فتحي البوكاري

في القص التونسي

مطارحات أدبيّة

دار الثقافية
للطباعة والنشر والتوزيع

فتحي البوكاري

في القصّ التونسي

مطارحات أدبية

- الكتاب: في القصّ التونسي
- النوع الأدبي: مطارحات أدبية
- المؤلف: فتحي البوكاري
- الطبعة الأولى **2022**
- المطبعة: مطبعة الثقافية المنستير تونس

جميع الحقوق محفوظة للمؤلف

تقديم

أحمد ممّو

"**في القص التونسي**" عنوان جامع ودافع للتطلع من طرف قارئه لما هو أشمل ممّا يعرضه هذا الكتاب، ولكن ما أن يطّلع القارئ على محتواه حتّى يكتشف فيه جانبا توثيقيا لم يعهده حول الكتابات السردية المهتمّة بأصناف القصّة وتفرعاتها. فالكتاب في جانب كبير منه، متابعة توثيقية للمقاربة التي اعتمدها "**نادي القصّة**" بالوردية للتعريف بالكتابات القصصية التونسية وتقريبها من جمهور المهتمين بها. وهو في جانب آخر منه جهد ذاتي من كاتبه لتقديم تجربته الشخصية في التعريف بكتّاب القصّة وآثارهم الأدبية اعتمادا على حسّه النقدي وردود فعله إزاء ما أولعت في فكره مبادرة النقد. ووراء كلّ ذلك يقف عزم الكاتب الذي اتخذ من متابعة نشاط هذه الخليّة الأدبية للتعريف بالكتابة القصصية وتوسيع مجال جمهورها، نموذجا عمليًا تطبيقيا للعمل التوثيقي الميداني.

فكم هي النوادي الأدبية والثقافية التي غابت وانمحى تاريخها لمجرّد أن لا أحد تصدّى لأنشطتها الفكرية بالتوثيق والتدوين والإثبات. وماذا بقي لنا من معلومات توثيقية عن أنشطة جمعية "**الخلدونية**" خلال النصف الأوّل من القرن العشرين، أو "**نادي قدماء الصادقية**" (ما بين 1909 و1932) أو "**نادي القلم**" (ستينات القرن العشرين) أو بقية الأندية الأدبية التي كانت تعجّ بها دور الثقافة بعيد الاستقلال، أمثال ابن خلدون (نادي الخميس، 1968-72) وابن رشيق (النادي الأدبي بالدهليز، 1969-71) وباب العسل (النادي الأدبي، 1970-71) وغيرها؟

أعتقد أن أهمّ ما قد يشدّ انتباه القارئ في هذه الصفحات التي يجمع بينها رغبة كاتبها في التعريف بالقصّ التونسي من خلال نماذج بعينها، الهدف التوثيقي لبلورة الحركية الثقافية التي اعتمدها "**نادي القصّة**" بالوردية في إثبات حضور "**فنّ القصّ**" في الأدب التونسي الحديث، وذلك من خلال الوصل بين كاتب النصّ القصصي ومتلقّيه، ضمن دورة ثقافية تقوم على التحريض على المطالعة وتوفير الفرصة للمتلقّي لمجابهة الكاتب بما يعنّ له من ردود فعل مباشرة، بعد اطّلاعه على محتوى الكتاب.

وقد اختار الكاتب لذلك نماذج من "**المطارحات الأدبية**" التي جسّمها هذا النادي في مقاربتين تشمل إحداهما لقاء شهريا يجمع بين الكاتب وجمهور المتلقّين عبر تقديم "**أحدث ما نشر**" في مجال الكتابة القصصية من وجهة نظر أحد النقّاد أو العديد منهم، وما ينجم عن ذلك من تعرّف المتلقّي على موقع ذلك الأثر من الرصيد الوطني في مجاله واطّلاعه على تجربة صاحبه ودورها في بلورة الكتابة القصصية في هذه الرّبوع.

وتشمل المقاربة الثانية السنّة التي اعتمدها هذا النادي والمتمثّلة في "**ملتقى سنوي**" يشمل ضمن أنشطته بالخصوص "**ندوة فكرية**" خاصّة بمحور تعرض في نطاقه الآراء في شكل عدد من المحاضرات تقدّم من طرف أهل الاختصاص في البحث الأدبي. وتناقش لكي تنشر بعد ذلك ضمن المواضيع التي تحفل بها مجلته "**قصص**".

فهذا الموقف المتمثّل في التوثيق لما يقدّم من آراء ويناقش من مقاربات نقدية، كثيرا ما يغيب ممّا تتمخّض عنه أنشطة النوادي الأدبية، ويسقط مع الزمن من تاريخها، لعدم توفرّ مجالات المتابعة السمعية والبصرية التي تمكّن من تحويل "**المسموع**" في مرحلة موالية،

إلى "**نصّ مكتوب**" يمكن أن يعتمده الباحث المهتمّ وفي تحليل ملابسات الوضعية الأدبية.

وقد كان للجهد التوثيقي الذي اعتمده صاحب هذا الكتاب بالصورة والصوت، لمتابعة عديد الجلسات الفكرية والندوات التي حفل بها نشاط "**نادي القصّة**"، ما مكنّه من استخلاص الصفحات الموالية من هذا الكتاب والتي تطفح بعديد القرائن التاريخية المرتبطة بالتواريخ والأسماء والمواضيع التي ستمكّن المهتمّين بالبحث الأدبي مستقبلا، من إجلاء الغموض عن عديد ملابسات النصوص القصصية وموقف المتلقّي منها.

فعسى أن يجد المتابع للحركة الأدبية في تونس في هذا الكتاب الذي يعد بما هو أشمل وأكمل، نموذجا يفصح عن مقوّمات "**الدورة الفكرية**" للأثر الأدبي من خلال نشاط "**نادي القصّة**" الذي سعى دوما للربط بين الأثر الأدبي وكاتبه وقارئه سواء بالتعريف أو باللقاء الفكري. وأملي أن يتواصل ويتوسّع جهد كاتبه لنفض غبار النسيان في مؤلفات لاحقة، عن أمثلة أخرى من عناوين الإبداع القصصي وأعلامه. وأن يكون ذلك منطلق تكامل الدّورة الثقافية القائمة على التواصل بين

الكاتب والقارئ عبر "الوسيط الإعلامي"، بما يسمح ببلورة تاريخنا ألأدبي الحديث.

أحمد ممّو

مقدّمة الكاتب

هذه النصوص السردية تعكس جانبا من مساهمتي في أنشطة "**نادي القصّة**" بالوردية من خلال ندواته السنوية أو منتدى "**مطارحات أدبية**" المخصّصة للتعريف بالكتابة القصصية في تونس. وقد سبق أن نشرت البعض منها في إبّانها في صحف ودوريات محلية وبمجلة «**قصص**» التي يصدرها النادي. وأعبّر بالمناسبة، عن عميق امتناني لرئيس تحرير هذه المجلّة الأديب أحمد ممّو وأخصّه بالشكر لدوره في تشجيع الأسماء الأدبية الشابّة ولجهده لمواكبة الأعمال الأدبية الجديدة وإيصالها للقارئ. .

وتسهيلا على القارئ قسّمت هذه النصوص إلى ثلاثة محاور هي: دراسات أدبية، مطارحات أدبية وندوات.

أمّا "**الدّراسات الأدبية**" فهي تلك التي ساهمت بها في بعض التظاهرات الأدبية للتعريف بأعلام أو كتابات من الأدب التونسي الحديث. أمّا "**المطارحات الأدبية**" فهي متابعة صحفية توثيقية لبعض جلسات منتدى "**مطارحات أدبية**" الذي يقدّم فيه شهريا بنادي القصّة، آخر الإصدارات القصصية والسردية في الساحة الثقافية، بحضور جمهور أدبيّ متميز، وهي خصوصية لهذا النادي استنّها منذ تسعينات القرن الماضي ودرجت عليها أندية ثقافية أخرى.

أمّا ما أدرج تحت عنوان "**ندوات**"، فيمثّل نماذج من التغطية الصحفية التوثيقية للندوة الفكرية التي درج نادي القصّة على تنظيمها دوريّا ضمن ملتقاه السنوي، لكي تنشر نصوص المداخلات لاحقا بمجلة "**قصص**". وهذا النشاط أيضا أصبح يجد في السنوات الأخيرة صداه في النوادي الثقافية الأخرى من خلال ما ينشر كحصيلة لتلك اللقاءات الأدبية تحت عنوان "**ذاكرة وإبداع**".

هذا الكتاب اعتبره نموذجا لتثبيت الذاكرة الثقافية حول دور "**نادي القصّة**" في خدمة الأدبي التونسي والتعريف به لدى الجمهور الثقافي. وهو جانب مما قد لا تواكبه الصحافة السيارة والمنشورات الأدبية المختصّة بما فيه الكفاية من التدقيق لكي يعتمد في كتابة تاريخ الأدب التونسي الحديث.

القسم الأول: دراسات أدبيّة

يتضمّن هذا القسم من الكتاب، ثلاث دراسات تعريفية بأدباء تونسيين من أجيال مختلفة، تمّ تقديم إثنتين منها في مناسبة خاصة والثالثة قراءة تحليلية لنمط من كتابة الرّواية في تونس. وهذه الدراسات هي التالية:

- معاني الغربة في النسيج السّردي لإبي بكر العيادي
- الأساليب الفنيّة في نصوص عبد القادر الطويهري السردية
- تعدّد الأصوات في رواية "آخر الموريسيكيات" لخديجة التومي.

معاني الغربة

في النسيج السردي لأبي بكر العيّادي[*]

مدخل:

تُعرّف الغربة بأنّها فراق الأوطان يرافقه اضطراب في المشاعر .

والمتأمّل في مدوّنة السرد في تونس يجد أن تيمة الغربة بجميع تحوّلاتها هي التيمة المثلى الموظّفة توظيفا متميّزا لنقد الواقع الاجتماعي ومواجهة عناصر الفساد وتعريتها. وهي القضيّة الكبرى المتناولة بدرجات متفاوتة من الوعي والتجربة، تقصر عند البعض فتتوقّف بهم عند الانبهار والاستلاب الحضاري وتتوسّع لدى البعض الآخر إلى حدود أعمق إلى حدود يتمّ فيها استخدام اللغة لتغريب الواقع[1].

أمّا الغربة في المدوّنة السرديّة لأبي بكر العيّادي فهي ليست فقط مجرّد لحظات قنص أحداث عشوائيّة يضمّها الكاتب إلى نصوصه ضمّا ومطيّة للتعبير عن موقفه من بعض القضايا الاجتماعية والسياسية والثقافية[2]، وإنّما هي وعي متنامي تَشَكّل، على نحو لافت، في قالب مشروع أدبيّ مترابط يصل "**دهاليز الزمن الممتدّ**" بتخوم "**زمن الدنّوس.**"

طرح العيّادي مشروعه بأساليب فنّية مختلفة وغذّاه وسقاه من تجربته الحياتية الثرية. فقراءة متأنّية للمدوّنة يمكن لنا أن نختزل كلّ

(*) ورقة خاصة بملتقى عبد القادر الطويهري للقصّة في دورته الثانية، جندوبة 03 و04 جوان 2016 تحت عنوان: ثنائية الغربة والانتماء في أدب أبي بكر العيادي. وسبق نشرها بمجلة "قصص"، عدد 185 ص85.

(1) محمد الغزّي، اللواذ بخيمة الأب في "دهاليز الزمن الممتد"، جريدة الثورة العراقية 23 فيفري 1987.

(2) حفناوي الماجري، إشكالية السعي والفشل في "دهاليز الزمن الممتدّ"، مدوّنة أبوبكر العيّادي الالكترونية.

الشخوص في شخصيّة واحدة متحوّلة متنقّلة مبثوثة في جميع أقاصيص الكاتب ورواياته تؤدّي معنى من معاني الغربة أو تهيئ الظروف لأسباب تحوّلها.

تحوّلات الوطن: الاغتراب

انطلق أبو بكر العيّادي في تشييد أركان مشروعه من مجموعته القصصية البكر "دهاليز الزمن الممتدّ" حيث ثبّت فيها أسس الهويّة والتجذّر التي تمثّل مصدر السعادة والطمأنينة والتوافق مع الذات والمحيط، وهي العناصر الأساسيّة التالية:

- الارتباط بالأرض.
- القناعة أو اقتصاد الكفاية.
- قيم التكافل والتضامن.

ثمّ شرع في إبراز عناصر التحوّل والاضطراب معتمدا على شخصية أوجدها من رحم الإبداع تعاني أعراض القلق وفقدان الآنيّة نتيجة انفصالها الاضطراري عن الريف وارتطامها بصخور المدينة وقيمها حيث ستقوم هذه الشخصيّة بعمليّة التحوّل من حب الأرض إلى حب المعرفة[3] فتصاب بغربة في الشكل والمشاعر، غربة عن الذات تتبدّى في الحنين إلى "**السهول المترامية والفضاء الشاسع والوادي وأهازيج النسوة.**"[4]

يقول الابن في قصّة "**توقيعات شهود عيان**": "**تلك وصيّة أبي ومن قبله جدّي، وجدّ جدّي، كان يقول لي ترك الأرض يا ولدي كفراق حبلى.**"[5]

وقد فارق الابن الأرض التي كانت تربطه بالجذور فاستوحش المدينة اللابسة لليل وأجواءها العنيفة المنحطّة وسقط في الضياع فاقدا للسلام الداخلي.

غربة الأوطان:

---

(3) أبوبكر العيّادي، دهاليز الزمن الممتدّ، دار الرياح الأربعة للنشر، ط1 1986، ص5

(4) المصدر السابق ص 84.

(5) نفس الصفحة من المصدر السابق.

تتدرّج غربة الشخصيّة عندما يحملها الكاتب على الهجرة إلى الضفّة الأخرى لتأمين قوتها. يسبّب لها الأسباب لترتحل إلى بلد الأنوار ومجتمع الحداثة وهناك تتّخذ لها لقبا مناسبا، الغريب، تنام في المحطّات وتنبش في أكوام القمامة كالكلاب السائبة تلمّ أوراق الشجر اليابسة والنفايات وخراء الكلاب[6]، وتعجز عن تحقيق أحلامها نتيجة عجزها عن التأقلم في المحَيط الاجتماعي الجديد. هذا المحيط المليء بالمتناقضات. فراوحت نظرة الراوي العليم، ومن خلفه الكاتب، بين انبهار واحتقار. نقد مشحون بالألم ومعبّر عن الانفصام. فرغم بشاعة وبذاءة الأوصاف التي كان الراوي العليم يمطر بها علنا موطن الغربة إلاّ أنّ تلك الأوصاف كانت تفصح في الآن نفسه عن الثناء والمديح بالمنسوب الواسع من الحرية الذي كان يتمتع به مواطن الضفّة الأخرى. حرية لم يتعوّد الغريب عليها في بلده، موطنه الأم .

يقول الراوي بكل أدب واحترام: "**وحده – أي برج ايفل -يختزل المدينة، طارفها وتالدها، عراقتها وحداثتها، نبوغ نخبتها وهَوْسَهم بارتياد المجهول.**"[7] "**هي منه في كل شيء.**"[8] ثمّ يرتدّ فجأة عن مدح باريس ويتنصّل من انتسابه لهذه المدينة فيقف موقفا عدائيا منها ويصفها بكل ازدراء بما يصف به العاهرات. "**مدينة تكاد لا تستر عريها، متبرّجة بالنهار، مضمّخة بالعطور والأصباغ والمساحيق، خالعة العذار بالليل، ترفع ثوبها الحسير عن فخذين منفرجين ينفتحان على ليل يورَث الأرق**"[9]

ولا يمكن للزيف والمجون أن يُعمّر قلب الغريب الذي ألف المعايير والقيم الدينية القابعة في اللاوعي تحكم تصرّفات وسلوك الأفراد والجماعات، ذلك الموروث الاجتماعي العاصم الذي توغّل في شخصيته وزُرِع في أرجاء حياته يوم كان فتى ريفيا ممتزجا بتربة أرض لم تجرفها بعدُ

(6) أبوبكر العيّادي، الضفّة الأخرى، منشورات وليدوف، الطبعة الأولى 2011، ص 8.
(7) المصدر السابق، ص 9.
(8) المصدر السابق.
(9) المصدر السابق

التحوّلات الاجتماعية والاقتصادية الخطيرة. هذه التحوّلات التي ترتّب عنها الاغتراب وضعف الانتماء والضياع بين أرض الشمال وسماء الجنوب.

هيمن السارد العليم الراسم لملامح الغريب الباني لعوالمه على الملفوظ السردي، وتداخل صوته مع صوت الكاتب ولم يعد يكتفي بتتبّع شخصية ابن قاع المدينة ورصد ذبذبات واقعها ورواسب تفكيرها، لقد انتقل من تبيان حال الغريب في المهجر إلى الحديث عن غربة الكاتب الوجوديّة وحلمه في التغيير مجسّدا بذلك صراع الحضارات وتصادم المفاهيم .

ورغم ما تعرّض إليه المهاجر من ميز عنصري بسبب لونه واسمه وما وجده من صعوبة في العيش والاندماج وتدنّي مرتبته الاجتماعية في بلاد المهجر وتصاعد موجة الكراهية والتحقير ضده إلاّ أنّ روح التحدّي والبقاء كان أقوى من مشاعر الشوق إلى الوطن. لقد بدأ الحبل السرّي الذي كان يشدّ الغريب إلى موطنه الأصلي يفتر ويضعف بعد أن تحوّلت شخصيته ونما زرعه بأرض الغربة.

يقول السارد على لسان المولود بالمهجر: "**هنا ولدت، وهنا أعيش، ولي في هذا البلد نصيب لا بدّ منه، ولو كره الكارهون**"[10]. ويضيف في موطن آخر: "**تقول فيما يشبه التنهّد: لا أريد أن أكون مقطوعة من شجرة، في بلد غريب. وحينما أحتجّ على "غريب" هذه، وأقول إنّها فرنسيّة، لها ما لأهل البلاد من حقوق، تحتدّ قسماتها وتبرق عيناها العسليتان وهي تقول: على الورق فحسب، أمّا الواقع ...**"[11]

غربة الأزمان:

هذه الغربة الجديدة غربة الهويّة والانتماء هي من أقسى أنواع الغربة وأشقّها على نفس الغريب النابت في المهجر لأنّها جمعت بين انتماءين يقومان على ثنائية متباينة:

---

(10) المصدر السابق، ص84.

(11) المصدر السابق، ص 89 والصفحة التي تليها.

• انتماء إلى مجتمع المنبت لا يقيم للمثل والقيم وزنا وينطوي على قدر كبير من التمييز والرفض لوجوده.

يقول الشاهد في قصّة الضفّة الأخرى: "**هنا تجري الأمور بسرعتين، واحدة لي ولأمثالي من السمر والسود، والثانية لأهل البلاد ومن شابههم. سرعتان مضطردتان لا تدرك اللاحقةُ السابقة أبدا حتّى في بعض مظاهر الترفيه التي ينشدها شابّ في مثل سنّي. كذا في التعليم والقضاء والشغل.**"[12]

• وانتماء إلى مجتمع مهزوم متدثّر بدثار الجهل والتخلّف، رافض لكلّ أشكال التغيّر الإيجابي لا يرى في ابن الأجيال المتناسلة في المهجر إلاّ مسخا غريبا منحطّا.

يقول الشاهد: "**أنا لا أنكر أصلي وفصلي، غير أنّي كلّما أسلست للريح جهاتي، وتبعت الشيخ خلف ذيّاك المدى، لم يكن يلفّني غير الفراغ والغربة.**" [13]

ومن ثمّ كانت النتيجة أنّ مشاعر الغريب وأحاسيسه غالبت بقوّة واقعها المؤلم بالانغماس في تضاريس الماضي الموغل في البعد تستعير ممّا تبقّى في الذاكرة والوجدان عناصر هويّتها الجديدة زاد ضعف الحاضر وانكساره في الاعتقاد بتميزها وقداستها .

وجد الغريب في الانتساب إلى العصور القديمة عصور المبادئ والقيم والحياة الرشيدة الفاضلة في زمن غير زمنه معنى لوجوده وحلاّ للتناقضات القائمة في ذاته بين العزلة المدمّرة ووهم الاندماج، بين حاضر لا يسرّ وماض يأسر. إنّها حالة من حالات غربة الأزمان والأصول أبدع صاحب المدوّنة أبوبكر العيّادي في الحفر عميقا في ظواهرها وتشريح أسبابها.

في روايته "**آخر الرعيّة**"[14] أشار الأديب العيّادي إشارات ذات دلالة إلى موقف المستبدّ عظيم الشأن من الديمقراطية ومبدأ التداول السلمي على

(12) المصدر السابق، ص84 والصفحة التي تليها.

(13) المصدر السابق، ص84.

(14) أبوبكر العيّادي، آخر الرعيّة، لارماتان، باريس 2002

السلطة، وفي "**زمن الدنّوس**"[15] قام الكاتب بشرح مستفيض للمشكلات الحقيقية التي تغذّي الشعور بالعجز والإحباط وتدفع المرء إلى مغادرة الأوطان. ذكر الحبيب السائح في نصّه المعنون بـ"**زمن الدنوس: رواية الهامش يطوّق المركز**" بعضا منها ككرامة العيش والحرية والتستّر على الجريمة المنظمة والتواطؤ مع مقترفيها ونهب المال العام وإعادة تبييضه[16] إلخ .

ظلّ العيّادي يلفت النظر تلميحا وتصريحا إلى هذه المشكلات التي أنتجت سلوكيات منحرفة أدّت إلى تحوّلات خطيرة في العلاقات بين الشعوب، ونحتت التطرّف الفكري الذي ولّد الارهاب ولوّثة العقول. يتجلّى ذلك بوضوح في هذه الفقرة المليئة باليأس والتشكيك بالمبادئ: "**أكتب بالدم القاني ما يساورني في هذا العام الذي لم يشهد من التغيير سوى أصفار ثلاثة هي بدؤنا يوم ابتدعناها وهي حالنا ونهايتنا المتربّصة وهي عدلنا وحريتنا ومساواتنا وهي ديمقراطية حكّامنا الذين يورّثون أبناءهم السلطة شأن ملوك الطوائف وهي النسب المئوية التي حصدناها من سلام الشجعان.**"[17] وفي صوت لقمان الموالدي وهو يسوّط الذات ويقارن بين عزّة الماضي وذلّة الحاضر وقد بدأت تتحدّد وجهته المقبلة خارج النصّ الروائي: "**شتان بين من حمل على الفرنجة والرومان في عقر دارهم بسيفه مرفوع الهامة كالرمح، ومن يبيت الليل بأكمله تحت أسوار القنصليات الأوربية يستجدي تأشيرة دخول إلى الجنّة الموعودة**" [18]

غربة القيم:

(15) أبوبكر العيّادي، زمن الدنّوس، دار ورقة للنشر، ط1 سنة 2011. وهي الجزء الثاني من الثلاثية تغوص في حقبة من تاريخ تونس الحديث لفهم مشكلات الحاضر.

(16) الحبيب السائح، زمن الدنوس: رواية الهامش يطوّق المركز، جريدة صوت الأحرار الجزائرية 2 جوان 2011.

(17) أبوبكر العيّادي، الرجل العاري.

(18) المصدر السابق.

من **"دهاليز الزمن الممتدّ"** إلى **"زمن الدنّوس"** ينهي أبو بكر العيّادي شوطه الأول بتغيّر القيم والمفاهيم في اتجاه الرداءة وتحوّل المدنّس إلى مقدّس وعودة الغريب إلى نقطة الصفر لتبدأ، من جديد، عقارب رحلة اغترابه الدائرية المتواصلة. قد يتتبّع الكاتب حرقتها وتحوّلاتها ويبسط عليها ظلّ تجربته الثرية وقد يتركها لغيره.

الأساليب الفنية

في نصوص عبد القادر الطويهري السردية(*)

إشارات ضروريّة :

سأحاول في هذه الورقة تغطية كامل نصوص عبد القادر الطويهري السردية التالية:

"**الأرض البائسة**"، مجموعة قصصية، نشرها الكاتب، سنة 1988، على نفقته الخاصّة وضمّت القصص التالية: الأرض البائسة، المعطف والدرب الطويل، وهي مجموعة صادرة في 64 صفحة من الحجم الصغير .

"**القطيع**"، قصّة طويلة نشرها الكاتب، سنة 1989، على نفقته الخاصّة. تشغل 102 صفحة .

"**العودة إلى الجنوب**"، مجموعة قصصية نشرها الكاتب، سنة 2011، على نفقته الخاصة وضمّت العناوين التالية: كبّة الصوف، ليلة الفزع الأكبر، الصدى الأخير، العودة إلى الجنوب، عالم آخر غريب ... رهيب ...، مجموعة تشغل 103 صفحات من الحجم الصغير.

وهو ما يعني أن المنهج النقدي المعتمد سيأخذ منحى انطباعيا يقوم على الذوق الخاص وعلى المنهج الموضوعي دون أن يركن إلى أصول وقواعد عقلية أو يُعنى بالحكم والمفاضلة .

(*) ورقة خاصة بملتقى عبد القادر الطويهري للقصّة في دورته الأولى، جندوبة 17 و18 أفريل 2015 تحت عنوان: القصّة والقضايا الوطنية من خلال أدب الطويهري. نشرت بمجلة الاتحاف، وبمجلة "قصص"،

ورغم أن المنحى العام في المباحث الحديثة للأدب تزاوج بين السياقين الإبداعي والتاريخي وتسعى إلى توظيف كل ما من شأنه أن يضيء النصّ[1]، إلاّ أنّ هذه المداخلة قد تجنّبت تناول الجوانب الخارجة عن نصوص الكاتب كعلاقة النصّ بصاحبها، رغم أهميتها لتكامل الموضوع، وذلك نظرا لعدم معاشرة المتدخّل للكاتب ومعرفته بملابسات تكوينه وتحوّلات مراحل حياته، وإن كانت ملامح بعضها ستلوح على استحياء، خاصّة فيما تعلّق بعلاقة النصّ بالمجتمع .

كما أنّه من أجل التوسّع في معرفة مكانة نصوص المؤلّف في المدوّنة السردية التونسية، ستقوم المداخلة بمقارنة بين أساليب الطويهري الفنية وأساليب كتّاب تونسيين معاصرين، في المواضيع المماثلة، لأنّ القضايا عموما مشتركة بين الكتّاب في كلّ حقبة سردية ولكن ما يميز الابتكار والتجديد عن المحاكاة والتقليد الاختلاف والفروق في طريقة عرض الموضوعات والتقنيات الموظّفة في النصوص .

ولكي لا أشكل على القارئ الواعي وأشوّش عليه مكتسباته من المفاهيم والمصطلحات النقدية، أنبهه منذ البداية أنّني، في هذه الورقة، لم أقم بالتمييز بين مقاطع الحوار والأصوات السردية.

الأصوات السردية وإشكالية الجنس الأدبي في كتابات الطويهري:

بقيت القصّة في تونس، رغم تطوّرها ونموّها الحثيث كمّا وكيفا، حبيسة اتجاهين متمايزين: اتجاه الكتابة الحداثية (التجريبية)، واتجاه الكتابة التقليديّة. حتّى إنّ كاتبا غزير الانتاج مثل الناصر التومي حين يتحدّث عن تجربته الإبداعية يذكر باعتزاز أنّه ينتصر لمدرسة البشير خريف التقليدية لأنّها تؤمن بنصّ ممتع مسلّ لا تعقيد فيه ولا غموض. يقول في توطئة

(1) منصف الوهايبي: "مباحث في الأدب التونسي المعاصر" بين سلطة النصّ وسلطة القراءة، مجلة المسار العدد التاسع ربيع 1991 ص 47.

كتابه "**قول في القصّ**": "**لقد وعيت مع جيلي على مدرستين أدبيتين، واحدة اعتمدت التراث، والاشتغال على اللغة العصيّة، وغريب القول والفعل، والرمز المكثّف وهي مدرسة محمود المسعدي (...)، أمّا المدرسة الثانية فكانت لشيخي البشير خريف، وهي مدرسة نابعة من الحياة العامة للناس، في رؤاهم وسلوكهم، في رجاحة أفكارهم ونزواتهم**"[2]. وقد نتّفق كلّيا مع الأديب الناصر التومي وقد نختلف معه في توصيفه للمعيار الصحيح للقصّ الناجح والإبداع الحقّ في كونه ذاك "**الذي يفهمه كلّ القرّاء دون استثناء**" و"**يمكن استغلاله مسرحيا وسينمائيا وتلفزيا**"، إلاّ أنّه ما من أحد سينكر أنّ الخلق يُمنَى الأدب والنقد يسراه، على حدّ تعبير توفيق الحكيم، القائل أيضا: "**ليس الابتكار في الأدب أن تطرق موضوعا لم يسبقك إليه سابق ولا أن تعثر على فكرة لم تخطر على بال غيرك. إنّما الابتكار الأدبي والفنّي هو أن تتناول الفكرة التي قد تكون مألوفة للناس، فتسكب فيها من أدبك وفنّك ما يجعلها تنقلب خلقا جديدا... أو أن تعالج الموضوع الذي كاد يبلى بين أصابع السابقين فإذا هو يضيء بين يديك، بروح من عندك**"[3]

شعلة الروح التي تحدّث عنها توفيق الحكيم هي ما سمّته الشكلانية بالأدبيّة، وهي تلك الطريقة التي تُسرد بها قصّة ما.

الفكرة نفسها عبّر عنها الدكتور حميد لحَمداني بصياغة جديدة في مقولته: "**ذلك أنّ قصّة واحدة يمكن أن تُحكى بطرق متعدّدة**"[4]. ثمّ يضيف: "**ولهذا السبب فإنّ السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي**"[5]. بمعنى آخر، "**ليس من المهم فقط أن يعرف**

---

(2) الناصر التومي: قول في القصّ، المطبعة العصرية ط1 جوان 2010، ص8و9.

(3) توفيق الحكيم: فنّ الأدب، دار مصر للطباعة، ص11.

