الحياة الثقافية

مجلة دورية
تعنى بالفكر والإبداع/ أسسها محمود المسعدي سنة 1975
تصدر عن : وزارة الشؤون الثّقافية
المؤسسة التّونسيّة لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة

الجمهورية التونسية
RÉPUBLIQUE TUNISIENNE
وزارة الشؤون الثقافية
MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES

أمينة الصّرارفي
وزيرة الشؤون الثّقافية

محمّد المي
رئيس التحرير

رمزي القرواشي
المدير المسؤول
الإداري والمالي

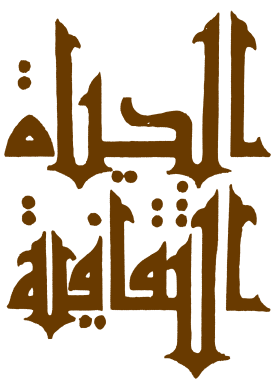
هيئة التحرير

فتحي زعندة ﴿الموسيقى﴾ محمد الخالدي ﴿الأدب﴾ خالد العقربي ﴿السينما﴾

كمال العلاوي ﴿المسرح﴾ علي الزنايدي ﴿الفنون التشكيليّة﴾

العدد 357 ماي 2025

□□□□□□ □□□□□□□□ □□□ 357.indd 1 09/06/2025 20:15



• المواضيع المنشورة لا تعبر بالضرورة عن رأي الوزارة أو إدارة التحرير.

• لا تؤخذ بعين الاعتبار المساهمات التي سبق إصدارها في نشريات أخرى.

• يشترط أن يكون عدد كلمات المقال في حدود 2500 كلمة.
• ترسل المواد المترجمة مصحوبة بنصها الاصلي المنقولة عنه.
• الحرص على تدقيق الهوامش (رقم الطبعة، الناشر، البلد، السنة، الصفحة) وإدراجها في آخر المقال أو الدراسة.

• يجوز للمجلة إعادة تحرير ماتراه مناسبا في المواد المرسلة إليها.

• المواد المرسلة إلى المجلة لاتعاد إلى أصحابها نشرت أم لم تنشر.
• يرجى من السادة الكتّاب المساهمين بالنشر في إصدارات المجلة إرسال صورة شمسية وأرقام حساباتهم - البريدية أوالبنكية على البريد الإلكتروني التالي:
AlhayatAthakafiya@otdav.tn
مع ذكر الاسم واللقب ورقم بطاقة التعريف الوطنية والحساب الجاري وعدد المجلة المتضمنة للمقال، لتأمين تنزيل مكافآتهم المالية.

المراجعة والتدقيق اللغوي : منصف الحناشي
تصميم : منذر الحجيج
الطباعة : SIMPACT

ISSN 0330-8863

357.indd 2 09/06/2025 20:15

الفهرس

الافتتاحية	محمد المي	3
الفن التشكيلي	أ.د. خالد عبيدة : التّشكيل المضاعف للفضاء والصّورة في برج القلال تجربة جمعية أحباء الفنون التّشكيلية بصفاقس أنموذجا (2022 – 2025)	7
	د. وصال العش : الفعل الثّقافيّ والهامش في تجربة جبل سمّامة	15
	لينا ديب : تأثير آلات الطباعة الحديثة على تطور فن الحفر(الغرافيك)	20
حوار العدد	حوار ساسي جبيل : الشاعر الطاهر البكري : أكتب الفرنسية بروح عربية	30
ملف العدد	أحمد جوة : تواشج الشّعر والقصّ في أعمال فوزية العلويّ	33
	آمال مختار : فوزية العلوي شاعرة تسكن في قصيدتها حكاية	42
	د. خالد الغريبي : جدليّة الإبداع والالتزام في مجموعة فوزيّة العلوي الشّعريّة «حرّة» أنموذجا	44
	رضا بن صالح : سردية الغموض والذاكرة حريق في المدينة الفاضلة أنموذجا	54
	رياض خليف : الصوت الأنتربولوجي في أقاصيص فوزية علوي...	59
	نورالدين أحمد بنخود : السّرد القصصيّ عند فوزيّة العلوي: من اليوميّ إلى الرمزيّ في «حريق في المدينة الفاضلة»	66
	عبد الدائم العمري : تعدّد الوجوه في رواية « وجوه لامرأة واحدة» للشاعرة والرّوائية فوزيّة العلوي	72
دراسات	شهادة بقلم صالح الدّمس : محمد الصالح بن عمر	83
	محمّد بوحوش : محمّد صالح بن عمر: سيرة إنسان وناقد	85
	رشيد القرقوري : محمد صالح بن عمر مترجما للشعر	89
	د. زهير الذوادي : أبو القاسم محمد كرو قارئا لطاهر الحدّاد	93
	وحيدة المي : من الثّقافة الورقية إلى الثّقافة الذّكيّة الصّحافة المكتوبة أيّ مصير؟	101
	سمير اليوسف : من نافذةٍ في مشفى.. رأيت وطني للشاعر العراقي حميد سعيد	105
موسيقي	عائشة القلالي : المسرح الغنائي الرّحباني : الخاصيّات الأسلوبية والجمالية للتّجربة اللّبنانية	108
سينما	عبد الجليل بوقرة : أيّ مكانة للتّراث في السّينما التونسية	115
	سميّة الضميّد : التّراث الفيلموغرافي التّونسي : الرّاهن والآفاق	119
شعر	محمد الهادي نعمان : ذنبي...	123
المسعدي	الأستاذ محمود المسعدي : خواطر حول الأدب ومضمونه الفكري	125

357.indd 3 09/06/2025 20:15



357.indd 4 09/06/2025 20:15

الافتتاحية

تواصل مجلّة الحياة الثّقافيّة مسيرتها وقد بلغت نصف قرن من عمرها متجاوزة الـ 350 عددا ومحتضنة لأقلام من مختلف أجيال الثّقافة ممّن ساهموا في المسيرة الإبداعية والفكريّة بمختلف ألوان العطاء الذي يثري السّاحة الثقافيّة.

