث عن التجاوز لما كُتب ويُكتب هو من طبيعة الذات الكاتبة وهو غاية مشروعة لكل كاتب يسعى إلى التفرّد في مجال إبداعه.كما أنّه من المقبول أن يختار الدارس أفضل النماذج ويصوغ من سحرها تعريفه الخاص على نحو جيّد. غير أن الباحث عن نقطة بداية القصّة القصيرة ليس معنيا بهذه النماذج إن لم تتنزّل في بداية السلّم الزمني لمراحل تطوّر النوع الأدبي مهما كانت درجة انغماسها في تيّار الحداثة والتجديد، لذا قد يكون من المفيد والأجدى القفز فوق تعريفات كتّاب ونقّاد الأحقاب الزمنية التي تلت الحقبة التي حصرت فيها غالبية النقّاد الغربيين مولد القصّة القصيرة والوقوف عند تعريفات الروّاد وكتابات النقّاد المبكرة. هذا التفريق بين التعريفات القديمة والجديدة قد يسهّل مهّمة البحث ويخرج البساطة من التعقيد. لن يكون الإيحاء حينئذ قائما ولا مسألة الأغراض، سيكون بإمكاننا رؤية تعريف بسيط لا التواء فيه ولا تعقيد وهو تعريف ما قيل أنّهم رواد فن القصة القصيرة. موضوع سنعود لتفصيله في الجزء التطبيقي من الدراسة.

2-جذور القصّة القصيرة:

اختلف الدارسون في تحديد زمن ومكان مولد القصّة القصيرة وانقسموا إلى فريقين: فريق يعتقد أن نقطة بدايتها في السلم الزمني تقع ما بين القرن الرابع عشر ميلادي وأواسط القرن الثامن عشر وهي

31 عزالدين اسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، ص 14.

من الفنون الغربية، وقسم يعود بتاريخها إلى العصور القديمة ولا ينسب أصلها إلى بلاد الغرب.

ذكر رياض عصمت في دراسته حول القصّة السورية الحديثة "والغريب في الأمر أنّه بينما تستمدّ القصّة القصيرة العربية أصولها وملامحها من القصّة الأجنبيّة فإنّ أوّل ميلاد للأدب القصصي في العالم كان من أرض العرب"[32]

ويؤكّد يوسف الشاروني في بحثه المعنون بـ"القصّة القصيرة نظريا وتطبيقيا" أنّ فنّ القصّة ليس نتاجا غربيا وأنّ القصّة رافقت مسيرة الإنسان منذ طفولته الأولى. أورده عبد الله أبو هيف في بحثه المسمّى النقد الأدبي العربي الجديد في القصّة والرواية والسرد.

ويقوم فاروق خورشيد بسحب رأي الشاروني على بعض الأشكال النثرية إذ يبيّن في كتابه "في الأصول الأولى للرواية العربية" أنّ بعض النقّاد العرب قد سقطوا في"خطأ اعتبار الأشكال الدرامية المختلفة للأدب أشكالا وافدة مع معالم الحضارة العربية والفكر الغربي الذي بدأت أمّتنا تتصل وتتأثّر به بشكل أو بآخر، واندرج تحت الخطأ أدب المسرح، ومعه أدب الرواية وأدب القصّة القصيرة، بل وأدب المقال أيضا."[33]

وهذا عبد الله ركيبي يؤكّد أنّ فنّ القصّة القصيرة هو وليد الغرب ويضيف خلال حديثه عن ميلاد القصّة القصيرة الجزائرية: "وهذا التاريخ طبعا [أي أوائل الخمسينات] يعدّ متأخرا جدّا بالنسبة لباقي العالم العربي، بل حتّى العالم العربي عرف القصّة القصيرة متأخّرا

32 رياض عصمت، الصوت والصدى: دراسة في القصّة السورية الحديثة. دار الطليعة، بيروت-ط1- مارس 1979، ص11.

33 فاروق خورشيد، في الأصول الأولى للرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1992 ص 7. أورد الشاهد عبد الله أبو هيف في دراسته النقد الأدبي العربي الجديدفي القصة والرواية والسرد. مصدر سابق.

بالنسبة للغرب حيث نشأت وتطوّرت القصّة القصيرة وتحدّدت سماتها كفن متميز في القرن التاسع عشر"[34].

أمّا مخلوف عامر فهو يعتقد أنّ "القصّة القصيرة فنّا حديثا في الأدب العالمي"[35]. ويزعم أن الكاتب الأمريكي "ادجار آلان بو"، في القرن التاسع عشر، اقتنص اللحظة المناسبة ليقوم بعصر ما تراكم من الثقافات الإنسانية وينشأ النموذج الأوّل لفن القصّة القصيرة بمواصفات كل ما سبق ليختلف عن كل ما سبق[36]!

في منطق أهل العلم، مبتكر أداة تحويل الصلب إلى سائل يستحقّ الثناء ومعه التمكين من براءة الاختراع. أمّا في حالتنا هذه فيتناقض قول عامر مخلوف مع المنطق "المعقول" الداعي لأن تكون فترة النضج واكتمال الشكل الفنّي هي بداية التأريخ الحقيقي[37]. أي ولادة هذا الفنّ الجديد الموسوم بالتحوّل والتغيّر المستمر في الشكل والمضمون!

والمعروف أن "آلان بو"، هذا العقل البشري الفذّ الذي ارتبطت حياته بالمولود الذي خرج من بطن المعارف الأدبية بالغا، عاش بين عامي 1809 و1849، في حين كان ظهور أول إنتاج فنّي سينيمائي ناطق هو سنة 1927 بعد فترة طويلة من التجارب المخبرية قاربت زُهاءَ القرن من الزمان. وهذا يعني أن تقنيتي التقطيع والاسترجاع المتصلة بلغة السينما والتي اكتسبتها القصة القصيرة فيما بعد هي من الفنيات غير المألوفة آنذاك في زمن "إدجار". وحتّى تقنية تيار الوعي تميز بها "تشيخوف" المتأخر حياتيا عن "بو" وهذا يعني أن القصّة القصيرة

34 د. عبد الله ركيبي، تطوّر النثر الجزائري الحديث 1830-1974، الدار العربية للكتاب، طبعة 1983، ص 171.

35 مخلوف عامر، مظاهر التجديد في القصّة القصيرة بالجزائر، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، 1998، ص 5.

36 مخلوف عامر، مظاهر التجديد في القصّة القصيرة بالجزائر، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، 1998، ص 27.

37 المرجع السابق ص 27.

التي كتبها الأخير لم تصل بعد إلى النضج الذي يؤهلها إلى تبوأ مكانة الريادة بمقياس اكتمال الشكل الفنّي. لأنه ببساطة لا وجود -ولن توجد -لفترة محددة يطال فيها النضج والكمال الشكل الفنّي للقصّة القصيرة في ظلّ تجدّدها الدائم.

التواريخ التي أسكنها النقّاد العرب بطون أبحاثهم عن روّاد القصّة القصيرة في أقطارهم لم تضف لهذا البحث خطوة زائدة وذلك لوقوعها جميعا خلف البداية الأولى التي أجمعوا على أنّها النقطة البارزة لميلاد القصّة الغربية، لكن أهميتها لديّ تكمن في اثباتها لعمق الاختلاف حول النص المرجع بكل قطر. ففي بحثه البيبليوغرافي أورد الأستاذ ملفوف صالح الدين ثلاث تواريخ لبداية فن القصّة القصيرة بالجزائر تقع في المجال المغلق[1908، 1926]، وهي آراء كل من د. عمر بن قينة وعبد الملك مرتاض وعايدة أديب بامية[38].

أمّا عبد الله أبو هيف فقد اعتبر الجهد المبذول في البحث عن أيّ القصص العربية الأولى في العصر الحديث كانت فنّية جهدا "أشبه بالضائع" وأرجع سبب ذلك إلى "فهم القصّة أنّها غربية، فإمّا أن تكون تقليدا للقصّة الغربية حتّى تغدو، بالمصطلح العربي الذي ساد زمنا طويلا، فنّية أو لا تكون"، ويضيف قائلا: "جرى هذا في مصر، وتحدّثوا عن «زينب» (1913) لمحمد حسين هيكل كأوّل قصّة فنّية، ثمّ فعل نقّاد هذا القطر أو ذاك مع قصص وقصّاصين آخرين من أقطارهم كتّابا لأوّل قصّة فنّية أيضا"[39]

ما يُعاب على موقف المتبنّين لوجهة نظر الغربيين هو ما يلي:

---

38 راجع دراسة أ. ملفوف صالح الدين، بيبليوغرافيا القصّة الجزائرية القصيرة، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة -الجزائر، العدد السابع، ماي 2008، ص 158.

39 د. عبد الله أبوهيف، النقد الأدبي العربي الجديدفي القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب 2000م. ص.518

- تأثّرهم بالمستشرقيين الغربيين وتطبيقهم المخل لنظريات "متداعية إلى مزبلة أوهام الفكر" على حدّ تعبير صالحة رحوتي. فهذا محمد غنيمي هلال، أحد منكري وجود القصّة في الأدب العربي القديم، يقول في كتابه النقد الأدبي الحديث: "ويمكن أن نفيد من نظرية تين في النقد العربي فيما يخصّ تأثير الجنس، ذلك أن الجنس السامي -والعربي منه بخاصة - لم يهتمّ بالأدب الموضوعي، أدب القصص ثمّ أدب المسرحيات والملاحم."[40]

- غفلتهم عمّا جاء في الكتب السماوية من قصص تبدّد مزاعمهم وتثبت للأوائل سبقهم في هذا الجنس الأدبي.

- تعسّفهم على قصص القدامى بتطبيق مقاييس القصّة الحديثة وقواعدها الفنية عليها. ففي كتابه دراسات في القصّة والمسرح، يعتبر محمود تيمور أن الموازنة بين القصّة العربيّة القديمة والقصّة الحديثة خطأ منهجيا فادحا بسبب تأخّر قواعد الأخيرة ومقاييسها في الوجود[41].

40 د. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة مصر، الطبعة الثالثة، ص 64. نقلا عن محمد عبد اللاه عبده دبور في رسالته المقدمة لنيل درجة العالمية (الدكتوراه) في الأدب والنقد والمعنوتة بأسس بناء القصّة في القرآن الكريم: دراسة أدبية نقدية، سنة 1996، ص2.

41 محمود تيمور، دراسات في القصّة والمسرح، المطبعة النموذجية، ص 67.

- الاعتقاد بأنّ القصّة بمفهومها الحكائي العربي نوع حكائي مغلق أمّا القصّة الحديثة فهي نوع مفتوح.[42]

- ضعف اطلاعهم على كامل المدوّنة النثرية الموروثة، بل حتّى القليل منها بسبب القطيعة التي صنعها ورثة المُلك العاضّ بُعَيّد الإستقلال مع ميراثهم الأدبي الحسن والتماهي مع فكر الغرب إلى حدّ الذوبان فيه بصورة جعلتهم عاجزين تماما عن تبيان ما هو لهم فيما تحمله إليهم الرياح الهابّة من الغرب.[43]

- التجاهل التام للتراث الأدبي وتغييبه باعتبار البحث فيه مرضا نفسيا أو حسب تشخيص جورج طرابيشي "عصابا" لا دواء له.

- ربطهم المخلّ ميلاد القصّة القصيرة بنشأة الصحافة التي ظهرت إثر بروز المطابع في حين أن القصّة القصيرة من وجهة نظر الآخر تدين للصحافة بانتشارها وتوسّع انتاجها لا غير ولا علاقة لها بابتداع وظهور هذا الفنّ الأدبي.

ما يُعاب على موقف المعارضين هو التالي:

- اعتمادهم على عنصر الحكاية وحده.

42 د. محمد عبيد الله، مدخل القصّة القصيرة وحديث النهايات، ص45.

43 على سبيل المثال انظر القصّة القصيرة جدا الحكاية من أمريكا اللاتينية.

- استنادهم على مسألة الحجم وليس على الشكل الفنّي المكتمل.[44]

- خلطهم بين ظاهرة القصّ والفنّ القصصي فرجعوا إلى الأصول القديمة كالنوادر والملاحم والخرافات والمقامات والمنامات والحكايات الشعبية والأساطير وأحاديث السمر والأيّام والكتب السماوية لتقصّي مولد القصّة القصيرة فيها، يقول: "إذ البحث في هذه الأصول، غالبا ما يتجه نحو التركيز على ظاهرة القصّ التي هي ظاهرة بارزة في هذا الفنّ"[45].

الأصوات التي غلبت عليها نبرات عدم اليقين في كون القصّة القصيرة هي وليدة أواسط القرن الثامن عشر توزّعت على عدّة أجنحة:

- جناح تائه في عالم الازدواجية واقف بين منزلتين لا يروم إغضاب هذا ولا ذاك وإن كان إلى الفريق الثاني أميل. نجده يضيف إلى عبارة القصّة القصيرة صفة تلازمها كظلّها مثل كلمة الحديثة لاحتواء الغموض.

- ومنهم محمد عبد اللاه عبده دبور الذي لاحظ أن كتب الأدب في العصور القديمة وكذلك كتب التاريخ لا تخلو من القصص التي تتوافر فيها عناصر القصّة الفنية من أحداث وشخصيات وحوار وسرد وعقدة وحل وصراع وإن كانت من

44 يراجع في ذلك التعقيب على ماذكره رشاد رشدي في كتابه فنّ القصّة القصيرة بخصوص البدايات ص26.

45 القصّة القصيرة في الجزائر نشأتها وتطوّرها، ص 25

جهة الكم قليلة. وضرب مثلا على ذلك قصّة سابور وابنة ساطرون التي قصّها ابن هشام في كتابه السيرة النبوية والقصّة الشعرية "وطاوي ثلاث" للحطيئة[46]. لكنه من جهة أخرى يقول متحسرا "وظلت القصّة تعتمد على عنصر الحكاية في عصر صدر الإسلام اعتمادا كبيرا، وكانت عناصر الفن القصصي خافتة إلى حد كبير، وعلى الرغم من أن القرآن الكريم صنع نهضة عظيمة في باب القصص لم يستثمرها العرب في إنشاء قصص أدبي راق بل اتجهوا في تأثيرهم بالقصص القرآني إلى الناحية الموضوعية البحتة."[47].

ولو ثبّتنا هذه التواريخ على السلّم الزمني لتحصّلنا على المحور التالي:

وما من شكّ أنّ النثر في العصور القديمة، وفي جميع الحضارات، قد احتلّ مكانة واطئة في مرافع الأدب مقارنة بفن الشعر الذي كان طاغيا وسائدا في نفوس الناس طيلة قرون طويلة، إلاّ أن مردّ ذلك ليس إلى إهمال الدارس له كما ذهب في ظنّ بعض النقّاد والباحثين[48]. وإنّما سببه في اعتقادي هو ارتفاع مستوى الأمية وانتشار الجهل بالقراءة لدى طبقة العوام من الناس. فالجمهور المتلقّي والمتفاعل مع الأجناس الأدبية والمسؤول بدرجة أولى على نقل النصّ الأدبي وحفظه وتمريره، لا يعتمد في تلك الأحقاب إلاّ على مخازن الصدور ووعاء الذاكرة. وهي ملكة قد تكون ناجحة في ما يتعلق بالشعر لسهولة التصاقه وتجذّره في الذهن بينما النثر اشدّ تفلتا وإقبال العوام على الشعر لسهولة حفظه فكثرت حفظة الشعر فسلمت من التحريف والتبديل وأسهم

46 محمد عبد اللاه عبده دبور، أسس بناء القصّة في القرآن: دراسة أدبية نقدية، ص4-7.

47 المصدر السابق، ص6.

48 أنظر على سبيل المثال مقدمة كتاب عبد الله ركيبي "تطوّر النثر الجزائري الحديث.

في انتشاره وحفظه من الضياع وقلّت حفظة النثر... ولعلّي لن أكون مجانبا للصواب إذا قلت إنّ اهتمام الناس بالنثر المتمثل في الحكايات أكثر من الشعر غير أن ما وصلنا من الشعر جاء على رواية واحدة سالما من كل التحوير أما ما وصلنا من النثر شفويا فهو على روايات عدّة ولقد كان هناك انتاج أدبي في مخازن الدفاتر لا يعنى بها إلاّ ذوي الاختصاص.

لا شكّ أنّ التفاهم حول مجموعة أساسية من العناصر المكوّنة للقصّة القصيرة تجعل الناقد الساعي لمواكبة عملية إنتاج نصوص هذا الجنس الأدبي لا يظلّ طريقه بعيدا عن الموضوعية فيصدر أحكاما عشوائية ويستخلص نتائج غير واضحة إن لم أقل شطحات عابثة.

والتحديد الزمني لميلاد القصّة القصيرة باستطاعته أن يكون موضوعَ دراسة لتحقيق هذا الغرض. كما أنّ البحث في الطور الأول من تاريخ هذا الفن سيكون مسلكا للدارس يقوده إلى جملة من الأهداف مثل:

- تقصّي إشكالية الانتماء الثقافي والتباين بين الشرق والغرب.
- الكشف عن جوانب قصور الأدب الغربي للثقافات الأخرى.
- تحديد درجة الانحراف المعياري عن المحدّدات الأوليّة لشكل القصة القصيرة وتقنياتها.

بجملة واحدة، البحث عن الساعات الأولى من عمر القصّة القصيرة هو البحث عن الخصائص الفنية الأساسية لها للخروج من متاهة التعريفات المتضاربة.

ومن أجل هذه الغاية أستسمح أهلَ الأدب في أن أستدعي فكرة أهل العلم في حل مشكلة تفاعل وحدة القياس مع عنصر الزمن، هذا

العامل المشترك المؤثر أيضا في الأحكام وميزان القيم ومناخ الذائقة لدى النقّاد والقرّاء على حدّ سواء.

في علم القياس (Metrology)، تمّ إحداث وحدة معيارية عُدّت أساسا ومرجعا يُرجع إليها لضبط المقدار المعلوم المتفق عليه لوحدة القياس التي بها تقاس المقادير المجهولة عندما يطرأ على هذه الوحدات تغيير بفعل مرور الزمن أو يُثارُ مشكلٌ جرّاء عملية غش. المرجع الذي وضعه علماء المقاييس والأوزان لتبيّن علاقة وحدة الكتلة بمنظومتها جاء في شكل اسطوانة من البلاتين والإيريديون. أُطلق على هذه الأسطوانة اسم كيلوغرام معياري ووقع حفظها في مقرّ المكتب الدولي للأوزان والمقاييس بـ«سيفر» قرب باريس. وعلى هذا الأساس تمّ صنع المتر المعياري وعرف بكامل الدقّة. وجه الشبه كبير هنا بين مهمة المنظمة الدولية للأوزان والمقاييس ومهمة الباحثين العاملين في حقل النظرية الأدبية، كلاهما يعمل على وضع تعريفات لمنظومات القياس لديه ويسعى إلى تحسينها وتطويرها وإدخال التعديلات والإضافات الضرورية عليها عند تبدّل مواصفاتها بمرور الزمن وصنع معايير جديدة لمنظومات قياس مستحدثة أو اشتقاق وحدات قياس فرعية عند تبيّن قصور المعايير الموجودة عن تحقيق المنشود.

غير أنّ الخطوة العملاقة التي خطاها علم القياس تُحقّر بجانبها الخطوة الضعيفة لعلم الدراسات الأدبية رغم الوعي المبكر بمشكلات الحركة النقدية ومنها مشكلة الحكم النقدي، ورغم المحاولات المبذولة لوضع أسس مفصلية للتفريق بين الفروع الثلاث: النظرية الأدبية والنقد الأدبي والتاريخ الأدبي، كما فصّل ذلك رينيه ويليك في كتابه مفاهيم أدبية حيث يقول:" فالنظرية الأدبية تدرس مبادئ الأدب وأصنافه ومعاييره، وما إلى ذلك، بينما تنتمي الدراسات التي تركّز

اهتمامها على الأعمال الأدبية نفسها إمّا إلى النقد الأدبي وإمّا إلى التاريخ الأدبي"[49].

وقد تضاربت المواقف حول لعبة المفاضلة بين الكتّاب. وسواء كان اصطفاف النقّاد خلف نظرة نورثروب فراي التي تعتبر النقد الأدبي لا يبنى على الأحكام والتقويمات أو كان وقوفهم إلى جانب رينيه ليليك لدعم موقفه المعارض، فإنّه من المؤكّد أن هذا الاصطفاف هو رأس الشوكة الذي أعاق تقدّم النظرية الأدبية نحو إيجاد المعايير العليا والمطلقة وأبطأ تطوّرها زيادة عن الجدل القائم حول الأفضلية في ثبات المعايير أم في تغيّرها.