(4) د. أحمد الحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ط1 آب 1991 ص 45.

(5) المرجع السابق (ص45)

القاصّ المجتمع الذي يحياه بأشيائه وناسه وأحداثه وظواهره ومختلف حياته وإنّما الأهم هو كيفية توظيف هذه المعرفة بأشكال قصصيّة تمنح الإنتاج الفكري صفة الفن القصصي"[6] وتبعده عن سائر أشكال التعبير الأدبية الأخرى كفنّ المقال وغيره.

إذًا، كل نصّ سرديّ يقوم بالأساس على عنصرين متلازمين ومتكاملين، "**هما الحكاية والخطاب.**"[7]

والطويهري، ككلّ كتّاب السرد في تونس، عَكَس في متنه الحكائي ومضامين نصوصه السرديّة وموضوعاتها نبضَ بيئته الريفية المتوتّرة والمتشظّية، ولامس قضايا مجتمعه، وعبّر عن آلام وآمال الإنسان في وطنه عموما وفي أرياف جهته، جندوبَة، بالخصوص، بلغة فصيحة نقيّة صافية وأسلوب سلس خالٍ من التعقيد وغير موغلة في الترميز والغموض، اجتهد الكاتب في انتقاء أَلفاظه ملتزما بالقالب المعروف للجملة العربية. وإن كانت تنطوي على بعض التكلّف في فقرات قليلة من مدوّنته السردية.

أمّا نصوصُه المتعددة فهي شديدةُ الارتباط بالواقع الحياتي العام في روح مضامينها وأهدافها، مجنّحةٌ في الخيال في نسيج بناء أغلبها، خاصّ في النصوص التأمليّةَ الإيقاظيّة التي تسعى للتنبيه إلى المظاهر الاجتماعية المختلّة .

وظّف الكاتب نماذج متنوّعة من المنبوذين والمهمّشين لتصوير واقع البؤس والفقر الذي يعيشه هؤلاء التعساء في مناطقهم المهمّشة، مثلا في قصّة "**كبّة الصوف**" صوّر الكاتب كدح الفقراء وهمومهم من أجل تأمين قوت يومهم، حيث يضطرّون إلى التفويت في مستقبلهم المعلّقة في سماء

جاسم كريم حبيب: ملاحظات أوّلية وتطبيقيّة حول الأدب القصصي التونسي المعاصر، مجلة قصص العدد (6) المزدوج 103-104 جانفي-جوان 1994 ص117.

(7) د. مرسل العجمي: تجليات الخطاب السردي: الرواية الكويتية نموذجا، بحث شارك به مؤلفه في أعمال ندوة مهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، ديسمبر 2004 ونشر في كتاب الرواية العربية ... "ممكنات السرد"، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ج1، نوفمبر 2008. ص69.

علم الغيب ورهنه من أجل احتياجاتهم البسيطة لعيش حاضرهم. يقول الراوي: "**ولم يكد قرص الشمس يطلّ على الكون حتّى بلغ السوق وبعد أن طوّف به وليس في جيبه مليم واحد سعى إلى تاجر يعرفه فاشترى منه القليل ممّا أوصت به زوجته ورجاه أن يؤجّل له الثمن إلى ما بعد موسم الحصاد**"[8]. وإذا كان المبدعون عادة يميلون إلى طرح الإشكاليات وتحليلها لإبراز الأسباب والمسببات، كما هو شأن الأديب محمد رشّاد الحمزاوي، أفضل من صوّر أوضاع صغار الفلاّحين التونسيين في منجزه السردي خاصّة في قصّة "**شارب النهر**" و"**دجاجة عمّتي**"، فإنّ الطويهري قلّما عكف على إبراز أسباب المشكلات التي طرحها في مضمون النصّ نفسه بل كان يبثّها في وقائع نصّ آخر. ولبيان هذه الفكرة لا بدّ أن نقف عند المتن الحكائي لقصّة "**ليلة الفزع الأكبر**" ونبادل شخوصها بشخوص "**كبّة الصوف**". بالتأكيد لن يشعر أبو الأعز أنّه ولج بيتا غير بيته. سيجد الحالةَ البائسةَ نفسَها، والزوجةَ القنوعةَ نفسهَا، وسيناديها باسمها المألوف لديه (خديجة)، وسيجد أيضا الأتانَ نفسَها مركوبَهُ في رحلة السوق، ومَا زاد على ذلك كالماعز فهو ما أخفاه الظلام عن عيني السارد وغيبته زاوية الرؤيا المجاورة، يكفي أن نبادل الأسماء كي نعثر على بعض الأسباب الخفيّة التي زادت في تدهور أوضاع الفلاّحين، أبرزَها المؤلف وأشار إليها بكل وضوح في نصّه ذاك، ألا وهي ظاهرة تفشّي سرقة المواشي، أرزاق الفلاّحين ودافعهم القويّ إلى الصبر على الكسب الحلال، ونتيجة لذلك ضعفت الهمّة والاهتمام بالأرض، وفضّل الفقراء منهم الاغتراب والهجرة إلى الخارج بحثا عن مستوى عيش أرفع، وحظّ قليل من الحياة.

وقصّة "**العودة إلى الجنوب**" تعرض نفس القضيّة، إلى جانبها تُضاف مسألةُ الانقطاع المبكّر عن الدراسة، وكذلك موضوع الزواج بالأجنبيات.

---

(8) عبد القادر الطويهري: العودة إلى الجنوب، مجموعة قصصية، 2001 (ص 15)

وقصص تونسيّة كثيرة عالجت هكذا مواضيع، فقد تناول أبو بكر العيّادي في مجموعتيه "**الضفّة الأخرى**" (2001) و"**حقائب الترحال**" (2009) "**واقع الهجرة ومكابدات المواطن المغترب في بلد غريب له مقوّمات حضارية مغايرة، هي حضارة الآخر الذي نقف منه موقف شدّ وجذب**"[9] الغربة وهموم المغتربين. وتناولت آمنة مصطفى في قصّتها "**سرّ خديجة**" موضوع الزواج بالأجنبيات.

كما أنّ الطويهري في قصّة "**الصدى الأخير**" استهدف وعيَ القارئ العربي مباشرة لتذكيره بقضية القدس المغتصبة .

وفي قصّة "**القطيع**" غامر المؤلّف بالكشف عن المعتقدات الفاسدة المتجذّرة لدى شريحة كبرى من المجتمع القروي الذين اتخذوا القبور مزارا، ونسجوا من الوهم خوفا ممن لا يملك الضرّ ولا النفع .

وبما أنّ هذه الورقة ينحصر اهتمامها أساسا في النظر إلى الشكل لا إلى المضمون، فإنني أكتفي بما قدّمته على مستوى الموضوعات التي عالجتْها نصوص عبد القادر الطويهري، على سبيل المثال، لأطرح السؤال التالي: ما هي الأوعية التي جرى فيها تقديم مجمل هذه المضامين إلى القارئ؟ وأقصد بالأوعية العناصر المتضافرة التي ساهمت في تشكيل المتن الحكائي لتحقيق البعد الجمالي المميز له، إذ أنّ "**ممارسة أسلوب ما في الكتابة تعبير عن رؤية جمالية وفكريّة واجتماعيّة معا.**"[10]

وللإجابة على هذا السؤال علينا أن نقوم أوّلا بدراسة مظاهر حضور الرواة في الحكي وهو ما يستوجب الغوص في معمار نصوص الطويهري وطبقاتها المتداخلة لاقتفاء أثر أصوات الساردين فيها.

---

(9) حديث أبي بكر العيّادي مع الوسلاتي أورده خالد الغريبي في الإحالة عدد 12 من دراسته قراءة في النصّ الأقصوصي المهاجر تجربة أبي بكر العيادي أنموذجا، مجلّة قصص العدد 152، أفريل-جوان 2010.

(10) د. سعيد يقطين: أساليب السرد الروائي العربي (مقال في التركيب)، بحث شارك به مؤلفه في أعمال ندوة مهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، ديسمبر 2004 ونشر في كتاب الرواية العربية ... "ممكنات السرد"، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ج2، جانفي 2009. ص134.

أ-السارد:

يشغل السارد، في الدراسات السردية الحديثة، وظيفة الوسيط الوحيد بين الكاتب والمتلقّي، يبتعد عن المؤلف ولكن يحمل رؤاه وأفكاره داخل مكوّنات النسيج السردي ويأخذ على عاتقه سرد الحوادث وتقديم الشخصيات .

وظّف عبد القادر الطويهري نمطين من الحكي للتواصل مع القارئ المرويّ له وتبليغ رسالته. خيّر في بعض النصوص استعمال تقنية الراوي المحايد، المهيمن، العالم بكلّ شيء، حتّى "**الأفكار السرية للأبطال**"[11] وأحاسيس الحيوانات ولغتها، يتدخل في كل نواحِي السرد يطيله أو يوجزه أو يقطعه، ويستحضر الشخوص كما شاء ويغيبها متى شاء، وفضّل في نصوص أخرى أنّ يقدّم الأحداث للقارئ من زاوية نظر الراوي واعتقاده .

إلاّ أنّ ما يلاحظه الدارس لنصوص الطويهري أنّ أغلب قصصه بنيت على تعدد الرواة بضمير المتكلّم يتناوبون روايةِ الوقائع لا من أجل توليد زوايا الرؤيا وتعدّد وجهات النظر حول قضية مفصلية في النصّ، أي ما يسمّى "**بالحكي داخل الحكي**"[12]، وإنّما بغرض التعبير عن قضايا اجتماعية وقيم فكرية تعبّر عن رغبة المؤلّف ولا تعبّر عن رغبات الشخوص وميولاتهم.

- **الراوي العليم:**

ينظر الراوي من خلف الشخصيات الحكائيّة جميعها حتّى الناقرة منها وذات الحوافر ويستأثر بالسرد والمعرفة من بداية النصّ إلى نهايته. كما يتجلّى ذلك وبكلّ وضوح في قصّة "**كبّة الصوف**" و"**ليلةُ الفزع الأكبر**"، إذ يقول متحدّثا عن عثمان، إحدى شخصيات "**ليلةُ الفزع الأكبر**": "**وإذا رنا**

(11) د. أحمد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ط1 آب 1991 ص46.

(12) المرجع السابق (ص49)

إلى أتانه وهي تقضم الكلأ (...) غمرته سعادة ليس بعدها سعادة"[13]، ويقول في موضع آخر: "**تُعيرُ (العنزة) لَفْتةً إلى جديِها (...) وتدعوه في حَدْبٍ وعطف فيأتيها مسرعًا**"[14]

أمّا في "**كبّة الصوف**" فإنّ الراوي يطالع في صفحات ذهن أبي الأعزّ بطل القصّة: "**غدا يوم السوق وأبو الأعزّ عاقد العزم، كلّ العزم، على أن يذهب إليه مع الذاهبين**"[15]، ويلج قلب زوجة أبي الأعزّ دون خشية أو حياء: "**آوت خديجة إلى مخدعها والبهجة تملأ نفسها والأمل يداعبها**"[16]، وينفذ بسهولة ويسر إلى شعور كلاب الحيّ: "**نَبَحَت كلاب الحي عندما أحسّت أن أشباحا بدأت تتحرّك.**"[17]، وهو بصير عليم بفهم الأتان وإدراكها: "**بلغة تفهمها الحمير.**"[18]

- **المتكلّم في الحكي:**

لكن في الجانب الآخر، تماهى الراوي، محدود المعرفة، مع الشخصية الحكائية والتصق بها التصاق الدم بالوريد وتلبّسها حتّى جعلها ترى بنور عينيه وتتكلّم بشفتيه ويشحذ ذاكرتها بالتفاسير والاستنتاجات نَفْسها. إنّهما روح واحدة لبست جسدين، اختار لهما الكاتب صوتا سرديا واحدا ينطق بضمير الأول المتكلّم لينبّت المعرفة لحظة الخلق والاستكشاف.

- **تعدد الرواة:**

ويبدو الراوي، في القصة الحوارية "**الصدى الأخير**" متنوّعا، غير مقيّد براو واحد، ومقيدا بضمير المتكلّم المشارك في الأحداث، فهم رواة شخوص، يقودُنا تناوبُهُم في الحكي وتوزيع الحوار بينهم إلى طرح إشكال يتعلّق بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه، والذي يقوم خطابه على فكرةٍ ذهنية تُعَدّ

(13) عبد القادر الطويهري: العودة إلى الجنوب، مجموعة قصصية، 2001 (ص 19).
(14) المرجع السابق (ص 19).
(15) المرجع السابق (ص 7).
(16) المرجع السابق (ص 8).
(17) المرجع السابق (ص 8-9).
(18) المرجع السابق (ص 9)

حصيلةَ ثقافة المؤلّف. وحيث أنّ النصّ بُنِيَ على نظام الترميز بشفرة سريّة مكشوفة للقارئ، وتَشكّل كلّيا بالتبادلات القولية للشخصيات على طول صفحات القصّة، فإنّه لن يكون إلاّ نصّا مسرحيا خلا من التوجيهات بكيفية أداء الشخوص المتحاورة ونبرة أصواتهم، فهو نصّ مقروء ومنظور قابل للتمثيل والتشخيص المسرحي. وشبيهه في مدوّنة السرد التونسية نصّ الأديب محمد العروسي المطوي "**طريق المعصرة**" الذي أقحم فيه بعض الجمل القصيرة في ثلاث مواضع فقط وهي: "**وطال بهما الصمت لو لم يقطعه هذا الحوار:**"[19] في بداية النصّ الحواري، و"**ران عليهما ارتطام فراشة بالزجاجة الأماميّة فتنهّدت مستأنفة**"[20] في وسط النصّ و"**وعبرت السيّارة شارع محمد الخامس وصفّر شرطيّ المرور ... كانت السيّارة في حاجة إلى الأضواء**"[21] في الخاتمة. جمل كهذه شوّش بها الراوي الخارجي، كلّيَ المعرفة، على الدارس تصنيف النصّ .

وعلى عكس ذلك، تخلل الحوار، في قصّة "**الأرض البائسة**"، صوتُ الراوي العليم ممّا ساعد على انزياح النصّ من فضاء السرد المسرحي إلى فضاء السرد القصصي. لقد خلط الكاتب السرد الذاتي بالموضوعي فانصهر النص المسرحي في الجنس القصصي واندمج فيه للتطعيم .

وقد سمح الكاتب للجماد بالنطق والحديث عن نفسه ووصف مشاعره وأحاسيسه، قدّمه كشخصية رمزية مشاركة في النصين "**الصدى الأخير**" و"**الأرض البائسة**". يقوم "**الموقع**" (بيت المقْدس) في النصّ الأول بتقديم نفسه ويمضي في سرد ماضيه ويبدأ بدفع عجلة التاريخ من ليلة المعراج متخيلا حوارا جرى بين الرسول محمد صلى الله عليه وسلّم وموسى عليه السلام، استنكر فيه موسى على النبي قولَه: "**علماء أمتّي كأنبياء بني إسرائيل**" فهداه إلى عالمٍ من أمّته ليثبت له بالدليل المقنع صحّة ذلك، وفي

(19) محمد العروسي المطوي: طريق المعصرة، مجلة قصص، العدد الأوّل، سبتمبر 1966 ص5.

المرجع السابق (ص8)(20)

(21) المرجع السابق (ص10)

الأثناء يتدخّل الكاتب بعنف ويقطع السرد ويوجّهه وجهة أخرى، دون سبب مقنع، حيث يبدو الحكيم، الذي بهر موسى بذكائه وعلمه في مشهد سابق، كتلميذ بليد أمام معلّمه لا يعرف تاريخ القدس أولى القبلتين. هذه الرغبة القويّة في إيصال المعلومة إلى القارئ جعلت الكاتب يتعسّف بشدّة على شخصية الحكيم ويحدث نشازا في النصّ.

وهنا لا بدّ أن أهمس في أذن الذين تصوّروا أن الكاتب في نصّه هذا يرمز بالدرّة إلى محمد الدرّة بأن لا يحمّلوا النصّ أكثر ممّا يحتمل.

وفي أغلب النصوص يتبادل الراويان الحكي: الراوي التقليدي مطلق الحضور والراوي المتكلّم، خاصّة عندما يتحوّل السرد من جهة الموضوعي إلى الذاتي، أو العكس، للكشف عن الاضطرابات والحوارات الباطنية للشخصيات القصصية، مع تغليب الراوي الخارجي على الداخلي .

التجأ المؤلّف في قصّة "**القطيع**" إلى القطع، وهي التقنية الشائعة في النصوص السردية التقليدية للقفز على الأحداث وطي ثنايا الزمن، كما هو الشأن في المثالين التاليين: "**لم يكد صالح الرضيع يتخطّى عامَه الأوّل**"[22] أو "**بعد أن مضت ستةُ أشهر على موت صالح**"[23]. وانتصب أحيانا، بصورة فجّة، لتقديم التعاليق والشروح اللازمة بأسلوب تقريري عام، كتدخله مثلا في السرد، على إثر قول الراوي: "**وطبخت طعام النفساء.**"، "**وطعام النفساء هو تمر مقليّ في الزيت مع التوابل والبصل والسكر**"[24]، وقد طابق الخطّ الزمني لأحداث نصوصه السردية الخطّ الزمني الكلاسيكي لبنائها فلا استرجاع لأحداث ماضية أو استباق لها. لم يتلاعب بالنظام الزمني لتوليد المفارقات السردية فبرزت روح وأسلوب المدرسة الفنية التقليدية وتأثّره العميق بها حتّى إنّ بعض الألفاظ المشرقيّة التي اختزنها عقله ووجدانه انعكست في "**الأرض البائسة**" حين يقول في أوّل صفحة من النصّ: "**في يوم**

(22) عبد القادر الطويهري، القطيع، 1989، ص14.

(23) المرجع السابق (ص16)

(24) المرجع السابق (ص13)

من أيّام نيسان". كما كان تأثّره كبيرا بكتب التراث ويظهر ذلك جليّا في قصّته "**ليلة الفزع الأكبر**" المستوحاة من حكاية أوردها ابن قتيبة الدينوري في كتابه "**عيون الأخبار**"[25]. ولا يمكن تفسير هذا التشابه بأنّه محض مصادفة ومن باب وقوع الحافر على الحافر بل من الواضح أنّه يدلّ على أنّ النصّ القديم ظلّ عالقا بذاكرة الطويهري مترسّبا فيه، ولكن الصبغة الاجتماعية التي صبغ بها الكاتب نصّه تظهر مقدار ابتعاده وخروجه على النصّ القديم.

وفي الختام، أخلص إلى القول، إنّ جلّ اهتمام الكاتب من خلال ما يكتب التعليم والتوجيه فهي قصص أفكار لا تتحدّى القارئ بالرموز المستعصية مما يجعل القارئ يلجأ إلى التأويل لفكّ شفرة مدلول الرمز ولا ينحدر في الغموض والإبهام. يقول عنها الدكتور أحمد ممّو: "**تلك التي تحمل بين المواقف التي تتحرّك من خلالها الشخصيات أفكارا تبدو مناطة بعهدة تلك الشخصية لكي تَبلّغ عن طريق أفكارها إلى القارئ ويكون الكاتب وتفكيره واضحا من ورائها من خلال مواقف خطابية أو استطرادات يمكن الاستغناء عنها**"(26). يخفق في بعض الأحيان في تقديم المبرّر المقنع كما هو الشأن في حوار جانيت مع صديقتها سيمون حيث يخبر السارد المتكلّم على لسان جانيت أن كمالا هو الابن الوحيد في أسرته بينما هو في بداية القصّة قد تحدّث عن أخيه سعيدا. ولكنّه ينجح في شدّ القارئ ببليغ كلماته وسلامة لغته.

---

(25) تقول القصّة كما وردت في عيون الأخبار: "كان بالبصرة شيخ من بني نهشل يقال له عروة بن مرثد (...)، فخرج رجالهم إلى ضياعهم في شهر رمضان وخرج النساء يصلين في مسجدهم فلم يبق في الدار إلا الإماء فدخل كلب يعتسّ فرأى بيتاً فدخله وانصفق الباب فسمع الحركة بعض الإماء فظنوا أن لصاً دخل الدار فذهبت إحداهنّ إلى أبي الأغر فأخبرته، فقال أبو الأغر: ما يبتغي اللص؟ ثم أخذ عصاه وجاء. فوقف على باب البيت وقال ... إلخ.

(26) أحمد ممو: التصنيف النوعي للرواية الأدبية التونسيّة، مجلة قصص العدد 61، جويلية 1983. ص.29.

تعدّد الأصوات

في رواية "آخر الموريسيكيات" لخديجة التومي

- **توطـئة:**

لكلّ روائي أسلوبه وتقنياته وغاياته من كتابة الرواية. فهناك من يعتمد على الخط المباشر في الحكي مرتكزا على الصوت الواحد، صوت السارد العليم المتحكّم في خيوط السرد، بغية فرض الحقيقة الواحدة ورؤيته السردية على المتلقّي دون موارية أو التفاف، وهناك مَنْ يَعمد إلى تقنية تعدد الأصوات السردية (POLYPHONIE) لغاية عرض مختلف التصوّرات عبر تكثير الأصوات وتعداد الرؤى والأساليب. فمن خلال تفاعل الشخصيات تُطرح الأفكار والمواقف المتناقضة من منظورات وأساليب متعددة ومختلفة، تصب في النهاية في مصب الحقيقة الواحدة، يستخلصها القارئ بكل هدوء ويعتقد فيها إلى حد اليقين، وقد تُترك خاتمتها مفتوحة على كل الاحتمالات والتأويلات من أجل كسر حاجز التوقّع ولإثارة الدهشة وتوسيع دائرة التخيّل لدى القارئ الذي يسطّر في النهاية نهايتها .

تعد رواية خديجة التومي "**آخر الموريسيكيات**"، الصادرة بمصر عن دار البشير للثقافة والعلوم سنة 2018، واحدة من هذه الروايات البوليفونية المرتكزة أساسا على التفاعل الجميل بين المرجعي والجمالي، حيث وظّفت الكاتبة السياسي والتاريخي كخميرة في عجينة الأحداث المتخيّلة وبأسلوب راق جذّاب. كما أنّها قد أحكمت قبضتها على نصّها فعددت فيه الآراء والمواقف الفكرية من منظورات سردية مختلفة ونوّعت فيه الصيغ وأساليب الحكي وكثّفت من استعمال العتبات، كلّ ذلك بهدف خلط وجهات نظر محمولة عندها سابقا قبل الثورة وإعادة إنتاج عصارة حقائق

جديدة ورؤية إيديولوجية مغايرة تحوّلت إليها الكاتبة على هدي تجربتها الجديدة المكتسبة بعد الثورة إثر انخراطها ومشاركتها في إدارة الشأن العام، تخلص إليها بمهارة قائد أوركسترا الأصوات المتعدّدة، رغم قلّة الشخصيات المتحاورة في النصّ.

ومن هذا المنطلق، سنسعى إلى اكتشاف جملة الأفكار والمبادئ التي قامت الكاتبة بمراجعتها في نسيج نصّها الروائي الموسوم بـ"**آخر الموريسيكيات**" عبر توظيف تقنية تعدّد الأصوات.

- **مقوّمات الرواية البوليفونية وخصائصها الفنّية:**

ارتبط مصطلح "**تعدد الأصوات**" أو "**البوليفينية**" في ميدان الأدب باسم الناقد الروسي ميخائيل باختين (1895-1975)، قدّمه لأوّل مرّة عند تفكيكه لطريقة بناء روايات دوستويفسكي وذلك في كتابه "**قضايا الأعمال الإبداعيّة لدوستويفسكي**" الصادر سنة 1929 والذي تمّ تنقيحه وأعيد نشره سنة 1963 تحت عنوان "**مشكلات في شعرية دوستويفسكي**[1]"

يعتبر باختين في مقدّمة كتابه ذاك أنّ دوستويفسكي (1821-1881) من أعظم المبتكرين في مجال الشكل الفني، لقد ابتكر، نوعًا جديدًا تمامًا من البناء الفني، أطلق عليه اسم تعدد الأصوات.

ويعرف الدارسون الرواية المتعددة الأصوات بأنّها رواية حوارية تتسم بالتعدّد في الرؤى الإيديولوجية ووجهات النظر، واللغات والأساليب، والأجناس الأدبية والمنظورات السرديّة، وفي الشخصيات المتحاورة فيما بينها وفق انتمائها الاجتماعي وتكوينها الثقافي مع إلزامية حياد الكاتب وعدم انحيازه لأيّ شخصية، أي أن يرتكز خطابها بالأساس على مبدأ الحواريّة

(1) ميخائيل باختين: "قضايا الأعمال الإبداعية لدويتوفيسكي". صدر بالعربية بجهود د. جميل نصيف التكريتي تحت عنوان شعرية دوستويفسكي ونشر دار توبقال للنشر بالمغرب (1986) بالاشتراك مع دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد التي اختارت له عنوانا آخر وهو "قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفيسكي". ومن المؤسف أن يشيع هذا العنوان الخطأ في البحوث والدراسات الأدبية والجامعية في الوطن العربي والحال أن باختين لم ينشر في حياته عنوانا مطابقا لما وسّم به ليونيد غروسمان كتابه

(Dialogisme)[2]كشكل من أشكال العلاقة بين الأنا والآخر المختلف عن مفهوم الحوار (Dialogue) الذي هو، في تصوّر إيرينا تيلكوفسكي، شكل من أشكال التفاعل اللفظي بين الأفراد (بمعنى تبادل الكلام)[3]، ذكرت هذا في بحثها حول مفهوم ميخائيل باختين للحوار ومصادره الاجتماعية (من خلال دراسة كتابه "**قضايا الأعمال الإبداعية لدوستوفيسكي**" (1929)). وأشارت إلى أنّ باختين قد توصل إلى استنتاج مفاده أن السمة المميزة لأعمال دوستويفسكي هي طابعها الحواري، ليس كوسيلة، ولكن كغاية في حد ذاته، فلا نجد مؤلفًا أو راويًا يصف الشخصيات ويعرضها ويميزها، لكننا نجد حوارات الأبطال الذين يتم بناءهم عبر كلمات تخاطبهم.

وهكذا فإنّ البوليفونية تجسد العلاقة الضمنية بين الكاتب وشخوصه والأصوات المجهولة التي تعمل على التصريح بأشياء على لسان المؤلف دون الإعلان عن نفسها.

ومن هذا النهج الأدبي سنبحث عن صوت خديجة التومي غير المعلن والمدمج في أصوات أبطالها المدافعين عن وجهات آرائهم ومعتقداتهم في محكي الرواية .

وهنا، يمكن للمرء أن يسأل مشتبكا: بما أن الحديث عن صوت الكاتب يعني ضمنيا الإشارة إلى عدم الحياديّة، فعلام ندرج هذه الرواية ضمن حقل السرد البوليفوني وقد أسقطنا عنها سمتين من سماتها وهي تعدد الشخصيات وإلزاميّة حيادية المؤلّف؟

في تقديري، الإجابة عن هكذا سؤال يتطلّب منّا حفرا عميقا في المرجع التاريخي لهذا المصطلح المتشابك مع البعد الإيديولوجي لواضعه. وهذا

---

(2) راجع دراسة د. عبد الرحمان إكيدر، الرواية البوليفونية: المقوّمات النظرية والخصائص الفنية، مجلة أفكار (الأردنية) العدد 344 أيلول/سبتمبر 2017

(3) Irina Tylkowski, La conception du dialogue de Mikhail Bakhtine et ses sources sociologiques (l'exemple des problèmes de l'œuvre de Dostoïeveski [1929]), Cahiers de praxématique N°57 de 2011.

الأمر يحتاج إلى بحوث ودراسات معمّقة وإلى مراجع موصولة بهذه الإشكالية وهو موضوع لا يمكن مناقشته باستفاضة في هذه الورقات القليلة المعدّة خصّيصا للحديث عن إصدار تونسي في عالم الرواية، إلاّ أنّني سوف أكتفي هنا بالإشارة إلى الرؤية السلطوية لباختين في صياغة نظرية الهيكل المتطوّر للأعمال دوستويفسكي الأدبية الموسوم بالبناء الفني الحديث، فهو في الغالب أسير للنزعة الماركسية، يتعقب النص بخلفية إيديولوجيّة، وبدايته كانت مع سردية نشأة هذا الجنس الأدبي الذي يعود به صاحبه إلى عالم الكوميديا وارتباطها العميق بالفلكلور، فقط من أجل القول إن نشأة الرواية نشأة شعبيّة، تفنيدا لمزاعم القائلين ببورجوازية أصولها الملحمية، وبطبيعة الحال، أحسن تعبير على الشعبيّة في بناء الرواية هي كثرة الشخصيات والفوضى. تقول زهرا بهشتي، طالبة دكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة سمنان بإيران، في بحثها الموسوم بتجليات السرد البوليفوني في رواية "**اعترافات كاتم الصوت**" لمؤنس الرزاز باعتباره مظهرا من مظاهر ما بعد الحداثة: "**ووفقا لأصحاب هذه المدرسة (أي السرد البوليفوني) لا يمثل العالم نظاما واحداً، بل ليست القاعدة إلا عدم النظام. وهكذا وصلت الفلسفة الأوربية في مرحلة ما بعد الحداثة إلى ضياع ودخلت في اللا هدفية أو ما يمكننا تسميته بالتيه؛ أو اللا ثبات.**"[4]

من الممكن أن يكون هذا المعمار خاصّ ببناء دوستويفسكي الأدبي رغم اعوجاجه، فوفقا لمعاصريه يعتبر شكسبير وبلزاك من أسلاف دوستويفسكي في مجال تعدد الأصوات. أمّا متلقّفو هذه التقنية الجديدة من النقّاد العرب فهم يقفون إلى جانب باختين في كون تعدد الأصوات عند بلزاك تنحصر فقط في عناصر محددّة.