ورغم ذلك لا تزال تعاني مجلّتنا العديد من الصّعوبات المتّصلة بالقوانين والتّشريعات التي تجعلها إلى يوم النّاس هذا غير قادرة للوصول إلى متابعيها وقرائها في مختلف أنحاء البلاد من أقصى شمالها إلى أقصى جنوبها إذ لمسنا ترحيبا كبيرا من الأدباء والمثقفين على حدّ سواء واعجابا بالنّقلة النوعيّة التي عرفتها شكلا ومضمونا كما لمسنا احتجاجهم على عدم انتشارها ووصولها اليهم.

انّنا نسعى بكلّ ما أوتينا من جهد لتذليل هذه المشكلة لأنّه لا معنى لمجلّة يساهم فيها خيرة الكتّاب والأدباء وتصرف عليها الأموال الكثيرة لتطبع ولا تنتشر ؟ فلقد ربحنا رهان استمراريّة صدورها وانتظامها وقدرتها على خلاص المساهمين في تحريرها وسنعمل على كسب رهان توزيعها وانتشارها .

هذا العدد كرّمنا فيه كاتبة كبيرة هي فوزية العلوي التي ثابرت وتنوّعت كتاباتها وأشعت وطنيّا وعربيّا وهي الآن من أبرز الكاتبات التّونسيّات لذلك استحقّت تجربتها احتفاء النقّاد بمنجزها كما خصصنا بعض الصّفحات لناقد كبير له أياد بيضاء على النّقد الأدبي في تونس هو أستاذنا محمد الصالح بن عمر رحمه اللّه بمناسبة الذّكرى الثانية لوفاته وليس كثيرا عليه أيّ احتفاء وأيّ تكريم وهو الذي طالما كرّم الأدباء والكتّاب من الأحياء والأموات. ونحن نحرص على أن يكون العدد متنوّعا شاملا لكلّ فنون الثقافة والإبداع لتكون المجلّة وفيّة لاسمها فيها كلّ ألوان الثّقافة من فنون تشكيليّة الى السينما والمسرح والموسيقى ...الخ وهذا الرّهان أعلنّا عليه وألححنا عليه عديد المرّات.

وكما هو معلوم فإننا جعلنا سنة 2025 سنة كاملة للاحتفاء بخمسينيّة تأسيس مجلّة الحياة الثقافيّة لذلك مازلنا نستقبل المقالات الخاصّة بالمسعدي الوزير الأديب المؤسس أو بتاريخ تأسيس مجلّة الحياة الثقافيّة كما نستعدّ لإصدار فهرس الـ350 عددا من أعداد مجلّتنا في شهر جوان أي الشهر الذي تأسست فيه حتّى تكون احتفاليّة مميّزة وتاريخيّة لا تمرّ كما مرّت بقيّة الأعوام والسّنوات .

لقد كانت ولا تزال آمالنا كبيرة في النّهوض بهذا الصّرح العتيد لأنّ مجلّتنا اليوم هي من أقدم المجلاّت الثقافيّة لا في تونس فقط بل في الوطن العربي والتي تحافظ على استمرارها متحدّية الواقع الذي لا يعترف بالثّقافة الورقيّة بل هناك من يدعو صراحة إلى القضاء على كل ماهو ورقي حتّى أنّ جمعيّات البيئة تعتبر أن أكبر ملوّث للبيئة هو الورق ولا بدّ من التخلّص منه ؟

في مثل هذه الظّروف تشقّ الحياة الثقافية أمواج البحار والمحيطات لتكريس ثقافة جادّة وواعية وتنويريّة ولا ضامن لنجاتها إلا قراءها ومتابعيها ممّن تربّوا عليها ونهلوا من معينها منذ سنة 1975 لذلك فحاجة المجلّة إلى قرائها أكيدة وضروريّة وإنصاتنا إلى نداءاتهم وملاحظاتهم والتوقّف عند انتقاداتهم مسألة ليست اختياريّة بل على غاية الأهميّة بل نلحّ عليها ونعتبر جميع ملاحظاتهم من باب الغيرة على هذا المنجز الثقافي والصّرح العتيد حتى لا يتداعى وينهار .

محمّد الميّ

رئيس التحرير

357.indd 5 09/06/2025 20:15



□□□□□□ □□□□□□□□ □□□ 357.indd 6 09/06/2025 20:15

التّشكيل المضاعف للفضاء والصّورة في برج القلال
تجربة جمعية أحباء الفنون التّشكيلية بصفاقس أنموذجا
(2022-2025)

أ.د. خالد عبيدة

يمكن للمجتمع المدني أن يساهم فعليا في تحويل المدن الداخلية إلى مراكز ثقافية نابضة بالحياة، من خلال المبادرات التي تعزّز الهوية المحلية، وتشجّع الابداع، وتدعم الاقتصاد الثقافي. وسيؤدّي ذلك إلى تنمية حضرية مستدامة تنسجها المبادرات المجتمعية المتضافرة والمنفتحة على الفاعلين المحلّيين. وفي رحاب فضاءات. خصّصت للغرض، أشرفت الجمعيات والمنظّمات غير الحكومية على تركيز فعالياتها الثقافية، من قبيل تنظيم المعارض الفنية والمهرجانات الموسيقية والعروض المسرحية، بغية تمتين الاقتصاد الثقافي، من ناحية، وكسر أواصر المركزية الثقافية، من ناحية ثانية.

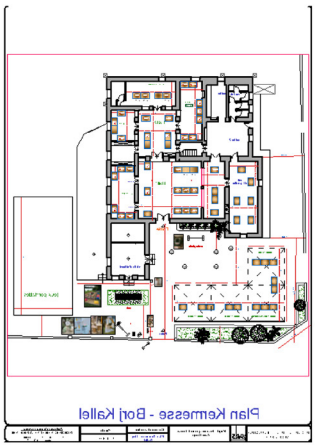
ومن بين الفضاءات الرائدة في هذا المجال نذكر فضاء «برج القلال» الثقافي الخاص الذي يقع في طريق قرمدة على بعد حوالي 6 كيلومترات من مركز مدينة صفاقس. ويعتبر هذا البرج مثالا حيّا على المساكن الضحوية المنتشرة بالأحواز خلال أواخر القرن السابع عشر، والتي كانت تستعمل آنذاك كمساكن صيفية لسُكان المدينة.