وإن كان التطوير الدائم مطلوبا في كتابة النصوص القصصية وأدوات القصّة الفنية فإنّه غيرُ مسموح به في النقد خارج دائرة هدفه الرئيسي وهو المعرفة الفكرية. التطوير الذي يحدث في صلب النقد الأدبي كفرع مستقل عن النظرية الأدبية يجعل الدراسات المتعدّدة للعمل الأدبي الواحد تختلف في ما لا يجب الاختلاف فيه وهو مسألة التصنيف، التجنيس. تتجه جميعا، رغم تنوّعها، إلى الخروج بأحكام متقاربة إن لم نقل متطابقة لا أن تتفرّق في أحكامها إلى حدّ نسبة العمل إلى أجناس أدبية مختلفة.

وما يدعو للاستغراب أنّ بعض النقّاد العرب يتماهى مع المقولة التي تعتبر أن الدراسة الأدبية ليست معنية بإطلاق الأحكام ومع ذلك لا يتردّد في إصدار أحكام نقدية يقينية حينما ما يتعلّق الأمر بالتفريق بين النصوص السردية في التراث العربي بالاعتماد على معايير القدامى أنفسهم والتي تفضي دائما إلى نتائج متطابقة. وهذا تؤكّده الآراء التي توازن مثلا بين مقامات بديع الزمان الهمذاني ومقامات غيره من المحدثين.

---

49 رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة د. محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة التي يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد 110، فيفري 1987 ص 7.

جاء في دراسة عن نشأة القصّة القصيرة وميزاتها في مصر أعدّها جماعة من الأساتذة بالجامعات الإيرانية ونشرت بفصلية دراسات الأدب المعاصر ما يؤكّد أنّ القصّة القصيرة "هي من الفنون المستحدثة التي ظهرت في العصر الحديث ولم يعرف العرب هذا النوع من القصّة في العصور الماضية"[50].

ومثل هذا القول يتبدّى في دراسة مخلوف عامر، مظاهر التجديد في القصّة القصيرة بالجزائر، حيث يؤكّد الباحث على أنّ نشأة القصّة القصيرة بإجماع الدارسين والنقاد كانت في القرن التاسع عشر على يد الأمريكي "ادجار آلان بو"[51]

وقد شذّ على هذا الاجماع رياض عصمت الذي يؤكّد بشكل حاسم أنّ نوادر جحا هي البدايات الحقيقية لفن القصّة القصيرة[52]

وأكّد أحمد المديني في عرضه للقصّة القصيرة بالمغرب أنّ سبب تحوّل الكتّاب عن الأشكال النثرية الموروثة كالمقامة والأيام وتوجههم إلى الأشكال النثرية "المستحدثة" هو عدم استجابة القديم للتحوّلات الاجتماعية والثقافية الطارئة. وبتعبيره الجذّاب عدم استجابتها لخصوصيات المرحلة[53] هذا التبرير المرتبط بالحاجة جعلني أشعر كأن الباحثَ أمٌ تسعى لتبرير تصرفات طفلها المدلّل. الأجناس الأدبية ليست هاتفا أو تلفازا باستطاعة الأسر البدائية جلبها من الخارج لمواكبة التطوّر. الأمر أعقد من ذلك وأكثر تشعّبا يتطلّب توسيع دائرة

---

50 غلامرضا گلچ ين راد و فرشته أفضلى وحسين شمس آبادى، نشأة القصّة القصيرة وميزاتها في مصر، فصلية دراسات الأدب المعاصر، السنة الثالثة ذو القعدة 1432 هـ ، العدد الحادي عشر، نشرية رقمية، ص 67.

51 مخلوف عامر، مظاهر التجديد في القصّة القصيرة بالجزائر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1989، ص 27.

52 رياض عصمت، الصوت والصدى: دراسة في القصّة السورية الحديثة، دار الطليعة، بيروت ط1، مارس 1979 ص 11.

53 أحمد المديني، فنّ القصّة القصيرة بالمغرب في النشأة والتطوّر والاتجاهات، دار العودة، بيروت. راجع الصفحات 31-41).

التشخيص لتشمل عنصر الاحتلال وقابلية الاستعمار. الباحث عن وصفة لأمراضه بعين المغلوب المولع بتقليد غالبه.

يمدّنا الدكتور عبد الله خليفة ركيبي بالغربال الذي يستخدمه بعض النقّاد كوسيلة لفرز وتصفية المنتج الأدبي من النثر العربي القديم وهي الخطوة الأولى التي تسبق انتقالهم إلى تحديد المنتج الأدبي ذي الخطاب القصصي. يعرّفه للقارئ في فقرة من كتابه تطوّر النثر الجزائري الحديث حيث يبيّن فيها الفرق بين الأديب والعالم ذاكرا أنّ اللغة لدى الأديب هي أداة تعمل على إحداث اللذة الأدبية بينما هدفها لدى العالم هو نقل الأفكار بتجرّد تام. ثمّ يعود ليذكّر به مرّة أخرى في الفصل الذي خصّصه لأدب الرحلات[54] فيقول عارضا طريقته في تمييز أدبية كتب الرحلات عن غيرها: "فإذا عنى الرحالة بتصوير شعوره لوصف ما شاهد أو حاول استخلاص فكرة معيّنة فإن رحلته حينئذ تدخل في مجال الأدب لأنه ينفعل ويتأثّر ويصوّر لنا هذا من خلال عمله الأدبي، ولكنه حين يصف الأشياء بنوع من التجرّد فهنا يصبح مؤرّخا لا أديبا لأنّ حظّ الخيال في رحلته يكون قليلا."[55]

وإذا كان للنصّوص القصصية خصائصها المميّزة فإنّ الدارس القدير في استطاعته اقتلاعها بسهولة من منابتها في حقول الأدب المختلفة وأمهات الكتب كأدب الرحلات والأمثال والمقامات والرسائل والأيّام وغيرها وجمعها بعد ذلك في كتب، مثلما هو الشأن في العصر الحديث حيث اقتلع الدارسون القصّة القصيرة من بواطن الصحف أين كانت تنام جنبا إلى جنب مع أخبار الوفيات وبشائر الأعراس والمقالات الأدبية والسياسية والاقتصادية والمنوعات، ومثلما أكّده أحمد ممو في

54 عُنوِن الفصل خطأ بالقصّة القصيرة في طبعة الدارالعربية للكتاب لسنة 1983.

55 د. عبد الله ركيبي، تطوّر النثر الجزائري الحديث 1830-1974، الدار العربية للكتاب، سنة 1983، ص 50.

معرض حديثه عن التيجاني بن سالم بقوله إن الكتابة القصصية اقترنت بالصحافة باعتبارها الحامل شبه الوحيد لنشر تلك الكتابات[56].

وقد حاولت مجلة قصص أن تكون "المرجع الأكمل والأوفى لما صدر في تونس من أقاصيص"[57] فتتبّعت القصص المنشورة في الجرائد والمجلّات ووضعت لها ثبتا تسهيلا للباحث مثل المسرد الذي أعدّه محمد الهادي بن صالح في القصص القصيرة التي نشرت في جريدة السردوك الأسبوعية ما بين 7 أفريل 1937 و 9 جوان 1937 و جريدة السرور من 30 أوت 1936 إلى 15 أكتوبر 1936

وإنّي لأستغرب ممن ثمّنوا دور الصحافة في احتضان القصّة القصيرة ولم يروا في كتب الرحلات أو الأيام وغيرها حاضنة لها. بل سلك بعضهم سلوكا غريبا إذ ذهبوا إلى انكارها وتجاهلها لمجرّد اختفائها عن أعينهم في حقول أدبية أجناسية أخرى حملتها المدوّنة التراثية متناسين تلك المقولة التي يتردد فيها القول إنّ خفاء الشيء لا يعني انعدامه وأنّ تلك المجاميع القديمة هي المنابت التي توفّرها العصور القديمة للكتّاب لنشر حكاياتهم وأقاصيصهم.

فإذا كان من الصعب على كتّاب القصّة القصيرة في بدايات القرن الماضي نشر إنتاجهم في كتب فهل كان سهلا على القدامى فعل ذلك؟

وجملة القول إنّ النقّاد الذين اهتمّوا بتلك النصوص القصصية الحديثة المبثوثة في بطون الصحف والمجلات فقاموا بالتنقيب عليها في المدوّنة الصحفية ووضع المسارد لها وجمعها في كتب والتقديم لها واجدين لكتّابها الأعذار بكون تلك الأوعية هي القنوات الوحيدة المتاحة لديهم لنشر إنتاجهم والتواصل مع قرّائهم، عليهم أن يسلكوا مسلك الإنصاف إذا راموا العدل فيعذروا القدامى الذين لم يجدوا غير

56 انظر: أحمد ممّو، التيجاني بن سالم رائد النظرية الأدبية للقصّة، مجلة قصص، عدد 161، جويلية-سبتمبر 2012، ص 63.

57 مجلة قصص العدد 46، أكتوبر 1979، ص 86.

الأشكال التي وفّرها لهم عصرهم لتضمين حكاياتهم وقصصهم الصغيرة فيها.

قدّم جان فونتان في العدد 52 من مجلّة قصص عرضا لافتا للأقصوصة التونسيّة المنشورة في المجموعات والصحف والدوريات بين عامي 1968 و 1980، سجّل فيه ما توصّل إليه بعد دراسة عينة منتقاة من 1500 قصّة قصيرة معتمدا في تحليله على معاييره الخاصة لتصنيف هذه التجارب القصصيّة والتمييز بين كتّابها. النتيجة مثيرة للاهتمام. خلاصة قوله إنّه على الرغم من تعدّد وتباين نصوص تلك المرحلة يمكن للدارس تشكيل أربعة عوالم مختلفة: أخلاقي، مخضرم، يومي ومتحوّل، نوافذها مفتوحة على ثلاثية: التذكّر أو التسجيل أو الخلق، حسب أزمنة فعل كتّابها: الماضي، الحال أو الاستقبال. وإنّ هذه النصوص السردية هي نوع خاص من الكتابة القصصية لا علاقة لها بالقصّة القصيرة التي يعرفها الغرب. وتلطيفا لرأيه الصادم أطلق على هذا النسيج المستحدث الذي اعتبره "نقل القصيدة نثرا" اسم أقصوصة واعتبره جنسا متطوّرا على القصّة القصيرة الغربية![58]

ونلحظ في ما دوّنه بوراوي عجينة وهو يتحدّث عن نصوص مرحلة الطليعة الأدبية إقرارا ضمنيا بهذا إذ يقول: "لقد عرف مسار الأدب التونسي المعاصر حركة حداثة هامّة هزّته هزّا في ما بين 1968-1972 حيث نجمتصدمة الحداثة القوية وتمثلت قيمتها لا في انتاجها الذي كان والحق يقال قليلا مخبريا ولا في بياناتها الصاخبة وإنّما في روحها الثائرة وإصرار أصحابها على النقد والرفض والبحث عن طرق جديدة مجهولة في الكتابة"[59]. ويعرّف بوراوي عجينة الحداثة التي قصدها

58 جان فونتان، الأقصوصة التونسيّة (1968-1980) مجلة قصص، العدد 52، ص63.

59 بوراوي عجينة، ملامح التحوّل في الأدب التونسي، مجلّة قصص العدد 117، جويلية-سبتمبر 2001، ص 44.

على أنّها "روح التجديد والبحث والإنشاء أكثر مما هي أعمال أدبية بعينها أو قواعد فنية ثابتة للاحتذاء بها أو اتجاه أدبي دون آخر"[60].

وقد حذا حذوه محمد الهادي بن صالح فذكر في شهادته "الحسّ والإدراك لدى محمود التونسي" أنّه سبق له أن قرأ لمحمود التونسي وهو أحد اعمدة الطليعة الأدبية أشياء بمجلة الفكر بدت له غريبة جدّا لم يستسغها لخروجها عن المألوف[61]. واستنادا إلى هذه الشهادة نفسها وفي موضع آخر منها تتأكّد هذه الحقيقة حين يستعمل الشاهد لفظة أقصوصة على معنى "الشيئيّة" ويضيف: "وإنّي لأذكر أنّه عندما قرأ أقصوصته فوتغرافية الحذاء وأصرّ على أنّها نص ورفض أن يحمل نصّه علامة قصّة سألته عن سبب وجوده بنادي القصّة؟".[62]

أمّا كلمة أقصوصة المذكورة في النصّ المعرّب للأستاذ توفيق بكّار "اشكالية اللغة لدى محمود التونسي" المنشور بالعدد 118 من مجلة قصص فهي من وضع المترجم أحمد ممو وليس من استعمال الناقد.

والمصطلح الذي استعمله جان فونتان ليس جديدا في عالم النقد فقد استعمله قبله غيره.

ولكن الأستاذ عبد الرحمان الكبلوطي وهو يتحدّث عن علي الدوعاجي ومحمود تيمور بوصفهما من حاملي مشعل الأقصوصة في الأدب العربي لا يعرّف هذا الفن على النحو الذي قصده جان فونتان في بحثه الاستقصائي بل بمحمول الجنس الأدبي المطابق للقصّة القصيرة إذ يقول معدّدا أنواع الكتابة القصصية: "وقد فرّق النقّاد بين أنماط أربعة من القصص فسمّوا القصّة الطويلة المتشعّبة بالرواية (Roman) والقصّة المتوسطة الطول بالقصّة (Nouvelle) والقصّة

60 المصدر السابق ص45.

61 محمد الهادي بن صالح، الحسّ والإدراك لدى محمود التونسي، مجلة قصص، العدد 118، أكتوبر-ديسمبر 2001، ص 27.

62 المصدر السابق ص 29.

القصيرة بالأقصوصة (Conte) والقصّة التي تنزع إلى الخبر بالحكاية (Récit)".[63] ولعل الناظر في ما يقابل المصطلحات السردية بالحروف اللاتينية يكتشف ارتباك الكبلوطي في اختياره للمصطلح المناسب. ففي مشروع المصطلحات الخاصة بالمنظمة العربية للترجمة الذي أعدّه الدكتور هيثم الناهي بمساعدة هبة شري وحياة حسنين والمنشور على موقع المنظمة الإلكتروني تترجم لفظة Nouvelle الفرنسية بالقصّة القصيرة وهي الترجمة الشائعة لدى جمهور النقّاد والباحثين وما تؤكّده ترجمة مقابل القصّة القصيرة بالإنجليزية إلى الفرنسية (Short Story) (ص 732) وConte مقابل الحكاية (ص 247) أمّا لفظةRécit فهي تستعمل بصورة شاملة عند معظم الدارسين للدلالة على السرد وهذا ما يؤكّده أحمد شربيط شربيط حيث يقول في حديثه عن الفن القصصي بالجزائر: "ولذا كانت Nouvelle الفرنسية تعني القصّة، وكلمة حكاية العربية وكلمة Conte الفرنسية وكلمة Tale الإنجليزية تعني جميعها سرد مغامرات لا تستند على الواقع الحياتي للإنسان، وإنّما على الخيال والأساطير وتهدف إلى التسلية."[64] وهو تقريبا ما ذكره أحمد المديني في دراسته فن القصّة القصيرة بالمغرب من أن مصطلح القصّة القصيرة قد نقل عن المصطلح الإنجليزي Short Story وعن المصطلح الفرنسي Nouvelle وهما في رأيه اسمان لمصطلح واحد ومدلول واحد.[65]

أمّا الصَبّغة التي استعملها رضوان الكوني لطلاء واجهة قول بعض الدارسين بعدم وعي الدوعاجي وكتّاب فترة الثلاثينات والأربعينات من

---

63 عبد الرحمان الكبلوطي، القصّة القصيرة في الأدب العربي: علي الدوعاجي، محمود تيمور، بدون دار نشر وبدون سنة الطبع، ص10.

64 أحمد شريبط شريبط، الفن القصصي في الأدب الجزائري المعاصر، رسالة في شهدة الماجستير. دار الآداب ودار العلم للملايين. ط5، 1979 – ص 704.

65 أحمد المديني، فن القصّة القصيرة بالمغرب: في النشأة والتطوّر والاتجاهات. دار العودة بيروت – ص 32.

القرن الماضي بفنّ القصّة وتقنياتها[66] فقد كانت تنقصها المثبّتات القويّة المعتمدة لدى النقّاد والباحثين. أغلب الاستشهادات المطوّلة والتراجم التي غطّت المساحة الكبرى من بحثه، كانت بعيدة تماما عن سياق الموضوع. فالوعي بخطورة الكتابة القصصية لا يعني بالضرورة الوعي بتقنياتها أو النجاح في تنزيل ما بالوعي في قوالب فنية مكتوبة. وفي العموم، الدراسة التي تتحدّث عن أوضاع الإيالة التونسية بين الحربين لا يمكن لها أن تنسف قناعة جان فونتان وغيره في أنّ النصوص التي كتبها "الروّاد" ليست قصصا قصيرة وأنّ رغباتهم في أدب جديد وآمالهم في بناء صرح أدبي رفيع بقيت معلّقت في فضاء الأماني ولم ترتسم على أرض الواقع.

3-الحركة القصصية الغربية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

في ملاحظته التمهيدية التي قدّم بها الطبعة الجديدة لكتابه المعنون بـ"فلسفة القصّة القصيرة"، ذكر الأمريكي، أستاذ الأدب الدرامي، جيمس براندر ماثيوز[67] أنّ بعض الآراء المطروحة في صفحات هذه الطبعة كانت قد نشرت في البداية مضغوطة ومجهولة النسب في ورقات على أعمدة الصحيفة اللندنية "استعراض السبت" (The Saturday Review) صيفعام 1884م، ثمّ ظهرت بعد ذلك بشكل أكثر تفصيلا في صفحات مجلّة ليبينكوت[68] (Lippincott'sMagazine) أكتوبر 1885م.

---

66 دراسة قدّمها رضوان الكوني في ندوة القصّة القصيرة بتونس ستّون سنة بعد الدوعاجي يوم 25 سبتمبر 2009 بالمركز الثقافي الدولي بالحمامات ونشرت بالعدد 150 من مجلة قصص، صفحات 37 – 45.

67 ولد يوم 21 فيفري 1852 وتوفي يوم 31 مارس 1929.

68 مجلّة شهرية تعنى بالأدب والعلوم والتعليم صدر عددها الأوّل من فيلادلفيا سنة 1868م، قبل أن تنتقل إلى نيويورك سنة 1915م ويتغيّر اسمها إلى "مجلة ماكبرايد"(McBride's Magazine) تحت ملكية جديدة.

النص الأصلي تمّ طبعه في كتيب، خريف عام 1888م، تحت عنوان: " قلم وحبر: مقالات حول مواضيع هامة أو أقل أهمّية".

ومع تزايد اهتمام الجامعات الأمريكية بتاريخ الفن القصصي ومبادئ فن السرد، في العقد الأخير من القرن التاسع عشر، أعاد مؤلّف "قلم وحبر"، سنة 1901، نشر كتابه ذاك منقحا ومزيدا تحت عنوان "فلسفة القصّة القصيرة"، وقد أضاف إلى ما تمّ نشره سابقا الملاحظة التمهيدية في بداية الدراسة والتذييل في نهايتها.

جاء الكتاب في 83 صفحة، ورغم صغر حجمه فإنّ أهميته تكمن في كونه من أوائل الكتب التي عُنيت بدراسة القصّة القصيرة وتحديد سماتها كجنس أدبي مستقل عن جنس الرواية.

النقاط المثارة في هذا الكتيب هامة وعديدة، غير أنّ ما يعني بحثنا منها هو النقطة التي ناقش فيها الكاتب إشكالية التجنيس. التقط براندر ماثيوز خيوط أحاديث روائيي بريطانيا والولايات المتحدة حول مبادئ وممارسة فن كتابة القصص فلاحظ أنّ كلَّ مناقشاتهم تدور حول مشاغلهم كروائيين وأساليب عملهم، مقاصدهم وغاياتهم، نجاحاتهم ومكانتهم الاجتماعية، وأن الأمثلة القصصية التي يوظفونها في دراساتهم هي روايات كاملة الطول وحكايات، إذ الرواية منذ نشأتها إلى تلك الأيّام "حكاية ما غريبة أو مألوفة"[69]، ومع ذلك فهم لم يستشهدوا أبدا بالقصص القصيرة رغم أنّها لا تُعْتَبَر، في تلك الأيّام، جنسا أدبيا قائما بذاته[70].

وقد كان المؤرخ والروائي الإنجليزي "والتر بيسانت" (Walter Besant)[71] يصارع، آنذاك، بقوّة من أجل تحقيق رغبته في أن يعتلي

---

69 ر.م. ألبيريس، تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم، دار منشورات عويدات –بيروت-باريس، الطبعة الثانية 1982م، ص 6.

70 it did not consider at all the minor art of the Short-Story (12-13)

71 ولد يوم 14 أوت 1836 وتوفي يوم 9 جوان 1901.