---

(4) زهرا بهشتي، تجليات السرد البوليفوني في رواية "اعترافات كاتم الصوت" لمؤنس الرزاز، إضاءات نقدية السنة الثامنة العدد الحادى والثلاثون، سبتمبر / أيلول ٢٠١٨ م، ص 78-110

ومن المفارقة العجيبة أن تكون أولى أعمال المهندس العسكري المدافع عن المحرومين ترجمة لإحدى روايات بلزاك، وأن تكون رواياته العاكسة لتجربته وأفكاره الطوباوية الاشتراكية ذات النزعة الدينية والحاملة لتجربة سجنه بمعسكر الاعتقال بسيبيريا لأربع سنوات كاملة، مزعجة ومدانة، فبالنسبة لدوستويفسكي تعدّ الاشتراكية تجسيدا للكاثوليكيّة الرومانيّة المعادية للمسيحيّة وحليفها الطبيعي، وبالنسبة لقادة الثورة البلشفية فهي أعمال مزعجة لأنها قمامة ومحض هراء وهم لا يملكون الوقت لإضاعته في قراءة الغباء، ومدانة لميول الرجعية المتعلّقة بها، على حدّ تعبير فلاديمير إيليتش (لينين)[5]

في مقدمة كتابها "**دوستويفسكي، موسكو، الحارس الشاب**"[6] (طبعة 2013)، أوردت ليودميلا ساراسكينا تصريحا علنيا لغوركي أشار فيه، في ذروة الثورة الروسية الأولى، إلى العدوّين الرئيسيين لروسيا: تولستوي ودوستويفسكي، يقول: "**لا أعرف من أعداء الحياة أكثر شرّا منهما، إنهما يريدان مصالحة الجاني والضحيّة ويريدان تبرير قربهما من المعذّبين وعدم مبالاتهما بمعاناة العالم... هذا عمل إجرامي**"[7]. وتواصلت تحفظاته وتعقبه إلى سنة 1934، كان يصفه في خطاباته بالعبقري الشرير. كما أعلن الناقد الأدبي البروليتاري شكلوفسكي ذات مرّة، سنوات بعد نشر باختين دراسته حول أعمال دوستويفسكي، أنّه "**لا يمكن فهم دوستويفسكي خارج الثورة ولا يمكن فهمه بخلاف أنه خائن**"[8]. وكتبت لوناشارسكي: "**لا يمكننا التعلم من دوستويفسكي، لا يمكن للمرء أن يتعاطف مع تجاربه، ولا يستطيع المرء أن يقلد طريقته... بالنسبة لشخص جديد ولد من الثورة**

---

(5) //Literaturnaya gazeta, April 21, 1955, Bonch-Bruevich N.Linin

(6) Сараскина Л.И. Достоевский. М.: Молодая гвардия, 2013 نقلا عن الموقع الروسي فيدور دوستويفسكي: fedordostoevesky.ru/biography/saraskina/preface

(7)المرجع السابق.

(8) المرجع السابق.

ويساهم في انتصارها، ربما يكون من غير اللائق عدم معرفة عملاق مثل دوستويفسكي، لكن سيكون من المحرج تمامًا، إذا جاز التعبير، الوقوع تحت تأثيره."[9]

في الحقبة السوفييتية، لم تستطع قسوة لينين، وتعنت غوركي، وجوقة "**الإنسانيين البروليتاريين**" المنسقة بشكل جيد، على حد تعبير ساراسكينا، أن تعدم وجود البرجوازي الصغير في الأدب. تقول ساراسكينا: "**كان من المستحيل تجاهل حقيقة وجود دوستويفسكي في الأدب: فقد اعتبره الأكاديميون أعظم فنان عالمي في القرن التاسع عشر، لكن من أجل دراسته ومعرفته، كان النقد الماركسي يعتقد أنه يجب أن يتم فقط تحت شعار الغلبة باعتباره العدو الأيديولوجي الأقوى الذي خدمت أفكاره الثورة المضادة**"[10]، ثمّ تضيف في مكان آخر أنّه من المدهش أن يقاتل نقاد التشكيل الجديد العملاق العالمي، واتهامه بعدم فهم الجدلية التاريخية. وفقًا لمنطق البروليتاريا المنتصرة، عانى دوستويفسكي المسيحي هزيمة هائلة، لأنه توقع الثورة وتوقع حتميتها، وقام بتشويهها ومحاربتها عبثًا لفترة طويلة.

كانت ساراسكينا تقف في ركن زمني معقّم قد خفّت فيه جائحة الموجات الثوريّة، ولهذا فقد كانت تنطق بيقين وموضوعيّة بأن الناقد الماركسي، بريفرزيف Pereverzev، قبل وقت طويل من اعتقاله لأول مرة في عام 1938، تمكن من غرس فكرة فائدة دوستويفسكي الخاصة لقضية الثورة. لا يمكن استبعاد أفكار دوستويفسكي بالسخرية والاستهزاء، ولكن يمكن للمرء أن يحاول استغلال عبقريته، وتوظيفها في خدمة الثقافة الجديدة. أتاحت هذه الفكرة المغرية الفرصة لدراسة تراث دوستويفسكي الإبداعي، واستمرت فرصة تكييف الكلاسيكية الخطيرة للثقافة الاشتراكية حتى

(9) المرجع السابق.
(10) المرجع السابق.

التسعينيات وأصبحت الأساس الأيديولوجي للأعمال الأكاديمية الكاملة، وتساءلت هل كان الكائن الخارجي للكاتب مفصولًا بجدار لا يمكن اختراقه عن واقع الرواية، وهو الكائن الذي سادت فيه "**الواقعية بالمعنى الأسمى**"؟ أم أن الحدود بينهما مهتزة، ومتلألئة، ومتحركة، ومتغيرة بمهارة؟

فهل هو العقل العلمي الخالص مَنْ دفع باختين لأن يرى حياد مؤلف كتاب "**الإخوة كارامازوف**" في خطابه الإبداعي وخفوت صوته وتحجيم دوره لتحلّ محلّه الشخصيات؟ أم أن نقل صوت الكاتب إلى الشخصية الأدبية هي نار التطهير لتلميع صورة دوستويفسكي المتفحّمة لعقود عديدة في أعين قادة الثورة البلشفية؟

من الواضح جدا أن باختين، كان يأمل، في أواخر ثلاثينيات القرن العشرين، في إعادة إنشاء صورة الكاتب العظيم من أجل تغيير موقف الماركسيين من الرجعية الصريحة. فعندما تعجز الثورات عن إنتاج رموزها الثقافية تلجأ إلى تنظيف رموز الدولة العميقة ورسكلتها، فبعد عقد من حدوث الثورة البلشفية، وبعد مدّ وانحسار للثورة المضادة وقواها المعادية، تغيّرت أمزجة الجماهير وانقلبت المفاهيم .

لهذه الأسباب مجمّعة، وفي هذا الإطار المحدّد يمكن لتقنية تعدد الأصوات أن تشمل العمل الروائي بصفة عامة وقد تبيّن لنا أنّه ينطبق على رواية "**آخر الموريسكيّات**" لخديجة التومي الخالية من الحيادية وكثرة الشخصيات والمتضمّنة لأهمّ مقوّمات الخطاب البوليفوني.

تجليات البوليفونية في رواية آخر الموريسيكيات:

سبق وأن ذكرت أنّ عدد الشخصيات في رواية "**آخر الموريسيكيات**" محدود جدّا مقارنة بعدد الشخصيات في روايات ما بعد الحداثة، ورغم قلّتها فقد تعددت فيها الأصوات، ففي هذه الرواية تظهر شخصيتان رئيسيتان يتناوبان على السرد وشخصيات ثانوية تقوم بتعطيل القراءة السلسة للنصّ وتهشيم بنية المستوى الأول من الحكاية الإطارية، لتضمين حكايات وأحداث فرعية من أعماق الماضي داخل الحكاية الرئيسية.

وبالإضافة إلى أصوات الشخصيات: الرئيسية والثانويّة، تضطرّ الكاتبة أحيانا إلى التدخّل المباشر والمشاركة، عبر ملفوظ صوت السارد ولسانه، لغرض تقديم أبطال الرواية وفضاءات الأمكنة التي ستعتمد عليها كمسرح لأحداث الرواية وخزان لأفكار أبطالها ومشاعرهم.

استهل الراوي حديثه، منذ البداية، بتقديم المكان وبتعريف الشخصيّة الرئيسية، رَوْحي الزّناتي. وقد تطلّب عرض "**القرية العالقة بخاصرة عروس الشمال**" عشرَة أسطر، فيما أخذت الإشارة إلى الشخصيّة الرئيسية الأولى سطرا واحدا لا أكثر.

يتحدّث الراوي: "**زفر رَوْحي الزّناتي حريقا كان يستوطنه في حشرجة**"[11]، ثمّ صمت، ليرتفع بعد ذلك صوت بطل الرواية، بضمير المتكلم (نحن)، فيكشف لنا عن علاقته الآسرة بالمكان وبريحانة حفيدة مرياح هاشم السرّاج وشوريّة بنت المؤيّد جواد الغرناطي، الشخصيّة الرئيسية الثانية في الرواية، وحبيبة رَوْحي وعشقه، ونفهم من خلال حديثه أنّه كانت هناك قطيعة بين الحبيبين وحادث أليم أودى بحياة ابني ريحانة: ألمع وأزد، وهما من الشخصيات الثانوية المساعدة التي تجسّد فجيعة بطلة الرواية وفائض أحزانها وخيباتها.

ولا شكّ أن الدارس سوف يرصد في فضاء الأحداث المتشكّل من حالة الاستذكار، واعتمادا على صيغة المنقول المباشر، انتقال الخطاب السريع وتتابع الضمائر والصيغ وتنوعهما، من ضمير المتكلّم بصيغة الجمع، إلى ضمير المخاطب بصيغة المؤنث، إلى ضمير المخاطب بصيغة المذكر في مستوى خطابي آخر، إلى أن يعود الراوي بضمير الغائب ليفتكّ خيط السرد ثانية، في صيغة الخطاب المسرود، ويحيلنا إلى نقطة البداية وإلى الحديث من جديد عن القرية العالقة بخاصرة عروس الشمال، وكأنّ تلك المعلومات الإضافيّة التي قدّمها رَوْحي عن فضاء المكان: "**الجبال المحيطة بالقرية**" ..

(11) تومي خديجة، "آخر الموريسيكيات"، دار البشير للثقافة والعلوم، ط1، ص8.

"**الأودية المكلّلة بشجيرات العليق والزيزفون**"، ليست كافية ليتحدّد المكان في أذهاننا، فألقى إلينا بأهم الكلمات المفتاحية وأحد العناصر المضيئة في الرواية حتّى نتمكّن، على هديها، من استجلاء محتوى النص وفهم مضمونه، فأعلمنا أنّها "**قرية موريسكيّة**" ببنزرت تسمّى منزل عبد الرحمان يكافح سكّانها البسطاء لاستصلاح الأرض وإصلاح مجادف قواربهم أسوة بأسلافهم.

من المعلوم أن الدراسات الفيزيائية تتحدّث عن الاتّحاد بين الزمان والمكان، وبهذا التقييد، يتغيّر المقصود الحَرْفي للمكان، الذي يشير عادة إلى العالم المادي الثابت والمستقر، فيصبح مهمّشا مهزوزا ومجرد مظهر لتوتّر زمنين في الرواية: الحاضر، في المستوى الأول منها، والماضي الواقع في مستواها الثاني والثالث، ومعهما يتراءى من الخلف، في لاوعي القارئ، زمن آخر يفيد المستقبل حيث مآلاته مقدمات الحاضر واجتراحاته.

ولكي تتضح الصورة أكثر، ويتبلور مقصد الكاتبة ومرادها من كتابة هذا النصّ، كما نراه، نسوق نفس الشاهد الذي طرحه الأديب يوسف عبد العاطي لمجادلة المؤلفة في مواقفها: "**في ذاك الزمن البعيد، والكامن في الذاكرة مثل جلطة تاريخية لم تكن قرية منزل عبد الرحمان العالقة بخاصرة عروس الشمال بنزرت؛ على ما أصبحت عليه الآن، إن هي إلا غابات بكر، وبحر حالم ووحشة حين يحل الظلام٠٠وجاءوا فكانت الحياة، بدأ الحرث والغرس، وإصرار على شجر العوسج أسيجة شائكة تحجز كل مقتحم.**" [12]

من دون شك للفظة "**الموريسكيّة**" دلالتها الحارقة في الذهنية العربية، وصورة لزمن ماض مشحون بالألم والمرارة، هذا الماضي الذي عرف فيها العرب أولى نكباتهم في التخوم والأطراف، قبل أن تشقّ أعماقهم النكبة الكبرى في الزمن القريب، نكبة فلسطين، وقد أحسن السارد حين وصف

(12) المرجع نفسه، ص 10.

نكبة العرب الأولى بالجلطة التاريخيّة لما فيها من تصدّع وتورّم لعضلات الوعي والتفكير والشعور الدائم بعدم الراحة والثبات. فالضمير المرفوع المتصل بفعل "**جاء**" يعود بالدلالة على الجيل الأوّل من الموريسكيين، وتحديدا تلك العائلات الأندلسيّة المسلمة التي فُرِض عليها التهجير القسري من الأندلس إلى تونس، في زمن التدهور والسقوط، والذين بقوا عالقين في ذاكرة أحفادهم. وهم أنفسهم الموريسكيون الذين تناقلت أخبارَهم ألسنةُ بعض الشخصيات الثانويّة في القصّة الإطارية، كالجدّة شوريّة بنت المؤيّد جواد الغرناطي التي تقول: "**من استهان بخبرات الماضي لن يسلم حاضره، وحتما سيضيع منه المستقبل** "[13]...

وهنا لا بد من الإشارة إلى أنّ الأديب يوسف عبد العاطي قد أخطأ القراءة والتأويل، أخطأ قراءة فقرة بذلك الوضوح وجانبه الصواب في تأويل عتبة يافطة "**رواية أندلسيّة**" أعلى العنوان بسبب ما ترسّب في ذهنه من كتابات عدّة "**تعلي من دور هؤلاء المطرودين وتحط وتحقّر من أبناء البلد الأصليين**"[14]. وقد تطلّبت المجادلة حيزا مهما من مقاله المنشور بجريدة الشروق حول ما أعتبره مواقف وأحكاما استفزازية وأقحم نفسه طرفا في المعادلة عندما خرج عن حياده مضيفا قوله: "**وكأننا أدركنا الحضارة بوصولهم بيننا**". وبما أن المنطلقات التي سار على هديها كانت خاطئة فإنّ حبل سؤاله المطروح حول المداخل التي تروم الكاتبة إرشاد المتلقّي إليها لن يكون ذا فائدة .

وهكذا، فإن عبد العاطي، ومن خلال زاوية النظر التي اختارها للدفاع عن أهل البلد الأصليين، ممّا وصفها بالقراءة المشبوهة للأحداث التاريخيّة، قد تناسى أنّ الكتّاب ليسوا مؤرّخين لوقائع الماضي وأحداثها وأنّ "**المكان في الرّواية أيّا كان شكله ليس هو المكان في الواقع الخارجي، ولو أشارت إليه**

---

(13) المرجع نفسه، ص 38.

(14) عبد العاطي يوسف، "آخر الموريسيكيات" رواية جديدة للكاتبة خديجة التومي، الشروق عدد السبت 06 جوان 2020.

الرواية، أو عنته، أو سمّته بالاسم، إذ يظلّ المكان في الرّواية عنصرا من عناصرها الفنّية."[15] بالإضافة إلى أنّ "**آخر الموريسيكيات**" ليست رواية أندلسية كما أشير إليها في عتبة الغلاف الأمامي، وإنّما هي رواية تونسية بامتياز اتخذت لها مرجعية تاريخية في مستويات خفيضة منها. فثمّة فرق بين الرواية التي تعيد كتابة التاريخ، والأخرى التي تستعمل التاريخ كخلفية لعبور قصص حملات المطاردة والتفتيش ضدّ الموريسيكيين ومآسي إخفاء المعتقد الديني إلى ذاكرة الأمّة .

وإذا نظرنا إلى المادّة التاريخية المتخيّلة في النصّ بموضوعية وواقعية، نجد أن ما أوردته الكاتبة عن دور القادمين الجدد في تأسيس قرية منزل عبد الرحمان وبثّ الحياة فيها هو حقيقة تاريخية لا جدال فيها، فقد أشار الباحث التونسي أحمد الحمروني، في محاضرة له حول الحضور الأندلسي بتونس بالنادي الثقافي الطاهر الحدّاد بالعاصمة بمناسبة صدور كتابه "**المدوّنة الموريسكيّة التونسيّة**"، إلى أن حضور الأندلسيين في تونس غيّر من الخارطة العمرانية؛ حيث أنهم أسّسوا مدناً وقرى جديدة وأحيوا أخرى.

وهناك شواهد كثيرة داعمة لرأي الصديق المؤرّخ لا داعي للخوض فيها نظرا لكثرتها.

وأنا أتّفق مع الأديب يوسف عبد العاطي في "**أن قصة الحب ما كانت إلا تورية وتقيّة فنيّة أرادت الكاتبة التّخفي ورائها للبوح بجميع التّفاصيل التي أرادت تبليغها إلى القارئ**"[16]، فشخصية ريحانة، طليقة غيث البارودي، وعقيلة روْحي من زواج غير معلن، اتّضحت ملامحها وبانت بعض توجهاتها الفكرية والنضالية من خلال صوتها وأصوات المحيطين بها، ومنها صوت الشخصية الطيّبة الخجولة الصموتة المنزوية التي عاشت ذلّ اليتم، شخصية روْحي المتحدّث الأبرز في الرّواية والتي صوّرت ريحانة بأنّها

(15) أحمد زياد محبك، جماليات المكان في الرواية، متاح في موقع ديوان العرب.

(16) عبد العاطي يوسف، "آخر الموريسيكيات" رواية جديدة للكاتبة خديجة التومي، الشروق عدد السبت 06 جوان 2020.

كانت ذات ثقافة وتجربة نضاليّة تعيش حالة نفسية معقدة وروح منكسرة انشدّت إلى الماضي الذي ظلّ ظله عالقا بذاكرتها عبر جذورها، ليس حنينا إليه وتمسكا به وإنما تذكيرا بمآسيه، ومن صوت روْحي تشكّل الحضور الطاغي لها وبرز صوتها القويّ العالي رغم أنّها كانت في واقع الرّواية ميّتة في انتظار ساعة الدفن. ويبدو أنّ الكاتبة قد استعارت لعملها هذا، محور الدراسة، البنية الفنية التي شكّلت الأساس الذي بنيت عليه روايتها "**الشتات**" معوّضة يزن الواقف على جثّة أمّه بروْحي الزناتي المتابع لمجريات مراسم جنازة ريحانة في بيت مجاور .

لم تكن أصوات الموريسكيين رمزا لماض ولّى ومضى وإنّما هي تعبيرة عن واقع مستجدّ، واقع التونسيين بعد الثورة، تصفه ريحانة بأنّه واقع محيّر كثرت فيه الأزمات ومعاول الهدم وخيبة الانتظارات، وفقدت فيه الأحلام والقيم، وتحجّرت فيه العقول، ونخره الجمود والاقصاء، وخابت ثقة الناس في ساستها ومثقّفيها، وهي أسباب تراها الساردة كافية لكي تفضي بكيان الدولة إلى نفس نهايات ممالك الطوائف، أسباب كافية لسقوط الأوطان.

تقول ريحانة في النصّ: "**التاريخ لا يعيد نفسه بالتأكيد، ولكنه يلتحف بعباءات مغايرة، ويتصرّف في الأمكنة والأزمنة وبعض الشروط ليثبت نفس النتائج الحتميّة ألست معي في أنّ الحياة كلّها سلسلة من الحتميات، وأنّ الهزائم أو الانتصارات تبنى على نفس المقدّمات تقريبا.**"[17].

وفي موضع آخر تقول: "**سأحكي لك يا روْحي حتّى نمرّ بجانب الماضي ونستعير حكمه للمستقبل** "[18]

وإذا كانت النتائج الحتميّة قد استفاضت الرواية في شرحها مستخدمة مجموعة متنوعة من الأشكال اللغوية، كما سنبيّن ذلك لاحقا، ومجموعة

(17) تومي خديجة، "آخر الموريسيكيات"، دار البشير للثقافة والعلوم، ط1، ص 43.
(18) المرجع السابق، ص 89.

من الأصوات المتنافرة لإنشاء وجهات نظر متعددة ووظّفت في بنائها تقنيّة القصّة داخل القصّة كحكايات ألف ليلة وليلة في مستويات سردية خارقة لهيكل الإطار، تروي أحداثها شخصيات لم تعش أطوارها، ولكنّها سمعتها ممّن عايشوها، وعلى سبيل المثال قصّة والدة الجدّة شوريّة، فيحاء بنت المستنصر - تلقّاها المتلقّي من خلال تداعي أفكار روْحي نقلا عن ريحانة نقلا عن الجدّة شوريّة نقلا عن رواية معاريف المرأة اليهوديّة، بما يشبه العنعنة في نقل الأحاديث النبويّة- وإذا كان محرّك كل ذلك التأثير الدرامي على وجدان القارئ وعاطفته من أجل التقاط صورة بشعة لمحنة سقوط الأوطان وإدراك نتائجها المدمّرة على روح الفرد وشتات الجماعة وتفتّت الأسر إلى الحدّ الذي يصبح فيه الموت بلا سبب تفصيلا لا معنى له، بحسب تعبير الجدّة شوريّة، فعن أيّ مقدّمات تتحدث الكاتبة على لسان بطلة الرواية ريحانة؟ وبمعنى آخر، ما هو قياس الشبه بين الحالة الأندلسية والحالة العربيّة وخاصّة التونسيّة منها؟

لتوضيح حاضر الشخصيات، عمدت الكاتبة خديجة التومي إلى إدناء البعيد من القريب عبر رحلات السارد المتكرّرة إلى ماضي الشخصيات، وعقدت مماثلة بينهما باستعمال التشبيه الضمني كأسلوب من أساليب البيان، حيث أداة التشبيه محذوفة، ووجه الشبه متحجب يحتاج الباحث لإدراكه إلى إمعان فكره وقد ضمّنته الكاتبة مقدّمات سقوط وانحدار الأمّة، والمراد منها التحذير والتنبيه إلى خطر داهم.

في الواقع، من حدّد وجه الشبه، نيابة عن الكاتبة، هي بطلة الرواية ريحانة التي انخرطت في صفوف تنظيم ذي توجّه إسلامي، للنضال ضدّ "**الاستبداد وعصابات القصور**" وتحقيق أمنيتها في ثورة تحرر الوطن من الطغيان وتقتلع منه جذور الديكتاتوريّة. وتحت تأثير هذه الرغبة العنيدة، قرّرت التضحية بحبيبها روْحي والزواج من رفيق النضال غيث البارودي، تقول: "**أحلم أن يتحوّل بيتي إلى غرفة عمليّات منه تنطلق المسيرات**

والثورات في وجه الطغيان"[19]. في رحلتها داخل أسوار الجامعة حيث تتواجد مختلف التيارات السّياسية، كانت شعلة متّقدة تخوض معاركها الصّغيرة لفرض رؤيتها الفكرية والعقدية، وفي حياتها العمليّة، كانت مربّية واعية تشكّل العقول بطريقتها، وتوقد فيها شموع المعرفة على هدي بعض أساتذتها المعارضين لتوجّهات النّظام القائم زمن القمع وخياراته التّعليميّة الفاسدة (أنور جعفر على سبيل المثال)، سقط رفيق دربها في أوّل محنة في تسعينيات القرن العشرين و"**طلّق الحياة**" "**نقمة على قادة التنظيم (...) فهم لم يقرؤوا الواقع السياسي، ولا استعدّوا لما تطلبه المواجهات مع نظام قمعي شرس..**"[20] مبررات لم تقنعها مطلقا لقناعتها بأن قرار الاستئصال وتجفيف منابع التديّن قد اتّخذ مسبقا بدعم من المتأدلجين والمعارضة الكرتونية وتواطئ المجتمع الدولي، فبقيت صلبة منشغلة بهموم وطنها وبمشاكل عائلتها ومنها قرار رحيل ولديها إلى اسبانيا للنبش في الماضي بحثا عن الجذور، "**لقد عزما على الرّحيل، وتركاني يا روْحي وحيدة مع صمت الحيطان وصمت أبيهما.**"[21]، هناك انضمّا إلى الحركة القوميّة الأندلسيّة ذات الجذور الإسلاميّة لإثارة المسألة الموريسكيّة، فتمّت تصفيتهما ذات ليلة مشؤومة. ورغم أن اغتيالهما وجع آخر وحرقة مضافة لآلام ريحانة التي حمّلت زوجها مسؤولية ما حدث لهما، وكان سببا في طلاقها والعودة إلى حبّها الأوّل، فإنّ الوجيعة الأكبر التي حطّمتها وألحقت بها ضررا كبيرا وجعلتها تكسّر سيوف نضالها وتخرج من خيمتها الحزبية وتركن إلى المراجعات والمقارنات بمنظار مختلف هي وقوفها على السلوكيات الغريبة المستجدّة والبؤس الأخلاقي لدى قيادات حزبها أعواما قليلة في الحكم بعد أن تحققت أمنيتها وقامت الثورة لطرد الاستبداد، قيادات لم تتحرر من عقدة المظلوميّة أنتج وصولها إلى الحكم طبقة طفيليّة بائسة منفصلة عن

(19) تومي خديجة، "آخر الموريسيكيات"، دار البشير للثقافة والعلوم، ط1، ص 36.

(20) المرجع السابق، ص 161.

(21) المرجع السابق، ص 164.

ذاكرة النضال وأحلام وآمال المناضلين، اصطدمت بصعوبة الاصلاح وأخفقت في إدارة الدولة، وأدخلتها في نفق الصراعات العبثية والفوضى، في وقت كان الجوع هو سيد الموقف، وساق مشروع الانتقال الديمقراطي برمته نحو الانهيار.

تقول ريحانة، الحاملة لمزاج عاطفي متوتّر والحالمة بالتغيير، والمصابة بصدمة وخيبة انتظاراتها: "**فئة اغتنمت الفرصة لتندسّ داخل بعض الأحزاب المعروفة بانضباطها الأخلاقي، فقد جاء السيد نوفل ليلمّع صورته ويصبح ذا وجاهة ونفوذ**"[22]، ثمّ تضيف في مكان آخر: "**غير أنّه أكمل تسلّق جدران أحد الأحزاب من أجل منصب وجيه.**"[23] وفي النهاية تكتشف أنّه قد تمّ خداعها، ففشل تجربة الحكم وإفلاسها في تحقيق التغيير المنشود الذي أجبر المناضلين في واقع الحياة على العودة إلى مقاعد الدراسة، بعد زمن طويل من الانقطاع، وبعد أن شابت الرؤوس حتّى لم يعد للشهادات العلمية قيمة المصعد الاجتماعي، هو السبب نفسه الذي جعل ريحانة تعيد التفكير في تجربتها صلب التنظيم وتراجع مسيرتها النضالية فتكفر بالانتماء وتنسحب نحو مسار حياتيّ آخر كشكل من أشكال الوعي والرّدّة السياسيّة والهروب مغايرا تماما لمسار المناضلين الذين اتكأوا على حصون مبررات في ظاهرها التحدّي وتعويض ما فات، وفي باطنها العزلة السياسية لتخفيف وطأة ألم الخيبة وترميم ما تهدم من الآمال الضائعة والأحلام المغدورة، فقد فضّلت ريحانة نزع رداء التحزّب وارتداء لحاف العزلة الاختيارية والتأمّل من أجل قراءة جديدة ناقدة لواقع التونسيين ومراجعة موضوعيّة لتجربة حياتها، تقول ريحانة لروحي موضّحة: "**إنّ التجربة قد قلبت كلّ تصوّراتي**"[24]، ثمّ تقوم في موضع آخر بتحميله مسؤوليّة إذ تقول معزّرة: "**كيف تركت أنثاك وحيدة وغريبة بين**

(22) تومي خديجة، "آخر الموريسيكيات"، دار البشير للثقافة والعلوم، ط1، ص123.
(23) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
(24) المرجع السابق، ص127.

قطيع من الذئاب، لبسوا قفّازات الحقيقة والطهر والمثل النورانيّة؟"[25] وعندما سألها روْحي عمّن تتحدّث، أجابته منتفضة: "**أولئك الذين أرادوا تحنيط الإنسان في قوالب جاهزة."**[26]

وإذا تجاوزنا هذا الانزياح اللامنتظر من الخاص إلى عموم النخبة السياسيّة والأحزاب اليسارية واليمينيّة على حدّ سواء، فإنّه من المؤكّد أن التجربة التي قالت عنها إنها قلبت كلّ تصوّراتها كانت مفتاح الحكمة لاستخلاص قرائن قويّة على وجود وجه شبه بين واقع التونسيين في ظل الصراع الإيديولوجي بعد الثورة وواقع الموريسكيين في عهد الطوائف. فبالحفر في الماضي والاسترجاع تقوم ريحانة بتحليل نفسيّة النخبة المؤثّرة في صنع القرار وصياغة المشهد السياسي لزمن ما بعد الثورة، إذ تقول لروْحي: "**تعلم أنّي تعايشت مع المناضلين وأنّ السياسة قد استأثرت بسنين عمري فوقفت على معاناة القيادات وبعض أحوالهم النّفسيّة المستعصية أحيانا، فيهم من تحنّط في الماضي يستثمر في سنوات الجمر كأصل تجاري، وآخرون سدّوا عليهم أبواب الدّغمائيّة والإيديولوجيا العقيمة وجمع ركبه جنون العظمة، وقليلهم من بقي في قلبه هوى للوطن**"[27].

وفي موضع آخر تقول: "**لمّا بسطت السياسة لحافها الحربائي عليّ، ولمّا اهتزّ القلب غضبا وصدمة ويأسا وأنا أشهد تحوّلات جذريّة مسّت صميم مَن قضوْا العمر بين قهر وقهر، ومعتقل وسجن ومطاردة، ومنع وتهجير وتشويه، وهم يعضّون بالنواجذ ويمسكون بجمر الإيمان والمبادئ، أرى الشيطان في نظرات بعضهم وأكاد أشتمّ النتونة فيما ينطقون، وأتخيّل كم من المفاسد وسمت أعمالهم**"[28].