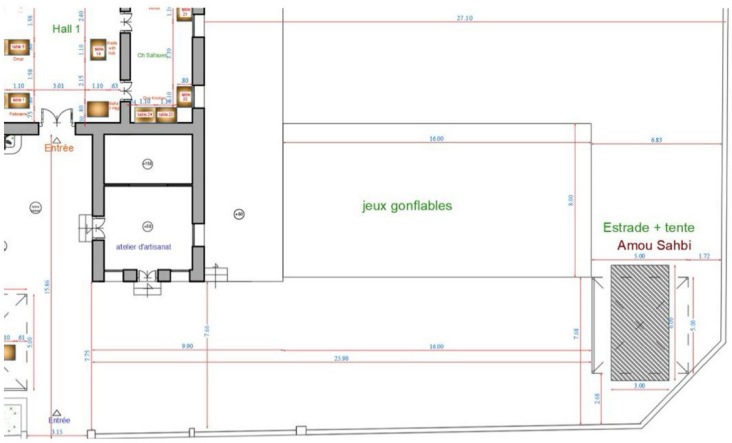
وفي أواخر القرن العشرين، فتح أحد متنوّري المدينة أبواب هذا الفضاء لتنشُط فيه جمعية أحباء الفنون التشكيلية بصفاقس التي يناهز عمرها 36 سنة، والتي أسّسها وترأسها على مدى عشر سنوات الخزاف محمد اليانقي سنة 1989؛ وتلاه السيد سمير السلامي إثر ذلك لمدة نيابية بثلاث سنوات. وسنة 2008، نقلت السيدة عايدة الزحاف مقر الجمعية الاجتماعي إلى برج القلال وترأستها من سنة 2002 إلى سنة 2020؛ ثم تلتها في ذلك السيدة أسماء القرمازي عمار.

وتهدف هذه الجمعية إلى التفتح على العموم وعلى الأكاديميين على حد السواء، والتعريف بفناني الجهة في تونس وخارجها، وخلق خط يربط بين الفنان التشكيلي وآهلي المدينة، وتشريك كل الفئات العمرية في الفعل الثقافي، وتنظيم تظاهرات فنية وطنية ودولية، وتنظيم صالونات في اختصاصات تشكيلية مختلفة كالنحت، والخزف، والحفر، والفوتغرافيا

ومنذ سنة 2022 إلى اليوم، حصل انعطاف في التوجّهات الجمالية للجمعية التي غدت تراوح بين الكفاءات السينوغرافية للمصمّم وكفاءات التشكيلي في تنظيم معرضها وتظاهراتها الفنية الموجّهة نحو الفن التشكيلي بالأساس. ويعود ذلك إلى تنوع اختصاصات المنتسبين لهيئتها المديرة بين مصمّمين وتشكيليّين. ولقد أشرفت السيدة نايلة مهيري نجاح فعليا على رئاسة جمعية أحباء الفنون التشكيلية ببرج القلال بصفاقس بمعيّة كفاءات عالية منتخبة في الاختصاصين كليهما؛ نذكر منهم السيدة إيناس حشيشة سحنون والسيدة كاميليا كسارة، أستاذتي التصميم الداخلي، والسيدة ياسمين الحضري، ناقدة تشكيلية وأستاذة الفوتغرافيا، والسيد سليم دمق، والسيد محمد سحنون النحات والخطاط المعروف، والسيد محمد

357.indd 7 09/06/2025 20:15









صورة عدد 1 : التقسيم الداخلي لفضاءات الكرماس ببرج القلال بين الداخل والخارج

نجاح أستاذ تصميم المنتوج، والسيدتين أسماء القرمازي وعايدة الزحاف، الرئيستين السابقتين للجمعية. وسنعود نصا على صورة في هذا المقال على أوجه هذا التآلف بين تشكيل الصورة وتشكيل الفضاء.

هندسة فضاءات برج القلال وظيفيا في تصميم كرماس *2022*:

انطلق «الكرماس» يوم 13 نوفمبر 2022 ببرج القلال من الساعة 10 إلى الساعة 19؛ وهو عبارة عن معرض للبيع تؤثّثه منصّات لعرض منتجات فنية، وملابس داخلية، وأثاث المنزل، والحلويات والمنتوجات المحلية. وبإشراف المنشط «عمو صحبي»، يجد الأطفال مرافقين لأمهاتهم في هذا الكرماس أنشطة تشغلهم كالورشات الفنية التي ينشّطها فنانو خزف، وألوان مائية، وأوريغامي، وخط عربي، وماكياج فني. كما أقيمت لأجلهم حديقة ألعاب منفوخة ليمرحوا فيها. وتخلّت هذه التظاهرة أيضا لعبة السحب الايطالية Tombola المشهورة.

إن تنظيم تظاهرة مماثلة لتحقيق غايات ربحية من قبل جمعية تُعنى بالفنون التشكيلية تتنزّل مباشرة في إطار تصميم الفعاليات Le design évènementiel، وإنه في اعتقادنا لأمر محمُود من طرف جمعية فنية، حتى يتسنى لها تحقيق تمويل ذاتي يمكّنها من تنظيم أنشطة ثقافية موازية؛ على خلاف المعارض التشكيلية المنعقدة دوريا، والتي تُعتبر لجنة شراءات الدولة حريفها الأساسي، ولا ينوب الجمعية منها نصيب مهمّ.

توجّب حينئذ على الهيئة المديرة أن تجد حُلولا عملية لدعم رصيدها المالي حتى يتسنى لها برمجة تظاهرات أخرى لحسابها الخاص. وتعتبر فكرة تنظيم هذا الكرماس مُجدية،

357.indd 8 09/06/2025 20:15

ويمكن اعتبارها من إحدى مخرجات التفكير التصميميLe design thinking الذي يعتبر بمثابة منهج في التصميم الشامل يرتكز على المستهلك.