السرد القصصي المكانة العالية التي يستحقها بين الفنون الجميلة. وقد دفع بثلاث مسلّمات معلومة لدى جمهور الكتّاب جعلها ركيزة أساسية لتثمين الكتابة القصصية واتخاذها مادة أدبيّة تُدرّس للطلاّب بالمدارس والجامعات. أولى هذه المسلّمات أنّ السرد القصصي هو فن ككل الفنون الأخرى، مثله مثل فن الرسم والنحت والشعر والموسيقى، ومجاله، على حدّ وصفه، لا محدود وامكانياته واسعة وتميزه يثير الاعجاب، والمسلّمة الثانية هي أنّ هذا الفنّ المشار إليه يخضع لقواعد وأساليب ومبادئ عامة يمكن وضعها وتدريسها بدقّة متناهية كما تدرّس قوانين الرسم والموسيقى، أمّا المسلمة الثالثة فهي أن هذه القوانين المتعلّقة بالفن القصصي لا يمكن تعليمها لأولئك الذين لم تهبهم الطبيعة قوانينها العامة.

وقد تعيّن على "بيسانت" القيام بشرح دقيق ومستفيض لهذه المسلّمات الثلاث وإظهار أوجه الاختلاف بين الرواية من جهة والشعر والموسيقى والرسم والنحت من جهة أخرى، كي يثبت جدارة الفن القصصي بنيل مكانة نبيلة بين أشكال الفنون المتعددة، ويقترح الإعتراف بالمبدعين في هذا الحقل كفنّانين بما تحمله هذه الكلمة من دلالة ومعنى دقيق، وأن يتلقّوا نصيبهم من التمييز الوطني فيحظوا بشرف التكريم ويحتلّ المتميزون منهم المستوى نفسه الذي بلغه عظماء الرجال في العالم. فينظر إلى الروائي الكبير كما يُنظر إلى الرسّام العظيم أو الموسيقى العظيم أو الشاعر العظيم. وحمّل الروائيين نصيبهم من المسؤولية لعدم انتظامهم داخل إطار أكاديمي أو خيمة إجتماعية كأتباع فنّ خاص، وأيضا بسبب نظرتهم القاصرة لمهنتهم حيث أنهم، في تقديره، كانوا يعتقدون أن إتقان رواية القصص يمكن تحقيقه عبر الموهبة والتقليد وحسب.

شدّت محاضرة بيسانت اهتمام هنري جيمس[72] فتفاعل معها بسرعة وتلقائية، في تنافذ تام بين الأدب الأنجليزي والأدب الأمريكي الذيْن كانا على أبواب انعطافة كبرى نحو التحرر من هيمنة الأدب الفرنسي الذي كان تأثيره، آنذاك، قويّا وواضحا ملموسا، نطالعه في الألفاظ والمصطلحات الأدبية التي تجري على ألسنة المبدعين الأنجليز بلغة الفرنسيين[73]، ونلحظه في كثرة الدراسات النقدية عن أعمال المبدعيين الفرنسيين ونستخلصه من كثافة النصوص الفرنسية المسافرة إلى اللغة الأنجليزية. كثافة النصوص القصصية الفرنسية المترجمة معيار آخر لا يقدر براندر ماثيوز نفيه بتلك الحجّة الغليظة التي استعملها لتأكيد تفوّق الإنتاج الأمريكي في مجال الرواية على انتاج المملكة المتحدة، على الرغم من كثافة طباعة الروايات الأنجليزية في الولايات المتحدة واقبال الشعب الأمريكي عليها. كدليل على تفوّق الأنجليز والتي بررها على عدم وجود اتفاقيات لحقوق التأليف.

يعتقد "هنري جيمس" أن القواعد والمبادئ التي أشار إليها "بيسانت" في مقاله، وموجّهاته للسلوك القويم عند النشر هي مثال جيد على حماسة الرجل وجهده في تأطير الناشئة وتحفيز رغبتهم للوصول بالرواية، كشكل فني متفوّق، إلى الجودة والكمال، في فترة حرجة تتعرض فيها الروايات الجيّدة إلى التهديد بسبب موجة الأعمال الروائية السيئة التي تجتاح، آنذاك، ميدان الرواية المكتظّ. غير أنّ ما يشعره بالقلق ويُلَبّس عقلَه ثوبَ التشكّك في وجود آلية نقدية سليمة

72 روائي وناقد أدبي أمريكي، ولد يوم 15 أفري 1843 بنيويورك وتوفي يوم 28 فيفري 1916 بلندن. من مؤسّسي الحركة الواقعية في الفن القصصي. (لمزيد المعلومات راجع ويكيبيديا، الموسوعة الحرة).

73 في الصفحة الثانية والخمسين من كتاب "الفنّ القصصي" استخدم هنري جيمس ثلاثة كلمات فرنسية وهي تلك التي وُضع تحتها سطر في الفقرة التالية:

« Only a short time ago it might have been supposed that the English novel was not what the French call discutable (…) It was, however, naïf (if I may I help myself out with another French word) ; and, evidently, if it is destined to suffer in any way for having lost its naïveté»

لغربلة النصوص الإبداعية المتوافرة بكثافة يتمثّل في تقدير الجودة، أي في تفسير مصطلح الرواية "الجيدة". لأنّ كلَّ ناقد سيعمد، حسب مزاجه، إلى تأويل وشرح المصطلح بطريقته الخاصّة لتقديم نغمته في خصائص ومحدّدات الرواية "الفنّية".

ولهذا فإنّه يرى أنّه من الخطأ محاولة الإفصاح المسبق بكل ثقة عن شكل العمل الذي ستكونه الرواية الجيدة. وهو غرض الكاتب من كتابة المقال ونقطة خلافه مع "بيسانت" ومعارضته له، لكون الرواية، عنده، في تعريفها الواسع هي انطباع شخصي عن الحياة، ولذلك فإنّ قيمتها تتحدّد وفقا لشدّة الانطباع المرتبط ارتباطا وثيقا بحرية الشعور والقول، والتحديد المسبق للخطّ الذي ينبغي على الكاتب إتباعه، والأسلوب الذي ينبغي عليه اتخاذه، والشكل الذي يتعيّن عليه ملؤه، هو تقييد لهذه الحرية وطمس لكل عامل من شأنه أن يثير فينا أقصى الفضول[74].

اقترب "وليام دين هاولز"[75] من "بيسانت" في زاوية رؤيا مشتركة للمسألة النقدية ووجوب وضع معايير حقيقية دائمة وقوانين ثابتة لتقدير الفنون، تتشكّل بطريقة تُطمئن هنري جيمس على الحرّية الجمالية ولا تكون إلزاما مكروها لمزاج وذوق جيل أدبي لآخر حين تتبدّل الأمزجة العامة والأذواق وتتغيّر الموضات في عصر ما، مثل مسألة التخلّي عن المثالية والغائية الأخلاقية. فمن الخطأ أن يتمّ تحويل الموضات المتغيّرة باستمرار إلى عناصر ثابتة في محدّدات الفنون حتّى لو كان من المحتمل عودتها في المستقبل. هذا ما فهمه "هاولز"

---

74 بالحرف الواحد:

«The tracing of a line to be followed, of a tone to be taken, of a form to be filled out, is a limitation of that freedom and suppression of the very thing that we are most curious about.», The art of fiction, Walter Besant and Henry James, Boston, Cupples & Hurd, The Algonquin Press. P.61

75 أديب أمريكي. ولد يوم 1 مارس 1837 بأوهايو وتوفي يوم 11 ماي 1920 بنيويورك.

قبل أكثر من مائة سنة وأشار إليه وثبّته في ثنايا كتابه "النقد والفنّ القصصي"، على الأقل في ما تعلّق منها بوحدة الذوق وديمومة العناصر، عند وضع القوانين والقواعد النقدية. وهذا ما جعل "بيسانت" مثلا يصل إلى نتيجة مفادها أنّ الرواية الدينية الكنسية هي موضة قديمة. يقول موجّها كلامه إلى الكتّاب الشبّان بشيء من الحرص في انتقاء الألفاظ المناسبة:

«At the same time, one may be permitted to think that the preaching novel is the least desirable of any, and to be unfeignedly rejoiced that the old religious novel, written in the interests of High Church or Low Church or any other Church, has gone out of fashion»[76]

موضة باتت نفوس الناس الميّالة إلى التغيير تشيح عنها، كما أشاحت أيّامها نزعة الكتّاب عن موضة كتابة القصّة الطويلة ذات الحجم الضخم التي يطلق عليها نقّاد اليوم اسم الرواية النهر، وتجافت جنوب روح إنتاجهم عن مضاجع الرومانسية لتسترخي بلطافة في عمق مسابح تيّار الواقعية.

كان هاولز يدفع بكل ثقله لإحداث التوازن بين القبح والجمال في العمل القصصي وتعويض الشخصية المثالية الحالمة بتلك الشخصية البسيطة الطبيعية الصادقة التي تأخذ شبهها من الواقع المعاشللإنسان وتتنفّس بحسّ سليم كنفس بشرية. كان يقف متمرّدا أمام عجلةتقدّم الحركة الرومانسية، التي ظهرت في أواخر القرن الثامن عشر وسيطرت سيطرة شبه مطلقة في النصف الأوّل من القرن التاسع عشر، ليعلن عن خطأ توجيه الكاتب الشاب الراغب في تأكيد حضوره نحو خلق شخصيات قصصية تشبه تلك التي أنتجها كبار الكتّاب وتبدو صفاتها

76 . I am not afraid to say now that the greatest classics are sometimes not at all great.(P.14)

وملامحها وأسلوب حديثها مثل صفات وملامح وأسلوب حديث شخصيات أعظم كلاسيكيات شكسبير أو سكوت أو ثاكيراي أو بلزاك أو هوثورن أو ديكنز، ويرى أنّه من الأفضل أن يُدفع الكاتب إلى الواقع ينحت منه شخصيات عمله وأن يضع أذنيه قرب شفتي الطبيعة لتمييزها.

وفي حين كان "غوته" مسحورا بعالم الشرق، مفتونا به، يدعو من يرغب في المساهمة في عمليّة خلق العقول النيّرة إلى التمثّل بما هو شرقي، كان هاولز يسعى إلى فكّ هذا السحر وغلق أبواب الشرق أمام قوافل الرومانسيين الباحثين "عن مثل جمالية رومانسيّة في مسلمات هذا الشرق الأخلاقيّة – الجماليّة وفي الصورة كما في الفكرة معا."[77] ورغم أنّه في تلك المرحلة قد تمّ الانتقال بالفنون الغربيّة من الغرائبيّة إلى الاستشراق إلاّ أن هذا لم يرض هاولز وتمسّك بتثبيتهم على أرض الواقعيّة الصلبة حتّى يصنعوا من الناس الطيّبين من الطبقة الدنيا أبطالا.

وبكثير من التعصّب لنزعته الواقعيّة شنّ هجومه الكاسح على بعض أعمال كبار الروائيين وقلّل من قيمتها الأدبيّة بسبب ما تحتويه من جزيئات الرومانسية وتنتهك قوانين الطبيعة، وربّما كانت النيّة المبطّنة متجهة أكثر إلى كسر صورة الآلهة المزيّفة وإسقاط هالة القدوة التي تشعّ في مخيلة الكتّاب الجدد وإظهار هؤلاء العمالقة كـ"غوته" و"سكوت" و"بلزاك" في شكل كتلة من المؤلفين العاديين الذين يخطئون ويصيبون بقدر قربهم أو ابتعادهم عن المثل العليا وانعكاس هذا الجانب أو ذاك من عالمهم المادي في أعمالهم. "لا أخاف أن أقول الآن إن أعظم الكلاسيكيات ليست في بعض الأحيان عظيمة على

77 د. زينات بيطار، الإستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي، سلسلة عالم المعرفة عدد 157، الكويت جانفي 19..، ص13

الإطلاق"[78]، يقول هاولز وهو يشحذ سكاكين معاييره الجديدة التي تسلخ كل عمل أدبي لأنّه يحتوي على ما يكره من مسائل الذوق وطقوس الفضيلة. رغم تأكيده مرارا أنّه من السهل استعمال النقد الجمالي، من السهل القول إنّك تحب هذا أو لا يعجبك هذا ولكن الأجدى أن يكون الحكم على الكتب لا كأشياء ميّتة، بل كأشياء حيّة لها تأثير وقوّة بغض النظر عن الجمال.

ولم يكتف السيد هاولز في محاربته الرومانسية بجبهة قتاله ضد المبدعين بل وسّع دائرة معاركه ففتح جبهة جديدة ضد زملائه النقّاد السيئين الذين يعملون كمشرط في الشر متسببين في فناء ما اعتبره كتبا إبداعية طازجة جديرة بالحياة وإطالة عمر الكتب التقليدية فاقدة القيمة المبنيّة على أسس زائفة. هم سيئون لأنّ أدواتهم النقديّة غير مفيدة للأدب فهي آثار من عبادة نماذج معينة وليست قوانين يمكن التحقّق منها بسهولة.

ومهما تكن الأسباب الداعية إلى التحوّل إلى كتابة الرواية القصيرة ومدى اتصالها بالتحوّلات الاجتماعية والاقتصادية الكبرى في العالم ونشأة وتطوّر الصحافة، فإنّ الإقبال الكبير على هذا الشكل النحيف من النصوص الروائية وكثرة ممارسيه في الصحف والعناية المتزايدة به قد أدّى إلى تطوّره على صعيد البناء والمضامين ولحقه تطوّر سريع على مستوى الدراسات النقدية ذات الصلة حيث انتقلت عناية الدارسين من تناول المبدعين كعنصر بحث أو دراسة فترات مميزة من تاريخ الأدب إلى دراسة الأنواع الأدبية وخصائصها، وهو ما أشار إليه "ألفونسو سميث" (Alphonso Smith) في إحدى محاضراته التي كان يلقيها بجامعة برلين ما بين عامي 1910 و 1911 حول الأدب

78 Brander Matthews, The Sort-Story : Specimens illustrating its development. American Book Company. 1907 P.3

الأمريكي[79]، ذاكرا كمثال على ذلك مؤلَّف "ثيودور ستانتون" (Theodore Stanton) "دليل الأدب الأمريكي" (Manual of American Literature) (1909) وسلسلة مكتبة "وامبوم" حول الأدب الأمريكي من إعداد "براندر ماثيوز". وعزا سبب هذا الاهتمام المتزايد بالأنواع الأدبية إلى نشأة وظهور القصّة القصيرة الأمريكية. فهل كان هذا الجنس الأدبي الوليد في أمريكا هو اتيان بما لم تأت به أوائل النخبة الأمريكية الحديثة في تاريخها الأدبي أم عموم النخب في العالم ككل؟ وهل أن هذه النقطة تمثل العطب في الدعوة إلى أن القصّة القصيرة هي وليدة الغرب في القرن التاسع عشر؟ سنترك الإجابة على هذه التساؤلات إلى آخر البحث

ومن الغريب أنّه على الرغم من اتّساع دائرة الاعتراف الرسمي بهذا الشكل الأدبي الجديد بعد سنوات قليلة من توصّل نقّاد الأدب إلى استخلاص الفروق الجوهريّة التي تفصله عن جنس الرواية وعن الحكاية فإنّهم لم يجعلوا له اسما مميزا وتركوه مشدودا إلى الاسم العام الفضفاض الشامل لكلّ أنواع القصّ القصير. وحتّى الاسم المركّب من لفظتين بينهما واصلة التي ابتكرها ماثيوز استخدمها مبتكرها وقليل من معاصريه لزمن قليل وأهملها الذين أتوا بعدهم.

وبعد قرابة العقدين من الزمن يعود "براندر ماثيوز" ليضيف الجانب التطبيقي الذي لم يتطرّق إليه كتابه النظري "فلسفة القصّة القصيرة" ويفرد له كتابا بعنوان "القصّة القصيرة: نماذج توضّح تطوّرها" (The Short-Story : Specimens illustrating itsdevelopment) ضمّنه عددا من القصص النموذجيّة لإظهار التطوّر البطيء لهذا الجنس الأدبي عبر قرون قديمة من الحضارة المتقدّمة، وفيه يلمّح إلى المشكل المتعلّق بالاسم، حيث يقول إنّه على الرغم من أن القصّة القصيرة لا

79 المصدر السابق. ص 7.

تزال تفتقر إلى اسم مُرْض، فإنّه الآن يُنظر إليها على أنّها متميّزة بشكل واضح عن الرواية وأيضا عن الحكاية[80]. ويضيف: "إلى الآن ليس لدينا اسم مميز للشكل الجديد"[81]

في كتاب "التاريخ الموجز للأدب الأمريكي" (A Short History of American Literature) (1922)فصل قيّم عن القصّة القصيرة، قام بتحريره ثلّة من الأساتذة المختصّين: ويليام بيترفيلد ترينت (William Peterfield Trent)، جان إرسكين (John Erskine)، ستيوارت شيرمان،(Stuart Sherman) وكارل فان دورين (Carl Van Doren) وقد استندوا في محتواه إلى مرجع هام وهو "تاريخ كمبريدج للأدب الأمريكي". فبعد تأكيدهم على أن القصة القصيرة الحديثة ليست سوى أحدث صيحات الموضة في القصّ[82]، ذكر المؤلفون أن القصّة القصيرة الأمريكية شهدت أربعة مراحل، كحدّ أدنى. بداية محطّتها الأولى كانت مع حكايات "هانا مور" (Hannah More) في القرن الثامن عشر، مرورا بقصص "واشنطن إيرفينغ" (Washington Irving)، وآثار "هاوثورن" (Hawthorne) الأخلاقيّة. وجاء "إدغار آلان بو" ليكون أسّ المرحلة الرابعة في النصف الأوّل من القرن التاسع عشر، مرحلة "بو" الماديّة. ويشير مؤلفو الكتاب على أنّ مع "بو" جاء لأول مرّة علم القصّة القصيرة وعومل كشكل فني متميز بقواعده الخاصة ومجالاتهالمحدّدة. وكان "بو" أول من نظر إلى الشكل الفني الجديد وصاغ قوانينه.

الخاتمة:

80 The modern short story is only the latest fashion in story telling—short fiction à la mode. (P.311)

81 Walter Besant, The Art of Fiction P.30

82 وقد نشرت المحاضرة باللغة الأنجليزية ببرلين نهاية عام 1910 وأعادت دور نشر أمريكية نشرها سنة 1912 تحت عنوان: "القصّة القصيرة الأمريكية" (The American Short Story).

مصطلح "القصّة القصيرة" هو مصطلح إشكالي ملتبس يحمل في دلالته مفهومين متشابكين أحدهما مطلق والآخر مقيّد. فأحيانا نجده يُستخدم كاسم جامع لكلّ أنواع القصّ القصير كالمقامات والقصص النبوي والقصص القرآني والخرافات والنادرة، إلخ. ومرّة نجده يستخدم كاسم مخصوص للتعبير عن القصّة القصيرة التي أشعّت وشهدت اتساعا في انتاجها في العقود الأولى من القرن التاسع عشر. وقد أدّى هذا إلى ظهور اختلافات صريحة واضحة في عديد الدراسات والبحوث المتعلقة بجذور القصّة القصيرة وبداياتها. ليس فقط لدى النقّاد والباحثين العرب وإنّما أيضا لدى الدارسين الغربيين[83]. وقد رأينا كيف حاولت طبقة من النقّاد توليد مصطلح يعبّر عن الجنس الأدبي المستحدث إلاّ أنّ الترميم بالإضافة لم يَصُغْ اسما دقيقا لفن القصّة القصيرة الحديثة ولم يصنع لها لبوسا خاصا يفردها ويميزها بالمعنى عن بقيّة الأنواع القصصية القديمة. فلفظة "مقامة" على سبيل المثال تشكّل في الذهنية العربية صورة دقيقة الملامح محدّدة المعالم لذاك الفن الأدبي المسجوع الذي ظهر في القرن العاشر ميلادي دون سواه. أمّا عبارة "القصّة القصيرة الحديثة" أو "القصّة القصيرة الفنية" فهي، في مجمل القول، لا تعني سوى آخر طراز من كتابة القصّة القصيرة، أي القصّة القصيرة المعاصرة بما لكلمة "معاصرة" من تحوّلات وشرود في بُعديها المكاني والزماني. وأفضل مثال على ذلك عدم ثبات مصطلح "القصّة القصيرة المعاصرة" (Modern Short-Story) الذي ثبّته "والتر موريس هارت"[84] (Walter Morris Hart) وغيره على نصوص

83 في اختيار "والتر موريس هارت" (Walter Morris Hart) لعنوان كتابه "القصّة القصيرة: القروسطية والعصرية " أكثر من دلالة

84 ولد عام1872 وتوفي عام1964

جيل الروّاد الغربيين ونسفته "فلورنس قويت"[85] (Florence Goyet) وأحفادهم بمجرّد أن تحوّلوا به إلى المصطلح الجديد المناسب لتلك الفترة وهو"القصّة القصيرة الكلاسيكية" (Classic Short Story)[86] ليأخذ دلالته الجديدة في ذهنية القارئ المعاصر.