لاشكّ أن وجه الشبه كبير ومؤكّد، أهمّها في تقديري:

---

(25) المرجع السابق، ص68.

(26) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(27) المرجع السابق، ص127.

(28) المرجع السابق، ص152.

1. **الخيانات والدسائس:** الشاهد عن المشبّه: ("**... منبعثة نحو أهدافها، كسهم لم يطلقه قنّاص مثل قنّاصة الثورات المغدورة،**"[29]، "**الخيانات الكبرى التي باعت الأوطان بفروج النّساء.**"[30]) ، الشاهد عن المشبّه به: ("**كنت أثير حفيظتها حين أتبرّم من حديث الجدّة شوريّة عن الأجداد والماضي الحافل بالأمجاد لولا أطماع السلطة واستشراء الدسائس.**"[31]، "**لا نفقه كثيرا ما كان يحدث حولنا من المعارك والدّسائس والثّارات وأعداء غرباء وإخوة أعداء يتطاحنون.**"[32]، "**إيه يا أحفادي اللجوء هذا المؤقت المؤبّد، ابن الخيانات الشرعي، عنوان الهزائم عبر التاريخ.**"[33])
2. **الصراعات الإيديولوجيّة وأطماع السلطة:** الشاهد عن المشبّه: ("**لقد هزّني من الأعماق التناقض الجذري بين مختلف التّيّارات الفكريّة والسياسية النشيطة داخل أسوار الجامعة**"[34]، "**كان العدوّ كما تصوّر ابن زياد أمامنا فإذا به خلفنا وبين ظهرانينا أيضا، لذلك ترى الشعوب تهرع إلى زوارق الموت في عرض البحر خوفا من البطش وبحثا عن اللقمة... لم تعد قادرة على تحديد عدوّها من صديقها، فالرعب والموت المتوحّش خلط كل الأوراق في هذا الوطن الممتدّ، المخرّب.**"[35]، "**لست ضدّ حتميّة الصراع، ولكنّي أمقت الدّغمائيّة، ألا ترى أنّهم أدخلونا في أتون الصراع الأيديولوجي في سعيهم المحموم للاستفادة من السلطة.**"[36]، "**فحين يولد الجيل ويقبر ويليه آخر، ويفنى، ونظلّ في**

(29) المرجع السابق، ص14.
(30) المرجع السابق، ص43.
(31) المرجع السابق، ص38.
(32) المرجع السابق، ص39.
(33) المرجع السابق، ص144.
(34) المرجع نفسه، ص37.
(35) المرجع السابق، ص56.
(36) المرجع السابق، ص68.

صراع هدّام بين يمين ويسار، والوطن رهينة ونحن فيه تائهون."[37]، **"عملوا على ترحيل خصوماتهم من ردْهات الجامعة ليواصلوا إشعالها على جسد هذا الوطن"**[38]، الشاهد عن المشبّه به: **"عملوا على استرجاع الأرض مغتنمين تناحر ملوك الطوائف وانغماسهم في اللهو والمكائد ومناصرة الأعداء."**[39])

3. **عدم الشعور بالانتماء وفقدان الهويّة:** الشاهد عن المشبّه: (**"لقد فشلنا كلّنا في بناء علاقة حبّ حقيقي ودائمة مع الوطن."**[40]، **"ما يؤلمني هو غياب الحسّ النقدي والمراجعات والاعتراف بالتقصير أو الفشل، فهل اعترف اليسار واليمين وكلّ مستعبد بالإيديولوجيا مثلا بالفشل المتأتّي من محاولات عزل المجتمع عن جذوره وهويّته في محاولة لفرض إيديولوجيا لا تتلاءم مع الواقع المحلّي"**[41]، **"ذا زمن الشيوخ الخرفة تترنّح على الكراسي الرئاسيّة والعمائم العربيّة مدلاة تلعق الذلّ واللذّات، وتهب للغزاة جسد الأمّة."**[42]، **"ليس هيّنا أن يُستثنى بشر من حبّ الوطن، ويصير هذا الحبّ حكرا يوزّع على الهويّة والانتماء، فذاك ما يسقط الأوطان."**[43]، **"فإن كان المثقّف هو نفسه داعية تطرّف واستئصال يسعى جاهدا لهدم هويّة الشعب والارتماء في أحضان الآخر لأنّه الآخر الذي رضع من ثديه وبينهما عرى وثيقة، فأيّ دور يرجى منه؟"**[44]، الشاهد عن المشبّه به: مضمر)

(37) المرجع السابق، ص69.
(38) المرجع السابق، ص128.
(39) المرجع السابق، ص220.
(40) المرجع السابق، ص69.
(41) المرجع السابق، ص69-70.
(42) المرجع السابق، ص71.
(43) المرجع السابق، ص71-72
(44) المرجع السابق، ص138.

4. **الجمود والاقصاء:** الشاهد عن المشبّه: ("**أيعقل أن نخضع النفس البشرية إلى قراءة وحيدة!؟**"[45]، "**أنا يا روْحي رأيتهم كلهم متطرفين وعلمت ان التطرف لا ينحت إنسانا بل خرابا من البشر وخرابا من الأوطان**"[46]، "**وعيت باكرا أن ظاهرة إقصاء الآخر وتشويهه وتجريمه لم تكن خاصّة بأصحاب السلطة في هذه الجملكيّات**"[47]، "**الكلّ يا روْحي مطالب بفتح دفاتره، وإعمال معول الهدم في الرؤى الإقصائيّة، حتّى يتّسع أفق الوطن للجميع**"[48]، "**أصبحت خطأ تقيّمين الإنسان انطلاقا من انتمائه لحزب ثوريّ معارض إذًا هو وطني، وكأنّ الوطنيّة أصبحت حكرا على طرف دون آخر**"[49]، والشاهد عن المشبه به: مضمر)
5. **توظيف السياسة للدين وتهشيم القيم:** الشاهد عن المشبّه: ("**اعلم يا روْحي أن السياسة إذا وظّفت الدّين دنّسته، وأنّ محاولات نفي الدّين من حياة المجتمعات يشعل الفتن**"[50]، الشاهد عن المشبه به: مضمر)
6. **القهر ولإذلال:** الشاهد عن المشبه: ("**قهر وفقر واستبداد ودوس على الكرامة والمقدّسات**"[51]، "**جئتني يا روْحي، وقد سمعنا ورأينا صنوف القهر والإذلال**"[52]، "**تزاوج الغزاة بالبغاة فأنجبوا الغلاة**"[53]، الشاهد عن المشبه به: "**جار ولاة أمرنا وتكالبوا على السلطة، دسّوا الدّسائس**"[54])

---

(45) المرجع السابق، ص68.
(46) المرجع السابق، ص170
(47) المرجع السابق، ص78.
(48) المرجع السابق، ص84.
(49) المرجع السابق، ص124.
(50) المرجع السابق، ص79.
(51) المرجع السابق، ص85.
(52) المرجع السابق، ص86.
(53) المرجع السابق، ص215.
(54) المرجع السابق، ص193.

مثّلت هذه العناصر- مخرجات منتج خديجة التومي الإبداعي في هذه الرواية- تهديدا صريحا للعيش المشترك من الممكن أن يصل إلى حدّ الانفجار وسقوط سقف الدولة وأركانها على رؤوس أبنائها، تصوّر خطير وتوقّع صادم، وتحذير جدّي من مصيبة مشابهة، مخلفاتها المنتظرة ستكون كارثية مدمّرة، فإذا كان الموريسكيون قد وجدوا في بلاد المغرب العربي حاضنة لهم وفئة يتحيّزون إليها فإن هؤلاء المستضعفين لن يجدوا أماكن يحلّون بها فهم حيث يولّون وجوههم سوف يجدون الحرائق والتشريد، ولا مستقر لهم: "**حين تقطع من الجذور ستصبح عبئا ولا مكان يأويك فكل من حولك خراب.**" (55)

كما يتّضح جليّا، من خلال مفاصل السرد، أن طريقة تفكير ريحانة ووعيها المعبّر عن شخصيتها غير منفصل تماما عن وعي الكاتبة ذاتها. فهي تنوبها في القول وتطرح أسئلتها السياسيّة والثقافيّة، كما أنّ وعي ريحانة الإيجابي وإعلانها عن فشل الانتماء قد ارتبط ارتباطا وثيقا بغلبة الثورة المضادة ورجحان كفّتها بسبب سياسة الأيدي المرتعشة لافتقار السّاسة الجدد إلى برامج .

التعدّد اللغوي في الرواية :

من أهم الظواهر الفنية التي أقامت عليها خديجة التومي أسس بنيان روايتها وفضاءها السردي هي الحوار الخارجي والباطني، التناص، الأجناس التعبيرية المتخلّلة، وتناوب الرواة على الكلام. وهذه الأخيرة ساهمت في عرض الاحداث بغض النظر عن مدى اختلاف ترتيبها في السرد عن تسلسلها الزمني.

يتشكّل مضمون رواية "**آخر الموريسيكيات**"، بالإضافة إلى لغة التاريخ المهيمن على الفضاء السردي، من لغات متعدّدة ومزيج متباين من الأشكال

(55) المرجع السابق، ص143.

الخطابيّة كاللغة الشعرية والتعابير القرآنيّة والرسائل الورقيّة ورسائل شبكات التواصل والأمثال وأحاديث العامّة واللغة الصحفية.

تراوح الكاتبة بين لغتين: أدبيّة وغير أدبيّة، فعندما تتحدّث عن الحبّ أو عن محنة أهل الأندلس وواقع ذوي الأصول الموريسكية والظروف الصعبة التي واجهوها في بداية استقرارهم وعلاقتهم بمحيطهم الجديد تستعمل خديجة التومي لغة صافية جميلة كأنّها الشعر، لغة منمّقة ومتعطّرة بعطر الشاعريّة وجمال الألفاظ، ومطبوعة بطابع الحزن والألم، وممزوجة بمشاعر الخوف من حدوث وضع مشابه لأسباب الهزيمة في وطن لجوء أحفاد الموريسكيين.

وجع الاحساس بالضياع اثار فيها عواطف تهز الروح لكي لا يتكرر الامر، مثل هذا المقطع المعاد تنسيقه :

"آه من وجع الذاكرة لمّا تشتدّ،
وتظلّ تطوف بي في دهاليز الزمان...
وحين تشتعل بالألوان،
أذكرك كما أنت
زهرة الربيع وعطر النرجس وشفق أقحوان
وشروق زهر اللوز بمارس...
وأنت كالحلم يسري،
يطوّقني أينما حللت
يتبع خطاي، يحصي أنفاسي
ويستوعب كلّ إحساسي."[56]

هذه اللغة الأدبيّة أكثر بروزا في الصفحات الأولى من الفصل الثالث، وهناك إدخالات شعريّة كالبيت المقتبس من نونية أبي البقاء الرندي في

(56) المرجع السابق، ص 21.

مراثي الأندلس ومقطع قصيد سعاد الصبّاح "**كن صديقي**" ولغة الأغاني ومنها أغنية الموريسكي من أراغون:

"قالوا إنّه وجب علينا الرّحيل
نحن أيضا من هذه الأرض
إنّهم يهدّدوننا بالطرد
لنذهب كلّنا إلى هناك
أين يوجد جماعات العرب
وأين توجد الخيرات."[57]

هذه الأغنية أوردها محمد يحيى المضواحي في كتابه "**الأندلسيون عقب سقوط غرناطة**" نقلا عن كتاب عادل سعيد البشتاوي "**الأندلسيون الموراكة**"، نصّها المعرّب على النحو التالي: "**يقولون أن علينا الرحيل .. تباعا إلى أرضنا الطيّبة .. هناك الجبال وراء الجبال .. من التبر والفضّة الخالصة .. لقد ذلّ من يبتغي طردنا .. لنذهب معا يا إخوتي .. لنذهب معا كلّنا .. إلى الخير والوفر يا إخوتي .. إلى أمّة من العرب مثلنا.**"

وقد ذكر الكاتب على الهامش أن نصّ الأغنية في ترجمة الدكتور عبد الجليل التميمي الذي نقله كارديك في كتابه الموريسكيون الأندلسيون كالتالي: "**قالوا إنّه يجب علينا الرّحيل .. نحن أيضا من هذه الأرض .. نحو تلك الأرض الطيبة .. أين الذهب والفضّة الرقيقة .. يوجدان من جبل إلى جبل .. إنّهم يهدّدوننا بالطرد .. لنذهب كلّنا إلى هناك .. أين يوجد جماعات العرب.**"

في حين تسقط اللغة إلى طبقة لسانية متدنية، لغة المقالات والتقرير صحفي، عند الحديث عن واقع ما بعد الثورة ثمّ تنزل بها جافّة قاطعة كحدّ السّكّين حين يتعلّق الحديث بالسّاسة والسّياسيين وأهل الثّقافة أجمعين، وكأنها تتنزل بها من السقف إلى القاع، كهذا الشاهد: "**إنه متى لا**

(57) المرجع السابق، ص94.

تربي الأجيال على التسامح والقيم المشتركة فإنه يصعب ان نجد ثقة متبادلة، ..."[58] **"مازال المسيسون المنتمون الى احزاب لم يدركوا بعد ان الثورة قد فاجأت الجميع"** [59]

ومن التناص مع الآيات القرآنيّة نورد هذه الشواهد: "**لن أكون في هذه الحياة إلاّ أصلا ثابتا وفرعا في السماء**"[60]، "**ولم يجعل الله لي من قلبين في جوفي**"[61]، "**برزخان لا يلتقيان**"[62]، "**ضاقت بنا الأرض بما رحبت.**" [63]

ومن الأمثال الشعبيّة والأقوال المأثورة التي جرت مجرى الأمثال والحكم نذكر: "**تعدى على واد هرهار خير من واد ساكت**"[64]، "**من يتزوج أمنا ناداه عمنا**"[65]، "**إذا أفلس اليهودي يفتش دفاتر ولدو**"[66]، "**كان لنا ملك لم نحافظ عليه فبكيناه كالثكالى**"[67]، وهو تفاعل وامتصاص مع قول عائشة أم أبي عبدالله الصغير آخر ملوك غرناطة قبل سقوطها: "**إبك مثلَ النِّساء ملْكاً مُضاعاً لَمْ تُحَافظْ عَلَيه مثلَ الرِّجالِ**"، "**رقد مارس وأفريلَ وجاء وقتَ حصاد الشعير**"[68]، "**إذا سمَعت الأميرَ يغنّي اعلمي أن همومي تبكي**"[69]، وهي من الأمثال العاميّة في الأندلس تبيّن أنّ الصلة بين الأمير والرعيّة متوتّرة فغالبا ما تكون سعادة الأمير على حساب شقاء الرعيّة، "**من**

---

(58) المرجع السابق، ص 128.

(59) المرجع السابق، من الصفحة 128 إلى الصفحة 129. وانظر أيضا الصفحة 137 في حديث بطلي الرواية حول المثقّف.

(60) المرجع السابق، ص28-29.

(61) المرجع السابق، ص32.

(62) المرجع السابق، ص53.

(63) المرجع السابق، ص198.

(64) المرجع السابق، ص23.

(65) المرجع السابق، ص172.

(66) المرجع السابق، ص192.

(67) المرجع السابق، ص193.

(68) المرجع السابق، ص196.

(69) المرجع السابق، ص198.

ادهن بزيت السلطان يصبح اقرع"[70]، **"تلهث خلف القوت وتنتظر الموت."** [71]

وتخلل السرد كذلك، تعضيدا وإنشاءَ، لغة الرسائل، وظفتها الكاتبة كمصدر من مصادر الحصول على المعلومة لا غير، لتجنّب العثار في مطبّ السقطات الفنّية في الترابط واللا منطق، من ذلك: "**خنقتني بعدها برسالة أخيرة (...)، فقد كتبت: بيني وبينك وطن يا روْحي وبئر من الصمت.**"[72]...

أمّا لغة الحوار فقد استعملتها الكاتبة كأداة لكشف ملامح الشخصيات ورد باللغة الفصحى لانتمائها الى طبقة مثقفة مثل الحوار الذي جرى حول الدين (ص79 على سبيل المثال) والحديث عن المثقّف(ص137)

وفيما يخصّ الحوار مع الذات، حوار المتكلم مع نفسه، فقد ورد محملا بمشاعر الحزن وورد الحوار الخارجي في الرواية بين "روحي"و"ريحانة" إلى جانب الحوار الداخلي والخارجي لكن الحوار في الرواية كان أغلبيته حوار نفسي أي مونولوج داخلي يطلعنا عمّا تحسه الشخصية بداخلها.

الخاتمة:

تحاول رواية آخر الموريسيكيات الربط بين صورة الماضي المتمثّلة في قضيّة الموريسكيين وبين صورة الحاضر المتمثّلة في واقع تونس بعد الثورة، وقد أوردت الموريسكيين الأجداد كعنصر تشبيه لأنّ هناك معنى يجمع بينهم وبين أحفادهم في "**عناوين اللجوء والتيه**" كصفة مشتركة بينهم. مشيرة بغير اللفظ ما في أحوالهم من موعظة وعبر، وأنّ نفس المقدّمات سوف تؤدي الى نفس النتائج، في محاولة منها كمثقفة لمنع كارثة مشابهة لما حصل قديما بالأندلس.

انفتحت الرواية على عدد قليل من الرواة وعدد كبير من الحكايات مما أدّى إلى تنوّع مستوياتها السردية وتنوع فضاءاتها واختلاف أزمنتها

(70) المرجع السابق، ص225.

(71) المرجع السابق، ص 229.

(72) المرجع السابق، ص30.

وتفاعلت مع الاجناس الأدبيّة الأخرى وغير الأدبية، وأبطال الرّواية الأساسيين مشحونة بالتوتّر والقلق وغير مستقرة في حياتها، وهذا ما يفسّر البداية الأليمة والنهاية المفتوحة للرّواية.

القسم الثاني: مطارحات أدبيّة

هذا القسم تغطية توثيقية لنماذج من جلسات منتدى "مطارحات أدبية" التي تتمّ مرّة في الشهر وتقدّم خلالها آخر الإصدارات القصصية والسرديّة بحضور صاحب الكتاب. والغاية من ذلك التعريف بالكتاب وصاحبه ولفت النظر إلى ما فيه من تميّز على ضوء المداخلات التي تهدف إلى التعريف بالكتاب ونقده وإبراز مكانة كاتبه في الساحة الثقافية.

وقد اخترت من ضمن الجلسات التي تعهدت فيها بهذه التغطية التوثيقية بالصورة والصوت، تقديم سبعا منها (2008-2010)، هي المخصّصة للكتب التالية:

- "الخلخال" لحسنين بن عمّو
- "مواسم خرساء" ليحيى محمّد
- " من باب سويقة إلى منهاتن" للرشيد إدريس
- "سبحة الباي" لمحمد المختار بن جنّات
- "ريح الوقت" ليوسف عبد العاطي
- "سيدة العلب" لآمنة الرميلي
- "متسع الضياع" للحبيب المرموش

«خلخال» حسنين بن عمّو،
الواقعيّة التاريخيّة لفضح الاستبداد والاستغلال

الرسّام الأديب حسنين بن عمّو هو من الكتّاب التونسيين القلائل الذين جمعوا بين شكلين تعبيرين مختلفين متتبعا في ذلك خطى القاصّ محمود التونسي. إلاّ أنّه الكاتب التونسي الوحيد، على ما أظنّ، الذي سار في خطّين فنّيين متوازيين - توازي انفصال- لا يلتقيان أبدا على أرض الواقع إلاّ في الولادة الفنّية: خطّ تشكيلي قافز إلى الأمام من خلال ممارسته لفن الرسم وهو ما يظهر في أحشاء لوحاته السرياليّة، وخطّ أدبي قافز إلى الخلف عائد إلى الماضي يستذكر حقبا من تاريخ تونس الوسيط والحديث إحياء للذاكرة التونسيّة من خلال إبداعاته السردية "**باب العلوج**" (1988)، "**رحمانة**"(2001)، "**باب الفلّة**" (2005)، "**الكرّوسة**"، " **الغروب الخالد**"، وغيرها، نبضتان من العمل الفنّي تتحاشى الحاضر وتوغل في أطرافه البعيدة. فما سرّ هذا التنافر الذي قد يتمّ تبريره عند البعض بأنّ حسنين بن عمّو يعيش في برجه العاجي يرسم ويكتب في صمت غير شاعر بتعقيدات المجتمع وتقلّباته، خاصّة وهو القائل: " **كيفما ينبض العمل الفني، فهو جزء مني حسّا وتعبيرا.**"؟

في نادي القصّة، كان اللقاء، يوم السبت 11 ديسمبر 2010، بهذا الذي كتب الشعر والمقالة والسيناريوهات ومارس الرسم على الكتّان والأواني الطينيّة وحوّلت بعضُ أعماله الروائيّة إلى مسلسلات إذاعيّة، للإجابة على السؤال المطروح وأسئلة أخرى تركّزت أساسا على روايته الأخيرة " **الخلخال**" المحتفى بها في هذه الجلسة من جلسات مطارحات أدبيّة والتي تقع في 229 صفحة من الحجم المتوسّط تتوزّع على 14 فصلا.

وقد أدار اللقاء الكاتب يوسف عبد العاطي فتحدّث، في معرض تقديمه للمؤلّف، عن الإشكاليات التي تطرحها الرواية المعتمدة على التاريخ واهتمام الناس بها وتحاورهم معها. ثمّ فسح المجال للدكتور نور الدين بن بلقاسم الذي قام بتقديم الرواية تقديما ماديا وتوسّع في تلخيص مضمونها فذكر أنّ أحداثها تنطلق من سوق الصاغة حيث كان عباس الطُبجي، أحد الشخوص البارزة في الرواية، يشاهد مشادّة بين حوريّة المرأة الفقيرة و"**إلياهو**" الصايغي اليهودي الممتنع عن ردّ خلخال نادر وثمين مرهون عنده، فيقع في حبها ويسعى إلى شراء الحلية ليعيدها إلى صاحبتها وعند البحث عنها يجد نفسه في دار ابنة أحمد الأشهب ألمع ضباط الباي وقائد عسكره. ومن هناك يبدأ السارد في الاسترجاع متتبعا حكاية هذا الخلخال ومنتقلا بالأحداث إلى مدينة الكاف في وقت مات فيه الزرع وجفّ الضرع والباي على الأبواب يطالب بالجباية. ولكيّ يعفي قبيلته من الضريبة عرض عمّار بوكربة على الباي أن يتزوّج زينة الكافية أجمل امرأة في تلك المنطقة، فأرسل الباي أحمد الأشهب لخطبتها لكنّها رفضت. وتجنّبا للحرج الذي سيسببه رفضها حاول استمالتها بقلادة فلم يفلح فقرّر أن يقنعها بنفسه دون أن يعتمد على وسطاء ولمّا رآها في العين أحبّها وأحبّته. ولكنّها لسبب ما وافقت على الزواج بالباي إلاّ أنّها تعرّضت إلى حادث تطلّب إرسالها على وجه السرعة إلى الحاضرة ليداويها طبيب القصر وكان يحرسها أحمد الأشهب، وفي الطريق تمّ أسرهما وحملا إلى مضارب قبيلة حيث تمّت مداواة زينة وتزويجها لأحمد الأشهب الذي أسكنها منوبة، غير أنّ الجواسيس كشفوا أمره للباي فقام باستدراجه إلى القصر وقتله بالسمّ وصادر ممتلكاته وعذّب زوجته ونفاها إلى جزيرة قرقنة مع المومسات والصعاليك وأوصى بتشديد الرقابة عليها. فهربها عمّار بوكربة إلى حاضرة تونس وتزوّجها.وفي الأثناء تتعرّف على محرزية ابنة أحمد الأشهب الوحيدة، والدة حوريّة.

وقد أشاد نور الدين بن بلقاسم بأدبيّة النصّ ولغته السلسة الراقية إذ أنّ حسنين بن عمّو في سياق تحريره لا يعقّد العبارة ولا يعمد إلى تغميضها، وما اعتماده على الواقعيّة التاريخيّة إلاّ ليبرز علاقة الابتزاز والاستغلال التي كانت تربط الباي بقبائل العربان. وأشار إلى جاذبيّة الرواية وشدّها القارئ شدّا يجعله يتوتّر بتوتّر الأبطال ويتشوّق إلى النهاية. مشيرا إلى وُجود بعض الهنات في الحبكة لا تقنع القارئ فكيف لعمّار بوكربة وهو من عامّة العامة أن يتّصل بالباي ويوجّه مسار حملة لفائدة تمويل الدولة إلى حملة لفائدته الخاصّة حتّى يستطيع أن يحصل على زينة.

وعندما فتح باب النقاش قال الأديب عبد الواحد ابراهم إن الرواية بكثرة شخوصها وتعدّد أحداثها واستعمال الكاتب لتقنية الفلاش باك قد جعلت من الدراسة مخلّة بهذا العمل إذ أنّها اكتفت بالعرض دون التحليل وهو المهم في نظره. وأضاف أنّ رواية الخلخال تختلف عمّا كتبه حسنين بن عمّو في رواياته السابقة التي كان ارتباطها بالتاريخ أوثق. ففي هذه الرواية غاير المؤلّف أسلوبه القديم فلم يحدّد الحقب والتواريخ ولم يذكر أسماء القبائل أو اسم الباي، فالكاتب أولى اهتمامه بالأحداث الاجتماعيّة على حساب التاريخ، وهو منعرج في حياة الكاتب.

أمّا الأديبة حفيظة قارة بيبان فقد ساندت عبد الواحد فيما ذهب إليه من كون الدارس قد أفاض في تلخيص المضمون دون الغوص في تقنيات الكاتب ومدى نجاحه في استغلال الأحداث التاريخيّة.

وفي تدخّله، قال الأستاذ أحمد الحمروني إنّه تفاجأ بانزياح الكاتب عمّا عُرف به، مبديا ميله إلى تجربة حسنين بن عمّو الإبداعيّة القديمة التي خاضها لعقود والتي اهتمّت بتقريب التاريخ من القارئ بأسلوب روائي تمنّى لو أنّه واصل فيها.

من جانبها، رأت الأستاذة ليلى الدعمي أنّ الخلخال الذي حمل العنوان لا يمثّل عنصرا قويّا في الرواية. فيما رأى الأستاذ البشير السالمي أنّ العرض الذي قدّمه نور الدين بن بلقاسم مفيد لمن لم يطالع الرواية ولا يشاطر

ابراهم في موقفه المتشدّد نسبيًا. وقال إنّ من حقّ أيّ كاتب يتناول التاريخ كوعاء أنّ يشطّ بخياله كما فعل عزالدين المدني في كتابه صاحب الحمار أو الحبيب بولعراس في "**مراد الثالث**" أو حتّى طه حسين في "**على هامش السيرة**"، ومن حقّنا أن نسأله فيما بعد عن خلفيته السياسيّة والثقافيّة والاجتماعيّة من خلال تلك الرواية.

وفي ردّه على المداخلات اكتفى نور الدين بن بلقاسم بتوضيح أنّ ما قدّمه هو جزء من الدراسة التي أعدّها للنشر. بينما اعتبر حسنين بن عمّو الخلخال استراحة المسافر قبل الرجوع لنمطه المعتاد. وتحدّث عن الظروف التي حفّت بولادة نصّه وتفاعل قرّاء الصريح معها. وأقرّ بأنّه بعد وضع الأسس العامّة للرواية والهيكلة التاريخيّة بتأنّ ينطلق دون تحضير مسبق في سرد الأحداث التي تتوالد لديه حلقة بعد حلقة من تلقاء ذاتها. فهو يمتاز على قرّائه بكونه يعرف ما سيقع قبلهم بـ 24 ساعة فقط.

وكما اثار الخلخال مشادة بين صاحبته والصايغي فقد أثار أيضا جدلا في نادي القصّة وانقساما حوله في الآراء إلاّ أنّهم جميعا كانوا متّفقين على أنّه يستحقّ التفاتة من أهل الفنّ لتحويلها إلى واجهة الشاشة الفضّيّة.

«مواسم خرساء»،
قصّة الأرض في زمن العولمة وازدواجية المعايير

مساء يوم السبت، 17 ماي 2008، أقام منتدى مطارحات أدبيّة بفضاء نادي القصّة بالنادي الثقافي أبو القاسم الشابي بالورديّة لقاء أدبيّا مع الأديب يحيى محمّد لمناقشة روايته الأخيرة، «**مواسم خرساء**»، شارك فيه العديد من الوجوه الأدبية والصحفيّة المعروفة في الوسط الثقافي.

والأديب يحيى محمّد من مواليد تونس العاصمة في 29 أوت 1931 أين تعلّم ونشأ. انتسب إلى جامع الزيتونة ومنه أحرز التحصيل في العلوم سنة 1955. اشتغل معلّما بعد تخرّجه، ثمّ التحق بالتعليم الثانوي بمعهد الخلدونيّة، وبوزارة العدل بعد ذلك، ثمّ ببلديّة تونس، فوزارة الثقافة حيث عمل مندوبا جهويا للثقافة. صدر له العديد من الكتب: «**نداء الفجر**» (1969)، «**حوار في الظل**» (1973)، «**أحاديث النسيان**» (1977)، «**نوافذ السرداب**» (1978)، «**زمن الغياب**» (1984)، «**زاد الوفاء**» (1985)، «**في الدرب المسرحي**» (1988)، «**نفق الطوفان**» (1990)، «**أولاد الحومة**» (1994)، «**زمن الحظ**» (1996)، «**غربال العولة**» (2002)، «**عشق الملاذ**» (2003)، «**أربعون شمعة في نادي القصّة**» ، «**ومضات أدبيّة**»، «**يوميات مستشار بلدي**». وله مخطوطات كثيرة في انتظار النشر، كما أنّه ساهم بحصص إذاعية حول القصّة التونسيّة، وله بالاشتراك مسلسل إذاعي رمضاني بعنوان «**تلمت الأحباب**» و«**دار المعلمة**».