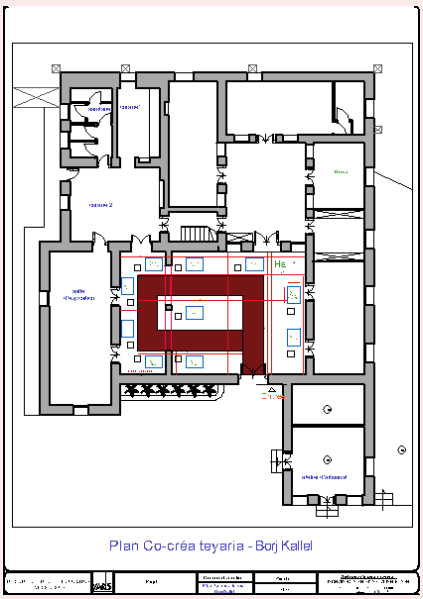
كما يتجلّى الحسّ التصميمي واضحا في تقسيم فضاءات العرض، وذلك راجع طبعا إلى تزاوج الاختصاصات بين التصميم والتشكيل في صلب الهيئة المديرة الجديدة المنتخبة للفترة النيابية2022-2025. (أنظر الصورة عدد1).

سينوغرافيا المعارض التشكيلية والتظاهرات الفنية ببرج القلال:

دأبت جمعية أحبّاء الفنون التشكيلية بصفاقس على تحقيق هدفها المحوري المتمثّل في التعريف بمبدعي الجهة وتنظيم معارض تشكيلية لهم في فضاء برج القلال. وما يلفت الانتباه في سياق حديثنا عن تضافر مجهودات المصمّمين والتشكيليين ضمن الهيئة الإدارية الجديدة للجمعية هو تصوّرُ سينوغرافيا مخصوصة لكل معرض أقيم في رحاب هذا الفضاء القديم/ المتجدّد من خلال الفعاليات الفنية التي يحتضنها.

وينتج عن اندماج التشكيل بالسينوغرافيا مشهد متكامل يعزّز من قوّة العرض البصري أو الدرامي. ويبدو تزاوج كليهما بيّنا وجلياً للعيان في الفعاليات الفنية التي نظّمها هذا الفضاء الثقافيّ الخاص، حيث تضافرت الجهود في كل عرض فني أو تظاهرة لإضفاء مناخ بصري بعينه؛ يقع استلهامه من العمل الفني. المعروض نفسه أو من الموضوع الذي يطرحه.

ويكفي أن نُلقي نظرة على بعض الفعاليات الفنية التي أقيمت في برج القلال لنرصد هذا التضافر بين تشكيل الفضاءات والابتكار فيها. وفي هذا الصدد، يمكن أن نقف عند المعرض التصميمي الأول الذي انتظم في 6 نوفمبر 2022 والذي ضمّ مخرجات المشروع «الابداع المشترك للطيارية Co-créatayaria» الذي شارك فيه شباب المدينة بشكل واضح وفعّال، واستقبلته جمعية أحباء الفنون التشكيلية بصفاقس، مُهيكلة فضاءات البرج لاستقباله.(أنظر الصورة عدد1).







صورة عدد2: التقسيم الهندسي ومعلقة المهرجان وصورة عن الجمهور الحاضر

□□□□□□ □□□□□□□□ □□□ 357.indd 9 09/06/2025 20:15

ويمكن أن نشير أيضا إلى معرض «البايات» التاريخي الذي انتظم في نفس المكان، بالشراكة مع المعهد الفرنسي بصفلقس، من 7 أفريل إلى 5 ماي 2023، والذي يُقدّم الحياة اليومية للبايات من خلال عرض قطع لأول مرة. (أنظر صورة المعلقة عدد3).

وقد نصّب كل من الفنانين محمد قيقة وأليداس ماكتاريسAlidas Mactaris عملا فنيا في قلب الرواق تضمّن صورا متراكبة للبايات أبيض على أسود. والعمل متمثل في سارية كارتونية أثبتت عليها صور البايات وشدّت إلى السقف في زخرفة توريقية une décoration en arabesque تتدلّى منها فوانيس بلورية في الأعلى وترسم في أسفل التنصيبة شكلا مربعا مضيئا ترسُمه أنابيب نيون لاد Tubes neon led التي تضيء التنصيبة من الداخل والخارج. (أنظر صورة المعلقة عدد4).

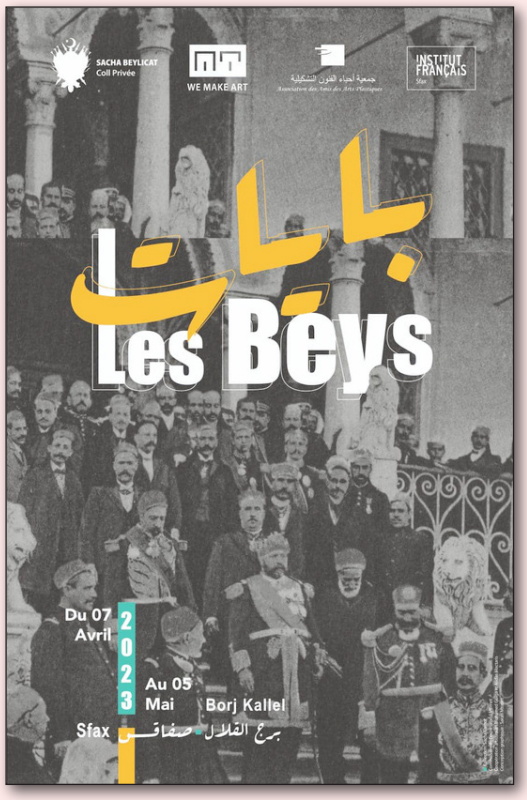
كما تخلّلت هذا المعرض صور فوتغرافية للبايات وبلاطاتهم.

وفي نفس هذه التظاهرة التي تمتد من 7 أفريل إلى 9 ماي، أي ما يناهز الشهر تقريبا، التأمت يوم 9 أفريل سهرة «ليالي» التي هي عبارة عن عزف لمقطوعات موسيقية من زمن البايات تؤدّيها مجموعة لآل ببرج القلال بقيادة الأستاذ حلمي حواس. (أنظر صورة المعلقة عدد 5).