الإضافة الجليلة التي قدّمها الأساتذة الغربيون في مجال القصّة القصيرة تكمن أساسا في تحليل وتحديد خصوصية هذا الجنس واستنباط قواعده وآلياته ليسهل تدريسه في الجامعات ومن ثمّة تطويره، وهنا كان تميزهم الجلي وخطوتهم البارزة. فمع منتصف القرن التاسع عشر صار للقصّة القصيرة أساتذة يدرّسونها وهم يمتلكون آليات العزل والفصل لجنس أدبي موجود منذ القدم.

الريادة الغربية إذن تمسّ باب النقد الأدبي وجوهره ولا تمسّ الجنس الأدبي في حدّ ذاته كما توهّم نقّاد "التلقّف العجول للاتجاهات والمؤثرات الأجنبية" على حد تعبير الدكتور عبد الله أبو هيف. مع الاشارة أن الغربيين الأوائل لم يدّعوا أبدا أنّهم هم من أوجدوا هذا الجنس الأدبي الذي لم يأت به الأوائل قبلهم، فهم يقولون ان القرن التاسع عشر شهدت فيه القصة القصيرة اتساعا في الانتاج وليس ابتداعا للقصة القصيرة. وانطلاقا من الكم الهائل من هذه القصص

---

85 أستاذة الأدب العام والمقارن بجامعة غرينوبل.

86 Goyet, Florence. The Classic Short Story, 1870-1925: Theory of a Genre. Cambridge, UK: Open Book Publishers, 2014.

تقول فلورانس قويات في هذا الكتاب:

Maupassant was an obvious choice as he has largely been figured by critics as the master of the “classic” short story, as well as Chekhov, who is seen to embody “short fiction” (or the “modern” short story as I call it).page 6.

وفي الحاشية توضّح حيث تقول:

It is difficult in English to find a word to specify this type of short story without entering into the debate on “modernism/postmodernism”. What I mean by “modern” is a story that renounces the anecdote, and thus, the “classic” format. I discuss this in detail in the book’s epilogue.

المضافة إلى المدوّنة السردية وتحديدا تلك التي صورتها تمثّل موضة عصرهم -وقد غفلوا عن تسميتها وتركوها في جلباب الاسم العام-صار بإمكانهم أن يتخذوا منها عينة استطاعوا من خلالها أن يشرحوا نسيج القصة القصيرة ويحدّدوا بنيتها، وهيكلها العظمي الذي يميزها أساسا عن الرواية القريبة منها في الشبه. لذلك جاءت تعريفاتهم لها بسيطة وقدّموا خصائص فنية قليلة العدد كوحدة الانطباع ومبدأ التأثير وتوفّر العناصر الأساسية للعمل القصصي، قبل أن تتفرّع وتتعقّد التعريفات وتتكاثر المحدّدات.

أمّا لو تمّ تمييز قصص القرن التاسع عشر القصيرة باسم معيّن فإنّ تلك التي أتت بعدها عبر عقود متتالية فهي لن تأخذ ذاك الاسم وسوف تتلبس بتسميات عدّة مغايرة بسبب المعايير النقدية المتبدّلة والتغيّرات التي طرأت على البناء القصصي وعلى الأسلوب من عقد لآخر ومن جيل أدبي لآخر ومن منطقة جغرافية لأخرى إلى أن تحوّلت القصص القصيرة إلى نصوص مفتوحة وغير مكتملة يعتبرها جان فونتان نوعا جديدا من القصّ ويراها خيري دومة نصوصا سردية لا تحكي قصّة وإنّما تزرع قلقا. ويضيف دومة قائلا: "بين متعة السرد ومتعة القلق نشأت كتب سرديّة كثيرة في المنطقة الواقعة بين الرواية ومجموعة القصص. وأطلقت أسماء كثيرة على هذه الكتب"[87].

وهنا في ظلّ هذه الخاتمة لا بد أن أشير، بشيء من الحزن، إلى أنّه فيما يؤكّد الأساتذة الغربيون لطلاّبهم بكل تواضع أنّ القصّة القصيرة موجودة حتى قبل منتصف القرن التاسع عشر ويضربون لهم الأمثال من العصور القديمة[88]، نجد أن بعض المرشدين التربويين العرب

87 د. خير ي دومة، القصّة القصيرة ومتعة القرّاء الجدد. مجلة فيلادلفيا، العدد 44، ص51.

88 انظر الصفحة التاسعة من الكتاب الذي أعدّه بنجمان هيدريك (BENJAMIN HEYDRICK) للاستعمال المدرسي تحت عنوان "أنواع القصة القصيرة: قصص مختارة مع قوائم للمطالعة" (Types of the Short Story: SELECTED STORIES WITHREADING LISTS) (1913)، وكذلك كتاب والتر موريس هارت مصدر سبق ذكره.

يقررون لأبنائهم في برامجهم المدرسية ومناهجهم الدراسية وبكل يقين أنّ العرب لم يعرفوا في تراثهم النثري القصّة القصيرة وأن لا صلة بين القصّة القصيرة وفنّ المقامات.

القسم الثاني:
حوارات

حوار مع الأديب أحمد ممّو: القصة تعبير عن موقف ونظرة للأشياء

جاء في الموسوعة الحرّة " ويكيبيديا": أحمد ممّو ولد عام 1949 بقرية تامزرط بالجنوب التونسي. درس تعليمه الابتدائي بمسقط رأسه وواصله بتونس العاصمة ثمّ بكلّية العلوم بتونس ليتوجّه بعد ذلك إلى باريس حيث أحرز على دكتوراه درجة ثالثة حول موضوع "مساهمة في الدراسة الهيدروجيولوجيّة لشبه جزيرة قبلّي" سنة 1976 ثمّ دكتوراه دولة في اختصاص الجيولوجيا والمياه الجوفيّة عن موضوع "الموارد المائيّة للجنوب التونسي – الخصائص والتقييم"، سنة 1990. اشتغل عدّة سنوات في الإدارة التونسيّة من 1973إلى 1999 حتّى بلغ درجة مدير إدارة مركزيّة بوزارة الفلاحة، ثمّ عيّن مستشارا علميا لدى المنظمة الدوليّة "مرصد الصحراء والساحل" خلال الفترة 1999 – 2009، حيث أشرف على تصوّر وإنجاز ثلاث دراسات إقليميّة في مجال تقييم الموارد المائيّة المشتركة، وهي:

•"دراسة النظام المائي للصحراء الشماليّة"(الحوض المائي الصحراوي المشترك بين تونس والجزائر وليبيا.)

•"دراسة المخاطر الهيدروجيولوجيّة لحوض إيلومندان"(حوض نهر النيجر المشترك بين مالي والنيجر ونيجيريا.)

• "دراسة الموارد المائيّة لمنطقة إيغاد"(منطقة إفريقيا الشرقيّة التي تضمّ كلّ من السودان وأثيوبيا وكينيا وإيريتريا ودجيبوتي وكينيا وأوغندا.)

وزيادة عن تخصّصه في معرفة الموارد المائيّة للبلاد التونسيّة، فهو خبير لدى الوكالة الدوليّة للطاقة الذرّية في مجال استعمال النظائر في المياه، ولدى المركز العربي لدراسات الأراضي القاحلة

والمناطق الجافّة ولدى منظّمة اليونسكو، وقد شارك مع هذه المنظمات في إنجاز عدّة دراسات إقليميّة ووضع المصوّرات المائيّة.

له في المجال العلمي المنشورات التالية:

- "قانون المياه بإفريقيّة في العصر الوسيط." دراسة للتهيئة المائيّة بالجنوب التونسي منذ العصر الوسيط، تأليف بالاشتراك مع محمد حسن والهادي بن وزدو (كلية الآداب بتونس 1999)

- "Eau et développementdans le sudtunisien"، النشر الجامعي، تونس،2001 تأليف حول إشكالية الموارد المائيّة والتنمية بالجنوب التونسي، وضع بالاشتراك مع عبد الفتّاح القاصح.

كتب القصة القصيرة والرواية والدراسة والنقدية، ويصنف ضمن "كتّاب الطليعة" في مجال كتابة القصة، هو عضو بنادي القصة منذ سنة 1967، وباتحاد الكتاب التونسيين منذ مطلع السبعينات يشرف منذ سنة 1999 على مجلة "قصص" التي يصدرها "نادي القصة" بالوردية منذ 1966، وذلك بعد توقف قصير (1994-1999)، وقد اقترنت عودة صدور مجلة قصص بتنظيم "الملتقى الدوري السنوي" لنادي القصة الذي امتاز باشتماله على ندوة فكرية حول إحدى الإشكالات الخاصة بالكتابة القصصية، ومسابقات في القصة القصيرة، وتنظيم معارض للتعريف بالأدب التونسي، وكان لأحمدممو الدور الكبير في تصور هذا البرنامج وتجسيمه واستعادة "نادي القصة" لنشاطه بعد محمد العروسي المطوي.

صدر له في مجال الأدب:

- "لعبة مكعبات الزجاج" (مجموعة قصصية)، الشركة التونسية للتوزيع، سنة 1974،
- "زمن الفئران الميكانيكية" (مجموعة قصصية)، شركة صفاء للنشر وللتوزيع، سنة 1980،

- "دراسات هيكلية في قصة الصراع" (دراسة تنظيرية في مفاهيم القص)، الشركة العربية للكتاب، 1984،
- "تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر" (مؤلف جماعي، الفصلين الخاصين "بالقصة القصيرة" و"النص المسرحي")، بيت الحكمة – تونس، 1993،
- "زمن المواسم اليومية" (مجموعة قصصية)، منشورات "قصص"-تونس، 2001،
- "قصص من تونس" (دراسة تعريفية بالقصة القصيرة في تونس مع مسارد ونماذج قصصية) بالاشتراك مع رضوان الكوني، منشورات قصص ت تونس، 2010

سألته:

❖ إذا حدّثتنا عن موطنك تمزرط (وفي روايات أخرى تامزرط وتمزرت) فماذا تقول عنها؟

ج: تمزرط قرية بربرية بجبال مطماطة من الجنوب الشرقي التونسي تتسنم تلك المرتفعات قبل انحدارها غربا في اتجاه رمال العرق الشرقي، وهي من القرى البربرية السبع بتلك المنطقة وتعدّ أكبرها من حيث عدد السكان وتوسع العمران وامتداد الأراضي الراجعة إليها، هناك نشأت خلال السنوات العشر من طفولتي قبل الانتقال إلى تونس العاصمة، وهناك تعلمت الكثير من قساوة الطبيعة والحياة الريفية والانتماء إلى العشيرة، ومازلت أرجع إليها سنويا لكي ألاقي أتراب الطفولة وقد اكتست ملامحهم البعض من صلابة صخور تلك الجبال وخط عليها الزمن تعاريجه، ولكي أتفقد الشجيرات الصحراوية

القليلة التي تجاهد لكي تقاوم الجفاف، وهناك أسترجع البعض من جذوري الوجدانية من خلال حلقات السمر التي تمتد ساعات طويلة ومن خلال العصافير التي تعود إلى المنزل لكي تلتقط البعض ممّا تجد على الأرض ولكي تقضي الليل داخل الغرف المشرعة الأبواب مدة إقامتنا هناك، كما اعتادت الأجيال السابقة من العصافير التي عرفتها أثناء طفولتي هناك. في قريتي تلك أجد سبيلي إلى الخرافة والحكاية الشعبية والشعر الملحون وتعابير اللغة التي فطمت عليها كما لا يتوفر لي ذلك في أي مكان آخر وكثيرا ما فكرت في الحكمة المقترنة بأن الإنسان لا يدري بأي أرض يولد ولا بأي أرض يموت، ولكن وتعلقه "بأول منزل" قد يساعده على تحمل الكثير من متاعب الحياة ويغرسه في انتمائه الوجداني والاجتماعي.

❖ قيل إن سكان تمزرط قدموا من طرفي المغرب العربي، وهي من أواخر القرى التي حافظت على اللهجة الأمازيغية في تونس ولا يزالون يتخاطبون بها داخل البيت. فمن أي طرف أنت؟ وهل فكرت في تجميع التراث الأمازيغي؟

ج: يصعب جدا إرجاع سكان تمزرط إلى موقع مضبوط من المغرب العربي ولكن الثابت أنهم من قبيلة مطماطة البربرية التي توسع عبد الرحمان بن خلدون في تفصيل فروعها وتثبيت مواقعها، وهو يذكر أن هذه القبيلة، كما هو متعارف في عصره (القرن14) تقيم بمنازلها الأصلية بالقرب من حامة مطماطة التي تعرف اليوم بحامة قابس، حيث الجبال التي مازالت تحمل اسمها، ولكن باستقراء التسمية التي تعطي نسب سكان تمزرط، نتبين أنهم يطلق عليهم اسم "آتمزرط" (أي

"بني مزرط") واعتبارا لفروع القبائل البربرية فإن هذه المجموعة هي ما يقابل "بني مسرط" القبيلة التي أصبحت تعرف "بمسراطة" وهذا الفرع البربري مقيم بسهل الجفارة الليبية شرقي طرابلس حيث هي اليوم مدينة "مسراطة"، وغير مستغرب أن يكون الجانب الذي التجأ إلى المنطقة الجبلية قد أدى به الترحال إلى الاستقرار بموقع "تمزرط" الحالي، خاصة وأن الذاكرة الشعبية لعدة فروع من أهالي تمزرط ترجع أصلهم إلى منطقة "كباو" من جبل نفوسة الليبية، وهذا على الأقل الفرع الذي تنتمي إليه عائلتي. وأعتقد أن الموقع الدفاعي للقرية في أعلى جبال مطماطة ساهم في التجاء عدة مجموعات بشرية خلال المراحل التاريخية المختلفة إلى مكان هذه القرية، وتشير المصادر التاريخية الرومانية الخاصة بالمسالك والمواقع، إلى موقع حصن روماني في نفس المكان الذي كما يبدو، كان له دور دفاعي منذ تلك الفترة المتقدمة من تاريخ المنطقة. وتشير المصادر التاريخية الإسلامية إلى ارتحال قبيلة مطماطة وبعض فروعها بعد انتشار القبائل الهلالية بالجنوب التونسي (القرن 11) وانخراطها في الدفاع عن الدويلات التي استقرت بالمغرب الأوسط والأندلس، ومن هناك انحدرت إلى المغرب الأقصى حيث استقرت بسهل فاس وتسرب البعض منها إلى موريتانيا، ثم كانت عودة البعض من تلك الفروع مع الموحدين إلى ديارهم الأصلية بجبال مطماطة. وفي تطواف هذه المجموعة القبلية عبر المغرب العربي والأندلس، الكثير من الطرافة والأهمية لدراسة تحركات المجموعات البشرية في فضاء هذه المنطقة، خلال عدة قرون، واليوم تبقى اللغة والتسميات من أهم المؤشرات التي تسمح بتتبع هذه الحركة الجماعية، وهو ما يبقى للمؤرخ أن يوضحه، وفي أبناء تمزرط من أهل الاختصاص التاريخي من هو أكفأ مني للتصدي لهذا العمل.أما في ما يتعلق بالغة البربرية المتداولة بين سكان تمرزط فهي الأمازيغية (تمازيغت) فهي من اللهجات البربرية الأساسية والأكثر

تداولا بعدة مناطق من المغرب العربي، إذ أن مجال نفوذها يمتد من سهل الجفارة وجبل نفوسة بليبيا وكل الجنوب التونسي، إلى مناطق أخرى من المغرب الأقصى كمنطقتي فاس ومراكش.أما في ما يتعلق بتجميع التراث الأمازيغي فهو جهد يتطلب عدة اختصاصات وتظافرها ومساهمتي في هذا المجال متواضعة ومتجهة بالأساس إلى التوثيق وتجميع الحكاية الشعبية، ولمن يرغب في مزيد التعرف على جهود أبناء تمزرط في هذا المجال يمكنه الرجوع إلى موقع www.atmazret.info، حيث يجد الكثير من المعلومات التي لا يمكن تفصيلها هنا.

❖ توجّهت في أبحاثك العلميّة نحو الجنوب. هل تخصّصك هو من أملى عليك اختيارك أم للنزعة الجهويّة نصيب؟

ج: عدة عوامل وملابسات توجه الحياة العملية للإنسان، وإذا كان نشاطي العلمي قد اقترن بالجنوب التونسي فلعدة أسباب منها ما هو ذاتي ومنها ما هو مملى عليّ من المؤسسة التي تشرف على هذا النشاط، وخلاصة كل ذلك أنه لا مجال للنزعة الجهوية لكي تكون هي العامل ألأساسي في ذلك التوجه، خاصة وأن مثل هذه المفاهيم لم تكن رائجة في تلك المرحلة التي تربينا فيها على الوطنية القائمة على الالتزام بمصلحة هذا البلد الذي كنّا ندرك جيدا أنه خرج حديثا من تحت الوصاية الاستعمارية وأن دور جيلنا –باعتبارنا الجيل الوطني الأول في مجال الاختصاص – كبير لتأمين القوى البشرية العلمية التي يمكنها أن تعوض الاختصاصيين الأجانب (سواء من أبناء الدولة المستعمرة التي غادرت أو من المتعاونين في المجال العلمي من جنسيات أخرى). أما العوامل الشخصيةففيها نصيب من تعلقي بالمنطقة التي تربيت فيها، وما وعيته عنها من ملاحم في الشعر الشعبي وحكايات تتداولها مجالس السهر، وما ترسب في ذاكرتي عن الجفاف والعطش وسنوات

الجراد من دوافع للحد من ذلك بما أقدر. في تلك المرحلة كنت أومن أن تفكيك العالم وإعادة بنائه ممكنة للشباب أمثالي، ولكي أكون أكثر واقعية، كان يجب أن أختار بين دراسة الطب التي كنت راغبا فيها والتخصص في العلوم الطبيعية باعتبارها من الشعب التي تشجع عليها سياسة الدولة التونسية الحديثة العهد بمشاكل التنمية، وعملت الظروف على أن أختار هذا التوجه الأخير، وفي نطاقه اخترت التخصص في مجال المياه الجوفية عن مجالات التعدين أو التنقيب عن النفط أو العلوم الفلاحية.أما الملابسات الأخرى التي ساعدت على اقتران حياتي المهنية بالجنوب التونسي، فتتمثل بالأساس في أن وزارة الفلاحة التي تعهدت بانتدابي بعد حصولي على شهادة دبلوم الدراسات المعمقة وتمكيني من مواصلة دراستي العالية في اختصاص المياه الجوفية، مع قيامي بالأشغال الميدانية الراجعة إلى هذا الاختصاص ضمن حاجيات البلاد، قد تبين لها أن مناطق الجنوب التونسي تأتي ضمن الأولويات الوطنية للتنمية الفلاحية وتركيز القطب الصناعي بقابس، وعلى هذا الأساس وقع اقتراح إلحاقي بقابس لدراسة الوضع المائي بمنطقة نفزاوة (ولاية قبلي حاليا، وكانت في تلك الفترة تابعة لولاية قابس)، عوضا عن إلحاقي بمنطقة الكاف التي اقترحت علي في البداية، وأعتقد أني استفدت كثيرا من هذا التوجيه لما في الجنوب التونسي، في مجال اختصاصي، من ثراء في المعرفة وحركية في توفر المعطيات العلمية، نتيجة ما كان يشهده خلال العشريات الأخيرة من القرن الماضي من جهود تنموية للموارد المائية. وهكذا بدأت أتخصص تدريجيا في المشاكل المائية للمناطق الجافة والأراضي القاحلة وتوسع مجال اهتمامي لكي يشمل المناطق الإفريقية المتاخمة للصحراء ومناطق أخرى من الأقطار العربية الشقيقة بالقارة الآسيوية.

❖ ما معنى استعمال النظائر في المياه؟

ج: تقنية النظائر الإشعاعية وغير الإشعاعية من المجالات العلمية التي تطورت خلال النصف الثاني من القرن العشرين نتيجة ما عرفته الفيزياء النووية من تقدم في مجال دراسة الذرة، وهي من التطبيقات السلمية للاستعمالات الذرية تمكن من دراسة خصائص المياه والمعادن وكل الأجسام الحيوية اعتمادا على البعض من العناصر الذرية الدقيقة التي تقترن بتركيبتها. وفي مجال المياه تمكن هذه النظائر من التعرف على خصائص الأمطار ومياه الأدوية والبحيرات والمياه الجوفية (الينابيع والآبار) وظروف تحركها على سطح الأرض أو في جوفها، وباعتماد البعض منها (النظائر الإشعاعية) يمكن تقدير عمر المياه (أو المادة الحية من نبات أو حيوان) وكذلك فترة مكوث المياه بالسدود أو بالبحيرات أو بالطبقات المائية الجوفية. وهذه التقنية تأتي مكملة لتقنيات علمية أخرى تساعد على فهم خصائص الموارد المائية وتقييم كمياتها القابلة للاستغلال ولا مجال في التوسع في هذه المفاهيم التي قد تثقل على القارئ العادي.