بعد تقديم يوسف عبد العاطي للكاتب وأهم إنجازاته وكذلك لمقدِّم الرواية، أحال الكلمة إلى الأستاذ خالد الأسود الذي أشار إلى أنّ الباحث في أدب يحيى محمد (وفي رواية أخرى محمد يحيى) في السنوات الأخيرة يجد صعوبة حيث أنّ كتاباته قد أصبحت تميل إلى التأمّليّة. وهذا الكتاب الانشطاري الذي يقوم بتقديمه يمثّل تحدّيا له حاول جاهدا أن يجمع شتات معانيه المتناثرة وتكسّر بنيته السرديّة ويستخرج منه معان وحقلا من الدلالات حتّى يثبت أن غياب الشكل لا يعني غياب المعنى.

وأضاف خالد الأسود أنّه ارتأى أن يسمّى هذه الرواية رواية الازدواج نظرا لأنّ فيها حكايتين متداخلتين دون ترتيب زمني. معتقدا أنّ الوقائع التاريخيّة في الرواية ليست إلاّ محاكاة لما اختزن في مخيّلة الكاتب وفق رؤية استباقية لذلك صنّفت على أنّها من سرد المحاكاة لأنّ الوقائع جاءت كي تحاكي هذه الرؤية السرديّة، وواقعة عاصفة الصحراء وما تعكسه من وحشية العولمة هو الدافع المباشر وراء ظهور فصول هذه الرواية. ونيّة الكاتب في هذا العمل كشف الحقائق المغيّبة وفضح المجرمين الفاتكين بفلسطين والعراق. وتنديدا بعاهة الخرس والصمت الدوليين.

تبدأ الرواية بتساؤل فلسفي عن حقيقة الأرض. اعتبر خالد الأسود أنّ الكاتب، من خلال هذه البداية، يجنح إلى الاعتقاد بأنّ حياة الإنسان المعاصر هي حياة دهاليز، تلك الأمكنة المظلمة التي تغيب فيها الحقيقة، وتحاك فيها الدسائس والمؤامرات لخلق عدم التوازن، فالمواسم الخرساء هي قصّة الأرض تسجّل أحداثها النارية الملتهبة.

والازدواج في المكان يقوم بين هنا وهناك، بين المحلّي الضيّق والعالم الممتدّ، بين المطويّة بالأمس والعالم بأسره اليوم في زمن العولمة. قرية الكاتب وقد زحفت رمال الصحراء عليها بعد نزوح أبنائها، والعالم بأكمله وقد زحف عليه إعصار العولمة فأمركته. فالرواية، إذن، مراوحة بين مكانين وزمنين وقصّتين، واستشهد خالد الأسود على ذلك بقول الكاتب في الصفحة الثامنة: «**من ظلال مطيّة تحكي القصّة القديمة للجديدة بين حكاية زحف**

الرمال وإعصار كترينا وريتا». فالجمع بين المطيتين هو الخراب. والمواسم خرساء في أرض هنا وأرض هناك. فالفعل الأوّل لهذه العولمة هي أنّها فصلت بين الإنسان والأرض لإحداث الانبتات بين جذوره وهويّته، فصل الإنسان عن ماضيه وهذا مظهر من مظاهر الازدواج في الزمان. وبطل الرواية ذو شخصية مهزوزة لم يفهم العولمة والتغيّرات العميقة التي جاءت بها. قطعت العولمة مع المهن التقليدية رمز الحياة الهادئة فوقع عزل البطل اجتماعيا.

ومرّ خالد الأسود بعد ذلك إلى الحديث عن ازدواج الشخصيات، ازدواج بين خليفة الأصل المنغلق في المكان، الشخصية الرئيسية غير الديناميكية مع المتغيّرات، المتشبّثة بالأصالة والمنبت، تعيش في ظلّ التهميش واللاجدوى وخليفة الآخر المتخيّل في المطية الأخرى. الشخصية الايجابية الواعية الرافضة للاحتلال. الشخصية الأولى التي تمثل الرؤية التي ترى الواقع هو جحيم ولا مفرّ من الاستسلام له لأنّه زمن المواسم الخرساء ورؤية، تمثّلها الشخصية الثانية، ترى أنّ الآخر هو الجحيم ولابد من مواجهته.

وأثبت خالد الأسود، ببعض الشواهد من الرواية، وجود علاقة بين تجربة محمود درويش والتجربة السردية ليحيى محمد. ورأى أنّ الكاتب عمد إلى فضح الأنا وفضح الآخر، لا يتوانى في نقد الذات وطريقة تفاعله مع متغيّرات العولمة وفي المقابل لا يقدّم صورة ورديّة عن الآخر بل يسعى لفضحه وكشف صورته البشعة للعموم.

والبطل، يضيف خالد الأسود، ينخرط في سلبية الجماعة ليفلت بذلك من صورة البطل الإيجابية المألوفة في الروايات الكلاسيكية وهذا يعدّ ضربا من الواقعيّة.

وخلص الأسود في الأخير إلى أنّ مضامين الرواية تشير بقوّة إلى عقم العلاقة التي بنيت على إلغاء الأنا من طرف الآخر الذي لا يمكن أن ينتج قيما إنسانية متوازنة ولا تولّد إلاّ مواسم خرساء. ثمّ تعرّض إلى الجوانب الفنّية في الرواية والرؤية السرديّة فيها ومنابع صياغة اللغة واتجاهها الأدبي.

وتوجّه إلى الكاتب بجملة من النقاط النقديّة التي يتصوّر أنّها غير مستساغة كطرحه لقضايا وقع تجاوزها زمنيا كالصراع بين شباب القرية وشيوخها وحرية المرأة وحقّ الشباب في التعبير والعلم في الخطاب الديني، حتّى صورة المدينة فقد بدت كلاسيكيّة مألوفة وكان الأجدر النظر إلى المدينة من زاوية إشكالية كتغيّر القيم وإشكالية الحداثة والمعاصرة وما تطرحه من تحدّيات. بالإضافة إلى تبريره المفتعل وغير المنطقي لفشل العاطفة بين الفاهم وفاطمة، كما أنّ اللغة، أحيانا، تميل إلى الإبهام واستعمال العامية في الخطاب السردي وهذا ضارّ بالرواية. وفي العموم مواسم خرساء هي رواية غموض وليست رواية إبهام .

من جانبه، هنّأ رضوان الكوني يحيى محمّد على إصداره الجديد وأبدى إعجابه بعرض خالد الأسود المعمّق للرواية وجمع شتاتها وكتابتها من جديد. فالنص قبل قراءة خالد الأسود نصا مفتوحا لا يستجيب لمواصفات الرواية الشخصيات فيها غائمة والموضوعات شتّى والمكان غائب وتساءل لماذا لا يجرؤ الكاتب على تسمية المكان إذ أنّ بعض الكتّاب يخجلون من ذكر أسماء قراهم ومدنهم. وطلب شرحا للمصطلح الجديد في سرد المحاكاة. واعتبر أنّ هذا العمل عمل ثوريّ استنهاضي غير أنّه كان يحتاج إلى لمسات أخرى أكثر عمقا.

ومن جهتها، رأت ليلى الدعمي أنّه من الظلم أن يقوم القارئ بعد عملية استقراء لكتاب ما وخياطته على هواه إلباسه الكاتب عنوة فيعمد إلى محاسبته على ضوء تلك القراءة. فمواسم خرساء كتاب مملوء بالألم والحسرة، مفعم بالحنين إلى ماض ولّى والبكاء على الأطلال وكذلك الرمزية المكثّفة ويطرح قضايا عديدة أهمّها تداعيات المجتمع العالمي والعربي، العولمة، القضية العربيّة، الوجوديّة والقضايا المحلّية. ولاحظت أنّ هناك مقاربة ومقارنة بين مكانين متباعدين. وطرحت تساؤلا حول هويّة خليفة الفاهم وإلى ماذا يرمز بالضبط. وخلصت في النهاية إلى أنّ الرواية برمتها هي مجموعة خواطر.

أمّا الدكتور نورالدين بن بلقاسم فقد أقرّ بأنّه لم يستوعب الرواية استيعابا جيّدا إلاّ بعد قراءة الأستاذ خالد الأسود لها، لما فيها من تداخل. وأبدى بعض الملاحظات السريعة تتمّة لما قيل. وأشار إلى أن الكاتب قد أخذ القرية المحلّية كمنطلق للحديث عن القرية الكونيّة المعولمة لينفذ من خلالها إلى ما وقع من تشريع للظلم والنهب والكذب ومن تشريع للاحتلال السرّي والعلني والارتشاء بنوعيه المالي والجنسي. ولاحظ في الأخير أنّ الكاتب حمّل البطل ما لا يحتمل من أفكار وآراء وكان من المفروض أن يتدرّج معه بقدر مستواه الذي هو في السياق السردي.

واكتفت القاصّة بسمة الشوالي بطرح سؤال حول إمكانية اعتبار الشيخ عاصفة باردة تمارس الدمار الهادئ طويل الأمد. وكذلك فعل الأستاذ سالم اللبّان فقد تساءل إلى أيّ مدى يمكن للرمز أن يتحمّل خطابا سرديا مستقرا على حال يعني للمتقبّل معنى موحّدا لا خلاف حوله.

وتصوّر الدكتور عمر بن سالم أنّ معاناة يحيى محمّد في هذا النصّ كبيرة جدّا، مشيرا إلى الأخطاء المطبعيّة والتنقيط الوارد في غير محلّه. ونبّه الكاتب إلى مسألة الخلط المزعج، في مستوى السرد، بين الدارجة والفصحى.

واعتبر الأديب محسن بن ضياف أنّ مواسم خرساء هي محاولة من طرف الكاتب في التجديد الروائي وكلّ مجدّد لا بد أن يقع في مطبّات ومزالق. وتمنّى لو عمدا الكاتب إلى جعلها قصّتين منفصلتين بدل مزجها في هذا القالب الروائي.

وإجابة عن سؤال سالم اللبّان، قال خالد الأسود أن الكتابة الرمزيّة مجعولة لتعدّد المعنى وليس لتوحيد المعنى. فالغاية من الرمز تعديد القراءات النقدية للعمل الفنّي وتفجيرها.

وفي ردّه، أبدى الأديب يحيى محمد عن اعتزازه بالنادي وبما قيل. وشكر الأستاذ خالد الأسود على مداخلته. مبديا استعداده لأن يأخذ، في عمله القادم، بالكثير من الملاحظات التي أوردها المتدخّلون في هذه الجلسة.

«عم سعيد في باب سويقة»،
نثر ساسة وتسجيل لعهد

الرشيد إدريس وجه من وجوه الفكر والسياسة والأدب في تونس، من مواليد العاصمة في 27 جانفي 1917، زاول تعلّمه بالمدرسة الصادقية وتحصّل على شهادة انتهاء الدروس، وفي سنة 1937التحق بإدارة المال وعمل مترجما بها. عمل ضمن الشبيبة المدرسيّة وشارك في حركة النضال الوطني في صفوف الحزب الحر الدستوري إلى جانب الزعيم الحبيب بورقيبة، ووقع اعتقاله وسجنه عدّة مرّات: سنة 1938 إثر حوادث 9 أفريل ثمّ سنة 1940. وغادر التراب الوطني إلى المنفى سنة 1946 وحكم عليه أثناء ذلك بالإعدام غيابيا. عيّن سنة 1956 ملحقا بديوان الرئيس في أوّل حكومة لتونس المستقلّة ثمّ أشرف على قسم إفريقيا – آسيا بوزارة الخارجيّة. انتخب عضوا بالمجلس التأسيسي وشارك في إعلان الجمهوريّة سنة 1957 وفي نفس السنة عيّن وزيرا للبريد والبرق والهاتف. انتخب سنة 1959 نائبا بمجلس الأمّة وعضوا بالديوان السياسي للحزب الحر الدستوري الجديد. عيّن سفيرا بواشنطن ومكسيكو من سنة 1964 إلى سنة 1969 ثمّ ممثّلا قارا لتونس لدى الأمم المتّحدة بنيويورك. سنة 1980 مثّل تونس في لجنة مراجعة ميثاق الأمم المتّحدة وأسّس جمعية الدراسات الدوليّة وترأسها ويدير مجلّة «**الدراسات الدولية**» الصادرة عنها. عيّن سنة 1991 رئيسا للهيئة العليا لحقوق الإنسان والحريات الأساسية. وكلّفه الأمين العام لجامعة الدول العربيّة بقضيّة المحتجزين الكويتيين بالعراق. متحصّل على عدّة أوسمة تونسيّة وعربيّة وأجنبيّة. عضو اتحاد الكتّاب التونسيين منذ سنة 1980. كتب المقالة الصحفيّة والدراسة التاريخيّة والقصّة والشعر

وأدب الرحلة وأصدر العديد من الكتب باللغتين العربية والفرنسية كـ«**من باب سويقة إلى منهاتن**» (ذكريات 1980)، «A l'aube de la lanterne» (فانوس العمر، ذكريات 1981)، «**ذكريات المغرب العربي في القاهرة**» (مذكرات 1981)، «**من جاكرتا إلى قرطاج**» (مذكرات 1985)، « Errances» (متاهات، شعر 1990)، «**أرق على ورق**» (قصّة 1990)، «Reflet d'un combat»(انعكاس الكفاح، مذكرات 1996)، «Au gré du Calame» (من وحي القلم، شعر 1997)، «**في طريق الجمهوريّة**»(مذكرات 2001)، «**السالي هرب**» (قصّة 2003) و «**قتيل الحمامات**» (قصّة بوليسية)، « **خيار العمر**» (مذكرات).

هذا الرجل، كما قدّمه الأديب رضوان الكوني، من الساسة الأول الذي أشعرنا وحببنا في قراءة نثر الساسة وجذبنا إلى كتاباتهم. هذا الرجل الذي تردّد اسمه في المحافل الدولية مدافعا عن القضية الوطنية قد أجمع كل الحاضرين في اللقاء الأدبي الاستثنائي الذي نظّمه النادي الثقافي أبو القاسم الشابي، عشية يوم الجمعة 27 جوان 2008 بفضاء نادي القصّة بالوردية على أنّه شخصية وطنية يناضل على جبهتين، حسب تعبير محمد الهادي المطوي، وطنية سياسية من جهة وأدبية من جهة أخرى.

سعد نادي القصّة، إذن، باستقباله في رحابه لتقديم انموذج من كتاباته، مناقشة قصّته «**عم سعيد في باب سويقة**» (2008) المندرجة ضمن الأدب السردي القصصي، وقد سبق للأستاذ الرشيد إدريس أن زار هذا النادي، قبل عقدين ونصف من الزمن، وقدّم فيه محاضرة حول الحركة الوطنية في المهجر. ذكر ذلك الأديب يحيى محمد وعاد بالحاضرين إلى مكتب المغرب العربي بالقاهرة حيث أبلى الأستاذ الرشيد إدريس البلاء الحسن وقام بسعي محمود لكسب دعم دول قارة آسيا بصفة عامّة وأندونيسيا والباكستان بصفة خاصة للقضية التونسية ومساندتها لها. فهو بداية افتتاح السفارة التونسية بواشنطن وهو بداية البعثة الدبلوماسية بنيويورك وهو من اكتشف مؤامرة التصنّت بالهاتف على الحركة الجزائريّة وما أعقب ذلك من

ضجّة حيث كُلّف الزعيم أحمد التليلي بمتابعة هذه القضيّة. إضافة إلى الدعاية والإشهار لموطنه الخاصّ ربض باب سويقة.

وفي كلمته التي ألقاها تحت عنوان «**الرشيد إدريس الدبلوماسي الأديب**»، تحدّث الأديب الطيب الفقيه أحمد عن هجرة الأستاذ الرشيد إدريس، أثناء الحرب العالميّة الثانية، إلى الشرق ومساهمته في بعث مكتب المغرب العربي بالقاهرة (1946-1952) وعودته إلى تونس سنة 1955إثر الإعلان عن الاستقلال الداخلي وإشرافه على إدارة جريدة العمل. واقترح الطيب الفقيه إضافة الرشيد إدريس إلى زمرة من سبقوه من الأدباء الدبلوماسيين الذين سبقوه في مجالات الفكر والثقافة والإبداع مثل محمد العروسي المطوي والحبيب عباس والحبيب نويرة والشاذلي زوكار.

كلّ ما قُدّم كان طيبا ولكن ماذا بخصوص موضوع المناقشة، قصّة «عم سعيد في باب سويقة»؟ هل وقع انحراف في مسار اللقاء؟

في الحقيقة، كان مقرّرا أن يتكفّل الأستاذ سالم اللبّان (يشتغل بقطاع الإعلام والاتّصال) بتقديم دراسة أدبية حول القصّة غير أنّه فاجأ الجميع بقراءة مطوّلة، تخرج عن السائد والمألوف أنزعج لها البعض وطرب لها آخرون. انزعج لها من لم يطّلع على القصّة وكان ينتظر من سالم اللبان أن يقربها إليه متحدّثا عن محتواها وشكلها وشخوصها ومواطن الإبداع فيها غير أنّ مداخلته راوغتهم إلى استعادة شخصيات ورقيّة لثلاثة نصوص سرديّة للأستاذ الرشيد إدريس وإنطاقها في محاكمة للمؤلّف في قالب قصصي شيّق وأسلوب روائي فلم يستطيعوا أن يميزوا خيط الكاتب الأبيض من خيط القارئ الأسود. وقال عنها الأستاذ الرشيد إدريس إنّها فاجأته وأطربته ولا أدري هل أعجبته حقّا أم هي الدبلوماسيّة تجري دما في عروقه؟ على كلّ حال، عندما أخبرني سالم اللبّان في اتّصال هاتفي بعد اللقاء ما قام به بالضبط استحسنت ما فعله وملت إلى كون الأستاذ الرشيد إدريس لم يجامل فيما قاله وإن كنت أعتقد جازما أنّ التزام وتقيّد سالم اللبّان بنصّ سردي أسبوعي في سنته السردية هذه على موقعه بالانترنيت

قد اضطرّه قسرا إلى السعي خلف هذه الطريقة لينال صيدا مزدوجا بضربة يد واحدة.

«**عم سعيد في باب سويقة**» هي قصّة واقعيّة طويلة من سرد ذاكرة المؤلّف تقع في 98 صفحة من الحجم المتوسّط. وتسجّل أحداثا دارت بربض باب سويقة أيّام الكفاح الوطني للتحرّر من المحتل. فهي، كما قال الأستاذ الحبيب بولعراس في مقدّمة الكتاب، «**حكاية الحاكي وخرافة سهرة الشتاء الطويلة ومذكرة الجد للأحفاد، كتبت كما كانت تروى أو قد كتبت لتروى كما هي، ليس المهم فيها التركيب الزمني أو التدقيق، وإنّما المهم هو ذاك العالم المندثر الذي يهدف إلى إحيائه.**» وقد اعتبر المؤلّف أن سعيدا كان ضحيّة ولم يكن مناضلا.

وقد حضر اللقاء ثلّة من الطلبة والباحثين في التاريخ وتحدّثوا عن الدور الجديد عند المؤرّخين في دراسة التاريخ بالاعتماد على القصص. وفي هذا الإطار طرحوا تساؤلا: إلى أيّ مدى يمكن أن تكون للقصّة تعبيرا عن واقع نضال شخص ومنطقة؟

وبينما اكتفت حنان القصدلّي بتوجيه تحيّة تقدير إلى الأستاذ الرشيد إدريس، طلبت الأديبة فاطمة سليم كشف بعض الأسرار حول انقسام القيادة التاريخية، زمن الحرب العالمية الثانية، في مسألة خيار التوجّه نحو الحلفاء، فأعلمها أنّ الشعب التونسي في تلك الحقبة كان ميله إلى الألمان ماعدا بورقيبة الذي بعث من السجن رسالة إلى القيادة الميدانية توصي بالاتصال بالحلفاء. ولكن عند خروجه من السجن اتّصل هو أيضا بالألمان عبر سفيرها بتونس وسعى في تكوين حكومة بديلة للحكومة التي كوّنها المنصف باي لكي يكون هو المفاوض عند عودة الفرنسيين ولكنّه لم ينجح في مسعاه. وكانت نتيجة لتلك الفوضى أن اتّهم المنصف باي باطلا بتعاونه مع الألمان وهو الذي لم يتخذ قرارا بعد عندما أرسل له روزفلت رسالة يطلب فيها مساعدة جيوش الحلفاء.

وبخصوص علاقة نصوصه بالدراما، ذكر الأستاذ إدريس أنّه قدّم قصّته «**السالي هرب**»، منذ سنوات، إلى المخرج المسرحي محمد إدريس بطلب من الأخير وإلى الآن لم يرها في دائرة الضوء.

«سبحة الباي»،

رواية في التاريخ ونهر من أنهار العطاء

محمد المختار جنّات، وجه من الوجوه الأدبيّة في تونس، من مؤسّسي نادي القصّة، أصدر العديد من الكتب كأرجوان (الفائزة بجائزة بلديّة تونس سنة 1965 وهي رواية لم تصدر كاملة حتّى الآن وإن كان صاحبها قد أتمّها.)، نوافذ الزمن (1974)، الفرجة من الثقب (1981)، سطوح الغسيل (1982)، قنديل باب منارة (1993)، وعناوين كثيرة موجّهة للطفل. كما له في انتظار النشر أضعاف أضعاف ما نشر، كان لمنتدى مطارحات أدبيّة شرف استضافته عشيّة يوم السبت 26 أفريل 2008 بفضاء نادي القصّة بالنادي الثقافي أبو القاسم الشابي بالوردية لمناقشة إصداره قبل الأخير(*) «**عهد الأمان**»، القسم الأوّل من الجزء الأوّل «**سبحة الباي**» من روايته النهر «**عقود تونسيّة**» التي تغطّي فترة زمنيّة تمتدّ من1853 إلى السنوات القليلة بعد الاستقلال.

بعد تقديم منشّط الجلسة يوسف عبد العاطي للكاتب وأهم إنجازاته، أحال الكلمة للدكتور أحمد ممّو الذي شرع في الحديث عن الرواية واصفا إيّاها بأنّها رواية نهريّة كتبت "بالكيلو" وإن كان "الكيلو" لا يقلّ أحيانا جودة عن النصّ المقتضب القصير، إذ أنّ مفاهيم التذوّق الأدبي قد تختلف باختلاف الزمن والصنف الأدبي والبيئة الثقافيّة التي يوجد فيها شكل من أشكال التعبير. وأشار إلى أنّ الكاتب قد اعتكف لمدّة 15 سنة لانجاز هذا العمل الذي سيجلب له مستقبلا الكثير من الاحترام والتقدير على الأقل من

(*)إصداره الأخير «حنايا زغوان» القسم الثاني من «سبحة الباي» صدر منذ أيّام.

ناحية الحجم وما بذله من جهد في عمليّة الكتابة دون البحث عمّا وراء الكتابة من مفاهيم أدبيّة، ثقافيّة، اقتصادية، إلخ.

وقد اعتبر أحمد ممّو أن «**عهد الأمان**» هو المفتتح لنهر الكلمات التي ستتدفّق بعد ذلك والتي قد تغرق الكاتب في العديد من المشاكل بدخوله مجال المؤرّخ. ولكي يتفادى الأمر سيحتاج إلى إعادة توضيح بعض المفاهيم المقترنة بتلك الأحداث وبلورة مفهوم اجتماعي للحدث الذي يصفه كما عليه استعمال مفردات مقترنة بالعادات والتقاليد واللباس ووسائل الاستعمال اليومي وغيرها ليس في مكان محدّد ضيّق وإنّما في عدّة أمكنة جغرافيّة متنوّعة بما أنّ شخوص الرواية تتحرّك بحريّة تامة في تونس بمناطقها المختلفة وفي فرنسا ودول شمال افريقيا. وهو ما يتطلّب قاموسا لغويا حضاريا متّسعا يعتقد أحمد ممّو أنّ الكاتب قد قرأ له حسابه. فالرواية قد بنيت على حدثيّة مختصّة بأربعة مجموعات بشريّة تسرّب الكاتب إلى حياتهم اليوميّة مركّزا على علاقاتهم الاجتماعيّة وترابطها مبالغا أحيانا في فضح علاقاتهم غير الشرعيّة. وتعقّب بدقّة الأسماء التاريخيّة لتلك الفترة ممّا جعله يوثّق بشكل مكثّف لهاته المجموعات العرقيّة مراوحا بين ما هو حدث تاريخي وبين ما هو تخييلي.

وتحدّث أحمد ممّو عن الخلفيّة التاريخيّة وأهمّ الأحداث التي ركّز الكاتب عليها في الفصول الخمسة لهذه الرواية وهي:

- سرقة أموال الدولة من طرف محمود بن عيّاد وقيام الباي بتتبّعه.
- مشاركة دولة البايات في تعزيز موقف الدولة العثمانيّة في حرب القرم.
- تزايد مصاريف العائلة المالكة وتفشّي الفساد في الجباية وسوء الادارة.
- المناوشة بين علي بن غذاهم وعامل الكاف.

- خروج محلّة الباي إلى الجريد بقيادة محمد الصادق باي الشخصيّة التي ستكون في مستقبل العقود التونسيّة أهمّية كبرى.

وأضاف أحمد ممّو إنّ الكاتب يضطرّ في بعض الأحيان للخروج عن نسق السرد الروائي المرتبط بالشخوص لوصف الإطار الزماني والمكاني معتمدا تقريريّة تلوي عنق التقنية القصصيّة. ولأنّ الرواية قد تصبح في يوم من الأيّام مرجعا من المراجع التي يمكن أن يستمدّ منها المسلسل التلفزي فالمطلوب الدقّة في المعلومة التاريخيّة. ولمحمّد المختار جنّات من الذوق الفنّي والتشويق ما يجعل مواقف الشخوص التخييليّة ترسخ في ذاكرة القارئ .

واعتبرت ليلى الدعمي في مداخلتها أنّ الكاتب يقدّم في روايته الجديدة قراءة جديدة للتاريخ. وعابت عليه تدخّله المباشر في الراوي إلى درجة الوقوع في فخ الإدلاء بمواقف عنصريّة. وكذلك استعماله لألفاظ جنسيّة خشنة كان بمقدوره أن يتّجه فيها نحو التلميح دون التصريح. وحيّت مع ذلك قدرته في الإمساك بالأحداث رغم كثرتها وتشعّبها.

أمّا عبد الواحد ابراهم فقد اعتبر محمد المختار جنّات ظاهرة في ميدان القصّة والرواية في تونس من ناحية تطرّقه إلى مواضيع لم يتطرّق إليها غيره ولفت انتباه الكاتب إلى أن مصطفى بن إسماعيل لم يولد في بنزرت وإنّما ولد وترعرع في حلق الوادي.

وأشاد الجيلاني بن الحاج يحيى بالعمل وقال إنّه جدير لكي يوضع بين يدي الطلبة والتلاميذ.

وفي ردّه على المداخلات، ذكر محمد المختار جنّات أنّ الرواية يجب أن تعاني مشاكل يقظتنا وتأخذ شكلا إنسانيا يدافع عن قضايانا بأسلوب سواء كان فنّيا أو علميا أو تاريخيا. وهذا العمل هو متنفّس له اتّخذ فيه التاريخ وعاء. واعترف أنّ عقود تونسيّة ليست سردا تاريخيا وإنّما هي قضايا منفصلة كقضيّة عهد الأمان وقضيّة الماء في حنايا زغوان... وكثرة الشخوص

التي تصل إلى ما يقارب 700 شخصيّة جعلته في بعض الأحيان ينسى أسماءها عندما يتحدّث عنها.