ويبدو التدخل السّينوغرافي على فضاءات البرج واضحا في تهيئة الفضاءات التي ستحتضن هذه التظاهرة الموسيقية، حيث تمّت تغطية الفضاءات العارية من برج القلال، وتركيب معلقات على طول الجدار لصور أقواس مأخوذة من قصور البايات على نحو يدمجها في تفاصيل المكان فوق ستائر سوداء تلفّ الأرجاء.

وفُرش فضاء العرض بزرابيّ تتوائم في ألوانها مع معلّقات الأقواس المثبتة فوق الستائر. وأثّث الفضاء بكراسي وثيرة لاستقبال الجمهور الذي سيحضر هذا العرض الموسيقي من زمن البايات وكأنه موجود فعليا في ذلك الزمن ومُرتادٌ لفضاءاته الساحرة والأخّاذة.

إنه عبق الماضي القديم هو الذي يسافر بحواس المتلقي



صورة عدد3: معلقة تظاهرة البايات ببرج القلال بالشراكة مع المركز الثقافي الفرنسي بصفاقس



صورة عدد4: صورة التنصيبة التي أنجزها محمد قيقة وأليداس ماكتاريس Alidas Mactaris بمناسبة هذه التظاهرة

357.indd 10 09/06/2025 20:15

إلى أيام زمان، فيحمله إلى تاريخ غير تاريخه، ويشدو بألحان صوفية دون التي اعتاد أن يسمعها في سائر الأيام. وهو المبتغى الأساسي من هذا التدخّل السينوغرافي في فضاء العرض. ويتم ها هنا تفعيل مفهوم «الايتوروتوبيا Hétérotopie » لميشال فوكو إجرائيا لتتحوّل فضاءات برج القلال إلى فضاءات أخرى مختلفة عن ماهيتها الأولى. (أنظر الصورة عدد6).

ويتواصل هذا العمل السينوغرافي حثيثا في بقية التظاهرات التي أشرفت عليها الهيئة المديرة الجديدة والتي راوحت في تنظيمها بين فعاليات التصميم وفعاليات الفنون التشكيلية.

المراوحة بين فعاليات التصميم وفعاليات الفنون التشكيلية في البرمجة السنوية للجمعية:

إن ما يميّز عمل الهيئة الإدارية الجديدة لجمعية أحباء الفنون التشكيلية بصفاقس هو مراوحتها بين تنظيم معارض في الفنون التشكيلية وتظاهرات فنية تراوح فيها بين الفنون البصرية والتصميم. وسنذكر في هذا العنصر من المقال جملة المعارض التشكيلية التي انتظمت في هذا الفضاء، من ناحية، وسنعرض من ناحية أخرى لتقديم تظاهرة ثقافية كبرى في مجال الفنون البصرية هي «مهرجان الفنون المعاصرة بصفاقس» الذي انتظم ببرج القلال من 28 إلى 30 أفريل 2024، وأخرى في مجال التصميم هي صالون «المبدعين والحرف الفنية».الذي انتظم في نفس المكان من 17 إلى 19 نوفمبر 2023.

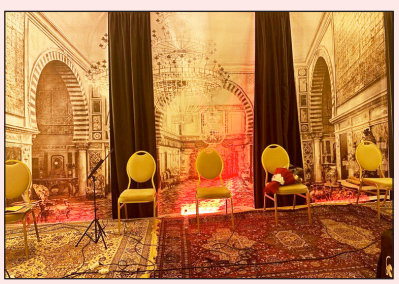
المعارض التشّكيلية

كما تُنصّصُ عل ذلك تسميتها، فإن جمعية أحبّاء الفنون التشكيلية بصفاقس تُعْنى خصوصا بتنظيم التظاهرات والمعارض في هذا الاختصاص بعينه؛ وهو ما يعتبر خبزها اليومي. وسنحاول فيما يلي تعداد المعارض التشكيلية التي أنجزت بين سنوات 2022 و2024 والتي نذكر منها معرض «إيقاع ضوئي سريع Tempo lumineux» للفنانة غادة الوكيل بو خريس الذي انتظم من 20 إلى 25 نوفمبر 2022، والمعرض الجماعي «بريق الذات Eclats de soi» الذي هو بمثابة التكريم للفنان بيار سولاج Pierre Soulage، والمعرض الجماعي «انفعالات



صورة عدد5: معلقة السهرة الموسيقية «موزيكا زمن البايات».







صورة عدد6: سينوغرافيا عرض «موزيكا زمن البايات»

357.indd 11 09/06/2025 20:15

Emotions» الذي انتظم من 7 إلى 16 ماي 2023، والمعرض الخزفي الشخصي للفنانة زينات التريكي مقديش المنتظم تحت عنوان « ألزايمر، فن النسيان ,Alzheimart l'art de l'oubli» من 20 إلى 31 جانفي 2024، والمعرض الشخصي للخطاط النحات محمد سحنون المنتظم من 5 إلى 11 فيفري 2024 تحت عنوان «مربعات وحروف»، والمعرض الخزفي الشخصي للفنان محمود جراية المنتظم من 24 فيفري إلى 2 مارس 2024 تحت عنوان «ما بعد السيكلوب Méta-cyclope»، والمعرض الجماعي «الدم يحدث أصواتا Le sang fait son» الذي انتظم من 7 إلى 14 ماي 2024، والمعرض الشخصي للخزاف محمد اليانقي المنتظم من 15 إلى 28 ماي 2024 تحت عنوان «التصوير الخزفي Peinturamique»

هذا الزّخم من المعارض الفردية والجماعية في كل الاختصاصات تقريبا تبلغ الثمانية معارض المُهمة ويكتسي القيمة الفنية العالية؛ بل ولعل برج القلال تحول إلى جانب رواق المعهد العالي للفنون والحرف إلى محضنة فنية موازية تجمع المبدعين داخل وخارج الإطار الأكاديميّ المحض. ولهذا السبب ربما اختارت الجمعية أن تضمّن في اسمها كلمة «أحباء» حتى تكون مفتوحة لكل هواة الفنون التشكيلية من مدينة صفاقس أو من خارجها.