❖ كانت أوّل مصافحة لك بمجلّة قصص سنة 1968 لو عدت بك إلى تلك اللحظة هل كنت تقرّر الانفلات من المسلك العلمي والولوج إلى الحقل الأدبي؟

ج: التوجه العلمي الذي أخذته حياتي منذ دراستي الثانوية، كان عن قناعة بأنه أكثر استجابة لمؤهلاتي وما أرجو تحقيقه في الحياة، أما المجال الأدبي فقد كان دوما حاضرا في مطالعاتي وتذوقي للجانب الوجداني من حياتي. وكنت مدركا لخصوصية كل من هذين الجانبين ومدركا أيضا لما أرغب في تحقيقه في حياتي، وكنت قد حسمت الأمر بأني لا أريد أن أقرن حياتي بالتعليم وهو أهم التوجهات التي كان يضمنها التخصص الأدبي في تلك المرحلة من تاريخ بلادنا، واليوم تأكد لدي أن في التكامل بين هذين الجانبين ما مكنني من إكساب حياتي

بعض الجدوى لكي أكون راضيا عنها وأحس أني قد ساهمت بشكل من الأشكال في إفادة الآخرين.

❖ ما الذي جذبك نحو القصّة؟ وما هي الأعمال التي هزّتك ووقفت مطوّلا أمامها؟

ج: القصة كأي مجال أدبي إبداعي، حاجة تعبيرية تدفع الإنسان لكي يتوسم في ما ينشره، ما قد يعني الآخر ويجد فيه تجاوبا، كما أن الإبداع أيضا تعبير عن موقف ونظرة للأشياء وتقييم لموقع الذات من أشياء عديدة ومن الآخرين. ولعل هذه بعض الدوافع التي جعلتني لا أحتفظ بأفكاري لنفسي، أما أن أكون قد اخترت الكتابة القصصية لذلك، فلأني وجدت في نفسي من الكفاءة ما يجعلني أختار هذا الشكل التعبيري، ولست في حاجة إلى أن أجد مبررات أخرى، إذ أن الشاعر الذي يختار الشعر والرسام الذي يختار الرسم لا يفعلان ذلك من منطلق أفضلية مجال أدبي عن غيره، ولكن من منطلق ذاتي بحت يوازن بين الحاجة للتعبير بشكل أفضل تبليغا والكفاءة الذاتية في القدرة على ذلك، أمّا الأعمال التي هزتني وقد أكون وقفت أمامها طويلا من باب الإعجاب، فهي كثيرة وتمتد على مدى اتساع ما أتوصل إلى الإطلاع عليه من فكر وشعر وقصة ورواية. ومن خلال تلك الأعمال أشعر دائما أن ما أكتبه يبقى في النهاية متواضعا وقد لا يعني أكثر من إرضاء حاجتي للتعبير عمّا أفكر فيه، لذلك أحسني دائما في حاجة إلى التعلم من كتابات الآخرين مهما كانوا ودون أن تبهرني الأسماء الأكثر شهرة.

❖ في حوار سابق أجرته معك الأديبة هيام الفرشيشي قلت، إجابة عن سؤالها حول عدم اقتحامك لعالم الرواية، إنّ الظروف الشخصيّة هي التي تمنعك من ذلك وإنّه لديك

بعض المشاريع في طور التجسيم. فهل زالت تلك المعوّقات؟ وما هيهته المشاريع؟

ج: كتابة الرواية تتطلب التفرغ وطول النفس، وهو ما لا يتوفر لي مع ظروف العمل، لذلك أرجو أن أجد المجال لذلك بعد تفرغي من العمل. وفي الواقع كنت قد بدأت كتابة الرواية منذ نهاية الستينات، وتجدون في أعداد مجلة "قصص" لتلك الفترة ثلاثة فصول أو أربعة من رواية "الفقاعة والمثلث" التي توقفت عن نشرها وأرجو أن أتمكن من الرجوع إليها لتبييض ما هو جاهز منها وإتمام البقية. كما أني كنت في تلك الفترة قد كتبت رواية أخرى مازال مخطوطة بعنوان "صبغيات الجنين المتحول" وبما أني لم أكن راضيا عنها، فقد فضلت عدم التسرع في نشرها حتى أتمكن من مراجعتها. هذه بعض من تلك المشاريع التي هي في طور التجسيم إضافة إلى إتمام رواية "القناعات الشخصية لأيوب الصابر" التي نشرت منها فصلين في مجلة قصص أيضا.

❖ قرأت لك في مجلّة قصص عدّة نصوص أجدت تعريبها، فلماذا لا تقوم بجمعها في كتاب؟

ج: هناك فرق بين أن تنشر قصة معربة في مجلة وبين أن تجمع عدة قصص معربة في كتاب، ذلك أن إجراءات حقوق التأليف تتطلب من ناشر الكتاب الحصول على ترخيص من المؤلف للموافقة على نشر ترجمة لقصته، وهذا ما جعلني لا أتحمس كثيرا لتجميع تلك القصص المعربة، خاصة وهي لكتّاب متعددين من أقطار مختلفة.

❖ كيف تقيّم وضعيّة القصّة القصيرة بتونس؟

ج: أعتقد أن القصة القصيرة في تونس أمكنها أن تصبح في أقل من خمسين سنة من أهم جوانب الإبداع الفكري في الكتابات التونسية،

فهي اليوم بأجيالها المتعددة وتنوع كتّابها ومواضيعها وأشكالها الفنية، تندرج ضمن النماذج الأدبية التي تمثل أحد أهمّ روافد الأدب العربي الحديث، وإن ما نراه من اهتمام الشباب بكتابتها والاقبال على مطالعتها ما يدفع لمزيد الحرص على تجذير حضورها في الأدب التونسي الحديث، ذلك أن الإبداع صورة معبرة عن اهتمامات العصر والمجتمع، والقصة القصيرة من ألصق الأصناف الأدبية التي تعكس وضعيات المجتمع وتطلعاته، وحتى وإن بدت من حين لآخر في مجال الكم القصصي المرصود، فترات أقل خصبا من التي سبقتها، فإن ذلك لا يعني بالضرورة انصراف المبدعين عن كتابة القصة، ولكن ما يجب أن نرصده بشكل خاص، هو نسق تطور تقنيات الكتابة القصصية وما تحمله القصص المنشورة من مضامين دالة على الأفكار السائدة ومجالات اهتمام كتّابها. ومن هذا المنطلق، تكون النوادي الأدبية بما يتوفر فيها من ورشات للكتابة أو للقراءة ومن مسابقات والنشريات المختصة سواء في شكل ملاحق صحفية أو مجلات أدبية، من أفضل دوافع مؤسسات المجتمع المدني والدوائر الثقافية المسؤولة لتوفير المناخ الملائم لتكاثر الإبداع في هذا الباب وتكوين الأجيال على الذائقة الأدبية وتوفير حاجيات المجتمع الوجدانية والفكرية.

❖ كلمة الختام لمن توجّهها؟

ج: كلمة الختام تبقى دائما موجهة للقارئ الذي يدرك جيدا أنه إذا لم يستسغ ما يوجه إليه عن طريق الكتابة، فبإمكانه حذف اسم كاتبه من مجال اهتمامه.

حوار مع الناصر التومي حول إصداره «الخسوف»: قدر المبدعين المخلصين الانتصار للضعفاء المقهورين[89]

الناصر التومي قاص وروائي وكاتب مسرحي تونسي، من مواليد صفاقس في 22 جانفي 1949، زاول تعلّمه الابتدائي بتونس العاصمة والثانوي بالمعهد الإعدادي بأريانة، عمل موظفا بوزارة الداخليّة، وهو ككلّ الأدباء التونسيين بدأ نشاطه الأدبي على أعمدة الصحف والمجلاّت ككاتب قصصقصيرة، وكان الناصر التومي ينتمي بتربيته وبيئته إلى عائلة محافظة، لذا فهو يكن شعورا حادا بالكراهية للزيف والرياء والتسلّط، يحاول أن يكتشف حدود الأشياء المثيرة لهلع الإنسان متحاشيا الأضواء، من أسرة تحرير مجلّة قصص، كتب مجموعة كبيرة من القصص والروايات والمسرحيات، ومسرحية «الخسوف» الصادرة منذ أسابيع، واحدة منها، ضمّنها آراءه الفكرية والسياسية والعقائديّة وموقفه من بعض القضايا الجوهرية، وعانق فيها أحلامه وأحلام أجيال الأزمنة الغابرة والقادمة على السواء، مسرحيّة من أرقى المسرحيات التي حفرت في ذاكرتي، صدرت في 77 صفحة من الحجم المتوسّط، قسّمها المؤلّف إلى 10 مشاهد، تجسّمها مجموعتان من الشخصيات، تمثّل المجموعة الأولى الطبقة الحاكمة كقمّة، وتمثّل المجموعة الثانية الطبقة الشعبيّة كقاعدة بنماذجها وشريحتها المختلفة، أسيادا كانوا أو عبيدا، ثنائيّة الشخصيات هذه جسّمت عنصر الصراع بين القمّة والقاعدة، وطرحت قضيتي نزاع هامّة: قضيّة التخلّف أسبابه ومسبّباته وحلم الاستقرار والراحة

89 نشر هذا الحوار في مجلّة الملاحظ بتاريخ 22 أكتوبر 2008، العدد 807

النفسيّة لدى الشعوب، إلى جانب بعض القضايا الهامشيّة الأخرى المبثوثة هنا وهناك. تبتدئ المسرحيّة فعليا من المشهد الثاني، حيث سلّم الوحش العاشر حاكم المدينة، عند موته، وصاياه وأسرار حكمه إلى ابنه قمر الزمان الذي حصر اهتمامه في جعل الرعيّة تنشغل وتتلهّى بتوافه الأمور كالتنابز بالألقاب وتغييرها وإقامة مهرجانات للضحك رغم الآلام، إلى أن خسف قمره بعد مكيدة كادها له أخوه شمس الزمان إذ سقاه ماء مسموما، وانتصب حاكما مكانه لتبقى المدينة مفتوحة لشرّ المستبدّ الجديد في انتظار كسوف شمسه. خاتمة لا تبشّر بأيّ خير لمستقبل المدينة وأهاليها، وتشاؤم هو امتداد لسوداوية سابحة في كتابات الناصر التومي. التقيت به في نادي القصّة للحديث معه حول هذه المسرحيّة، سألته:

❖ لنبدأ من البداية، من عناوين كتبك. «كل شيء يشهق» (قصص، 1982)، «ليالي القمر والرماد» (رواية، 1986)، «الأشكال تفقد هويتها» (قصص،1995)، «الصرير» (رواية، 1997)، «الأقنعة المحنّطة» (قصص،1997)، «حكايات من زمن الأسطورة» (..... 1999)، «النزيف» (رواية، 2001)، «حدث ذات ليلة» (قصص، 2003)، «الرسم على الماء» (رواية، 2004)، «رجل الأعاصير» (رواية، 2008)، سوداويّة حالكة تدثّر أغلفة إصداراتك، هل هي طريقة لجلب انتباه القارئ أم عصارة آلام الناصر التومي؟

ج: وجه لي هذا السؤال عديد المرات في أشكال مختلفة، وليس فقط انطلاقا من العناوين الخارجية، بل حتى من خلال عناوين القصص القصيرة، وكذلك ما تحتويه مضامين هذه القصص القصيرة أو الروايات،

وكنت دائما أحاول التهرب من الإجابة، أو أعرّج عليها دون تعمق. في الواقع لم أتعمد هذه السوداوية المهيمنة على النصوص من خلال مقولة الأدب مأساة أو لا يكون، أبدا لم أجعل هذه الفكرة نصب عيني، ولا قالبا أصب فيه كتاباتي السردية الإبداعية، وإنما الأمر هو هيمنة هذا المناخ القاتم علي،دون إرادة مني، مما جعلني لا أنطق إلا بلسانه، فلا تلفت انتباهي تلك الأحداث العادية أو المفرحة التي أعدها من الترف الفكري، ولعل ذلك يعود إلى شخصيتي التي ربما عاشت الحرمان والخصاصة عقودا من الزمن، فكنت ومن حولي دوما منسحقين، مداسين، مفعولا بهم على الدوام، لذلك أجدني أنتصر للضعفاء والمقهورين، وهو في نظري قدر كل المبدعينالمخلصين، وربما لو أعطيت هذه النصوص إلى محلل نفساني ربما استخرج من هذا المنحى المكفهر حالة نفسية خاصة، أعجز عن التعبير عنها كصاحبها وككاتب.

❖ «الخسوف» ذهاب نور القمر كليا أو جزئيا، وأخيرا الناصر التومي كاتب مسرحي دون رفع ستارة أو إسدالها، فما هي الإضافة التي قدّمتها في هذا العمل ولم تلامس فيها أعمالك الأخرى؟

ج: من بدايات تعلقي بالأدب، شغفت كثيرا بالمسرح في أواخر الستينات، وفي وقت واحد كتبت المقولة، والقصة القصيرة والمسرحية، وكان حلمي بالكتابة المسرحية أكبر من أي جنس أدبي آخر، فخططت في عشرينية السبعينات بعض المسرحيات، ووجهتها إلى لجنة القراءة بوزارة الثقافة، وككل مرة كان الجواب بأن النص به بعض العيوب المختلفة، وكانت لي علاقات ببعض رجال المسرح الذين كانوا يصارحونني بحقيقة، مفادها أن هناك فيتو على جل كتاب النصوص المسرحية، والركح هو حكر على بعض كتاب المسرح دون غيرهم، وبعد

يأس طويت صفحة الكتابة المسرحية مختارا القصة القصيرة اليسيرة النشر، ومنها كان الانطلاق مع الرواية.هذه توطئة قصيرة لا بد منها أعود بعدها إلى سؤالك، عن الإضافة التي قدمتها في هذه المسرحية، ولم ألامس فيها أعمالي الأخرى، فأذكر بأن من اطلع على كامل ما كتبته، خمس مجموعات قصصية، وخمس روايات تحصلت ثلاث منها على جوائز، يقف على حقيقة لا جدال فيها، أن هذه المسرحية تندرج ضمن اختيارات وطروحات تنبش بين ثنايا التفاعل الطبقي والاجتماعي، والحيف، والظلم، والقهر من السيد نحو المسود، سواء من خلال سيادة الحاكم نحو رعيته أو ما دون ذلك، إلى آخر درجة في السلم الاجتماعي، الطرح على الدوام هو العدالة الاجتماعية، واعتبار الحريات واجبة وضرورة، وليست منة من أحد مهما كان شأنه، ونص مسرحية الخسوف يندرج في هذا الإطار، مجسما من خلال أسطورة قديمة يرجعها البعض إلى الحضارة الهندية، وقد غيرت بعضا من سماتها ونهايتها، وأسقطت عليها الواقع العربي المتأزم.

❖ تراءى لي أنّ عملك المسرحي هو من كتاباتك السابقة التي لم تر النور نفضت عنها الغبار أخيرا، ووجود الفداوي كشخصية محورية متذبذبة في نطقها بين العامية والفصحى حجّة كافية، فما رأيك؟

ج: نص الخسوف، أقرب لي من المسرحيات التي وضعتها، واطلع عليها عديد الكتاب والمسرحيين، واثنوا عليها، وهذا أضعف الإيمان منهم، وصدقني، إنني من الكتاب الذي لا يعيد قراءة نصوصه بعد الانتهاء منها، سواء نشرت أو لم تنشر، ولكن هذا النص أعود إليه كل مرة بالقراءة والتنقيح لأكثر من ثلاثة عقود دون أن أمله، ولو عرض في عشريته الأولى لكان له صدى كبيرا، أما التقنية المتبعة فهي تتماشى والحركة المسرحية في السبعينات، مثل الأرضية، والفداوي واستغلال

بعض العبارات العامية للتوشية وبث المفاجأة، والكاتب لا بد أن يبدع من خلال التجارب المسرحية القديمة والآنية، وقد يتجاوزها أحيانا، لكن بما أن هذا النص وضعت أطره الرئيسة خلال السبعينات، فيصعب تغييرها بعد ذلك، لكن بعد اليأس من عرضه حرصت أن يكون في آن واحد صالحا للعرض، ويمكن قراءته طي كتاب، بأن طعمته بأسلوب أدبي يستساغ قراءة، حتى لا يكون مثل نصوص العقود الأخيرة التي عرضت وغير مقبولة للقراءة لأسباب يطول شرحها. ولقد رأيت في الفداوي خير من يقدم هذه الأحداث والشخصيات، ولعل أغلب حكاياتنا القديمة والحديثة ما وصلت إلينا إلا من خلال الراوي أو الفداوي، حيث كانوا عبر الأزمان مبدعين، يخالفون التاريخ الرسمي بشطحات هي من نوع ما نبدعه من قصص وروايات ومسرحيات.

❖ قلت الكثير في المسرحيّة وأبديت موقفك من كلّ القضايا المصيريّة للأوطان، أليس كذلك؟

ج: همي الأكبر غير منحصر في رقعة أرض بلدي، بل يتعدى إلى الوطن العربي والإسلامي، بأن يعم فيه العدل والحرية والنهضة الفكرية والصناعية، أن تكون لنا الكلمة على الأقل في أوطاننا، لا أن نستجدي قوى الغرب لتأمين أمننا، وما يسد الرمق، وإن أول خطوة لتحقيق ذلك هو العدل الذي هو أساس العمران، والاعتزاز بديننا، وثقافتنا، ومبادئنا، وتاريخنا، ورموزنا، عبر التاريخ، وأن تكون لنا برامج حياة منبثقة من تراثنا، وهو طرح تندرج فيه كامل أعمالي الإبداعية سواء كانت قصة قصيرة أو رواية أو مسرحية، فأنا لا أعترف بهذه الحدود بين الأوطان العربية والإسلامية، وإن كنت مرغما على الاستظهار بجواز سفري عند اجتياز الحدود، فأنا أعتل وأبكي عند كل هجمة ظالمة لعالمنا العربي والإسلامي، فلسطين، كوسوفو، الشيشان، أفغانستان،

العراق الصومال، وها نحن مقبلون على كارثة جديدة في السودان، أو في إيران، والبقية تأتي، هذا ليس نتيجة هيمنة قوى الظلم، بل نتيجة خنوعنا، وتفرقنا، وانهزاميتنا، وتجدني لا تسعني الدنيا وأنا أرى الفلسطينيين الشرفاء يتحدّون بكل شجاعة وصبر على الضيم قوة إسرائيل، ونرى حزب الله يهزم إسرائيل، ويمرغها في وحل جنوب لبنان. الهم الداخلي للشعوب العربية الإسلامية لم يترك لها فرص الانطلاق لمواجهة المظالم الغربية، ولو تصالحت حكوماتنا مع شعوبها لانتصرت في كل مواجهاتها، لذلك فإن دور كل الحاملين لرسالة القلم تبيان هذا الخلل، لإعادة نبض قلوب الحكام بهموم شعوبهم لا بشؤونهم الخاصة والمعادلات الدولية، عندها وعندها فقط سنتحدى العالم.

❖ قدّمت في المشهد الأول شخصيات المسرحيّة بطريقة كوميدية ذكّرتني بالحركة التي كانت تجري على ركح مسارحنا في سبعينيات القرن الماضي. فهل لتلك المرحلة تأثير في صياغة هذا العمل؟

ج: فعلا، كما ذكرت أول هذا، فأنا متأثر بالحركة المسرحية خلال السبعينات، وأنجزت هذا العمل من خلال ذلك المنظور، فالأرضية التي استهلت بها بعض المسرحيات، كانت نوعا من التجديد، لذلك وجدت نفسي أضع ذلك المشهد، أقدم فيه بعض أفكاري من خلال الفداوي وشخوص المسرحية الفاعلين، بشيء من الانبهار، وبشكل غير مألوف، ألا وهو مفاجأة المشاهد بما لا ينتظر، وخاصة عندما يقدم الشخوص أنفسهم بكل صراحة، دون إخفاء حتى لعيوبهم.