وقد عبّر الجميع في نهاية الجلسة عن سعادتهم بهذا اللقاء وتمنّوا لو أن وزارة الثقافة والمؤسّسات الماليّة والاقتصاديّة تولي عنايتها واهتمامها بهذا المشروع الأدبي فتأخذه مخطوطا من بين يدي كاتبه وتقدّمه كتبا (أكثر من17 كتابا من الحجم الكبير) إلى قرائه وهو الذي أزمع أن يكفّ عن التفكير في النشر بعد أن نشر القسمين الأوّل والثاني على نفقته الخاصّة. فهل من مجيب؟

«ريح الوقت»،
عجائبيّة مدهشة وتجريبيّة مثيرة

التأمت عشيّة يوم السبت 5 أفريل 2008 في منتدى مطارحات أدبيّة بفضاء نادي القصّة بالنادي الثقافي أبو القاسم الشابي بالوردية لقاء أدبيا مع القاص والروائي يوسف عبد العاطي لمناقشة آخر إصداراته رواية «**ريح الوقت**» الصادرة منذ أشهر. شرع خلالها الدكتور أحمد ممّو في الحديث عن الكاتب ومسيرته الأدبيّة الممتدّة من ثمانينات القرن الماضي إلى اليوم. فذكر أنّ الكاتب قد بدأ نشاطه الثقافي بكتابة القصّة القصيرة توّجها بنشر مجموعتين قصصيتين: «**فارس الظلام**» و«**وبعد...**»، ثمّ عنّ له بعد ذلك أن يطوّع قلمه لكتابة الرواية فأصدر روايته الأولى «**غروب الشرق**» (1995) وأعقبها بعد سنوات بهذه الرواية المطروحة للنقاش. وقد ذكّر الدكتور القائم بتنشيط هذه الجلسة عوضا عن عبد العاطي بأنّ الكاتب قد عُرف باهتمامه بالتعريف بالكتاب التونسي فمارس لسنوات عدّة المتابعة الصحفيّة في المجال الأدبي. وأحال بعد ذلك الكلمة للأديب الناقد رضوان الكوني، ضمير الكتابة القصصيّة كما وصفه، لتقديم الكتاب الذي اعترف أنّه كان ضحيّة مراوغات هذه الرواية المخادعة والمغالطة إذ لها القدرة على جعلك تستخفّ بها وتستهين محدّثا نفسك بأنّك وضعتها في جيبك، وأنّك ستلتهمها في أسرع وقت لكنّك سرعان ما تفيق من غفلتك لتجد نفسك قد وقعت في أحابيلها. فالمغالطة الأولى نجم عن الحجم المتواضع الممتدّ على 237 صفحة بما فيها الصفحات المخصّصة لعناوين الفصول وبياض التهوية بينها، ولكنّه وجد أنّ الصفحة الواحدة تستوعب 26 سطرا مكتوبا والسطر الواحد يضم في المعدّل 14 كلمة وفي المعتاد 6

كلمات فقط، أي أن هذه الرواية تحتوي على ما لا يقلّ عن 82800 كلمة. والمغالطة الثانية في قراءة عنوانها الذي أخذ منه وقتا طويلا لفكّ غموضه وكأنّ الخطّاط الذي كتب العنوان قد تعمّد كتابة ريح بشكل عاصف أهوج فكانت الراء مقلوبة إلى الأعلى وكانت الياء كالسكّين تقطع ذيل الراء وامتداد الألف واللام من كلمة الوقت ثمّ كانت الحاء الذي كبر بطنها واستدار لينغلق أخيرا مع الواو. والمغالطة الثالثة أنّ الرواية مكتوبة بلغة عاديّة لا تكلّف فيها ولا تعقيد. وقد جعل الكاتب روايته في 11 فصلا سمّاها رياحا وأعطى لكلّ فصل سمة لريحه. واعتبر رضوان الكوني أنّ تسمية الفصول بالرياح قد تكون إضافة معنوية تُعطي بعدا آخر للعمل الإبداعي إذا كان القارئ يمسك بطرف الخيط. وفي الرواية هذه وعلى الرغم من تغيّر أسماء الرياح وجِهات هبوبها فإنّ الأحداث تسير سيرها الذي خُطّط له منذ بداية الرواية حتّى نهايتها. وقد استرعى انتباهه استعمال الكاتب المفرد للعنوان الدارج والجمع للعنوان الجغرافي فالريح من المنظور القرآني وعلى رواية قالون مصيبة قادمة وهلاك مؤكّد بينما تعبّر كلمة الرياح على الخصوبة والخير الجزيل كما جاء في الحديث أنّه صلّى الله عليه وسلّم كان يقول إذا هاجت الريح، اللهم اجعلها رياحا ولا تجعلها ريحا. ويبدو أنّ الكاتب لا يعنيه من ذكر الريح إلاّ ما يُستفاد من نتائج هبوبها إذ لا بدّ من تغيّر وتبدّل ذلك لأنّه لم يشهد عاصفة تعصف وعلى طول الرواية لم ير ريحا ولا رياحا تهبّ على المكان، فالريح في نهاية الأمر في هذه الرواية أمنية مشتهاة الحدوث وأمل يُرغب في تحقّقه. ومنذ البداية يُسلّم الكاتب القارئ أحد مفاتيح الرواية وهو مأساة السارد المملوء حيرة وأسئلة في قرية يُؤخذ أبناؤها بالقشرة اللامعة والمظهر الخارجي دون الغوص في أعماق المعاني ويجنحون إلى الثرثرة. صوت السارد الأخرس هو الصوت الطاغي في الرواية، شخصية عجيبة تستمدّ المعرفة من تكوينه الأساسي ومن عبقريّة أبيه الصادق المقجول الذي لا يؤمن إلاّ بالعمل وهو العقل المدبّر في القرية. فباستثناء هذين الأخيرين تظلّ بقية الشخوص منساقة وراء أهوائها دون

تفكير في تحسين أوضاعها وأوضاع البلدة.وقال رضوان الكوني أنّ أحداث الرواية شبيهة بأحداث قصّة قصيرة. والرواية بأسماء شخوصها ومكان القرية تُسهم في إنشاء أسطورة. ثمّ عمد رضوان الكوني إلى تلخيص أحداث النهاية فقال: «**سالم البكّوش يرغب كلّ الرغبة في ملاقاة أبيه فتنضمّ إليه منيرة "القبيحة" التي تتمنّى أن يعلن زواجها في القريب وحينما يصلان إلى المقبرة يجد سالم أباه قد حفر حفرا وغرسها تفّاحا وأخذ يسقيها من ماء المقبرة ويدعوهما إلى ضمّ جماجم الموتى ووضعها في السفينة ويطلب إليهما أن يجمعا كلام أهل القرية ويضعاها في تلك الجماجم المرحّلة بعيدا ويبارك زواجهما على ألاّ يمسّا تفّاح المقبرة.**» وأكّد في نهاية حديثه أنّ رواية ريح الوقت مهمّة وفيها سهولة توحي بالبساطة ولكنّها عميقة جدّا وتثير موضوعا من أهمّ الموضوعات وهو كيف نوائم بين القول والفعل وتتناول أيضا معنى فلسفيا حين تعالج الموت ومعنى الموت الحقيقي ومن ناحية أخرى عاب على الكاتب اعتماده المفرط على الأسئلة لأنّ دور القارئ هو التساؤل والاستنتاج.

من جانبه اعترف الدكتور محمد اليعلاوي بأنّ هذه الرواية قد أتعبته لأنّها تخرج عن المفهوم العادي للرواية ذات الأبطال والأشخاص والعقدة والانفراج وطرح تساؤلا: إلى أيّ نوع من أنواع القصّ تنتمي هذه الرواية وما هي اتّجاهاتها؟ فهل هي من الأدب التجريبي؟ أم هي من الأدب اللولبي التي تُذكّر ببدايات الرواية الجديدة في فرنسا وخاصة كتاب ميشال بيتور التحوير وكذلك أقاصيص ادغار آلن بو؟ أم هي من الأدب التهويلي؟ أم من الأدب الإرشادي؟ إذ أنّ الكاتب يحمل القارئ إلى نهاية لن يجدها أبدا. واعتبر اليعلاوي أنّ الرواية تفتقد إلى الحركة وتميل إلى الركود أمّا بخصوص الألقاب المأخوذة من قاموس العاميّة التونسيّة فهي في نظره لا تتماشى مع التجريد الذي توخّاه المؤلّف. وحول النقطة الأخيرة التي توقّف عندها اليعلاوي اعتبر محمد الجابلّي أنّ التجريد مهما أوغلنا فيه لا بد أن يحيلنا إلى الواقع، والرواية مهما غالت في المتخيل فهي تحيلنا إلى رمزيّة ما.

وبما أنّ الرواية ليست رواية شخصيّة أو رواية حدث فهو لم يخرج منها إلا بجملة من الأسئلة المرهقة. وهو نفس ما لاحظه مصباح بوحبيل الذي قال: «**هناك قوة داخليّة لدى يوسف عبد العاطي وإصرار عجيب على التجريب. فأسلوب روايته ليس تقنية وإنّما هي رؤيا، وهذا اختيار.**» وتطرّق بعد ذلك إلى مسألة النصوص المعتمدة على الرؤيا فذكر أنّها تُبنى على مستويين: مستوى سطحي تقوم على الحكاية ومستوى عميق يقوم على الرموز والإحالات لتغيير المعنى ولكن في الرواية لا نجد كلّ ذلك بل نجد كثافة تأخذنا إلى خارج النص، إلى التراث الإسلامي، إلى سفينة نوح، إلى الشهداء يعودون غدا للطاهر وطّار، إلى كمّ من النصوص ليست موجودة في بداية الرواية.

أمّا ليلى الدعمي فقد تتبّعت المفردات والجمل والإيحاءات لاستخراج بعض الأبعاد لهذه الرواية المفعمة بالترميز والقضايا التي تعالجها، فذكرت في مداخلتها أنّ الرواية ترتكز أساسا على الاستفهام والسؤال والعجز عن البوح فهناك دعوة ملحّة إلى إعمال الفكر ومحاولة إدراك ماهية الحقيقة. وبخصوص الحركية التي أشار إليها الدكتور اليعلاوي فهي لم تجدها إلاّ في تكرار فعل انطلق المصرف في الأمر. مضيفة أنّ الرواية لها موقف واضح من الجامعيين الذين يحفظون الدرس جريا خلف النجاح والشهادات دون فهم مردّدين ما قرؤوه دون وعي مستعملين نفس الألفاظ والعبارات التي أملاها عليهم أساتذتهم. والصادق المقجول في الرواية لم يدخل إلى المدارس مطلقا ومع ذلك فكلامه ككلامهم. وهنا تساءل فؤاد سيالة هل كان الكاتب يثير من وراء شخصية الصادق المقجول ارتقاء الأمّي إلى مستوى الجامعي أم هو العكس، هبوطا للجامعي إلى مدرج الأمّي؟ وذهب إلى أنّ ريح الوقت، هذه الرواية المنفردة في تصميم غلافها، المنفردة في تسمية شخوصها، المتميزة في لغتها، المتميزة في بنائها، لا يمكن قراءتها والوقوف عند مشكلاتها دون مواجهة سارد تلبسته ظلال الخوف وجثمت الحيرة في تجاويف عقله. فكيف لمن يقرؤها لا تلفحه ريح الصراع والتمزّق الذي

يعاني منهما الراوي نتيجة الشدّ والجذب في التوجّه بالقرية نحو اتّجاهين متضادين متنافرين: اتّجاه الغرب من جهة بما يمثّله من ظلمة وخوف واتّجاه الشرق من جهة أخرى وما يمثّله من صفاء وارتياح؟ منذ البدء وقبل أن يفتح القارئ الكتاب، شحن الكاتب هذه الرؤية في تصميم الغلاف، فجعل اللون الأسود، لونا معبّرا عن الغرب، يطغى على اللون الأبيض المعبّر عن الشرق والمتركّز أساسا في حيز ضيّق متقطّع من المركز. هذه البوّابة، المصمّمة بخطّ فنّي جاء في قالب الأربيسك، يحيط بها عنوان مركّب شُكّل في صورة قفل ذهبي اللون، ظاهريّا، مدمّر ومرعب، باطنيا، كحيّة رقطاء نعومتها قاتلة. فالوقت في مخيالنا العربي كسيف قرب أعناقنا إن لم نقطعه ضرب رقابنا. أمّا الريح فهي كما ذكر رضوان الكوني، على عكس الرياح، شرّ مستطير. ففؤاد سيالة يرى أنّ الصراع هو صراع داخلي في مكوّنات مجتمع في ظلّ العولمة يذهب الكاتب إلى حسمه في نهاية الرواية لصالح الشرق المتاخم للبحر وكأنّه يقول إنّ خلاص تلك القرية لا يكون إلاّ إذا أبحرت في ذاك الاتّجاه.

وقد أخذ سالم اللبّان الكلمة ليقول إنّه مع استعمال السؤال كمحرّك لتقدّم الأحداث، ولكنّه يرفض أن تتمّ صياغة الكلام في شكل سؤال. وإذا أردنا أن نذهب إلى الرمز فيجب أن نضع اصطلاحات واضحة لدى الجميع ومفاهيم مفسّرة من البداية. وتساءل كيف يكون الخلاص في اثنين بغي وقبيحة؟ وإلى أيّ مدى ما فعلته سلوى "الحنينهْ" هو فيه خير؟ وكيف يشارك سالم البكوش في الفعل الخيالي ولا يشارك في الفعل الحقيقي؟

وألحّ الأديب يحيى محمّد على ضرورة الإلمام بشخصية الأعضاء والكتّاب المنتمين للنادي وأدلى بشهادة قيمة حول مساهمة الأديب يوسف عبد العاطي في المسرح في ثمانينيات القرن الماضي وتطرّق إلى مسألة النعوت والألقاب ومسألة التجريب وطرح عدّة تساؤلات تركها معلّقة.

أمّا الأديب الناصر التومي فقد أقرّ بصعوبة تفكيك هذه الرواية وتحليلها ولم يوافق سالم اللبّان فيما ذهب إليه من أنّ ريح الوقت هي

رواية أسئلة وقال إنّ أسلوب يوسف عبد العاطي المميّز هكذا حتّى في قصصه القصيرة وكذلك في روايته السابقة فهو يعتمد الغنائية وما يعاب عليه هو التكرار المملّ الذي يقلق القارئ ويزعجه. وتوقّف عند مشكلة الرمز فقال إنّه لا يحقّ لأيّ كاتب خلق رمز لا يكون له مدلول في ذهنية المتلقّي. ويوسف عبد العاطي قد نجح في بعض الرموز وأخفق في أخرى كصلاة بغية بالناس والعلاقة غير الطبيعية لخلق جديد وهو ما لا يتماشى مع المنطق فالخلق الجديد لا يكون إلاّ بعلاقة طبيعية.

ولم يردّ عبد العاطي على جملة التساؤلات التي عصفت في نادي القصّة ولم يطالبه أحد بذلك فلكلّ الحقّ في قراءة الرواية من منظوره الخاص، حتّى وإن كان الكاتب لم يقصد ذلك واكتفى بما حقّقته الرواية من نجاح في إثارة الدهشة وتربّعها في أذهان قرائها بما فيها من عجائبية مثيرة وتفرد غير مسبوق. فبالنسبة إليه كلّ نصّ أدبيّ يكتبه القارئ.

«سيدة العلب»،
التفكيك والتركيب، من الموجود إلى المنشود

«إنّ ميلاد كلّ كتاب هو إعلان عن تدشين مؤلِّفه لحظة جديدة في درب الانعتاق وفي مسيرة التحرّر في محاولته المتواصلة للانفتاح على العالم كأفق رحب فيه تبدع الذات وتتجاذب.» بهذا الحديث، وتزامنا مع اليوم العالمي للمرأة، بدأت عواطف زرّاد تقديم مجموعة آمنة الرميلي الوسلاتي القصصيّة الحائزة على جائزة نادي القصّة لسنة 2006 في اللقاء الشهري من مطارحات أدبيّة في فضاء نادي القصّة بالنادي الثقافي أبو القاسم الشابي. وتعرّضت الأستاذة إلى المضامين والأبعاد المترامية، المتراوحة بين الواقعية والرمزيّة، التي ترجمتها المجموعة، رغم ضآلة حجمها، وما فيها من موضاعات ومواقف ثريّة وقضايا وأفكار عميقة.

فعبر بوّابتها، يمكن للقارئ الاهتداء إلى واقعه الذاتي وما يعتمل داخله من إحساسات مزدوجة وواقعه الموضوعي بما يرتسم فيه من تناقضات وصراعات، فبين الداخل والخارج وبين الذاتي والموضوعي تتشابك العلاقة وتنصهر. وبعد تجاوزها لصورة الغلاف وما يتعلّق بها من ألوان وأبعاد تطرّقت عواطف زرّاد إلى إشكاليّة العنوان وما فيه من استفزاز من حيث قابليته للقراءة من منطلق عدة مرجعيات نقدية.

وقد اقترحت من ثمّة قراءتين، واحدة من الزاوية اللسانيّة وأخرى من الزاوية الفلسفيّة. فعنوان المجموعة، وهو عنوان إحدى قصصه، يكشف، فنّيا، النقاب عن عوالم القصّ أمّا لسانيا فالعلب، جمع علبة، هي الإطار

الذي يتكوّن من جملة من الأجزاء، وهو تعبير عن إبداعيّة الذات وحريّتها بما أنّها عمليّة تأليفيّة تقوم أساسا على التحريك والتركيب وإعادة التفكيك وإعادة التركيب للحصول على أشكال جديدة متنوّعة. ومن هنا لامست الأستاذة زرّاد الترابط الوثيق، في هذه العمليّة، بين العلبة والحرف، الوحدة الأساسيّة لبناء ما يسمّى في الألسنيّة بالوحدات المعنويّة أي الكلمة، الوحدة الضروريّة لتكوين السلسلة اللغويّة وإنتاج الخطاب المعبّر عن المسائل والقضايا. وفي هذا الإطار قامت الكاتبة آمنة الرميلي الوسلاتي، سيّدة العلب، باللعب بالكلمات لإنشاء نصوص إبداعيّة فنيّة ملتزمة أحيانا بقواعد اللعبة متجاوزة في أحايين أخر عن تلك القيود لتشحن النصّ بمعان ودلالات نافذة. وقد أشارت عواطف زرّاد إلى قدرة الكاتبة الفائقة على وصف الجزئيات في الأشياء وفي الموجودات الحيّة وجعل الجامد منها يتحرّك والساكت يتكلّم كما جاء في وصف الليل في قصّة الذئبة ووصف الذبابة في قصّة موسم الذباب.

وفي المنحى الفلسفي، يترجم العنوان انخراط الكاتبة الواعي في عصر العلب والتشهير بسقوط الإنسان في عبوديّتها رغم أنّه منتجها.

وتلاحظ مقدّمة المجموعة أنّ العلب رغم تنوّعها الغريب في الألوان والأحجام والمحتوي تتوّحد جميعها في كونها اصطناعية. ففي قصّة سيّدة العلب بشكل خاص يتجلّى دور العلبة في حياة الإنسان ودور الإنسان في حضارة اليوم ومحاولته العبثيّة الانتصار على الزمن بشدّ الوجه بالمراهم ومغالطة النفس بالتزييف. وإن كان لبعضها فائدة كعلبة النظارات في قصّة المفتاح والتي تمثّل وسيلة لرؤية الأشياء بأكثر عمق ووضوح، فإنّ علبة السجائر التي ترى الأستاذة عواطف أنّها شكل من أشكال إذابة العالم للتواصل معه تبرز خضوع الفرد ورهنه لنفسه في سبيل هذه المنتجات التي هزّت ثقته بنفسه وأطاحت بتوازنها واستشهدت بما قاله الراوي في الصفحة 18 من المجموعة: «**دهنت وجهها من علبة الكريمة الزرقاء، تابعت حركات**

أناملها في المرآة، هذه العلبة تشحن بشرتها بإحساس من الطمأنينة غريب».

وانتهت عواطف زرّاد إلى أن المقاربة الألسنيّة التي أعطت من خلال العنوان الإنسان سيادة وسلطة مطلقة على العلب بتحكّمه فيها واللعب بها كيفما شاء جاءت المقاربة الفلسفيّة لتقلب المعادلة وتنتزع منه سيادته وتبادله المواقع.

ثمّ انتقلت بعد ذلك إلى القضايا المطروحة في المجموعة متحسّسة خيوط الربط بين صورة الإنسان الموجودة، أنثى كان هذا الإنسان أو ذكرا، حيث يستقرّ فيه الموروث وصورته المنشودة الطامحة إلى ما هو أفضل. كما أشارت إلى وقع الكلمة ورغبة الكاتبة في تغليب سلطانها كما يُرى في قصّة الداليّة وحاكم مصر. وكذلك إلى قدرة الكاتبة على إضفاء شيء من الحياة والحيويّة على ما هو خال منهما وذلك بأنسنتها حتّى تضفي على العلاقة بين الإنسان وأشيائه حميميّة وتقارب.

وحين فتح يوسف عبد العاطي، مدير اللقاء ومنشّطه، والممارس للدكتاتوريّة المنظّمة، بابا للنقاش، وأُحيلت الكلمة إلى الأستاذ فتحي الصيفي، أكّد في بداية مداخلته، وجود خيط رابط يشدّ المجموعة بعضها إلى بعض وهو المعاناة وآلام الأنثى في تشكّلات مختلفة: معاناة في المظهر (سيّدة العلب)، معاناة وألم الأنثى العربيّة في خضوعها من فارس الصحراء إلى فارس العلوم والتقنية (تخبّ بي الناقة... إلى المؤتمر) ...

أمّا على مستوى الشكل فيرى الصيفي أنّ للكاتبة قدرة في التحكّم في السرد وتنويع الرؤية السردية الجادة منها والساخرة بما تمتلكه من خيال خصب وانتباه دقيق لخصوصيات الأنثى. وقد عاب عليها حشرها للكلمات القاموسيّة التي أفقدت الجمل توهّجها. ومن ناحية أخرى وبعد أن أشار إلى تقيّد آمنة الوسلاتي بتقنيات القصّة القصيرة، عاد ليؤاخذها على اهتمامها بالجزئيات والتفاصيل الروائيّة التي هي من مشمولات الرواية

وتساءل: لم لا تجرّب الكاتبة كتابة المسرحيّة وقد برهنت في قصّة "شويّة كورن دير" عدم عجزها؟

أمّا مداخلة الكاتب والناقد رضوان الكوني فلم تكن مداخلة عاديّة فهو أحد أعضاء لجنة التحكيم التي أسندت الجائزة لهذه المجموعة. وملاحظاته القيّمة، التي سطّرها ببقيّة قلم رصاص أمدّه بها الناصر التومي أمام عيني وتعليقات أحمد ممّو المازحة، أشادت بالدراسة التي قدّمتها عواطف زرّاد وعمقها كما أشاد بالمجموعة من حيث اللغة والسرد وشاطر الصيفي الرأي في كون الآلام خيطا رابطا في هذه المجموعة. وأكّد أن نيل الجائزة كان عن استحقاق ولا يعيب المجموعة سوى صغر حجمها، حتّى إنّ اللجنة طلبت من الكاتبة أن تضيفا نصّا آخر لكي يصبح حجم الكتاب مقبولا. مضيفا إلى كون العنوان يجب أن يكون موحيا ومغريا لا مفسّرا مفضوحا. علما أنّ المجموعة عند إسناد الجائزة لها لم تكن تحمل العنوان ذاته بل كانت تحمل عنوان أوّل قصّة كتبتها في هذه المجموعة وهي عروس بوزيّان، فسيّدة العلب هو من اقتراح الهيأة المديرة لنادي القصّة وموافقة ومباركة الكاتبة.

وقد أعجب سالم اللبّان بقراءة عواطف زرّاد للمجموعة واعتبر دخول الألسنيّة مع فلسفة اللغة إضافة مضيئة أعطت المرأة أهمّية كبرى. وتساءل إن كانت الكاتبة قد قصدت فعلا في سيّدة العلب اللعب وتعليب الكلمات عن نيّة مبيّتة أم لها مقصد آخر.

بينما اختار الكاتب بوراوي عجينة أن يضيف إلى مكتبة النادي عنوانا جديدا من تأليفه وهو الكتاب الأوّل من "**موسوعة القصص العربيّة في تونس في القرن العشرين (مختارات قصصيّة وتراجم الكتّاب)**". وبخصوص مداخلة عواطف زرّاد قال بوراوي عجينة إنّه كان يظنّ أنّها باعتبارها أنثى تتحدّث عن أنثى ستتعاطف معها تعاطفا وجدانيا ذاتيا دون أن تدعم مواقفها بحجج وبراهين من النصّ فإذا به يُصاب بخيبة أمل لأنّها تعاطفت

مع المجموعة تعاطفا دقيقا واضحا مقنعا. واستحسن الفكرة النظريّة التي تقول في اللسانيات أنّ الإنسان ينهل من القواميس وفي القصّة والشعر خاصّة يضفي على هذه الكلمات والعبارات والأفعال والصفات مدلولات جديدة يريد أن يصنعها ويروّجها. فهي فكرة طريفة كمدخل لهذا العمل. كما استحسن أيضا تحليلها للعنوان إذ تفطّنت إلى كون أقصوصة "سيّدة العلب" تكشف عن سيدة معجبة بالعلب وبأدوات التزيين ونفذت إلى أعماق الفكرة وإلى الأبعاد التي أرادت الكاتبة الوصول إليها وبيّنت أنّ هذه الكاتبة منخرطة في هذا العصر وأنّ هذه القصّة في الحقيقة تنتقد هذا العصر الذي لا يبقى فيه للإنسان إلاّ أن يلعب بالعلب. فالحضارة تغلّبت على الإنسان وأفقدته إنسانيته. وأضاف في هذا السياق أنّ الإنسان فقد سيادته على نفسه وعلى محيطه ولم يبق له إلاّ الجسد. فالشاب الذي يفقد جميع القيم ماذا يبقى له غير شعره ولون بشرته وملابسه فيتصرّف وكأنّه حرّ والحقيقة أنّ العصر هو الذي أفقده سيادته على نفسه. فهو إنسان عبد للعصر الحديث وإن كان يظنّ عكس ذلك. وبالنسبة للقضايا المطروحة اعتبر بوراوي عجينة أنّ ما قدّمته عواطف زرّاد مرضيا ومُقنعا باستثناء القسم الثاني الذي بدا له قصيرا. فالمنشود في هذه المجموعة خلافا لما يراه البعض في النظرة السوداوية هو نقيضها، فالطفل عندما يتحدّث عن أمّه ويدعوها إلى أن ترفع رأسها وهو نفسه الرجل الذي يقول لزوجته ارفعي رأسك لا أريدك أن تكوني مثل والدتي ففي تلك الحركة، رفع المرأة رأسها، يكمن المنشود. ولاحظ أنّ اللغة في هذا العمل مكسب كبير، فالكاتبة قد أخذت من القديم ما يصلح لهذا الزمن وصوّرت به قضايا العصر. وقد لفت انتباهه قدرة الكاتبة على تصوير عدّة فضاءات: الريف، المطار، البيت الأنيق، بلاد الغربة، وهي لم تستعمل الوصف لنقل واقع كما هو بل تنتقي منها ما يخدم الحركة القصصية، كما نال استحسانه استعمال الكاتبة المتقن للرؤيا فمرّة تتقمّص دور طفل وتروي على لسانه، ومرّة أخرى تتقمّص دور الرجل الذي عاد بابنه من بلاد الغربة... فقدرتها على النفاذ إلى داخل

الشخصيّة الواحدة وتصوير العالم الخارجي والداخلي من خلالها أمر يدلّ على تحكّم كبير في التقنية القصصية. كما سجّل في الأخير جنوح الكاتبة إلى الشعريّة (الاستعارة التي أتت في أعلى صفحة 85: «**هل تحسّ بضفيرة الليل بين يديك؟**»). وكيف أنّ باستطاعة آمنة الوسلاتي أن تتقمّص دور أب عائد بابنه من الخارج وهو على صندوق وأن تراوغ من أوّل النصّ إلى الجملة الأخيرة فيه وأن تصوّر تداعيات هذا الرجل وذكرياته وهو الذي يفرح لابنه الذي بزّ الفرنسيين وتغلّب عليهم متحصّلا على شهائد، فالإخفاء هو مدروس، فيه عفوية لكن فيه دراسة لمقوّمات النص. وأنّ الكاتبة لا تلتزم دائما بالخاتمة الكلاسيكية التي تفاجئ القارئ وتدهشه لكن في بعض النصوص تكون الخاتمة امتدادا للنصّ. وتساءل في ختام مداخلته: هل المرأة الموجودة في نصوص هذه المجموعة هي صدى للمرأة الموجودة في حياتنا اليومية أم هي صدى لامرأة تجاوزها الزمن؟ إذ كثيرا ما نجد حديثا عن المرأة المكبلة بالقيود وهي تريد تكسير قيدها. وهل أنّنا لا نقدر أن نجد عبارات في القديم أو الحديث تعوّض الكلمات الدخيلة التي نجدها في هذه المجموعة مثل "الكريمة"، "كوافيز"...؟ وهل رؤية الطفل الذي صوّرته، رغم ما فيه من إقناع داخلي، هي دائما هذا المنظور الرصين الجاد أم إنّ الطفل حينما نتحدّث بصوته لا بدّ أن نشير إلى عالمه البريء الخالي من التساؤلات الوجوديّة والممتلئ باللهو؟ ثمّ أليس الرجل هو أيضا ضحية من ضحايا هذا العصر الجديد أم إنّ تبسيط الواقع يجعل دائما المرأة، في الحياة وفي الأدب، تظلّ دوما تلك المرأة التي يعيق الرجل تقدّمها ويسدّ عليها المنافذ؟

لم يَعبر أحمد ممّو من أبواب الحوار الجديدة التي فتحتها أسئلة بوراوي عجينة واكتفى بالتركيز على أدبية النص، فالمجموعات القصصية بالنسبة له لا يُنتظر منها الوحدة بل التنوّع. ولكن ما ثمّنه في هذه المجموعة هو ذاك التقاطع بين القصص الموجودة فيها وبعض الآثار الأدبيّة الأخرى. فالإضافة في هذه المجموعة هو هذا الربط بينها وبين المناخ الأدبي

الذي تغذت منه جميع الأجيال بحيث يشعر الفرد بالانتماء والتجذّر. وأشار إلى أنّ الكاتبة لم تسقط في الفخ الذي تنطلق منه أغلب الكاتبات اليوم في الحديث عن الجسد ومشاكل الذات الأنثويّة. آمنة الوسلاتي هنا، في هذه المجموعة، كائن يعبّر عن وجوده. ومن خلال هذا البعد هناك امكانية لفهم أفضل للعالم. فما تُطالب به القصّة أن توصله بشكل من الأشكال تمّ من خلال الربط الثقافي والتعبير عن الواقع وإبراز هموم أخرى ونصوص آمنة الوسلاتي مشحونة بمضامين ترشح بعدا إنسانيا وهو ما تفتقده كتابات السنوات الأخيرة. فقصص المجموعة بدون استثناء أظهرت أنّ الكاتبة صاحبة موقف.

والسؤال هنا، هل على كاتب القصّة أن يقف عند حدود الفضاءات التي يعرفها معرفة مادية ولا يدخل بشخوصه الفضاءات التي عرفها من خلال المطالعات خشية التنميط ونسخ أفكار الآخرين؟ عن هذه القضية تحدّث مصباح بوحبيل في مداخلته. ورأى أن الكاتبة اتّخذت في ثلاث قصص من المجموعة الصحراء فضاء يتحرّك فيه شخوصها وهي لا تعرف الصحراء ولم تلمس رماله. ونصحها بالابتعاد عن ذلك. وهنا أحسست أنّ على التونسي الانتظار دهرا حتّى يتسنّى للكاتب صنع سفينة فضائية ليكتب له بعدها قصّة علمية تدور أحداثها في الفضاء السحيق.