مهرجان الفنون المعاصرة بصفاقس

ضمّت الدورة الأولى لمهرجان الفنّ المعاصر بصفاقس العديد من الفنانين التونسيين في برج القلال، بدعم من وزارة الشؤون الثقافية، من 28 إلى 30 أفريل 2024. وانتظمت تحت شعار. L'art actio الذي هيكل المعرض الفني الجماعي المعاصر والطاولة المستديرة المُلتئمة حول موضوع «الفن الفعل: الممارسات والآفاق» (أنظر الصورة عد7). كما تخلّل هذه الدورة عرضان قياسيان لوديع المهيري في افتتاح المهرجان وليوسف المولهي في اختتامه. (أنظر الصورة عدد8).







صورة عدد7: المعلقة الاشهارية للدورة الأولى لمهرجان الفن المعاصر بصفاقس، وصورة توثيقية أولى لمعرض الفن المعاصر Art action، وصورة توثيقية ثانية للطاولة المستديرة حول Art action, pratiques et perspectives



357.indd 12 09/06/2025 20:15

كما انتظمت في اليوم الثاني من هذه الدورة الافتتاحية للمهرجان ورشتا عمل. الأولى عُنونت «العالم الافتراضي Monde virtuel» نشّطها أمين بن مسعود من مجموعة سراب Mirage group، والثانية عنوانها «360°» من تنشيط د. هالة بن معلّم. وتنخرط كلتا الورشتين في الفنون الرقمية الافتراضية.

واختارت مجموعة «سراب» عنوان «زيارة افتراضية لرواق انغماسي360°» لورشتها. وقدّمت فيها أعمالا لفنانين ينتمون للعديد من المدارس الفنية عبر العالم. والغاية من تنظيم هذه الورشة هو تمكين المشاركين من اكتشاف هذه الأعمال والغوص في غمارها عبر ارتداء أقنعة انغماسية افتراضية. أما الورشة الثانية فعنوانها «تدريب على الفيديو الانغماسي ب360°» والهدف من تنظيمها التحسيس بدورها في الاتّصال وتثمين التراث. (أنظر الصورة عدد 9).

صالون المبدعين والحرف الفنية

ينخرط تنظيم هذا الصالون ضمن الفعاليات التّصميمية التي دأبت الهيئة الإدارية الجديدة للجمعية على تنظيمها بالتوازي مع الفعاليات التشكيلية. وضمّ هذا الصالون العديد من الحرف الفنية على غرار الخزف والمصوغ والجلد والحلفاء والطبخ.

وقد سبقت هذه التظاهرة مهرجان الفن المعاصر بصفاقس بسنة كاملة، حيث انتظمت في شهر نوفمبر 2023. وكسالفاتها، تمّ في هذه التظاهرة التخطيط لسينوغرافيا المعرض.(أنظر الصورة عدد 10).

الانفتاح على المحيط الفني والأكاديمي من خلال تنشيط النوادي وتنظيم اللقاءات الدورية:

إنّ ما يضمن نجاعة الفعل الثقافي ووصوله إلى فئات اجتماعية مختلفة المشارب والانتظارات هو الاختلاط بالجماهير العريضة واقتراح خدمات ثقافية تستهوي ذائقتهم. وقد دأبت جمعية أحباء الفنون التشكيلية ببرج القلال على التنظيم الدوري للنوادي الفنية بفضاءات البرج مع الأطفال والبراعم الصغار، وبرحاب الجامعات مع الطبلة.

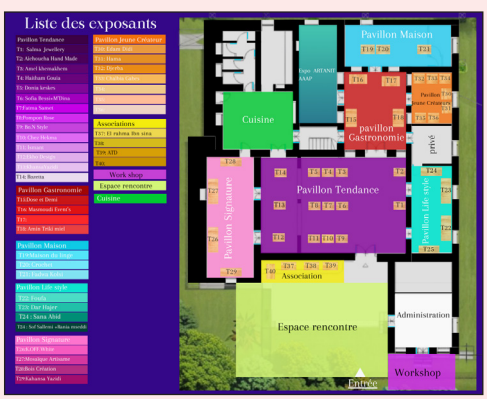


صورة عدد8: صور للفنانين وديع المهيري ويوسف المولهي





صورة عدد9: صورتان من الورشتين الرقميتين اللتين وقع تنظيمهما أثناء الدورة الأولى لمهرجان الفن المعاصر بصفاقس.



صورة عدد10: التجهيز السينوغرافي للفضاء وفق الحاجة للفضاءات التي يوفرها الصالون

357.indd 13 09/06/2025 20:15

صورة عدد 11: معلقة معرض الورشات والنوادي ببرج القلال وصور الأطفال والطلبة أثناء العمل









وبين يوم 15 ماي و12 جوان 2024، انتظمت ببرج القلال تظاهرة بعنوان «الحفلة» تخلّلتها عروض ورشات الانقليزية والمسرح والموسيقى، وكذلك معرض الفنون التشكيلية للأطفال. (أنظر الصورة عدد11).

وانقسمت الأنشطة في الفنون التشكيلية بين ورشات ألوان مائية وخط عربي وخزف وأوريكامي. كما انتظمت ورشات صيفية للأطفال وورشات أخرى بالجامعات بولاية صفاقس. وبرمجت الجمعية أيضا تقديم كتاب «السوق الفنية المعاصرة والثقافة الربحية» للأستاذ محمد الرقيق يوم 9 مارس 2024. وعرضت للنقاش يوم 23 من نفس الشهر فلم «الرجل الذي أصبح متحفا» للمخرج مروان الطرابلسي، ونظّمت بعد شهر حفل «الحضرة» في 24 أفريل.