❖ هل وجدت من سيقوم بوضعها على الركح؟

ج: الجواب على هذا السؤال يحيلني إلى بداية الانتهاء من هذا النص في أواسط السبعينات، وقد قدمته إلى عديد من المخرجين المسرحيين

دون حتى أن يتكرموا بالاعتذار، بعض الأصدقاء يرجعون ذلك إلى أنني لم أكن في تلك الفترة من الأسماء الشهيرة، ويرجع بعضهم إلى صعوبة التعامل مع نص جريء، يطرح قضايا السلطة والشعب في آن واحد، ولعل الحال الآن غير ذلك الحال، فعديد العوامل تغيرت، لكن عوامل إعاقة جديدة ظهرت، مثل احتكار المخرجين المسرحيين للركح من ألفه إلى يائه، فتعرض نصوصهم دون غيرهم، إضافة إلى هيمنة النصوص ذات الشخصية الواحدة ـ الوان مان شو ـ أو ذات الشخصيتين، وهذه كانت من نصيب العائلات الفنية، البطلان الوحيدان الزوج والزوجة، وكل هؤلاء يرفعون شعار ـ الماء اللي ماشي للسدرة الزيتونة أولى بهـ وهذه سلوكيات القصد منها الربح الوفير باحتكار عائدات التأليف والإخراج والتمثيل، دون دخول أطراف أخرى تشتت هذه العائدات.وحيال هذا التوجه الخاطئ في مسيرة المسرح التونسي طيلة ثلاثة عقود، وجدتني أضع في تلك الفترة عديد المقالات المطولة في هذا الشأن أندد بهذا التمشي المنحرف. وهنا لا بد أن نجزم أن الحركة المسرحية حرمت من عشرات أو قل من مئات النصوص الجيدة التي لا تزال في أدراج أصحابها، مما جعلهم ينفرون من الكتابة للمسرح وتوجهوا إلى الإبداع في أجناس أدبية أخرى مثلما هو الشأن، بالنسبة لي. وأجدني غير متفائل ببروز أحد نصوصي إلا بمعجزة، إضافة إلا أنني حرمت على نفسي منذ أمد تقديم نصوصي المسرحية إلى المخرجين، فهؤلاء يعتبرون أنفسهم لهم الرؤية النافذة في تبيان النصوص الجيدة من الرديئة، بينما الحقيقة أنهم يخادعون الجميع، فمنذ ثلاثة عقود تقريبا هل يستطيع أحدهم تقديم نص صالح للعرض والقراءة في نفس الوقت، أبدا إنها مجرد تهويمات لا قصص فيها، وبعضها حاكى أعمال السرك والتهريج. وهذا الموقف لم أتبناه وحدي بل جل أدبائنا حفظا لكرامتهم من لا مبالاة المخرجين الذين يضنون علينا حتى بعشر دقائق من أوقاتهم لتبرير رفضهم لنصوصنا، أو الاعتذار بلباقة، وفي

جانب آخر فإنني أسأل أين هي النصوص المسرحية لأدباء تونس، لقد وضع المخرجون كل أدبائنا في ثلاجة، حتى كفروا بإبداع جنس النص المسرحي، إلا إذا كان للقراءة الأدبية، طي كتاب. وفي الختام أتمنى من كل قلبي أن ينصلح حال مسرحنا لنشاهد مسرحيات تحضرها العائلة التونسية، والذي هو غير متوفر حاليا، فأغلب النصوص علاوة على فقدان النص الجيد المحكم، فإن قلة الحياء هي السمة السائدة.

حوار أدبي مع الأديب رضوان الكوني
التجريب أمر مطلوب بشرط ألّا ينعدم الفهم[90]

الأديب رضوان الكوني المولود بالرقْبة (تطاوين) في 13 ماي 1945، زاول تعلّمه الابتدائي والثانوي والعالي بتونس العاصمة، عمل أستاذا لمادة العربيّة، فمدير معهد ثانوي لعشر سنوات، ثمّ متفقّدا للتعليم الثانوي مدّة 20 سنة، متفرّغ هو، الآن، للكتابة وقد وجدته بصدد تنظيف رواية جديدة قد تكون قريبا موضع اهتمام الساحة الثقافيّة، كثير الترحال، كتب القصّة القصيرة، الرواية، الدراسة، المسرحيات، كما قام بتعريب بعض النصوص، شارك في ملتقى ابن رشيق بـ"المسيلة" بالقطر الجزائري الشقيق في أفريل 1985، مثّل اتّحاد الكتّاب التونسيين في الأسبوع الثقافي التونسي بداكار(السينغال) في مارس 1986، ترأس وفد اتّحاد الكتّاب التونسيين إلى الاتّحاد السوفياتي(سابقا) بين أواخر أوت وأوائل سبتمبر1986، ترأس وفد اتّحاد الكتّاب التونسيين إلى الجماهيريّة الليبيّة في مارس 1988، أب لخمسة أطفال: ولدان وثلاث بنات (الأبناء في عيون آبائهم أطفالا حتّى وإن بلغت قاماتهم طول الباب)، الرئيس الحالي للهيئة المديرة للنادي الثقافي أبو القاسم الشابي ورئيس نادي القصّة، طرحت عليه الأسئلة التالية :

❖ عندما أتيت إلى ناديالقصّة أوّل مرّة عمّا كنت تبحث؟ وماذا وجدت؟

90 نشر هذا الحوار في جريدة فسيفساءبتاريخ 12 جويلية 2008 العدد 67. توفي بتونس العاصمة يوم 27 جويلية 2010.

ج: أجيبك أوّلا عن الفترة التي سبقت التحاقي بنادي القصّة، فقد كنت حينها أبحث عن مكان أتبادل فيه أطراف الحديث عن القصّة والأدب عموما، في تلك الفترة، أواسط الستّينات، نشأت بيني وبين المرحوم إبراهيم الأسود صداقة ما فتئت تتمتّن يوما بعد يوم، وكنّا نجلس إلى بعضنا في أحد المقاهي، يقرأ لي ما كتبَ وأقرأ له ما كتبتُ، ونعلّق على كتاباتنا، وقد كنّا أيّامها بدأنا نتحسّس طريقنا إلى نشر إنتاجنا، ولكنّنا كنّا نبحث دوما عمّن يسمعنا وينقدنا ويقوّم ما نكتب، ثمّ حين اطلعنا على العدد الأوّل من مجلّة قصص في سبتمبر 1966، وعرفنا أنّ وراء هذه المجلّة أقلاما تجتمع في ناد للقصّة بالورديّة، توجّهنا إليه، وكانت بدايةالتحاقنا بهذا النادي الذي وجدنا فيه من استقبلنا بترحيب، ومن شجّعنا، ومن اهتمّ بإنتاجنا، ووجدنا فيه أيضا من نقدنا وانتقدنا، فكانت لنا صداقات(ومازالت) على الرغم من اختلافنا مع بعضهم في الرؤية والطرح والتناول.

❖ متى كان ذلك تحديدا؟

ج: كان التحاقي بنادي القصّة في السنة الدراسيّة 1967-1966، أذكر أن الطقس بارد، لعلّه فصل الشتاء (بين ديسمبر 1966 وفيفري 1967)، وكان معي الصديق العزيز إبراهيم الأسود.

❖ من وجدت من الروّاد المؤسّسين؟

ج: أذكر أنّي وجدت الأستاذ محمد العروسي المطوي وعزالدين المدني ومحمد المختار جنّات ويحيى محمد ومحمود التونسي والطاهر علي عمران والمختار حدّاد وعبد القادربن الحاج نصر وأحمد ممّو.

❖ إلى أيّ جيل أدبي تنتسب؟

ج: في بداياتي، كنت أكتب قصصا فيها الكثير من «الواقعيّة السحريّة»، وكنت مأخوذا بالعجائبيّة والغرائبيّة، ونشرت بعض القصص قبل أن ألتحق بنادي القصّة، في مجلّة الفكر ومجلّة الشباب والملحق الأدبي لجريدة العمل، وجلّ هذه القصص مجموعة في كتابي الأوّل «الكراسي المقلوبة»، من بين تلك القصص: «طيور دون ريش» و«جبّانة المؤمنين» و«مأساة الأب نصرالله» و«ثرثرة حول مسألة تافهة» و«سفينة نوح»... وأخذ النقّاد حينها بهذه النصوص فجعلوني طورا ضمن قائمة الأدباء الشبّان كناية عن الأقلام الشابة التي يحاول أصحابها أن ينسفوا الكتابات السابقة ويقوّضوها بكتاباتهم الجريئة في موضوعاتها وفي أشكالها وفي لغتها، وجعلوني طورا آخر تحت مسمّى «عزالدين المدني وجماعته»، وطورا آخر تحت مسمّى «أدباء الطليعة»، ولكلّ قارئ أو ناقد تصوّره الخاص، إلاّ أن المؤكّد أنّي لم أستشر يوما في أيّة خانة أوضع، ولو سئلت رأيي مثلما تسألني أنت الآن لقلت: أنا أنتسب إلى الكتّاب المجدّدين، ذلك أنّي لا أطمح إلى شيء آخر غير أن أكتب شيئا فيه جانب من الطرافة والتجديد، أمّا النقّاد فليصنّفوني حيث يشاؤون.

❖ دخلت الوسط الأدبي من باب نادي القصّة، وأنا أعرف أنّه باب لم يكن عريضا كما هو عليه الآن، فكيف كانت تدور فيه العلاقات؟

ج: كانت العلاقات عادية، جد عادية، وقائمة أساسا على الاحترام والمحبّة، ثمّ إنّنا لم نجد من السابقين، الذين هم أكبر منّا سنّا وأكثر خبرة، إلاّ التشجيع، نحن أيضا كنّا نحترمهم ونقدّرهم، لكن أصواتنا، والحقّ يقال، كانت أرفع من أصواتهم، ذلك أنّنا كنّا أكثر عددا، وربّما أيضا لأنّنا كنّا ندّعي أنّ ما نبشّر به أدب هو أرقى الصيغ التعبيريّة، وثانيا لتضاءل عدد الكبار وخفوت أصواتهم، وكان فيهم من يشجّعنا ويبارك حركتنا، ومنهم من يبتسم في هدوء ابتسامة استخفاف وشفقة

في نفس الوقت ويسرّ لمن حوله بأنّنا لم نصل إلى شيء وأنّ ما نقوم به نحن ليس إلاّ فورة من فورات الشباب كان هو أيضا مع أبناء جيله قد أحدثوا مثلها في الأربعينات وانتهت فورتهم وثورتهم إلى الاندثار دون تحقيق أيّ مكسب، لذلك هو يشفق علينا لأنّه يتوقّع هزيمتنا وشيكا، ومنهم من كان متهيّئا لمجاراتنا فغيّر ثوب الشيوخ وارتدى قمصان الشباب وراح يؤلّف أدبا يحاكي فيه كتاباتنا(عدم ذكر الأسماء مقصود)، هذا هو الجوّ الذي كان سائدا، ولكنّه جوّ حيّ يدفع إلى الكتابة والإبداع عامّة لأنّ مدارس الرسم والفن التشكيلي هي الأخرى انقلبت على مدرسة تونس. والشعراء هم أيضا حطّموا العمود واعتنقوا التفعيلة دون التقيد بالقافية ولا بعدد التفعيلات، ومنهم من كتب نصوصا لا هي من العمودي ولا هي من الحر، وشباب المسرح كالمنصف السويسي وعبد الله رواشد وغيرهم انقلبوا على «الفودفيل» والأشكال المسرحية التقليديّة، فالستينات بصفة عامّة كانت المرجل الغالي والطافح بكلّ ما له طنين ورنين وفورة.

❖ هل هناك قرّاء في تلك الفترة؟ وكيف كانت الحياة في تلك السنوات؟

ج: أزمة القرّاء متواصلة، نحن الآن نشكو لأنّ القرّاء منصرفون عن الكتاب، في الستينات أيضا لم يكن الأمر أفضل، لكن هناك فرقا بين اليوم والأمس، فإذا كنّا نؤكّد اليوم أنّ القرّاء في تناقص، فإنّ فترة الستّينات كان فيها قرّاء، وقرّاء – على قلّتهم جيّدون، متابعون ومثابرون، لكن المشكلة أنّهم لا يقرؤون الإنتاج التونسي إلاّ بمقدار قليل جدّا، لأنّهم كانوا، إمّا يقرؤون ما يطبع بالفرنسيّة، أو يتابعون ما يصدر من كتب عربيّة في المشرق، لكن الأمر الثابت الذي يجب أن يقال هو أن الأدباء الشبان في نهاية الستّينات استطاعوا أن يثيروا اهتمام القرّاء عبر «القوافل الأدبيّة» التي كانت تتحوّل كلّ مرّة إلى

جهة من الجهات، وعبر البرامج الثقافيّة المتلفزة والمذاعة إلى جانب ما كانت تثيره كتاباتهم من موضوعات تمسّ المواطن مباشرة.

❖ أوّل مجموعة قصصيّة نشرتها كانت بعنوان «الكراسي المقلوبة» سنة 1973 وقد نلت عنها جائزة تشجيعيّة، فهل كنت وقتها رجل تربية أم مازلت طالبا؟

ج: أنا بدأت التدريس منذ بداية 1969،

❖ أوّل ما أصبحت من رجالات التربية وبدأ احتكاكك بالتلاميذ، وهم وجه آخر من القرّاء، هل كنت تجد عندهم ميلا إلى المطالعة؟

ج: هذا موضوع آخر يتطرّق بنا إلى البيداغوجيا وأساليب التدريس، وحصّة المطالعة كانت حصّة مهمّشة أوكل أمرها إلى اجتهاد الأستاذ، ربّما يحرجني أن أذكر لك ماذا صنعت في أثناء التدريس حتّى تنجح هذه الحصّة، ولكن أؤكّد أنّني نجحت في إنقاذ حصّة المطالعة وجعلها حصّة محبوبة ينتظرها التلاميذ في موعدها الشهري اليتيم، ولم أر مانعا في أن ينسج بعض زملائي على منوالي اقتداء بتجربتي، ثمّ حينما أصبحت متفقّدا للتعليم الثانوي سعيت مع زملائي إلى تطوير هذه الحصّة.

❖ في سنة 1983 نشرت مجموعتك الثانية «النفق» ونلت عنها أيضا جائزة تشجيعيّة، فما هي القصّة، كيف تعرّفها؟ وما هي أهدافها؟

ج: يمكن أن تؤلَّف كتب بأكملها لتعريف القصّة ولا تظفر منها بتعريف دقيق، باتّ، والتعريف المدرسي هو الآخر غير دقيق، وكذلك التعريف المعجمي، ولكن بصفة عامّة ومختصرة وجوابا على سؤالك أقول:"القصّة هي مجموعة الأحداث المترابطة والمتولّدة بعضها عن بعض والمفضية إلى نهاية يحسن التوقّف عندها، وقوام القصّة الخيال والتشويق."ولفظ "القصّة" من "قصّ" أثره أي تتبعه، والتتبّع يتطلّب دقّة ملاحظة حتّى لا يضيع رسم خطوة من الخطى أو تفقد رسم قدم فتختلط السبل، وهذا التتبع الدقيق هو ما يسمّى بالسرد الذي هو الكلام الجميل المنمّق والشائق والمنسوج نسجا أخّاذا والمتتابع كـ"سرد الصوم" أي تواصل الصوم، فإذا توافر هذا السرد فلا بدّ أن يقوم على كمّ من الخيال كثير أو قليل، وقلت "المفضية إلى نهاية يحسن التوقّف عندها" لأنّ القصّة بالإمكان أن تتواصل مادامت الحياة متواصلة، فإذا اخترنا نهاية ما فلأنّ تلك النهاية بمثابة المحطّة التي يستراح فيها بعد مرحلة من الحركة في انتظار الاستعداد لاستئناف الحركة في مرحلة لاحقة.هذا التعريف، كما ترى، هو الآخر، لا يمكن أن تطمئنّ إليه، ولكنّه يذكّر ببعض الأساسيات، وخلاصة القول، ليس هنالك وصفة معيّنة لكتابة قصّة، والتعريف الأفضل للقصّة هو ما يستخلص من نماذج مختلفة من قصص "ناجحة"، لذلك يتمتّع كاتب القصّة بحرّية لم تتح لغيره، فهو حرّ في اختيار موضوعه وحر في إيراده من البداية إلى النهاية، أو من وسطه إلى نهايته مع قفزة إلى الخلف لمعرفة أوّليّته، إنّ أهمّ ما يتمتّع به كتّاب القصّة هو الحرية، بشرط أن تكون هذه الحرية بيد من يدرك أنّ حريته تقف عند حرية غيره، أمّا أهداف القصّة فهي كثيرة، فهي لضرب المثل، وهي للاتّعاظ والاعتبار، وهي للتوعية والإيقاظ، وما شئت من الأهداف المستخلصة من قراءة القصّة.

❖ قلت في تقديم مجموعتك القصصيّة الثانية، وهو ما لم يحدث أن قمت به في مجموعتك الأولى، "هذه القصص تحاول أن تؤدّي مضامينها في لغة سهلة وشكل بسيط وقد جرّبت ألوانا من الكتابة القصصيّة بحثا عن ثوب جديد... فوجدت أنّ ما كتبنا بقي بعيدا عن القارئ." وهو ما يبدو اعترافا بفشل التجريب، فما هو التجريب؟ ولم الحرص عليه؟

ج: التجديد أمر مطلوب، لكن بشرط ألاّ ينعدم الفهم، فإذا أوغل الكاتب في الغموض والإبهام، وإذا أطنب في استخدام لغة استخرجها من بطون المعاجم القديمة، أو إذا كان يعاني هو نفسه من أزمة تعبير، فتحسّ أنّه يتوفّر على شيء يحبّ قوله أو صوغه لكنّه غير قادر على أن يعبّر عن ذلك، فاللغة تخونه (وفي الواقع اللغة لا تخون ولكن المرء لا يحبّ أن يعترف بعجزه)، ففي هذه الحالات ينعدم الفهم، والكاتب أساسا، حينما ينشر نصّه فهو يتوجّه به إلى قارئ ما، فإذا كان هذا القارئ غير قادر على فهم ما جاء في ذلك النصّ يجب هنا أن يتّهم الكاتب نفسه لأنّه لم يستطع تقديم ما يريد قوله بأسلوب يصل إلى القارئ، أنا أعتقد أنّ التجريب مرحلة أساسيّة، لا بدّ لكلّ كاتب من فترة تأمّل يجرّب فيها بعض الصيغ، أو ينظر من بعض الزوايا الصعبة، أو يعبّر بصور بكر لم تستخدم سابقا، لكن هذه المرحلة، لا يمكن نقلها كما هي إلى القارئ، المفروض أن توصلنا هذه المرحلة التجريبيّة إلى الفوز بشكل طالما بحثنا عنه، هذا في رأيي ما يجب أن يكون عليه التجريب.

❖ في دراستك «الكتابة القصصيّة في تونس خلال عشرين سنة» (صدرت سنة 1994)، قمت بتتبّع مراحل تطوّر هذا الفن، فهل كان المنحى، فنّيا، تصاعديا أم تنازليّا؟

ج: بعيدا عن التصاعد والتنازل الفنّي، كانت دراستي وصفيّة، حاولت أن أوفّر معلومات أساسيّة عن تاريخ الكتابة القصصيّة، عن الاهتمامات الفنّية والمضمونيّة، وقدّمت قراءات لأهمّ التجارب، أنا أعتبر دراستي تلك إحدى الأدوات التي يحتاج إليها الناقد والدّارس بصفة عامّة، وكانت بالفعل كذلك، إذ اعتمدها العديد من الدارسين.

❖ في دراستك المذكورة سابقا لاحظت أنّك لا تتباهى كالآخرين بإدراج الأسماء الأجنبيّة لتدعيم رأيك واستعراض ثقافتك الغربيّة، فما هو السبب؟

ج: أعتقد أنّ الموضوعيّة العلميّة لا تجعلني أتباهى لا بأسماء غربيّة وبأخرى عربيّة، وإنّما المطلوب ذكر الأسماء التي اعتمدت أصلا في البحث، وأنا أتذكّر أنّي أرجعت الأقوال إلى أصحابها ورددت الجمل التي استشهدت بها إلى قائليها وذكرت أسماءهم والمرجع الذي اعتمدته، وقد كان من بين الأسماء التي رجعت إليها: أسماء كتّاب ونقّاد غربيين وآخرين عرب، فلا مجال إذن للتباهي أو التغاضي.

❖ لمّا فزت في انتخابات الهيئة المديرة للنادي الثقافي أبو القاسم الشابي، أعلن أحد المترشّحين لمجلّة الملاحظ أنّك تتّصف بالصرامة وشخصيّا لا أعتقد في وجود دخان دون نار، فما هو وجه الصواب في ما قاله؟

ج: على كلّ، "الصرامة" صفة حميدة، فإن كنت كذلك، فيا حبّذا، نحن في زمن أحوج ما نكون فيه إلى البتّ والقطع والحسم والحزم والصرامة، يكفينا من التذبذب والتأرجح بين المواقف الرجراجة، هذا الجانب الايجابي من الصرامة كما أفهمها، أمّا إذا كان المقصود منها: الغلظة وجفاف الطبع والاستبداد بالرأي والدكتاتوريّة، فأنا ضد هذا، وكلّ من يعرفني شاهد على ما أقول.