وفي ردّها على المتدخّلين، قالت آمنة الوسلاتي، وهي بالمناسبة أستاذة مبرزة حاصلة على شهادة الكفاءة في البحث وشهادة الدراسات المعمّقة، إنّها قبل لحظات كانت تعلن لإذاعة المنستير أنّ نادي القصّة جعلها تعيش لحظة جميلة وأقرّت بوجود روحا ساخرة في كتاباتها. وأنّها ترفض أن تنمّط كتابة المرأة في الأوجاع الأنثويّة وتحدّثت عن ظروف كتابة قصّة الذئبة، وهي اللحظة التي كانت فيها بغداد تحت النار. وبذلك لا تساند الصيفي فيما ذهب إليه من أنّ الخيط الرابط في المجموعة هو الوجع الأنثوي.

وأخيرا، سيدة العلب، وهي المجموعة القصصيّة الثالثة والإصدار الرابع للكاتبة آمنة الوسلاتي بعد "**يوميات تلميذ حزين**" (دار سحر 1998)،

"**صخر المرايا**" (دار الإتحاف 1999)، و"**جمر .. وماء**" (الرواية الفائزة بجائزة الكومار الذهبي للرواية البكر والصادرة عن دار الإتحاف 2003)، وهي أيضا الكتاب رقم 46 من منشورات قصص الحائزة على جائزة نادي القصّة لسنة 2006، تضمنّت اثنتي عشرة أقصوصة حضر لتكريمها بالإضافة إلى من ذُكرت أسماؤهم: عمر السعيدي، البشير العريبي، بسمة البوعبيدي، ليلى الدعمي، وفؤاد سيّالة. وكما عبّر عن ذلك يوسف عبد العاطي في ختام الجلسة، إنّ نادي القصّة قد احتفل باليوم العالمي للمرأة بطريقته الخاصة بعيدا عن الكلام والشعارات فالكاتبة امرأة ومقدّمة المجموعة امرأة والجميع تحدّث عن النص الأدبي والإبداع الأدبي ولم يتطرّق أيّ كان لا الكاتبة في نصوصها المبدعة ولا المتدخّلة في دراستها إلى الحديث الذي يشعر فيه المرء بانفصال الجنسين وتباعدهما.

«متّسع للضياع»،

ابن الأحزان والضياع، الرسّام الذي يرسم بحبر الأوجاع

من تيّار الشعور المتشظّي هو، من جيل التسعينيات الأدبي. اعتصر قلبه واقعه اليومي المرير فكتب متحدّثا عنه وعن توتّرات الحياة ومفارقاتها ببساطة وصدق وظلّ يكابدها بألم وتوجّع وحسّ مرهف وكلّه رغبة في ألّا تخنق روحه هواجس القلق والخوف من يوم، ساعاته المحتضرة لا تزال ثقيلة، وغد رياحه لا تبشّر بخير.

لغته مشحونة بنبرة مرتجفة وقاموسه يرشح بالوجيعة تُراكمها التجربة حتّى صار سفْرا للغربة والتشتّت وتلك محنة ذاك الجيل المَنسحب إلى حدود النقيضَين صلاة مسكّنة أو خمرة مسكرة.

في مجموعته الأولى «**كم الوجع الآن لأخلع نفسي؟**»[1] سيل متدفّق من العناوين المترعة بالهواجس: الأخطبوط، دماء على الطريق، مقامة السفح والقمّة، الكابوس، وجه آخر، بقايا، رماد، الصوت والشظايا، بلا وجه، التمساح... وحتّى فاكهة كلماته ونتف الجمل التي صدّر بها قصصه تنزّ جميعها بالجنون والحريق والفرحة التي لا تجيء.[2]

دلالة العنوان في مجموعته القصصيّة الثانية «متّسع للضياع»، تشير إلى أنّ أبا المشاعر، الحبيب المرموش، المولود في 2 جانفي 1959 بالمنستير، لم يخرج بعد من شرنقة آلامه ووحدته ويتخلّص من سوداويته القاتمة. لا تزال

---

(1) مجموعة قصصيّة صدرت عن مؤسسة "أبو وجدان" للطبع والنشر والتوزيع، (1991).

(2) كتب في الإهداء "إلى .. التي تقاسمني عسل الحريق وزبد الجنون. إلى .. الفرحة التي لا تجيء.." وجاء في"أذان لصلاة الكتابة": «إلى من يهمّه أمري: جبان من يكره الموت، جبان من لا يرحّب بهذا الملاك الطاهر النبيل. كلمات صدح بها الشاعر المصري أحمد العاصي، حين سكب على جسده مادة كاوية، وظلّ يراقبها حتّى نفذت إلى قلبه.»

شخوصه تعيش حالات الضياع واللاجدوى ولا يزال قلمه متوتّرا وإنّ خفّت حدّة توتّره وتراجعت في بعض نصوصه مسحة الحزن والأسى، تماما كشخصيته التي قال عنها، يوما، الناقد الصحفي محمد بن رجب إنّها قويّة ومتوتّرة على أهبة الانفجار.

والمطالع لمجموعته القصصية الأخيرة يتلمس السمات المميّزة للكاتب مثل عدم اهتمامه بالوصف الخارجي الدقيق للأشياء واعتماده، في المقابل، على الصور الشعرية الموحية التي تنزلق بيسر في عقل القارئ وروحه فيتقبّل الفكرة وكأنّها عزف آسر، ففي قصّته "شرنقة" يقول: «**عندما غفا آخر مرّة، رأى ذلك الطفل البائس المحطّم يغادره ويتّجه نحو خزانة صغيرة في غرفة مقفرة مسدلة الستائر، خزانة مليئة بالدموع**» (متّسع للضياع، ص 16).

وليس غريبا على من كتب الشعر[3]، أن تكون كلماته بهذه النصاعة والشفافية وأن تسيل بسلاسة لتدخل في قلب القارئ بكل محبة وصدق.

وقد أثار الكاتب في مجموعته الأخيرة عدّة قضايا أهمّها عقوق الآباء، صنف مفزع من هؤلاء يحفرون بقسوة في نفسية أبنائهم فيبقى الأثر باديا للعين حتّى بعد رحيل الجناة وتيبس أعينهم على حدّ تعبير الراوي. وعادة يشكو الآباء من أولادهم إلاّ أنّ الحبيب المرموش في قصّته "شرنقة" قد رفع شكوى الأبناء من الآباء، جنايتهم عليهم بقذفهم في معترك الحياة صغارا وتربيتهم على القسوة والضرب، مستثمرا كلّ التقنيات القصصية كالاسترجاع، متلاعبا بعنصر الزمن، لكسب القضية والتأثير في وجدان القارئ. حتّى إنّه في بعض الأحيان، كما في هذا المشهد الرائع، يرغمه على التوهّم، بأنّ المقتول الذي قضى عليه الوالد هو سامح وليس الحمار: «**استفاقت بعد استغراقها مدّة من العبث الضائع على صوت أبي العائد من المزرعة لتوّه**

(3) صدر له ديوان شعر بعنوان" كم من الموت يلزمني ؟!"، عن دار المعارف للنشر، سوسة 2002.

وهو يؤكّد لأمّي: -لقد قتلته .. قتلته .. قتلته بضربة ثابتة بين عينيه. ضربة بمؤخّرة المسحاة كانت كافية لتنهي حياته مرّة واحدة. فجأة (...) اجتاحني ذلك الإحساس الذي ينتابني كلما رأيت النطاق الجلدي يلهب لحم أخي والصوت يصيح به: أنت لست ابني .. لست ابني.» (متّسع للضياع، ص13)، وربّما أراد الكاتب التشبيه فالتقى الشبيه بالمشبه.

هكذا يطّوف بمشاعر القارئ، يدفعه لكي يغضّ طرفه على جريمة سرقة سامح لأبيه فلا يتساءل عن دوافعه وتعبث التساؤلات بمخيلته عن دوافع عقاب الأب لابنه هل هي التربية أم الانتقام؟ «-**سامحني .. أرجوك يا أبي .. سامحني، ولن أعيد صنيعي أبدا! كانت الكتلة اللحمية البارزة تنزّ عرقا، وصوته يهدر ممزوجا بالرغوة: أبوك يا ابن الكلب؟! أبوك ؟! لو كنت أباك لما سرقتني!**». غير أنّ للآباء مكانتهم في قلوب الأبناء وإن ظلموا. ليس هناك أب يكره ابنه وإنّما هي الحياة بقسوتها وتعقّدها. كانت تلك الخطوة الأولى في اتّجاه الماديّة والخوف من المستقبل. «**إنّ عجلة الحياة لا تدور بمفردها يا ولدي**»، يهمس العم يونس الخضراوي في أذن سامح، «**لا بدّ أن ندفعها إلى الأمام. كل ذلك بعرق الجبين. لا بدّ أن ندفعها قبل أن تعود إلى الخلف وتدهسنا..**» (متّسع للضياع، ص 11). بهذه الكلمات يمتصّ من القارئ سخطه على الأب العاق وينثرها على الحياة وأدرانها، وما الإنسان في هذا العصر إلاّ ريون في عجلتها.

وبسخرية لاذعة عبّر الحبيب المرموش عن مقته الشديد للظلم ومساندة للمظلومين كما يبدو ذلك جليا في قصّته "حضرة العقيد". فمجموعته «**متّسع للضياع**»، والتي جاءت في 122 صفحة من الحجم المتوسّط، ضمّت ستّ عشرة قصّة متفاوتة الطول، كتبت على فترة زمنية متباعدة، واتسمت بتنوع قضاياها وموضوعاتها التي تعبر عن هموم القاص ومكابداته وعالمه المثقل بالأحزان والمتاعب.

ولأجل سبر أغوار هذه الشخصيّة، التي كتبت الرواية[4]، وأنتجت وقدّمت عدّة برامج أدبيّة بإذاعة المنستير، ومن أجل التوغّل في عمق وثنايا مجموعته الفائزة بجائزة نادي القصّة لسنة 2007، نظّم نادي مطارحات أدبيّة بالنادي الثقافي أبو القاسم الشابي، مساء السبت 21 فيفري 2009، في إطار برنامجه الشهري، لقاءا أدبيا معه، حضره حشد من الأدباء والإعلاميون. وقد أدار اللقاء الأديب يوسف عبد العاطي وكان من المفروض أن يقوم بتقديم المجموعة الكاتب محمد الجابلّي إلاّ أنّ أسبابا صحّية قد منعته من ذلك ولم تمنعه من الحضور، فقام بتعويضه الأديب الناصر التومي الذي لاحظ أنّ الكاتب في تواصل من خلال المضامين اللصيقة به وأحلامه، والتي وردت في روايته "أعراس العزلة". واستشهد بالإهداء الموجّه إلى محمد شكري والميولات الثقافيّة لجلّ شخوص القصص الرئيسيّة، وإصرار الكاتب الكبير على اعتماد ضمير المتكلم رغم محاولة التغيير أحيانا بضمير الغائب إلاّ أنّ أنا الذات سرعان ما تنقلب على ضمير الغائب فتغيّبه. وقال: «**قد أفلح المرموش في عدد قليل من القصص مثل قصّة حضرة العقيد ونصف الدنيا وعجز عن الخروج من شرنقة السيرة الذاتيّة أو عالمه اللصيق به**». وعاب الناصر التومي، في هذه المجموعة، هيمنة الشخوص الذكورية، اللاهثة وراء السراب، على القصّ وتفرّدها بالحركة والتفاعلات والأحلام التي لا تتحقّق -باستثناء قصّة "لارا والبحر" -إلى حد طمس الشخوص الثانوية الأنثويّة وتقزيمها، كما عاب تقوقعها وعدوانيتها وعجزها عن المواكبة والتأقلم دون مبرّرات منطقيّة وتصرّفها كضحايا لآخر غير معلوم والسقوط في هاوية الإحباط القاتل. وأشار الناصر التومي إلى أنّ القصص المصاغة بضمير المتكلّم يتغيّب فيها، غالبا، اسم الراوي. وأنّ الكاتب كان وفيا لعناصر نجاح القصّة القصيرة كوحدات الحدث والمكان والزمان مع استغلال جيّد لتقنية الاسترجاع فهو ينتقل بالقارئ عبر الزمن دون

(4) أصدر رواية " أعراس العزلة": جزء أوّل " زقاق" عن دار الإتحاف، سليانة 2004، وجزء ثان " ثقوب" (2005)

مقدّمات بحرفيّة جيّدة ووعي كامل بفن القصّة القصيرة متخلّيا عن عنصر الخاتمة المفاجئة والتشويق بإخفاء المعلومة إلى اللحظة الأخيرة مستبدلا كلّ ذلك بسرد مكثّف ملغّز بلغة شعرية جميلة وعبارات رجراجة المقاصد، المبالغة فيها ضارة بالقصّة وكذلك الانسياب في غياهب الحالات النفسية، ممّا يجعل حذف عديد الفقرات أو نقلها من نصّ إلى آخر غير مخلّ. واعتبر قصّتي "حضرة العقيد" و"نصف الدنيا" الأنموذجين الأمثلين للخروج من بوتقة التكرار. ففي النموذج الأوّل، يضيف الناصر التومي، طرق الكاتب النضال من أجل العدالة وحرية الرأي فعاقب العقيد بعلّة في دبره مثلما كان يفعله بضحاياه من المعارضين لمّا كان يجلسهم على فوهات القوارير وجعله يندم على ما اقترفه في حقّهم ويتفهّم قضاياهم العادلة.

أمّا في النموذج الثاني، فقد اعتبر الكاتب النزوح إلى المدينة هو السبب في تعرّض العائلات إلى هتك أعراضهم ويعاقب الكاتب الذين اغتصبوا زوج نصف الدنيا بإطلاق الرصاص عليهم لمّا لم يأخذ القضاء مجراه ويجن بعدها. أمّا قصة "مهرجان" فيطرح فيها ما يقع في الندوات الأدبية من لقاءات تعارف بين الجنسين دون تطرّق إلى جوهر الندوة. ويرجع الناصر التومي سبب حصول المجموعة على جائزة نادي القصّة إلى لغتها الجميلة وصدق أحاسيس أبطالها ومعاناتهم بإحباطات عالم ليس غريبا عن القارئ.

وقد أحيلت الكلمة، بعد ذلك، إلى الأستاذ محمد الجابلّي الذي أبى رغم صعوبة وضعه الصحّي إلاّ أن يدلي بدلوه معتمدا على الانطباعات التي حصلت له من قراءته للمجموعة، فأشار إلى أنّه يتّفق مع ما ذهب إليه الناصر التومي في الخطوط العريضة، وذكّر بمسألة الثراء والتنوّع في المجموعة على مستوى الشكل، لأنّ البعض يكتب القصّة القصيرة بروح روائيّة لكن بالنسبة إلى الحبيب المرموش هناك قدرة وتطويع للكتابة القصصيّة فهناك قصص طويلة تتجاوز الخمس عشرة صفحة وهناك قصص قصيرة تقلّ عن الصفحتين. وقد نوّع الحبيب المرموش في الرواة كما أنّ

هناك تنويع في مسألة التصرّف في الزمان وهو ما يذكّرنا بمسألة الحنين والذاكرة وحضور مكثّف للغة: لغة المجاز، لغة الاستعارة، لغة التشبيه، لغة الكناية واستدلّ بقولة ابن رشيق "**أفضل الشعر ما أحال السمع بصرا**" معتبرا أنّ الحبيب المرموش يؤسّس لوحات تترك أثرا وصدى في ذات المتلقّي، لكن ربّما الشاعريّة في القصص قد كتبت بروح ذاتيّة وكأنّ جانب التذكّر والحنين قد أخفى معالم الواقع بإيقاعاته المختلفة وصراعه الطبقي وأحداثه السياسيّة وأخفى كذلك البنية المألوفة للقصّة الواقعيّة. فباستثناء قصّتين، كلّ القصص كتبت بحميمية لصيقة جدّا من ذات الكاتب، فهي شعريّة بامتياز، ومن جهة الطرح وزوايا النظر يظلّ السؤال معلّقا: هل يمكن اعتبار المجموعة قصصا واقعيّة أم أنّها تندرج في تيّار الوعي؟ وأشار الجابلّي في ختام مداخلته إلى وجود الكتابة الحارة ولكن لا وجود للأشياء الأخرى التي تؤسّس الواقع في الكتابة وتعكسها.

أمّا ليلى الدعمي فقد أشادت بالمجموعة المثقلة بالمعاني والإيحاءات والتي تستعرض خواطر عميقة على خلفية الوجع والنكبة، وخاصّة قصّة " www.مقهى " com فلأوّل مرّة تستدرج القصّة القارئ ليكون طرفا فاعلا فيها.

من جانبه، اعتبر سالم اللبّان أنّ المجموعة هي نصوص تفتقر إلى روح الجنس المشار إليه في الغلاف. فالجمل المستعملة في العمل هي جمل في أغلبها لا سرديّة ولا حدثيّة رغم جماليتها. فهي جمل تأمّليّة أكثر منها سرديّة. وللحبيب المرموش قدرة على الانطلاق مع اللغة يقترب من الجزئيات التي يصفها بروح ذاته هو ككاتب وليس الشخصية البطلة. وطرح في الأخير تساؤلات عدّة حول علاقة المرموش كشخص بالشخصيات التي يصوغها، كيف يبنيها ويصوّر ملامحها، وإلى أيّ مدى لا يطغى عليها فيزيحها ويحلّ محلّها.

ومن جهته، وجد الأديب عبد الواحد ابراهم في العمل عنوانين هما في الحقيقة مشروعا رواية وهو ما لم ينكره الكاتب في ردّه واعترف بصراحة

أنّ قصّتي "شرنقة" و"نصف الدنيا"، وهما من أجمل قصص المجموعة، كانتا، بالفعل، مشروع الجزء الثالث لـروايته "أعراس الغربة."

وعبّر الأستاذ أحمد الحمروني عن استمتاعه بهذه المجموعة واكتشافه لكاتب رسّام يرسم بالكلمة وهي خطوة أبعد من السرد، فكتاباته لا تترك في الذهن أحداثا بل لوحة ضبابية جمالها في ضبابيتها ولهذا فتلك النصوص قد مكّنه من التيه والضياع وهي متعة حررته من نفسه وواقعه. وأثار نقطة في غاية الأهمية تتعلّق بصفحة الغلاف الأخيرة. فرأى على المؤلّف ألّا يخضع لرغبة الناشر فيقتلع فقرة من داخل النصّ يضعها على هذه الصفحة الثمينة للغلاف بل عليه أن يحسن استغلالها فيعرض المبدع عمله على ناقد أو صديق ويقدّم مختصر تلك القراءة في تلك الصفحة لمساعدة الإعلاميين، الذين غالبا لا يجدون الوقت لقراءة ولو قصّة من المجموعة، حتّى يتسنّى لهم تقديمها والتعريف بها.

وفي ردّه على من اتّهمه بربط معاناته بمضامين قصصه، قال الحبيب المرموش إنّه يفضّل أن يكتب برؤية جديدة وبأسلوب جديد يرضيه أوّلا قبل إرضاء الآخرين. وما يرضيه هو الكتابة بأحاسيسه ومعاناته، كتابة نابعة من الذات وليس من الخيال والعقل فقط. فهو يرى أنّ القصّة الحديثة لم تعد ترتكز على حدث واحد وإنّما على عدّة أحداث والمشكلة تكمن في الطريقة التي نبلور بها هذه الأحداث. والطريقة الكلاسكية التي تنبني على الجملة الاستهلالية والعقد والنهاية لم يعد الشكل والقالب الذي يؤمن بها، وإن كان من الضروري التمكّن من آلياتها.

القسم الثالث: ندوات

من ضمن الندوات التي درج "نادي القصّة" على عقدها ضمن أشغال ملتقاه السنوي ما بين 2002 و2020، اخترت تقديم التغطية التوثيقية التي ساهمت بها في هذا النشاط للنادي لثلاث ندوات وكانت محاورها هي التالية:

- الرّواية التونسية: التصنيف والتقنيات (2008)
- الذاتية في الكتابات التونسية (2010)
- القصّة القصيرة: ستون سنة بعد الدوعاجي (2009).

وتجدر الملاحظة بأنّ نصوص المداخلات الأدبية التي قدّمت في هذه الندوات قد تمّ نشرها بمجلّة "قصص"

الرواية التونسيّة: التصنيف والتقنيات

ما المقصود بالتصنيف في ميدان الرواية؟ وما هي مقاييسه ومحدّداته؟ وبأيّ عيار؟ وما هي العقبات التي تعترض المصنِّف عند تصدّيه لهذه المهمّة؟ وما جدواه؟ وما مدى الوعي به؟ وهل أن التصنيف بمفرده قادر على تنظيم فوضى المتون الروائية المتراكمة؟ وما هي الأصناف الروائية في المشهد الروائي التونسي ؟ وما علاقتها بالتقويم؟ وهل هناك مصنّفون مغرضون؟ وهل يوجد رابط بين التصنيف والتحقيب؟ وإلى أيّ حدّ يمكن الحديث عن تونسية الرواية التونسية؟

هذه الأسئلة كلّها بما فيها السؤال الأخير الذي طرحه الدكتور بوشوشة بن جمعة كانت وراء اجتماع كتّاب القصّة والرواية بأساتذة جامعيين نقاد في ندوة أدبية أقامها نادي القصّة تحت عنوان الرواية التونسية: التصنيف والتقنيات.

بدأت أشغال الندوة، التي أقيمت بالمركز الثقافي الدولي بالحمّامات، أيام 9 -8 -7 نوفمبر 2008، في إطار الملتقى الدوري الرابع عشر، بكلمة رئيس نادي القصّة رضوان الكوني أعلن فيها عن افتتاح الملتقى وقدّم فيها فقرات البرنامج ومواضيع المداخلات، مشيرا بعد ذلك إلى أنّ نادي القصّة يذكر دائما بكل وفاء وتقدير المأسوف عليهم ممّن أسهموا في إعلاء صرح القصّة بتونس ويعتزم الاحتفاء بمئوية علي الدوعاجي في ملتقاه القادم مقترحا عنوانا: القصة القصيرة في تونس 60 سنة بعد الدوعاجي موضوعا للندوة القادمة. محيلا الكلمة إلى الأديب أحمد ممّو للحديث عن الأسباب التي دعت نادي القصّة إلى الاهتمام بمسألة التصنيف وتقنيات الرواية واختياره موضوعا للندوة.

وقد قُسّمت الندوة إلى عدّة محاور، حيث حمل المحور الأوّل في الجلسة الأدبية الأولى، برئاسة رضوان الكوني، بحثا بعنوان الرواية التونسية: التصنيف ووعي التصنيف ركّز فيها الدكتور الشاعر الطاهر الهمّامي بالخصوص على وعي التصنيف وما يطرحه من مشكلات نظرية، بعد أنّ عرّف التصنيف بكونه الخروج بالتراكم الكمّي من الروايات من حالة الركام إلى حالة النظام. راصدا أهمّ مساعي التصنيف والمفاهيم والعوائق التي حدّت من فاعليتها خلال الخمسين سنة الماضية. وقال إن التصنيف مورس بوعي ومن دون وعي نظري وأنّه بعد الاستقراء والبحث قد وجد محمود طرشونة وأحمد ممّو ومصطفى الكيلاني ممن وعى التصنيف من حيث هو مشكلة نظرية ولكنهم وقعوا، عند الممارسة، فيما وقع فيه الآخرون نتيجة عدم بلورة وحدة قيس موضوعية والتباس في عيار التصنيف وصعوبة الاهتداء والاحتكام إلى زاوية نظر موضوعية، فاستعملوا الصنف في معنى يلامس معنى الجنس، ووقعوا في فوضى التسميات. وذكر الطاهر الهمامي أن المصنّفين قد راوحوا بين عدد كبير من الأعيرة التي تكرّر بعضها تحت عناوين مختلفة، فتردّد رضوان الكوني بين العيار الفنّي والعيار الفكري. وتردّد صالح القرمادي بين عيار المدرسة وعيار الأسلوب. وتردّد توفيق بكّار بين المحدّد السياسي والمحدّد الأسلوبي والمحدّد الغرضي والمحدّد المدرسي. ووضع بوراوي عجينة، معتمدا على عيار التيارات، تيار التجريب وتيار الواقعية الجديدة في خانتين مختلفتين. كما تطرّق في حديثه إلى شعبة أخرى من شعبة التفكير الخاصة بتأريخ الرواية وهي مسألة التحقيب. فقال: التحقيب تصنيف وتزمين معا، يعني إخضاع الأدب لنظام الحقب التي يشهدها في مجرى تطوّره. وبذلك خلص الطاهر الهمّامي إلى أنّ التصنيف وحده غير قادر على تنظيم ركام المتن الروائي. ومال إلى تقسيم المتن الروائي التونسي على مدى نصف قرن إلى حقبتين: حقبة رواية المضمون وحقبة رواية الشكل، داخلها تتواجد الأصناف وتتعدّد. وفي بعض ردوده أشار الطاهر الهمّامي إلى أنّه حقّب ولم يصنّف وهو براء من ذلك إذ

التصنيف شأن فريق وليس شأنا فرديا. وطالب بفتح نادي القصّة على الجامعة لتشكيل فريق بحث متكامل لحسم القضايا النظريّة.

غير أنّ الأديب محمد الجابلّي، عند تدخّله في النقاش، رأى أنّ مسألة الأحقاب، إن كانت تستقيم في تاريخ الرواية كجنس أدبي في العالم فهي لا تستقيم في تاريخ الرواية التونسية. معتقدا أنّ الرواية في تونس لم تؤسّس مدارس بل أسّست اتّجاهات.

ولكن مصباح بوحبيل رأى أنّه من السابق لأوانه تصنيف الرواية التونسية لقلّة النصوص في جنس الرواية أوّلا والتاريخ غير المكتوب ثانيا واختلاف أجيال الكتّاب ثالثا. وسرّه المتجه الجديد نحو الحقبة.

واغتنم بوراوي عجينة الفرصة للردّ على الطاهر الهمّامي حول ما جاء في ورقته فأكّد أن من واجب النقد أن ينحو منحى علميا ولا يكون ذلك بالتهجّم على من سبقهم من المصنّفين بل بالدراسة المعمّقة والتدرّج في المقارنة من الأصناف إلى الأنماط حتّى نصل إلى التعقيدات الداخلية. فعمليّة التصنيف تبدو للمنظّر سهلة ميسورة فيظنّ أن توفّر المعيار والوعي والعقل كاف لإزالة الحيرة والتردّد لدى الممارس الذي يجد أمامه نصوصا متفرّقة لا تخضع إلى ضوابط ودراسات شحيحة تعالج التصنيف ومشكلا يجب عليه حلّه. لهذا السبب نجد تصنيفات مختلفة تستوجب المراجعة. وقال بوراوي عجينة إنّ المشكل لا يكمن في عدم وعي المصنّفين بالتصنيف وإنّما في المنطلقات التي انطلقوا منها. فهناك من يصنّف الرواية إلى أنماط يعود بها إلى مواضيعها كالرواية النضالية مثلا أو إلى المكان كرواية الريف على سبيل المثال، وهناك من يعود بها إلى مسألة التقنيات كالرواية النفسية وغيرها. والذي يُرضي الجميع هو الانطلاق من السمات الفنّية المشتركة في عدد من المؤلّفات ومنها يتمّ التصنيف. ولاحظ بوراوي عجينة أنّ هناك ثلاثة تصنيفات كبرى متّفق عليها أو يكاد وهي الرواية التقليدية، والرواية المتطلّعة وهو ما غاب عن الهمّامي ذكرها وهي تتمثّل في محافظة الكاتب على الشكل التقليدي العام والقيام بتعديله وتحسينه كما فعل

عمر بن سالم وغيره، والرواية التجريبية أو ما سمّي بالتفجير. وأضاف بوراوي عجينة أنّ اختياره للتيار قد تمّ بوعي. وخلص في النهاية إلى أنّ الأثر الرفيع، الأثر الجيد هو الذي يصنع نمطا لذاته ولا يدخل تحت أيّ نمط من أنماط التصنيف. لذا لا بد من مجهود جماعي وعمل مدروس وميزانية خاصة لتحقيق المنشود.

وتساءل الأديب يحيى محمد إلى متى يظلّ الدارسون مقيّدين بمقاييس وافدة علينا دون تمحيص أو نقد وهي المنقودة في الغرب.