ويمكن أن ننزّل كل هذه الأنشطة المذكورة في إطار انفتاح جمعية أحباء الفنون التشكيلية ببرج القلال على محيطها الفني والأكاديمي المحلي. ولكن، تجدر بنا الاشارة أيضا بأن مجموعة من الفنانين الناشطين في الجمعية وقع اختيارهم لتمثيل الفن المعاصر التونسي في بينالي مالامو بالسويد Malmö Suède Biennal من 15 إلى 18 جوان 2024، وهم على التوالي لبنى عبد المولاه بقلوطي، وانتصار الزريبي إدريس، ونجوى عبد المقصود، ومحمد نجاح، وفتحي بو زيدة.

وما يمكننا أن نستخلصه مما سبق ذكره هو أن أنشطة السنوات الفارطة (2022 - 2024) كانت زاخرة بالتظاهرات الفنية المحلية والدولية، وثرية أيضا بالمعارض والسهرات الفنية، وغنية بالورشات والنوادي الإبداعية. وما يميّز كل هذه الفعاليات عن سابقاتها هو تضافر البعد التصميمي، في مجال السينوغرافيا أو في مجال تنظيم المعارض أو في مجال تصميم المعلقات، والأبعاد التشكيلية والفرجوية والتأريخية والموسيقية والقياسية. إنها بحق سنفونية رائقة تلك التي عزفها المكتب التنفيذي الجديد لإدارة جمعية أحباء الفنون التشكيلية بصفاقس وما هذا المقال إلا نقل لرجع بعض المقاطع المتناغمة التي عزفوها سويّا.

357.indd 14 09/06/2025 20:15

الفعل الثّقافيّ والهامش في تجربة جبل سمّامة

د. وصال العش

المقدّمة

حين يكتب الهامش ذاته، لا يكتفي بالاحتجاج على التهميش، لكنه يواصل مساره بإعادة تشكيل المعنى انطلاقًا من موقع خارج النظام الرمزي السائد. وفي هذا الفعل، لا يسعى إلى الاعتراف، بل يستخرج سرديته من العزلة ويستمدّها من تفاصيل الحياة الخفية، كما يُصغي إلى تلك المسافة التي تفصل الصوت عن لحظة النطق. في هذا السياق، أتت تجربة جبل سمّامة، خلال تظاهرة «عيد الرعاة» في دورتها الحادية عشرة، التي أقيمت في المركز الثقافي بالجبل من 9 إلى 13 أفريل 2025، بوصفها أنموذجًا للفعل الثقافي المقاوم؛ حيث لم تُنقل الثقافة إلى المكان بوصفها خطابًا مكتملًا، بل انبثقت من تضاريسه باحتكاك الجسد بالخامة، بعيدًا عن الوساطة المؤسسية المألوفة. لا تُقاس هذه التجربة فقط بمدى ما أُنجز فيها من أعمال فنية، بل بما فتحته من أسئلة حول العلاقة بين التعبير الجمالي والانتماء، بين الفضاء الجبلي والمخيال الثقافي وبين الخطاب والممارسة. ومن هنا تنبثق الإشكالية الآتية: كيف يحافظ الفعل الثقافي على شرعيته التشاركية حين تنزلق الممارسة إلى استبعاد خفيّ يُمارَس تحت غطاء الانفتاح؟

1. الجبل كمجال رمزيّ يكتب الثقافة من داخله

ينبغي النظر إلى جبل سمّامة، لا كمجرد تضاريس، وإنما ككيان رمزيّ يُجسّد ما أشار إليه باشلار حين تحدث عن المكان بوصفه لا يُسكَن فقط، بل يُحلم به مُذْ تحوّل هذا الجبل إلى نصّ مفتوح يطرح أسئلة حول مفهوميْ المركز والهامش ويُعيد رسم العلاقة بين الفعل الثقافي والواقع اليومي. في هذا الإطار، لم تُستورد الثقافة إلى الجبل كما تُنقل العروض إلى المسارح، بل انبثقت من تربته وتجلّت في صوت الراعي ورائحة الحطب وإيقاع القطيع وبصمة الأقدام على الدروب الوعرة. لقد أصبحت الجغرافيا المهمّشة مصدرًا دلاليًّا حيًّا، لا مجرّد خلفية للعرض.

تجسّد المركّب الثقافي للفنون والحرف في جبل سمامة



لافتة تظاهرة «عيد الرعاة»، الدورة 11، مدخل المركّب الثقافي بجبل سمّامة، من 09 إلى 13 أفريل 2025

357.indd 15 09/06/2025 20:15



تلتقط الصورة لحظة حيّة من التشكيل، يظهر فيها الفنان محمد نوير منخرطًا في الفعل الإبداعي، فيما تندمج ملامح الدمية العملاقة التي يصنعها مع الذاكرة الجماعية، ليشكّلا معًا نسيجًا رمزيًا موحّدًا.



«رجل الجبل»
رأس بشري بتفاصيل مبسطة. الخامات: جلد ماعز، صوف طبيعي، ليف نباتي، إسفنج. المقاس: ارتفاع 70 صم، عرض 27 صم في الأعلى والأسفل، و40 صم في الجزء الأوسط

بوصفه فضاءً ينبض بالمعنى، لا بوصفه مركزًا مؤسساتيًا مغلقًا، فاستحال إلى حاضن لممارسة ثقافية بديلة تُعيد الاعتبار للإنسان والمكان. وقد منح هذا المركّب صوتًا لما يُعتبر يوميًا أو مهمّشًا، بحيث لا تُقاس الشرعية بالانتماء الأكاديمي بل بصدق التعبير والتجذّر في المكان. فتحوّلت بذلك عناصر الحياة الجبلية -من نداء الطفل إلى غناء الرعاة- إلى وحدات دلالية تُسهم في تشكيل نسيج رمزيّ عضويّ. ومن ثمّ، لم تعد القصيدة تُكتب بالحبر، بل بالأجساد والأصوات والموادّ الحية.

من هنا، تجاوزت تجربة «عيد الرعاة» المعايير المتحفية الكلاسيكية، إذ لم تُعلّق القصائد على الجدران، بل غُنّيت ولم يُعرض اللباس كتصميم، بل ارتُدي بوصفه ذاكرة.