❖ هل التسرّع والدم الحامي من صفاتك؟ وهل تستطيع القول إنّك تتسرّع أحيانا في كتاباتك فتسلّم أمر قيادة بطل قصّتك "ثرثرة حول مسألة تافهة"، التي عدّها جلول عزونة من أجمل القصص القصيرة التي كتبت بتونس إطلاقا، لحمار لا يفكّر إلاّ في أكل التبن؟

ج: لا، لا أتسرّع مطلقا، ولا أتّخذ قرارا إلاّ إذا كنت قد ألممت بكلّ جوانب الموضوع، لا، لست متسرّعا، ولكنّني سريع وغير بطيء، وهذه ميزة أعطانيها الله، إذ لي القدرة على اتّخاذ الموقف اللازم الذي أرتاح إليه في لحظات خاطفة وكأنّي درسته طويلا وأعددت له مدّة ساعات.

❖ في الفترة الأخيرة بدأت تظهر كتابات روائيّة تغطّي بعض الأحداث في تاريخ تونس كانتفاضة الخبز مثلا ("وللحرافيش كلمة"، "كلب السبخة"...) فأين هي وجهة نظر رضوان الكوني في هذه المسألة؟ وما موقفه من قضيّة التطوّر والتغيّر الاجتماعي من الحداثة إلى العولمة؟

ج: ولكن هذا دور الروائي، وهذه رسالة الرواية أن تثير موضوعات حيّة نعيشها، وأعتقد أنّ أغلب الروايات في تونس إن لم تكن كلّ الروايات تتحدّث عن أحداث معاصرة سواء في تونس أو في العالم،

وطبعا، أنا، لست استثناء، أنا أيضا لا أكتب إلاّ عن أحداث نعيشها أو تمرّ بنا.

❖ صوّر بعض الكتّاب عقدهم الجنسيّة في نصوصهم القصصيّة، وهو ما عرف بأدب المجون. فهل هذا يقرّبهم إلى القارئ أم يبعدهم؟ وأين نجد المضمون الجيّد في القصّة التونسيّة؟

ج: هذا السؤال يتطلّب إجابة تطول أكثر من اللزوم، فلا بدّ أوّلا من الاتّفاق على بعض الكلمات الواردة في نصّ السؤال: فحينما تقرّر أنّ الكتّاب صوّروا عقدهم الجنسيّة فهل يعني ذلك فعلا أنّهم مصابون بعقد، ثمّ حين تصف هذا الأدب بأنّه "أدب المجون"، فغيرك لا يراه كذلك، ومسألة التقريب والتنفير هل هي خاضعة للموضوع المطروح أم لأنّ الصياغة الفنّية جاءت رديئة، أو متقنة، ثمّ مسألة "المضمون الجيّد"، مَن من الناس باستطاعته أن يصف هذا بالجيّد وذاك بالرديء؟ السؤَال مركّب لكنّه مهم يتطلّب إجابة طويلة تتجاوز هذا الحيز.

❖ شكرا، سي رضوان، على صراحتك، لم يتسنّ لنا الحديث عن رواياتك ربّما في لقاء آخر سنقتطع بعضا من وقتك لتغطية هذا الجانب.

حوار مع المؤرّخ
أ. د عبد الجليل التميمي[91]

مؤرّخ ومفكّر تونسيّ أصيل مدينة القيروان، من مواليد 21 جويلية 1938 زمن الاستعمار الفرنسي لتونس، يعتبر من أبرز المتخصّصين في التّاريخ العثمانيّ والموريسكي في العالم، وأوّل من اجترح مصطلحات جديدة حول الموريسكيين في الوطن العربي، درس بمسقط رأسه ثمّ التحق بالتّعليم الثّانويّ الزّيتونيّ بتونس العاصمة ليتحصّل على شهادة العالميّة. واصل دراسته الجامعيّة بالعراق ليحرز على الإجازة في التاريخ. توجه، بعدها، إلى فرنسا ليحرز عام 1972 على دكتوراه الدولة في التّاريخ الحديث، من جامعة "آكس أون بروفنس"حول "الحاج أحمد باي قسنطينة"،تحت إشراف المؤرّخ الفرنسيّ الأبرز المختصّ في الدراسات العثمانيّة والتركيّة "روبار مونتران". كما تحصّل قبلها على ثلاثة ديبلومات: من "الأرشيف الوطنيّ الفرنسيّ"، ومن جامعة "بتسبورغ "بالولايات المتّحدة، ومن الأرشيف الوطنيّ الأمريكيّ بواشنطن.

تحمّل العديد من المسؤوليات في اختصاصه، اشتغل بإدارة الأرشيف الوطني، وكان خبيرا في علم الأرشيف بمؤسسة الأرشيف العام للحكومة التونسية، وأستاذا جامعيا، ومديرا للمعهد الأعلى للتوثيق، ورئيسا للفرع الإقليمي العربي التابع للمجلس الدولي للأرشيف- وهو أحد مؤسّسيه-، ورئيسا للجنة العربية للدراسات العثمانيّة- وهو أحد مؤسّسيها-، ورئيسا للجمعيّة التونسيّة للتاريخ والآثار، ورئيسا للجنة العالميّة للدراسات الموريسكيّة –وهو أحد مؤسسيها-، ونائب رئيس

91 نشر هذا الحوار في العدد 231 من مجلّة بصرياثا بتاريخ 01 ديسمبر 2022، ص 122-125

المجلس الدولي للفلسفة والدّراسات الإنسانيّة التّابع لليونسكو، ورئيسا للاتّحاد العربيّ للمكتبات والمعلومات، ونائب رئيس الاتّحاد الدّولي للمستشرقين، كما أنّه انتخب عضوا في الجمعيّة التّاريخيّة الأكاديميّة التركيّة، واللّجنة العالميّة لمؤتمر الفنّ التركيّ.

أسّس الدكتور عبد الجليل التميمي مركز الدّراسات والبحوث العثمانية والموريسكية والتّوثيق والمعلومات بمدينة زغوان، ومن أهداف هذا المركز، كما جاء في أحد منشورات المركز، "أعمال المؤتمر العالمي الثالث للدّراسات الموريسكيّة-الأندلسيّة حول تطبيق الموربسكيين الأندلسيين للشعائر الإسلاميّة (1492-1609)"، أن يكون مركز معلومات تاريخيّة، وقاعدة بيانات وتوثيق للإرشادات البيبلوغرافيّة بالموضوعات الخاصّة بالحقبة العثمانيّة والموريسكيّة-الأندلسيّة، ومكتبة متخصّصة في هذا المجال، وورشة دراسات وبحوث ونشر في ذات الاختصاص، وربط التّعاون العلمي بين الباحثين العرب والأتراك والفرنسيين والاسبان والأمريكيين وكلّ المختصّين الدّوليين في هذا الحقل المعرفي.

ولتحقيق تلك الأهداف، نظّمت 145 مؤتمرا ولقاء عربيّا ودوليّا، ومئات السمينارات للذاكرة الوطنيّة وعشرات المنتديات لثورة الكرامة والديمقراطيّة، ونشرت مائتين وخمسين كتابا، وكما جاء في كشّاف المؤسسة، فقد غطّت أهمّ فروع المعرفة والبحث في العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة موزّعة على أربع وحدات هي: الذّاكرة الوطنيّة والمغاربيّة، الدّراسات عن الإيالات العربيّة ومدوّنة الآثار العثمانيّة، الدّراسات الموريسكيّة-الأندلسيّة، والملفّات الجغراسياسية، كما أنشأ المركز المجلّة التاريخيّة المغاربيّة التي ضمّت أعدادها الثمانية والسبعون بعد المائة أكثر من ألف وسبعمائة دراسة أكاديميّة بالعربيّة والفرنسيّة والأنجليزيّة والإسبانيّة، وقد كان من الّذين عملوا على تعريب تدريس مادّة التّاريخ بالجامعة التونسيّة لما يهمّ التّاريخ العربيّ الإسلامي.

نالَ العديد مِن الجوائز والأوسمة: الوسام الثقافيّ الفرنسيّ، والوسام القوميّ التونسيّ لعلم التّاريخ، ووسام الاستحقاق الثقافيّ، ومنح الدكتوراه الفخريّة من مجلس "جامعة إسطنبول"، وجائزة "الأمير كلوس" بهولندا...

التقيت بهذه القامة في مكتبه بمؤسّسته، فأفصح لي عن خوفه من ضياع مكتبته بعد وفاته، كانت تضمّ في رفوفها أكثر من 21 ألف كتاب، أغنى مكتبة خاصة في العالم العربيّ، وجدته يتباحث في شأنها وشأن المؤسّسة مع محاميه وصديقه "الطاهر بوسنّة" للبحث عن حلول قانونيّة تجعل من المؤسّسة، بطوابقها الثّلاثة، بعيدة عن أيدي ورثته لتستمرّ في وظيفتها في إنجاز المؤتمرات من بعده من أجل الأجيال القادمة، كما أخبرني بأنّه بصدد القيام بتحبير مذكّراته وأنّها ستكون جاهزة للنّشر في القريب العاجل. التقيته محمّلا بأسئلتي، فكان هذا الحوار:

❖ ما هي المؤثرات التي دفعتك للتخصّص في مجال التّاريخ؟

ج: هذا سؤال طريف جدّا، عندما جئت من القيروان إلى تونس سألت عن أفضل مؤرّخ في الجمهوريّة التونسيّة، فقيل لي هو "أحمد قاسم "خريّج جامعة "عين شمس"، كان يدرّس في "حي ابن خلدونّ وأنا أدرّس في "ابن شرف"، فكنت أزوغ في فترات الاستراحة القليلة لحضور دروسه وأستمع إليه، وحقيقة فقد استفدت منه أيّما استفادة، كان جبّارا، من خلاله أدركت قيمة التّاريخ، وبعد مرور عشرين سنة زارني هنا في هذا المبنى وأخبرني أنّه بصدد الإعداد لرسالة الدكتوراه وطلب منّي الإشراف عليها. كان موقفا محرجا بالنسبة إليّ فهو أستاذي، أنجز رسالته تحت إشرافي حول "رسائل عظوم في الوضع الاقتصاديّ والاجتماعيّ لتونس في القرن السّادس عشر" فكانت من أفضل رسائل الدكتوراه في الجمهوريّة التونسيّة. إذن، أحمد قاسم هو مَنْ كان له الفضل في تغذيتي بقيمة التّاريخ.

❖ ما هي العلاقة بين مركز الدّراسات والبحوث "سيرمدي" ومؤسّسة التميمي للبحث العلمي والمعلومات؟

ج: هذا يعكس تطوّر الرؤية المستقبليّة للبحث العلميّ، كنت مهتمّا بالدّراسات الموريسكيّة والدّراسات العثمانيّة فأسّسنا مركز الدّراسات والبحوث العثمانيّة والموريسكيّة والتّوثيق والمعلومات، فبعد زيارتي لأمريكا واليابان وأندونيسيا وكوريا الجنوبيّة، أدركت أنّ المعرفة "الرّجل المريض" في العالم العربيّ، ولقد زادني إيمانا بذلك أنّه في سنة 1982 دُعيت إلى مؤتمر في النمسا على الدراسات العثمانيّة، هناك وجدت أنّ الأمريكان اشتروا قصرا قديما في النمسا وحوّلوه إلى مركز للدّراسات العالميّة يتكوّن من سبع شقق لاحتضان الباحثين، ومكتبة تضمّ سبعة آلاف كتاب، وأنا في ذلك الوقت كنت أملك حوالي عشرة آلاف كتاب، فتساءلت لماذا لا توجد في العالم العربيّ مراكز مستقلّة عن الدّولة تقوم بواجب البحث العلميّ، ومن ذاك السّؤال انبثق مشروع المركز لكنّ تطوّر الأبعاد والمعطيات جعلت ذاك المركز يتحوّل إلى مؤسّسة التميمي للبحث العلميّ والمعلومات.

❖ رغم النجاحات التي حصدتها، أشعر من خلال الخطاب الذي وجّهته لعمداء الجامعات ورؤسائها، في الفقرات الأولى من الكشّاف الجديد لمجمل الأنشطة العلمية لمؤسّستكم، المنشور سنة 2020، أنّ هناك غصّة في القلب لم يقدر الزّمن على محوها من الذاكرة، فهل كان الألم حارقا جدّا إلى هذه الدّرجة؟

ج: نعم هو أكثر من حارق. هو جرح عميق جدّا أن تشتغل أكثر من نصف قرن من العمل الأكاديمي البعيد عن الدّولة وعن السّياسات الغبيّة وأن تتّصل بك مؤسّسات أكاديميّة لتمنحك الدكتوراه الفخريّة (جامعة اسطنبول)، الجائزة الأولى "برانس كلوس" في هولندا والدّولة غائبة تماما، هذا إجرام وخيانة للمعرفة والبحث العلميّ، جرح حقيقي

لكنّنا آمنّا بهذا البلد وآمنّا بعشقنا لهذه الثّورة وسنواصل الدّفاع عنها إلى آخر رمق.

❖ دائما يتحدّث مجتمع الباحثين والمؤرّخين عن التّاريخ الحديث والتّاريخ المعاصر، فما هو الفاصل الزمني المحدّد بينهما؟

ج: هناك التّاريخ الحديث الذي ينطلق من القرن الثامن عشر إلى أواخر القرن التّاسع عشر. لكنّ العلم قد تطوّر، الآن هناك شيء جديد، تاريخ الزّمن الرّاهن، فالقيادات السياسيّة والأحزاب التي كانت على اتّصال مع بورقيبة، الباهي الأدغم، وغيرهما، تناوبت هي أيضا على بناء تونس، فهم أرشيفات الصّدور كما أسمّيهم. هذه الأفكار والآراء هي مخبر لتلقّي النظريات الشموليّة للبحث العلميّ وتصيّدها ، وبالتالي، ولعلّنا الوحيدون في العالم العربيّ الّذي خصّص ثمانية أجزاء لتسجيل الذّاكرة الوطنيّة من خلال سيمينارات الزّمن الرّاهن، تضمّ في طيّاتها 6400 صفحة، وعلى سبيل المثال، شهادة "لطفي بن صالح بن يوسف" حول اغتيال والده، وهي من أروع الشهادات المسجّلة بما فيها من معلومات دقيقة نشرناها فيما بعد في كتاب. اللّافت للانتباه في هذه الشّهادة أنّ بورقيبة صادر كلّ أملاك صالح بن يوسف، وما كنّا لنعلم ذلك لولا شهادة التّاريخ الرّاهن.

❖ قلت إنّ الجامعة التونسية قد أغلقت في وجهك أبوابها عند رجوعك إلى تونس بشهادة الدكتوراه عام 1972، وهو العام الذي انتدبت فيه أستاذا مساعدا بكلية العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة لجامعة تونس، ومنها ارتقيت إلى رتبة أستاذ كرسي بعد خمس سنوات، فما المشكلة إذن؟

ج: المشكلة ، أنّني كنت أوّل دكتور دولة في التّاريخ على مستوى المغرب العربيّ نوقشت رسالتي من طرف خمسة من أكبر الأساتذة الفرنسيين وأتقن اللّغة التركيّة والأنجليزيّة والفرنسيّة ولي بحوث منشورة في الجامعة التونسيّة أُعْرفُ بها، عندما ذهبت إلى "عبد القادر

المهيري" عميد كليّة العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة وأخبرته أنّني عثرت في الوثائق العثمانيّة على وثائق مهمّة وطلبت منه أن أنضمّ إلى المؤسّسة التعليميّة وإلى مجلّتها التاريخيّة "الكرّاسات التونسيّة"(Les Cahiers de Tunisie) لتغذية المسار العلمي وتدعيمه ، أجابني بأنّه لا يوجد شغور بالكليّة. فالتجأت إلى "محمد المزالي" أعلمته برغبتي وأهديته رسالة الدكتوراه، لم يجبني في وقتها وبعد مدّة أرسل لي قرار تعييني أستاذا مساعدا، كلّ الأساتذة وقتها وقفوا ضدّ تعييني لأنّني كنت خريّج جامعة بغداد والشعبة العصريّة الزيتونيّة التي تعلّمت منها الكثير فأنا أوّل زيتونيّ تحصّل على الشهادة الابتدائيّة.

❖ ماذا عن إلغاء التّعليم الزيتونيّ بجامع الزيتونة، المؤسسة التعليميّة الأولى في العالم الاسلامي الّتي وضع بورقيبة حدّا لحلقاتها العلميّة بعد ثلاثة عشر قرنا، وهي المدرسة التي زاولتَ فيها تعليمك الثانويّ وتخرّجت منها؟ هل هو قرار صائب أم غصّة أخرى غائرة في القلب؟

ج: هذا إجرام في حقّ المؤسسة التربويّة الزيتونيّة، "علي الزيدي" الّذي أعدّ رسالتي دكتوراه تحت إشرافي وجّه لي، قبل شهرين، دراسة رائعة بيّن فيها لماذا ألغى النظام البورقيبي الزيتونة وستنشر قريبا في المجلّة. المهمّ في هذا الأمر أنّ الزيتونة لم تجد من يدافع عنها، الزيتونيون في بعض الأحيان، أغبياء لم يموقعوا هذه المؤسسة الرائعة ذات البعد التاريخي والحضاريّ. وللذّكرى، أنا دافعت عنها، زارني "حميدة النيفر" بصفته مستشارا لوزير التربية محمد الشرفي آنذاك، وعرض عليّ مقترح تعييني على رأس المؤسسة الزيتونيّة، خشيت أن تكون هناك نيّة مبيّتة لإبعادي عن المركز فاشترطت لقبولها شرطين: أوّلا، أن يحال نصف أساتذة الكلّية على التقاعد لأنّهم لا يواكبون المعرفة ولا يعرفون شيئا من لغات العصر فهم الذين انتكست بهم الزيتونة، وبالتالي، هذا الإصلاح يجب أن ينبثق من جيل جديد زيتونيّ واع ويدرك ويواكب

المعرفة على الصعيد الدولي، ثانيا، أن لا أتخلّى عن مركز البحوث الذي أنشأته، أقتطع لكم من وقتي ثلاثة أيّام في الأسبوع فقط. فلم يقبل الطرف الآخر، وألغي التعيين. الزيتونيون خانوا الأمانة ولم يدافعوا عن الزيتونة.

❖ تذكر المصادر التاريخية أنّ قرار "بورقيبة" إيقاف النشاط العلمي لجامع الزيتونة سببه الرئيسي خلافاته القديمة مع علماء جامع الزيتونة الذين ناصروا خصمه السياسي "صالح بن يوسف" الرافض لاتفاقية الحكم الذاتي والّذي اتّهم "بورقيبة"، من داخل الجامع، بخيانة القضية الوطنية، فما رأيك في وجهة النّظر هذه؟ هل تؤكّدها أم تنفيها؟

ج: أوّلا أنا تحدّثت عن شخصية استثنائية هي محمد صالح النيفر هذا الرّجل العظيم الّذي ألّفت عنه كتابا. وأهمّ خلاف بينه وبين بورقيبة هو الزيتونة. عندما أقاله "بورقيبة" منها ذهب إلى الجزائر وقد أدرك أن لا أمل معه في الإبقاء على الزيتونة فتحرّك "النيفر" وأنشأ مائة وعشرين مدرسة لتعليم البنات الزيتونيات وكان أوّل شخص يقود السيارة وهو أوّل شخص يقوم بالإضراب في حرم جامع الزيتونة وبالتالي لا غرابة في أن يحقد "بورقيبة" على الزيتونة والزيتونيين جميعا، فهو ذو تكوين فرنسي بحت لذاك السّبب أهّلته فرنسا للقيادة، حتّى إنّ أحد السياسيين الفرنسيين قال: "منحناهم الاستقلال وعرفنا من نعيّن على رأس هذه الدّولة"، و"صالح بن يوسف" في خطابه ذاك في جامع الزيتونة صرح بذلك. ملف الزيتونة لم يفتح بجدّية وأنا بقيروانيتي التي أعتزّ بها حاولت من جهتي، لكنّ بورقيبة حرّك العناصر الفاعلة لضرب الزيتونيين. غياب الزيتونيين الأذكياء ومهادنة بورقيبة لفرنسا وإيمانه المطلق بالحضارة الغربية هو الّذي أضر بالزيتونة والزيتونيين، وحتّى بعد الاستقلال بعض الزيتونيين ساهموا في القضاء على الزيتونة.