أمّا في المداخلة الثانية التي حملت عنوان: تصنيف الرواية التونسية المعاصرة، فقد قال الباحث بوشوشة بن جمعة، متحدّثا عن الندوة، أنّها صيغت إشكالية بامتياز بداية بالمصطلح الزئبقي الذي اختير كموضوع، وتواتر تصنيفات النقّاد للرواية التونسية دال على الإشكالية المنهجية سواء في بعدها النظري في تحديد ماهية التصنيف أو على الصعيد الإجرائي التطبيقي المتعلّقة بالمقاييس المعتمدة في تصنيف النص الروائي خاصة أن التجربة الروائية قابلة أن تصنّف في أكثر من صنف روائي في زمن يعدّ استحالة عن صفاء الجنس الأدبي ومن ثمّة يعدّ استحالة الحديث عن صفاء النصّ الأدبي. فكلّ أجناس الإبداع يرشح بعضها ببعض وكلّ نصوص الإبداع يرشح بعضها ببعض. ولا ينكر أنّ كلّ مقربة التصنيف هو منزلق. وهذه الإشكاليات الإجرائية تضاف إليها أخرى تتصل بالمصطلح وهي إشكالية ثقافة عربيّة عاجزة عن إنتاج مصطلحاتها الخاصة لأنّها ثقافة تستهلك مصطلحات الآخر. وحتّى مصطلحات الآخر لا تخلو من ارتباكات في بيئتها الأصليّة، وهي الارتباكات التي تتحوّل إلى البيئة العربية. فالمحاولات التي سعت إلى الفصل بين ما هو جمالي فنّي وما هو دلالي انتهت إلى نوع من التعميم لتداخل الجمالي مع الدلالي. فإشكالية التصنيف تمثّل أحد أسئلة أجناسية الرواية كالسؤال عن ماهية المفهوم وسؤال النشأة. فالبعض يعود بهذه النشأة إلى مستهلّ القرن العشرين، والبعض الآخر يحدّد هذه النشأة مع موفّ الثلاثينات ومطلع الأربعينات من القرن الماضي مجسّدة في تجربة

الأديب محمود المسعدي. وهناك من يحدّدها مع منتصف الخمسينات وبدايتها تجربة الأديب الراحل محمد العروسي المطوي وآخرون يحددونها بموفّى الستينات ممثلّة في تجربة الأديب الراحل البشير خريف من خلال نصّه الدقلة في عراجينها. ومن هنا يرى الدكتور بوشوشة بن جمعة أنه لا بد من إعادة النظر في الحديث عن اتجاهات روائية وهو ما فعله الدكتور محمود طرشونة في بحثه الأخير عن المشهد الروائي في تونس الذي حوّل الحديث عن اتجاهات روائية إلى الحديث عن مدارس روائية. ويعتقد أن الخطاب النقدي متغيّر وأغلب الروايات تندرج ضمن المحاولة الروائية، وهو ما لا يساعد الباحث على تصنيف مثل هذه اللبنات الأولى غير المكتملة. وقد خيّر بوشوشة بن جمعة تصنيف الروايات التونسية على أساس النمطيّة، فقسّمها إلى الأنماط التالية: رواية التاريخ: من الاحتفاء إلى المساءلة، رواية الواقع وتنويعات الواقعيّة، رواية التجريب وسؤال الحداثة، رواية العجيب والغريب وفتنة اللامعقول، رواية الخيال العلمي وأخيرا رواية الأنوثة: غواية الحكي وفتنة المتخيّل. وهذا النمط الأخير أثار جدلا وأضرم نارا توقّد لهيبه في نفوس الذكور، إذ اعتبر جلول عزونة أنّ إدراج نمط خاص بالأنثى قد أخلّ بالبحث كلّه من الناحية المنهجية، وطالب بحذفه حتّى تستقيم الدراسة وإلاّ وجب عليه أن يضيف نمطا سابعا لإشباع غرور الرجال. واكتفى الجابلّي بالإشارة إلى مسألة الخلط بين النقد والتاريخ وتساءل عن الخلفيات وراء هذا التداخل. فيما تساءل الأديب عمر السعيدي عن موجب هذا التصنيف بالنسبة إلى المبدع.

وفي الحصّة المسائيّة، أقيمت الجلسة النقدية الثانية برئاسة الدكتور الطاهر الهمّامي لمناقشة ورقة مصطفى الكيلاني الثبت الاصطلاحي المرجعي في نقد الرواية التونسية والعربية عامة وفيها يعتقد الباحث أنّ هذا الموضوع هو من اختصاص المعجمية المختصّة بالسرد والسرديات تحديدا. وقد آن الأوان استنادا إلى بحوث وأعمال سابقة لوضع ثبت

اصطلاحي يخصّ تاريخ الرواية: الأطوار والاتّجاهات. وذكر مصطفى الكيلاني أنّه إذا نظرنا إلى متراكم النصوص الروائية العربية، والذي يزداد تراكما كلّ يوم-إحصاء بسيط للعناوين بلغ 3000 صفحة-فإنّ سؤالا يطرح نفسه: هل الجهد لقراءة هذا العدد من النصوص جهد فردي كما شاع طيلة عقود لمواكبة هذا الكم الهائل، أم يستدعي ذلك فرقا عدّة؟ هناك حيرة، يضيف الكيلاني، وضرب من التماهي بين دراسة الأطوار والأجيال والاتجاهات عند البعض، وتناول الأساليب بعيدا عن المفهوم التاريخي وهو منطلق المشتغلين على علم السرد. ثمّة، في العديد من الدراسات، مصطلحات ومفاهيم جاهزة متكرّرة ونهائية تطبق على جميع النصوص كالبحث على ما يسمّى المسارات الدالة أو التبئير أو الرؤية من الخلف. ورغم أنّ الكيلاني لا ينفي أهمّية هذه الدراسات والحاجة الماسة إليها إلاّ أنّه يرى أنّها إذا لم تتنزّل في مسار تحوّلات الكتابة الروائية من النشأة إلى اليوم فستبقى هذه الأعمال غير متناغمة وعائمة في فضاء غير مفهوم. وخلص إلى ضرورة معالجة هذه القضية المنهجية وذلك بخلق توليفة بين المبحث التاريخي والمبحث الأسلوبي دون الاقتصار على مناهج تجاوزها الغرب والاهتمام بقضايا التناصّ التأويلي أي البحث في الدلالات والمعاني السردية استنادا إلى النصوص في تفاعلاتها والنظر إلى النصّ على كونه متعدّد. خاصّة وروائيو اليوم لا يقتصرون على أسلوب واحد أو حتّى على مدرسة واحدة.

وعند حديثه عن الأطوار والاتجاهات الكبرى في مسار الكتابة الروائية التونسية والعربية عامة، عاب مصطفى الكيلاني على الذين يبحثون في الرواية التونسية تجاوزهم وعدم احترامهم لما أنجز. ولاحظ التردّد بين نزعة التصنيف التاريخية والرغبة في تناول الأساليب السردية الروائية بالبحث إلى درجة الالتباس في العديد من المفاهيم التي لم تؤدّ بعض المصطلحات الدالة مقاصدها التي من أجلها بنيت. وأكّد على أهمّية بناء الحادث عن السالف وانجاز هذا المعجم النقدي الساعي إلى توصيف الظاهرة الروائية بالرجوع إلى النشأة ومراحل الكتابة. وأثار مصطفى الكيلاني العديد من الأسئلة

طرحها لمزيد التعمّق في المسألة والنقاش، كسؤاله عن كيفيّة تواصل الحادث مع السالف وكيفية تجاوزه. وهو ما يفضي حتما إلى معرفة تطوّر التجربة أو قطع الحادث مع السالف. ووضع يده على حقيقة الادّعاء الكاذب للدراسات التي تلبس الصفة العربية وهي لا تستدعي قراءة متراكمة من النصوص وإن فعلت فهي لا تتجاوز حدود مصر. وقال إنّ الكتب اليوم مضخّمة، أغلبها في الوصفيات، وفي الثنائيات، وفي الرؤى من الخلف، وهي في صميم الحاشية لا المتن ويمكن أن تختصر في صفحات قليلة. ونحن أحيانا نحتاج إلى الاختصار المفيد. وتوصّل في ختام بحثه في الدلالة السردية إلى ثنائية تساعد على التصنيف هي ثنائية المطابقة والإيحاء معدّدا بعض الشروط التي تسبق وضع ثبت اصطلاحي مرجعي كالتوثيق لتوفير متعدّد النصوص الروائية وما كتب عنها نقدا وكذلك الاستفادة ممّا أنجز واستئناف الجهد البحثي لتحيين المعلومات والمفاهيم ومراجعة ما ينبغي مراجعته .

ملاحظة: حال الوقت المخصّص لكلّ بحث دون الإمكانية لعرض الفكرة بشكل كامل.

الذاتيّة في الكتابات التونسيّة

أقام نادي القصّة، في ملتقاه الدوري، على مدى ثلاثة أيّام (17 و18 و19 سبتمبر 2010) ندوة تحت عنوان "الذاتيّة في الكتابات التونسيّة" حضرها الأستاذ عبد الرؤوف الباسطي وزير الثقافة والمحافظة على التراث وعدد من رجالات الأدب والإعلام، وافتتحها نائب رئيس النادي أحمد ممّو بكلمة أشاد فيها بالدور البنّاء للمركز الثقافي الدولي بالحمّامات الذي احتضن هذه الدورة، الدورة السادسة عشرة والدورات السابقة، وقدّم فيها لمحة عن نشاط الموسم المنصرم وبرنامج الملتقى.

وتوجّه أحمد ممّو، في خاتمة حديثه، بالشكر إلى معالي الوزير لدعمه المتواصل ومساندته للنادي خدمة للإبداع.

وقد أعرب الأستاذ عبد الرؤوف الباسطي عن سعادته لوجوده بين نخبة نيّرة من المبدعين والباحثين الذين أسهموا ويسهمون في إغناء الثقافة الوطنيّة وإعلاء صرحها، وحمد جهد الساهرين على حظوظ النادي الثقافي أبو القاسم الشابي وأكبر فيهم مثابرتهم على تنظيم الندوات والملتقيات الأدبيّة منذ أكثر من أربعة عقود. كما أنّه أفصح عن شعوره بالأسى والحسرة لغياب الأدبين البارزيْن رضوان الكوني والجيلاني بلحاج يحيى اللذيْن التحقا بالرفيق الأعلى هذا العام.

وذكّر الأستاذ عبد الرؤوف الباسطي بالقرارات الجديدة التي تضمّنها البرنامج الانتخابي لرئيس الدولة في محور "تونس منارة ثقافيّة على الدوام"، مثل الترفيع التدريجي والمستمر في ميزانية وزارته وإقامة خماسيّة الثقافة وتأهيل شبكة المكتبات العموميّة وتحيين قانون الملكيّة الأدبيّة والفنّية لتعزيز مكانة المبدع. وذكّر، كذلك، بالمحطّات الثقافيّة المهمّة التي عاشتها

البلاد هذه السنة، وببوّابة الثقافة التونسيّة (Eculture) التي ستنطلق قريبا على شبكة الأنترنيت.

وبخصوص موضوع الندوة "**الذاتية في الكتابات التونسيّة**"، أشار الأستاذ عبد الرؤوف الباسطي إلى أنّ هذا الشكل من أشكال السرد ليس وليد اللحظة الراهنة بل هو ممتدّ في القدم ولكنّ أهميته تكمن في إقبال الكتّاب ورجال السياسة والثقافة عليه، فَي الآونة الأخيرة، بصورة لافتة للانتباه. وقال: "**الواضح من خلال ورقة عمل الندوة أنّ القائمين عليها يرمون مقاربة الموضوع من زوايا منهجيّة متعدّدة متنوّعة بتنوّع أشكال الذاتيّة في الكتابات التونسيّة وضروبها وهو ما يضفي على الندوة الأهمّية التي تكتسبها.**" ففي رأيه، من المهمّ تمحيص النظر فيما تضمّنته الأعمال الأدبية التي تنعت بالذاتية، فهي شواهد مهمّة على العصر وعلى مواقف كاتبها رغم أنّ الكثير من هذه الأعمال لا تخلو من النرجسيّة. وتمنّى لأعمال الندوة التوفيق مشيدا بتوجّه نادي القصّة المحمود في تحقيق التواصل بين الأجيال .

على إثر ذلك، انطلقت أشغال الندوة في جلستها الأولى برئاسة الدكتور جلّول عزونة الذي أحال الكلمة، بعد تعريف موجز بالمتدخّل، إلى الدكتور مصطفى الكيلاني ليتحدّث عن "التَرجَذاتي في الرواية أو لعبة الضمائر في أداء الاستعارة السردية ("صهيل الرمّان" لرضوان الكوني نموذجا)".برّر الدكتور في البداية سبب اختياره لمصطلح الترجذاتيّة (الترجمة الذاتيّة) حتّى لا يقع الخلط بينه وبين أدب السيرة معترفا بصعوبة الموضوع لعدم وجود فارق واضح بين الترجذاتي في الرواية والرواية والرواية الترجذاتيّة وهذا يعود إلى البعد الواعي في الكتابة واللا واعي، إذ أنّ الذي جرّب الكتابة القصصيّة يكتب وهو يتوهّم أنّه يعي كلّ ما يكتبه وحينما ينتقل من موقع الكاتب إلى موقع القارئ يندهش لظهور بعض ممّا لم يرتض قوله ولكنّه تسرّب إلى ما كتبه. واستدلّ على صعوبة تعريف الترجذاتيّة بمقارنة الترجمة الذاتيّة لدى روسو وأندري جيد وسارتر المختلفة. فالترجذاتيّة عادة ما تنخرط في السرد الحكائي المتماثل الذي ينزع إلى التماهي بين ذات الكاتب وأنا السارد.

وجلّ السرد القديم هو سرد غير متماثل يقوم على التبعيد بإسناد السرد إلى غائب. وقال، بخصوص لعبة الضمائر، إنّنا أحيانا نتوهّم بهذا الأنا أنّها أنا الكاتب وهو ليس صحيحا.

فكيف يظهر الترجذاتي في رواية "صهيل الرمّان"؟ هذا التساؤل هو مدخل الدكتور مصطفى الكيلاني إلى الجانب التطبيقي. فرواية رضوان الكوني، يقول الباحث، بُنيت على شاكلة التماثل والازدواج، ثمّة حكاية إطارية وحكاية فرعية والتخطيط أشبه ما يكون بألف ليلة وليلة، حكاية متضمَنة وأخرى متضمّنة. فالأولى تتمثّل في ثلاثة أبواب صيغت بأسلوب السرد الجاذب، هذا الذي يتمركز حول الأنا بما يشبه التداعيات الشعرية. والذي يصل بين الحكاية المتضمَنة والحكاية المتضمّنة هو تحويل المختصر المكثّف في الحكاية المتضمَنة إلى مجال التفصيل في الحكاية المتضمّنة، مع اختلاف هام في بنية الازدواج إذ في المزرعة نجد السرد يتردّد بين أنا السارد والسرد المسند إلى الغائب. ولعبة الضمائر تبدو أقرب إلى الوضوح. ولاحظ أنّه عند الانتقال إلى المستوى الثاني من الحكاية وجد نفسه أمام نسيج واسع من الأحداث وعدد هامّ من الشخصيات. وختم الكيلاني مداخلته بمجموعة من الاستنتاجات، أوّلها، أن مشروع رواية صهيل الرمّان يحيل إلى بداية مشروع الكتابة عند رضوان الكوني ذاك الذي ظهر في الكراسي المقلوبة بعد أن حاد عنه بعض الشيء لفترة طويلة، وكأنّه أحس بضرورة الرجوع إلى هذا المشروع، مشروع التجريب. ثانيها، أنّ هذه الرواية تجمع بين الصفة الروائيّة والصفة الترجذاتية وإن كان المنزع الأوّل فيها هو الكتابة الروائيّة.

وبالنسبة إلى المداخلة الثانية، في الجلسة الصباحيّة ليوم الجمعة، تناول فيها محمد نجيب العمامي موضوع "**خصائص كتابة الذات**" واختار كتاب فتحي بن الحاج يحيى "**الحبس كذّاب ... والحي يروّح**" أنموذجا لهذه الدراسة. وقد حصر خصائص الكتابة في هذا الأنموذج في النقاط التالية:

عسر التصنيف، إبراز دواعي التأليف، التلاعب بخطّيّة زمن الأحداث، التوتّر بين الأنا والهم، الخطاب الساخر، كثافة حضور الراوي وتعدّد أصناف القرّاء.

وعند فتح باب النقاش للتعقيب على المداخلتين، لم يوافق سالم اللبّان على كون النصّ لم يفاجئ كاتبه فتحي بن الحاج يحيى لأنّ هناك أشياء قد تسرّبت رغما عنه من نرجسيته الخاصّة وحنينه الشخصي .

أمّا الأديب محمد الجابلّي فاعتبر أنّ مقاربة حضور الذات في أعمال رضوان الكوني لم تكن بالأشكال والخيارات الفنّية التي اتخذها وإنّما الرؤية الذاتية في الأعمال هي التي تقودنا إلى ذاك التقاطع بين الذات ولحظتها التاريخية. فصهيل الرمّان هي وقفة شعرية فيها الكثير من الشعرية ومن حرية الذات لكن السيرة الذاتية تظهر جليّة من خلال مشروعه الإبداعي، ذلك لانعكاس فترات تاريخيّة معيّنة من تاريخ الأجيال وتاريخ التحوّلات الكبرى في الوطن وبناء المدن. فالرواية الأولى، رأس الدرب، أحالت على ذاك الذي يأتي من الجنوب ويقف على أبواب المدينة بأحلام كبيرة. وبعد ذلك، في عشرية أخرى، كان هاجس الحرية، في رواية عيد المساعيد، وكيف يمكن للبطل أن يرسخ أقدامه في المدينة. بينما، في روايته الأخيرة، دراويش الساحة، كانت خيبة أمل المثقّف في الفعل الممكن والحقيقي في المدينة.

وسارت فوزية الصفار الزاوق، في الجلسة المسائية برئاسة البشير الوسلاتي، في نفس مسار العمامي فتتبعت الخصائص الذاتيّة لعدّة أعمال أنشأها - كما تقول- رجال ونساء دون مفاضلة بين أولئك وهؤلاء. وقد بدأت، في بحثها المعنون بـ"**خصائص الذاتيّة من خلال نماذج من الكتابات التونسيّة**"، بتنظير موجز لقضيّة الكتابة الذاتيّة في الأدب عامّة وفي الكتابات التونسيّة خاصّة. فعرّفت الكتابة عن الذات بأنّها نقل تجربة مرجعيّة لها وجودها الواقعي إلى تجربة متخيّلة. وبعد أن استعرضت نماذج في هذا الصدد أمكنها الوقوف على المكوّنات الدالّة على السير الذاتيّة التالية: الحضور المتّصل بضمير الأنا، تحويل الأنا إلى بؤرة سرديّة، الميثاق الترجذاتي

الذي به تحدّد مقصديّة الكاتب من الكتابة، تداخل الذاتي مع جل كتاباتنا، صدق معاناة الكاتب وتوقه إلى البديل.

القصّة التونسيّة القصيرة: ستّون عاما بعد الدوعاجي

تحت إشراف وزارة الثقافة والمحافظة على التراث انطلقت يوم الجمعة 25 سبتمبر 2009، بالمركز الثقافي الدولي بالحمّامات، أشغال الملتقى الدوري لنادي القصّة، في دورته الخامسة عشرة، بكلمة رئيس النادي رضوان الكوني، وبحضور السيد وزير الثقافة والمحافظة على التراث الأستاذ عبد الرؤوف الباسطي ونخبة من كتّاب القصّة ودارسيها. وقد رحّب رضوان الكوني، في كلمته، بالحضور، ونوّه بأيادي أهل الفضل من رجال الاقتصاد والثقافة الذين ساندوا النادي في فترات من عمره كما أشاد بالدعم الأدبي والمادي الذي قدّمته الوزارة للنادي مطالبا بالمزيد ومعلنا عن توصّل نادي القصّة إلى إحداث موقع إلكتروني يؤمّل من خلاله إنشاء مرصد للقصّة

والرواية بناء على توصية سابقة من السيد الوزير. إثر ذلك، وبعد كلمة الأستاذ عبد الرؤوف الباسطي التي وجّه فيها تحية تقدير وإكبار إلى النادي الذي دأب على تنظيم تظاهرات وملتقيات دورية إلى أن أصبحت من التقاليد الطيبة والعريقة في بلادنا، بدأت أولى الجلسات الأدبية برئاسة أحمد ممو المخصّصة لمداخلتين: الأولى، الوعي بخطورة الكتابة القصصية لدى الدوعاجي وكتّاب جيله لرضوان الكوني، والثانية لمصطفى الكيلاني، القصّة القصيرة في تونس بين محاولات التفرّد الإبداعي وحيرة الأساليب.

في البدء، وقبل أن يحيل الكلمة إلى الأستاذين المتدخلين برر أحمد ممو اختيار موضوع الندوة: القصّة التونسية القصيرة: ستّون عاما بعد الدوعاجي، بالسعي إلى إنارة المراحل التي مرّت بها القصّة القصيرة وتقييمها بالإضافة إلى الجانب ألاستشرافي لمستقبل القصّة القصيرة.

في المداخلة الأولى، قال رضوان الكوني إنّه يهدف في مداخلته هذه إلى الردّ على من يدّعي أن كتابة علي الدوعاجي في القصّة كانت كتابة ساذجة غير واعية لا تستند إلى مفاهيم نقدية جادّة، وهو يردّ بالأساس على المشارك السوري في الاحتفال الذي أقامه اتحاد الكتّاب التونسيين بمناسبة مرور مائة سنة على ميلاد الدوعاجي، القائل يجب أن لا نحمّل نصوص الدوعاجي أكثر ممّا فيها لأنّ صاحبها لم يكن واعيا بفن القصّة القصيرة. وبالرجوع إلى السجلاّت القديمة وصحافة فترة ما بين الحربين، واستنادا على أقوال كتّاب ذاك الجيل، توصّل رضوان الكوني إلى أنّهم كتبوا القصّة وعالجوها بوعي كبير وخير شاهد على ذلك ما كتبوه حول نظرية القصّ ونقد الإنتاج القصصي.

أمّا المداخلة الثانية التي لخّص مصطفى الكيلاني ورقتها في النقاط الخمس التالية:

- القصّة القصيرة والسؤال الأجناسي.
- القصّة التونسية القصيرة ما قبل علي الدوعاجي.
- القصّة لدى علي الدوعاجي.
- ما بعد علي الدوعاجي.
- نقد القصّة القصيرة في تونس،

فقد شرحت الأطوار التي مرت بها القصّة القصيرة: طور الالتباس، طور محاولة الخروج من الالتباس بالتفريق بين القصّة والرواية في مستوى وعي الكتابة وأيضا في مستوى النقد، وطور التجريب والعودة إلى المداخلة بين القصّة والرواية والانفتاح على مختلف الفنون الأخرى في مجال التفاعل السردي كالمسرح مثلا. ورأى صاحبها أنّ العرب كانوا يستنقصون القصّة القصيرة وكتّابها ويضعونها في مرتبة أضعف مقارنة بالرواية. يقول مصطفى الكيلاني: "**فإن وجدت في الغرب، في فترة من الفترات، نظرة دونية للقصّة القصيرة فإنّ الاستنقاص مضاعف في المنظور العربي، فيمكن للقاص العربي**

أن يكتب آلاف القصص وأن يبدع ولكنّ القيمة الإبداعية تبدأ بالرواية وفي الرواية."

ولكنّ الغرب راجع مفهومه للقصّة القصيرة عند التحوّل من النشر الصحافي إلى نشر المجموعات، وتساءل الكيلاني هل هي محض صدفة أم الشعور بالتقصير تجاه القصّة القصيرة، أقيمت، في الفترة الأخيرة، العديد من الملتقيات في الأردن وسورية والمغرب – وقريبا، في القاهرة، المؤتمر الأول حول القصّة القصيرة بعد خمسة مؤتمرات نُظمت حول الرواية؟

من المؤكّد أن الاهتمام المنصبّ الآن على القصّة القصيرة يأتي للخروج من ظاهرة الالتباس الناتجة بصفة واعية أو غير واعية عن النظرة الدونية التي تعود إلى تراثٍ غربيّ تجاوزه الغرب، أو تعود إلى منظور ترسّخ وتحوّل إلى ثابت مرجعي. وكذلك لخروج القصّة القصيرة من ملزمات العمل الصحافي القريب من المشافهة .

وحسب التطوّر المعجمي ومختلف الاستخدامات فإنّ كلمة "قصّة" تعني السرد (أي القصّة والقصّة القصيرة والقصّة القصيرة جدا والرواية...). وبالعودة إلى البدايات من موفّى القرن التاسع عشر وحتّى الثلاثينات القرن الماضي بدأ في تونس، قبل العديد من الدول المشرقية، الخروج من ظاهرة الالتباس هذه. وعلي الدوعاجي – يضيف الكيلاني-يكتب القصّة القصيرة وهو ليس من المتعصّبين لأسلوب واحد، فهو يستفيد من تقنيات العمل الصحافي وتجربته الحياتية. وقد أبدع قبل غيره فنّ القصّة القصيرة. فإنتاجاته تجلب المزيد من الحيرة لا فقط في مستوى الأسلوب بل أيضا في مستوى الدلالات والمعاني السردية، فأحيانا ينزع منزعا وجوديا كما هو في راعي النجوم وأحيانا ينزع منزع الكتابة الواقعية وحينا آخر يراوح بينهما. ولا يعني ذلك أن من كتب القصّة القصيرة قرأ علي الدوعاجي وأراد أن يؤسّس على ما كتبه.

واختتم الكيلاني مداخلته بمجموعة ملاحظات حول ضرورة إنجاز مسرد للقصّة القصيرة وهو ما يحتاج إلى مجهود فرق بحث.

وفي دائرة النقاش لاحظ أحمد الحمروني أن موضوع الندوة توسّع ليشمل مرحلة الدوعاجي وما قبله لتأصيل القصّة في تونس. وطالب ببرمجة ندوة حول موضوع مناهج التوثيق والتصنيف والنقد.

أمّا محمد الجابلّي فقد أشار إلى أنّ القول بسذاجة الكتابة يمكن أن تنطبق على بداية الرواية في تونس وليس على القصّة القصيرة. ويعتقد أنّ القصّة القصيرة ولدت ناضجة مع علي الدوعاجي الذي يعتبر أب القصّة التونسيّة. ويمكن أن ننظر إلى ما كتبه علي الدوعاجي سنجد أنّ ما كتبه يتوفّر على رؤية واضحة للقصّ ومقتضياته. هناك طرافة وقدرة على تصوير الشخصية وقدرة على التكثيف.

لكن سالم اللبّان دعا إلى الابتعاد عن العواطف والوطنية المبالغ فيها وتناول المسائل من وجهة نظر منطقيّة. فإذا كانت السذاجة تعني تلقائية التقاط اللحظة القصصية وتلقائية التعبير بلا بحث عن محسّنات بلاغية فهذه سذاجة مقبولة. ولذا إذا أردنا أن ننتصر لعلي الدوعاجي فعلينا أن ننتصر له بدراسة نصّه والولوج فيه لإبراز ميزة زاوية نظره، أمّا أن يصل الأمر إلى الاعتقاد بوجود حيرة فكرية فهذا أمر لا يجب التغاضي عنه. فعلي الدوعاجي لا يملك كالمسعدي مشروعا فكريا يسعى لتكريسه والنضال من أجله.

وقريبا من هذا الرأي، أشار نور الدين بن بلقاسم وهو يلامس بيده إطار الصورة المعلّقة في جدار القاعة إلى أن الاتّجاه العام لقصص علي الدوعاجي، تلخّصها المقولة التي وثّقت في اللوحة وفي كتابه جولة بين حانات البحر الأبيض المتوسّط. فقد كانت كتاباته لا يهدف من ورائها إلاّ تسلية القرّاء فهو يغنّي لنفسه ويغنّي للآخرين حتّى يدفع السأم عنه وعنهم في فترة عصيبة وهذا ما يفسّر ابتعاده عن قضيّة النضال والتحرر وعزوفه عن الكتابة في هذا الشأن.

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)

عضو اتّحاد الكتّاب التونسيين.

عضو نادي القصّة وعضو هيئتها المديرة (2014-2017).

عضو مؤسس، وعضو هيئة إعداد المؤتمر التأسيسي للرابطة التونسيّة للأدباء والمفكرين.

صدر له:

- الحلاّج يموت مرّتين، مجموعة قصصية 2007، شركة فسيفساء للصحافة والنشر والإشهار.
- 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.

له في انتظار النشر:

- جذور القصة القصيرة بين صدى الاقتداء ورجع التراث، دراسة أدبيّة.

البريد الالكتروني fethi.boukari@gmail.com :

المحتوى

العنوان	الصفحة
تقديم	3
مقدّمة الكاتب	10
القسم الأول: دراسات أدبيّة	12
• معاني الغربة في النسيج السردي لأبي بكر العيّادي	13
• الأساليب الفنية في نصوص عبد القادر الطويهري السردية	26
• تعدّد الأصوات في رواية "آخر الموريسيكيات" لخديجة التومي	48
القسم الثاني: مطارحات أدبيّة	96
• «خلخال» حسنين بن عمّو، الواقعيّة التاريخيّة لفضح الاستبداد والاستغلال	98
• «مواسم خرساء»، قصّة الأرض في زمن العولمة وازدواجية المعايير	105

- «عم سعيد في باب سويقة»، نثر ساسة وتسجيل لعهد 114
- «سبحة الباي»، رواية في التاريخ ونهر من أنهار العطاء 122
- «ريح الوقت»، عجائبيّة مدهشة وتجريبيّة مثيرة 128
- «سيدة العلب»، التفكيك والتركيب، من الموجود إلى المنشود 138
- «متّسع للضياع»، ابن الأحزان والضياع، الرسّام الذي يرسم بحبر الأوجاع 151

القسم الثالث: ندوات 164

- الرواية التونسيّة: التصنيف والتقنيات 165
- الذاتيّة في الكتابات التونسيّة 176
- القصّة التونسيّة القصيرة: ستّون عاما بعد الدوعاجي 183

الكاتب في سطور 190

منجي النوكاري

من مواليد 13 نوفمبر 1964 بحمّام سيّالة ، ولاية باجة.
تابع دراسته الجامعية بالأكاديمية البحرية ومنها أحرز، سنة 1989 دورة طارق بن زياد، على شهادتي ضابط ومهندس بحري(بحرية تجارية)
عضو اتّحاد الكتّاب التونسيين.
عضو نادي القصّة وعضو هيئتها المديرة (2014-2017).
عضو مؤسس، وعضو هيئة إعداد المؤتمر التأسيسي للرابطة التونسيّة للأدباء والمفكرين.

صدر له:
الحلاج يموت مرّتين ، مجموعة قصصية 2007، شركة فسيفساء للصحافة والنشر والإشهار.
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 القصر التونسي

..فعسى أن يجد المتابع للحركة الأدبية في تونس في هذا الكتاب الذي يعد بما هو أشمل وأكمل، نموذجا يفصح عن مقوّمات "**الدورة الفكرية**" للأثر الأدبي من خلال نشاط "**نادي القصّة**" الذي سعى دوما للربط بين الأثر الأدبي وكاتبه وقارئه سواء بالتعريف أو باللقاء الفكري. وأملي أن يتواصل ويتوسّع جهد كاتبه لنفض غبار النسيان في مؤلفات لاحقة، عن أمثلة أخرى من عناوين الإبداع القصصي وأعلامه. وأن يكون ذلك منطلق تكامل الدّورة الثقافية القائمة على التواصل بين الكاتب والقارئ عبر "الوسيط الإعلامي"، بما يسمح ببلورة تاريخنا الأدبي الحديث.

(من المقدمة)
أحمد ممو

ISBN: 978-9938-10-399-1

الثمن: 15 د.ت