❖ كيف هو واقع البحث العلميَ في الوطن العربيّ؟

ج: هو الرجل المريض في الوطن العربي. أن تخصّص تونس أو البلدان العربيّة 1.1% من ميزانية الدّولة للبحث العلميِ نكسة وإجرام. اسرائيل 4% مخصص للبحث العلميِ. لا مناص لإنهاض تونس والبلدان العربيّة إلّا بمنح البحث العلميِ ما يستحقّ.

❖ ما هو دور مجتمع الباحثين والمؤرخين العرب؟

ج: دورهم ضعيف، لا يلتقون ولا يناقشون ولا يثيرون القضايا الحارقة والوازنة للبحث العلميِ. مشاكل الأمّة العربيّة عديدة جدّا وهم مرضى بالبعد الوصولي.

❖ ما هي مميّزات اللغة الموريسكيّة؟

ج: هذا ملفّ حارق. أنا اهتممت بهذا الملف وأدركت المأساة الّتي لحقت بالمجتمع الموريسكيّ في الأندلس وتعرّفت إلى أكبر باحثة من "بورتوريكو" الأستاذة "لوث لوباث بارلت" وأهدتني كتابها الجديد حوالي 800 صفحة باللّغة الإسبانيّة وراسلت كلّ المعاهد والمؤسّسات بالجامعات أطلب منهم ترجمة هذا الكتاب إلى العربيّة ولم يردّ عليّ أحد، لا "الألكسو" ولا "اليونيسكو" ولا "جامعة الدّول العربيّة"، ولا غيرها، إلّا باحث سعوديّ طلب منّي القدوم إلى "الرياض" لشرح الملف فذهبت وألقيت محاضرة بيّنت فيها أهمّية الكتاب، فحظي الطّلب بالموافقة وتحمّل هو تكلفة التّرجمة والطّباعة، ونشر الكتاب في 1640 صفحة. وهو من أهمّ الكتب التي تحدّثت عن القضيّة الموريسكيّة ومعاناة الموريسكيين.

❖ هل استوفت مؤسسة التميمي للبحث العلميَ والمعلومات البحث في المخطوطات الألخمياديّة؟

ج: لا، لكي نستوفي البحث في هذا المجال نحتاج إلى جيل جديد من الباحثين، نحن وزّعنا ووسّعنا الاهتمام لعدد كبير من الباحثين العرب

والأجانب، ومنها الخبيرة في الأدبالألخميادو "لوث لوباث"، وهو الأدب المكتوب بالأحرف العربيّة ولكن باللغة القشتاليّة المسمّاة أيضا باللّغة الأعجميّة غير المفهومة عند الكثيرين. وما قمنا به للتّشجيع على طَرْق هذا المجال أنّنا كرّمنا العديد من العلماء والباحثين الإسبان، أساسا، ممّن انتبهوا إلى قيمة التراث العربيّ الإسلاميّ، بدءا بأب المدرسة الموريسكية في العالم الفرنسي "لوي كارديك"، ونقلنا بحوثهم إلى العربيّة ونشرناها في هذه المؤسّسة، ولكنّ العالم العربيّ لا يواكب ولا يعلم من خدم تاريخه وحضارته.

❖ أين يكمن التّقصير العربيّ في التّعريف بالقضيّة الموريسكيّة؟ ومتى تُقدم الدولة الإسبانيّة على الاعتذار على ما قامت به من الجرائم بحقّ ضحايا محاكم التّفتيش والمهجّرين الموريسكيين؟

ج: نحن راسلنا "خوان كارلوس" وابنه، وجّهنا إليهما ثلاث رسائل طالبين منهما الاعتذار عن هذه المأساة الإنسانيّة وأدركنا فيما بعد أمام عدم استجابتهما أنّ قوّة الكتلكة هي التي تمنع الإسبان من الاعتراف بهذا الظّلم، ويرجع كذلك إلى تقصير العرب المسلمين الذين لم يقوموا بواجبهم للضّغط وخانوا القضيّة الموريسكية-الأندلسية، نتمنى أن يأتي بعدنا جيل آخر أكثر وعيا ليدافعوا عن هذا الملف.

❖ ما هو تقييم المواطن التونسي عبد الجليل التميمي اليوم لأوضاع بلاده: السياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة، بعد سنة ونيف من إجراءات 25 جويلية 2021، التي أعلن عنها رئيس الجمهوريّة "قيس سعيد"؟

ج: سيّئة جدّا، نحن من منطلق إيماننا بهذه الثّورة ودفاعا عنها كتبنا ووجهنا إلى الأستاذ "قيس سعيد" ما عليه القيام به. وبكلّ أمانة لم يدرك سعيد ضخامة التحوّل الخطير في تاريخ الإنسانيّة، هذه الثّورة التي يغبطنا عليها كثير من العرب، ومن سوء الحظّ، جرّاء قيادات

سياسيّة غبيّة وجاهلة، دعونا قيادات كبيرة من النهضة،" حمادي الجبالي"، "سمير ديلو" و"عبد اللطيف المكّي" ليحدّثوننا عمّا يجري، أدركت بعدها أنّ "النّهضة" ساهمت في هذا التّعتيم المتواصل ولم تعرف قيمة هذه الثّورة ولم يشجّعوا على إنشاء مراكز للبحث العلمي. من الجيد التّشجيع على بناء المساجد، ولكن أضيفوا إليها التّشجيع على بناء مراكز للخبرات المعرفيّة.

❖ هل نجح "قيس سعيد"، اليوم، في إدارة شؤون البلاد أم تراه أخفق في ذلك؟ وما هي الأسباب من منظورك؟

ج: لا أقول أخفق ولا أقول نجح. نحن ننتظر منه الطريق الأسلم للحفاظ على هذه الثّورة، عليه أن ينوّع من المستشارين ويتفاعل مع رجالات البلد ويتحاور معهم.

❖ عندما تشكّلت حكومة "بودن" اعتقدتَ إنّها أفضل تشكيلة على الإطلاق وقلت: "صحيح ليست لديهم الخبرة لكن الاختيار كان ذكيا وفاعلا وبارعا"، أولًا، هل مازلت متمسّكا برأيك بعد مرور سنة ونيف على إجراءات 25 جويلية؟ ثانيا، يمكن أن يوصف الاختيار بالذّكاء والبراعة، فكيف يوصف بالفاعليّة مع أن الخبرة منقوصة كما ذكرت؟

ج: على أيّة حال، تعيين السيدة "بودن" رئيسة حكومة شيء إيجابيّ جدًا، ولكن كان على قيس سعيد أن يوفّر لنا رجالات ذي خبرة ومعرفة وفي مستوى المسؤوليّة والأمانة، مدركين لجدليّة التحوّل الجيوسياسي، هذا لم يقم به "قيس سعيد"، فبعض الوزراء نكسة لتونس، فأرجو أن تصله رسالتي هذه مع احترامي له. تونس دولة عظيمة بتاريخها وحضارتها ويجب على أيّ مسؤول سياسي أن يدرك قيمة هذه الدّولة وتراثها وما قدّمته للإنسانيّة.

حوار مع أيقونة القصّة التونسيّة نافلة ذهب: أنا لا أتحدّى إلّا الذين يستحقّون[92]

نافلة ذهب، من مواليد 31جانفي 1947 بتونس، زاولت دراستها الابتدائية والثانوية بمعهد نهج الباشا، مجازة في الحقوق اختصاص قانون عام، عملت بداية من سنة 1975 ولمدّة ثلاثين سنة مستشار قانوني في الإدارة التونسيّة، وتقلّدت خطّة"مكلّفة بمهمّة لدى وزير التربية والتعليم"، ومديرة بوزارة الثقافة، ومديرة بوزارة التربية والتعليم العالي، بعد إحالتها على التقاعد المبكر تفرّغت لكتابة القصّة والعمل الثقافي.

انتسبت إلى نادي القصّة بالورديّة منذ 1967، وإلى اتّحاد الكتّاب التونسيين منذ سنة 1987، وتحمّلت مسؤوليّة الإشراف على النوادي في هيئة مكتبه الوطني، في الدورة الممتدّة بين 1989 و1992، ثمّ استقالت منها.

شاركت في عديد الملتقيات والنّدوات الثقافيّة في تونس وخارجها:(الهند سنة 1982، فرنسا واسبانيا سنة 1994، إيطاليا سنة 1998، فلسطين سنة 1999، المغرب وليبيا ومصر سنة 2000، سوريا سنة 2004 ولبنان سنة 2009)

نشرت ستّ مجموعات قصصيّة:

- أعمدة من دخان، شركة صفاء للنشر والتوزيع والصحافة، تونس 1979،

92 نشر هذا الحوار بالعدد 233 من مجلّة بصرياثا بتاريخ 01 جانفي 2023، ص 30-33

- الشمس والاسمنت، شركة صفاء للنشر والتوزيع والصحافة، تونس 1983،
- الصمت، تبر الزمان، تونس 1993،
- حكايات الليل، تبر الزمان، تونس 2003،
- هارون يأخذ المنعطف، تبر الزمان، تونس2012،
- شرفة على البحر، تبر الزمان، تونس 2017،

كما نشرت خمسا وثلاثين (35) قصّة للأطفال، وقامت باقتباس وتعريب، عن الفرنسيّة، ثلاث قصص للأطفال وديوان شعر من تأليف الكاتبة التونسيّة صوفيّة القلّي، وروايتين لليافعين: "الزنبقة السوداء" لألكسندر دوما و"يوميات إليزابيت" للكنديّة دي روزيي.
تُرجمت بعض قصصها إلى الرومانيّة، الروسيّة، الإيطالية، الفرنسيّة، الإسبانيّة، الألمانيّة، الصينيّة، الإنجليزية، السويديّة، والتشيكيّة، تضمنتها أنطولوجيات باللغات المذكورة.
سجّلت مسيرتها الأدبيّة ومنشوراتها في "القاموس الكوني للمبدعات" الصادر عن دار نساء، باللغة الفرنسيّة في جزئها الأول صفحة 1236 لسنة 2013.
حصلت على عدّة جوائز، منها: الجائزة الوطنيّة لثقافة الطفل، جانفي 1997، جائزة لوستيلاتو للقصّة العربيّة المترجمة إلى اللغة الإيطالية بمدينة سالرنو سنة 1999، جائزة الستار الذهبي عن قصص الأطفال من معرض صفاقس لكتاب الطفل سنة 2000، جائزة الأديبات المتميزات في القرن العشرين في القصّة القصيرة من الكريديف، كما حصلت سنة 2010 على القلادة القصصيّة من نادي القصّة.

التقيت بهذه القامة الأدبيّة، أيقونة القصّة التونسيّة، بمدينة المرسى في المكان الذي تغنّت به الفنان الشهيرة عليّة، وطرحت عليها الأسئلة التالية:

❖ أنت من مواليد 1947 بتونس، زاولت دراستك الابتدائية والثانويّة بمعهد نهج الباشا، وهي مؤسسة خاصّة لتعليم البنات، لو تحدّثيننا عن نظام التعليم فيها، أسلوب التعليم ومواد التدريس، وهل كان ذلك تحت الإدارة الفرنسيّة أم التونسيّة؟

ج: كان نظام التعليم فيها مثل الصادقية إذ كنا نتلقّى الدروس باللغتين العربية والفرنسية ولنا مدرسين ومدرّسات باللّغتين ومن جنسية تونسية وفرنسية.كانت لنا كتب قراءة بالفرنسية وبالعربية كما كنا نطالع الكتب التي توزّع علينا من مكتبة المدرسة بالفرنسية وبالعربية. مديرتنا كانت فرنسية وتدعى الآنسة Lemard

❖ كيف كانت بدايتك مع كتابة الأقصوصة وعملية النشر؟

ج: بدأت كتابة الأقصوصة بفضل تشجيع أبي، وكنت ولوعة بالمطالعة، أحببت كثيرا حصّة هواة الأدب للشاعر المرحوم أحمد اللّغماني، وكنت أستمع إليها دائما بقراءة السيد عادل يوسف جميل الصوت، وككل أدباء جيلي أرسلت إلى السّاهرين على الحصّة بقصصي تباعا وترقّبت الردّ وشجّعني المرحوم أحمد اللغماني على المشاركة في هواة الأدب وأصبحت أدعى إلى ملتقياتها في المنستير وتحصّلت على جوائز وكانت تتمثل في إهداء الفائز كتابالمن يشارك، في موّفى كل شهر. بعد عامين أو ثلاثة طلب مني السيد أحمد اللغماني الذهاب إلى نادي القصّة الذي لم أسمع به من قبل حيث عرّفني بعميد الأدباء المرحوم سي العروسي المطوي وكان يوم سبت فاستقبلني بكل لطف وعرّف بي بقية الأعضاء

من الأدباء مثل ألمرحوم مصطفى الفارسي والمرحوم الطاهر قيقة وأصبحت أرتاد النادي بانتظام وأستمع إلى القراءات وبعد شهرين أو أكثر قرأت قصّة تناولها الأعضاء بالنقد ثم نشرت في مجلّة قصص لأول مرّة في 1967 وكنت آنذاك بالجامعة، ومنذ ذلك اليوم بدأت بنشر قصصي في المجلة وأصبحت عضوا في نادي القصّة كما نشرت أغلب قصصي في الجرائد والمجلات بتونس في ذلك العهد ومنها مجلة الفكر.

❖ في نصّك أعمدة من دخان يلوح تأثّرك بوجوديّة المسعدي وأسلوب محمد العروسي المطوي في القصّة الحواريّة، طريق المعصرة بالخصوص، فكيف كانت علاقتك الأدبيّة بهذين العلمين؟

ج: كنت أعشق كتابات المسعدي وأتابعها دائما لأنها فلسفية ونابعة من عمق الإحساس أما بالنسبة للقصص الحوارية فقد نشرت ضمن " أعمدة من دخان "في 1978 بينما نشرت " الطريق إلى المعصرة " في 1981، ولكن كنا نقرأ لبعضنا دائما في النادي ونهتم بكل ما هو جديد فلا غرابة أن يقع التلاقي الفكري ...

❖ صحيح أنّ المجموعة القصصيّة "طريق المعصرة" نشرت سنة 1981، لكن القصّة الحواريّة تمّ نشرها قبل ذلك في الصفحة الخامسة من العدد الأول من مجلة قصص، سبتمبر 1966. ما هي الميزة التي وجدتها في سمير العيّادي ولم تجديه في غيره حتّى يكون هو المختار لتقديم مجموعتك القصصيّة الأولى، "أعمدة من دخان"؟

ج: كنا أصدقاء أنا والمرحوم سمير العيادي وكنت أحب ما يكتب وهو الذي فاجأني وقال لي إنه يريد إهدائي تلك المقدّمة التي أعتزّ بها كثيرا وهي تتصدّر أول كتاب لي... رحمه الله.

❖ اللافت للنظر في عناوين قصصك غرامك الكبير للحكايات، حكاية الثعلب والأرنب، حكايتي والشجرة، الأميرة النائمة، مات سندباد، وغيرها كثير، لكن القارئ حين يلج إلى الموضوع يراوغه النصّ ويكتشف عدم انسجامها-أي العناوين-مع المحتوى، فهل من تعليل؟

ج: كنت مولعة بالحكايا منذ الصّغر وكان عمّي رحمه الله يجمعنا كل ليلة أحد ويقصّ علينا الحكايات وكنت أنا المستمعة الوفية له في تلك السّهرات وعندما أصبحت أجيد القراءة كان أبي يشتري لنا الكتب فأقرأ ما يلذّ لي، كما كنا نطالع ما تجود به علينا مكتبة المدرسة كل أسبوع حيث توزّع علينا الكتب للمطالعة باللّغتين بواسطة المدرّسين والمدرّسات. الأسلوب الذي توخيته في هذه الكتابات هو الأسلوب الرّمزي الذي يعجبني لأنه يحمل تخييلا مجدّدا في تناول القصّة ويجعلها موحية دون تسطير مملّ ومقتضبة بصفة محكمة مع منح الكاتب والقارئ في ذات الآن حرية التأويل وإثراء النصّ.

❖ في مجموعتك القصصيّة الأولى، شغفك بالرمز جعل أفكارك في النصّ محجبة بحجاب ساحر خفيّ، إن لم أقل غامض، لماذا تسعى نافلة ذهب في قصصها إلى اختراق عقل القارئ بدلا من مداعبة أحاسيسه حتّى تتمكّن من جلب انتباه أكثر ما يمكن من القرّاء، وتحظى بقبول أوسع ؟

ج: في السّبعينات كنا نحب هذا النوع من الكتابة لأنه يعين القارئ على التخيّل وكأنه يدعوه إلى عدم أخذ الأمور مسلّمة بل يدعوه إلى البحث مثل الكاتب... يصبح القارئ صنو الكاتب...

❖ وأنا أقرأ قصة "القصر من القصر" تطلعت، لا إراديا، إلى صورتك المعلقة في ظهر غلاف المجموعة أتفحّص قَصَّة شعرك في سبعينات القرن الماضي، لقد كانت الشخصية مستفزّة للمجتمع، فهل كنت تشاركين شخصياتك ذاك التحدي؟ وممن؟

ج: هي أفكاري التي أعبّر بها وتعبّر عنّي، أنا لا أتحدّى جميع الناس ولكن أولئك الذين يستحقّون.

❖ يقول سمير العيادي في حديثه عن نصوصك إنّها تستدعي قراءة ممعنة في الدقائق الأسلوبية والموضوعية التي تميّزها عن غيرها من النصوص القصصيّة التي تكتبها المرأة الجديدة في تونس. ونحن نعلم أنّ حضور المرأة في تلك الفترة كان ضعيفا، أسماء قليلة على ما أذكر: حياة بن الشيخ، فاطمة سليم العلاني، عروسية النالوتي، نتيلة التباينية، زهرة الجلاصي، خيرة الشيباني، دليلة الزيتوني، وبنت البحر حفيظة قارة بيبان، فإلى من يشير في ظنّك؟

ج: في الحقيقة يصعب عليّ تقييم أعمالهن فكلنا تداولنا على الكتابة في نفس الوقت وكنا نحمل نفس الهموم في مجال الكتابة...

❖ من خلال تفحص عناوين نصوصك القصصيّة: حكاية الثعلب والأرنب، مات السندباد، الأميرة النائمة، جحا آه يا جحا، ...،

ومن خلال قراءتي لقصّتك التي تحمل عنوان "في الناحية الأخرى من النهر"، تأكّد لي أنّ الكتابة للأطفال تستهويك كثيرا وأنّها لن تلبث أن تخطفك من عالم الحكي للكبار، فهل هذا التوجّه ظرفي أم دائم؟

يبدو أن علاقتي بالكتابة للصّغار لم تغادرني فهي راسخة وأهتم بها مثل ما أهتم بالكتابة للكبار... ولهذا تراني أكتب في الاتجاهين بصفة مطّردة وأحاول أن أكون في مستوى المسؤولية بالنسبة للصغار.

المحتوى

الإهداء 5

القسم الأول: دراسات أدبيّة 7

- الغموض في شعر فتحي ساسي النثرية 9
- البحث عن الحياة المثلى في رواية أحمد طايل، "متتالية حياة" 23
- جذور القصة القصيرة بين صدى الاقتداء ورجع التراث 37

القسم الثاني: حوارات 77

- حوار مع الأديب أحمد ممّو 79
- حوار مع الأديب الناصر التومي 91
- حوار مع الأديب رضوان الكوني 99
- حوار مع المؤرّخ عبد الجليل التميمي 109
- حوار مع نافلة ذهب 119

الكاتب في سطور

من مواليد 13 نوفمبر 1964 بحمّام سيّالة ، ولاية باجة.
زاول تعليمه الابتدائي بمسقط رأسه في مرحلة أولى وبباردو في مرحلة ثانية، والثانوي بمعهد خزندار في مرحلة أولى ثمّ بالمعهد الفنّي بتونس (معهد 9 أفريل 1938) ومنها تحصّل سنة 1985 على شهادة الباكالوريا شعبة رياضيات تقنية.
تابع دراسته الجامعية بالأكاديمية البحرية ومنها أحرز، سنة 1989 دورة طارق بن زياد، على شهادتي ضابط ومهندس بحري(بحرية تجارية)

صدر له:

- الحلاّج يموت مرّتين ، مجموعة قصصية 2007، شركة فسيفساء للصحافة و النشر و الإشهار.
- العوالق، رواية 2009، عن دار سحر للنشر.
- كسر شرّ، رواية 2020،عن دار سحر للنشر.
- فتاة الإنسوب، مجموعة قصصيّة 2022، دار الثّقافيّة للطباعة والنشر والتوزيع.
- في القصّ التونسي، مطارحات أدبيّة 2022، دار الثّقافيّة للطباعة والنشر والتوزيع.

البريد الالكتروني: fethi.boukari@gmail.com

ISBN 978-9938-72-991-7
9 789938 729917
الثمن : 12 دت