لقد استعاد الفن وظيفته الأصلية بوصفه مشاركة في المعنى، لا عرضًا للاستهلاك، وهو نفس ما أشار إليه أدورنو حين اعتبر الفنّ الحقّ مقاوَمة للعالم مثلما هو، لا ليُعيد إنتاجه. وعليه، فإنّ ما يُضفي الشرعية على هذه التجربة لا يتمثّل في اعتراف مؤسساتي، بل في صدق الانغراس في الأرض وفي كسر الحواجز بين المثقف والراعي، وبين الخيال والمعيش، وبين اللغة والمكان.

2. الجبل يصوغ ذاكرته في تجربة محمد نوير وكرم الفنّ المشترك.

يُعيد الهامش في تجربة جبل سمّامة بناء حضوره من خلال فعلٍ ثقافيّ ينبثق من اليوميّ ويتحوّل إلى احتفال جماعيّ بالهوية والذاكرة. لم يُعامل هذا الهامش بوصفه فضاءً ناقصًا أو تابعًا، بل كحيّز قادر على إنتاج المعنى من ذاته، انطلاقًا من خبراته. في هذا السياق، لم تأتِ الثقافة إلى الجبل كمادة جاهزة، بل تشكّلت من تفاصيل الحياة البسيطة ومن إيقاع التقاليد الحيّة، أو كما وصفه ميشيل دو سرتو من «فنّ الممارسة اليومية»، لأنّه يُعيد إنتاج المعنى من الأفعال البسيطة التي تُقاوم هيمنة النظام الرّمزيّ السائد. وحيث تُعاد صياغة الثقافة من الهامش ومن الأفعال الصغيرة التي تُقاوم بصمت. وبالفعل، فقد مارس المشاركون، من فنّانين وطلبة ومصمّمين، تجربة تشاركية من مختلف الجنسيّات، أعادت صياغة العلاقة بين الفعل الفني والبيئة الجبلية.

لقد اختار الفنان **محمد نوير** أن يُوجّه مساره الفني نحو الفن العرائسي، لا بوصفه فنًا مخصّصًا للأطفال، إنما بوصفه

357.indd 16 09/06/2025 20:15

لغةً بصرية وجسدية قادرة على استنطاق الذاكرة وتشكيل الحكاية في هيئة؛ ولأنّه لا يؤمن بالفصل بين الشكل والروح، وجّه الورشة لتفكيك العلاقة التقليدية بين الصّانع والدّمى العملاقة وخلق مجالٍ يتلاقى فيه الجسد مع اللّباس والحركة مع الصمت والمكان مع الخامة. لقد استثمر الحركة كفعل تعبيريّ واستعاد الجبل لا كخلفية طبيعية، بل ككائن مسرحيّ يشهد ويتنفّس ويُعبّر. بفضل هذا النهج، فتح لنا الأستاذ محمّد نوير أفقًا آخر للفن، لا يقوم على التلقين، بل على إذكاء السؤال وعلى تحرير الخامة من سلطة الشكل الثابت. وعلى هذا النحو، هيّأ للجميع الفضاء كي يتعامل مع المادة كامتداد حيّ للذات وكجسد ثانٍ يُؤدّي ويُصغي ويُبدع.

لذلك عمل طلبة **المعهد العالي لمهن الموضة بجامعة المنستير** على إنتاج تصاميم استُوحيت من الذاكرة الجبلية. فجسّدت نفس الروح الجبلية، لكن برؤية تشكيلية معاصرة. لقد أنجزوا تصاميم من خامات طبيعية كالحلفاء والصوف والألياف النباتية وجعلوا من الجسد نفسه مساحة عرض للذاكرة. لم يكن اللباس تزيينًا، بل وثيقة مرئية تُقرأ بالخطوات وبالإيماءة وبالظل. لم يقتصر عملهم على تحويل الجلود إلى ملابس، بل حوّلوا الأجساد نفسها إلى نصوص حية، ترتدي الذاكرة وتُجسّد الطقس اليوميّ في هيئة بصرية متحرّكة. فقد نسجوا من الجسد مشهدًا ومن الجلد سيرة وجعلوا من كل خطوة فوق الركح صدًى لذاكرةٍ تمشي وتتنفّس وتقول. وبذلك، تجاوزت تلك الأعمال حدود الإنجاز الفني، لتغدو فعلًا رمزيًا يُعيد للجبل روحه، لا صورته. وبالفعل، فقد أدار الفنان محمد نوير هذه التجربة بكرمٍ معرفيّ وإنسانيّ نادر، لم يحتفظ فيه بالمعنى لنفسه، بل فتحه للجميع وشاركنا الإصغاء والرؤية وإعادة الاكتشاف.

3. رجل الجبل بين صمت المادة ولمسة الجسد

انطلقتُ من فضاء الورشة الذي أتاحه الفنان محمد نوير، فتمكّنتُ، بفضل تأطيره ومع حماسة الطلبة وتشجيعهم، من إنجاز عمل بصري بعنوان «رجل الجبل»، لا كهيئة جاهزة، بل ككيانٍ ينمو ببطء ويتكوّن عبر التفاعل العميق مع المادة.



صُمّمت الأزياء بخامات طبيعية كالحلفاء والصوف والليف واستلهمت ملامحها من الذاكرة الجبلية، في تكوينات تصميميّة تُجسّد العلاقة بين الجسد والمكان.

ينفتح عمل «رجل الجبل» على قراءات متعددة، تتجاوز البعد التزييني إلى أفق رمزي وفينومينولوجي يُعيد مساءلة العلاقة بين الجسد والمجال. فجاء اختياري للمواد بدافعٍ فنيّ واعٍ استحضر الذاكرة الجبلية بوصفها خامةً حيّة، من صميم البيئة الجبلية -كجلد الماعز والصوف الخام والحلفاء والإسفنج- لا لأجل محاكاتها، بل لإعادة تركيبها كذاكرة محسوسة.

من هذا المنظور، يُقارب العمل تجربة فينومينولوجية، حيث لا يكتفي المتلقي بالمشاهدة، لأنّ المعنى يتكشّف عبر الحضور الحسي والانفعال، لا عبر الرؤية وحدها. فالتفاصيل غير المتناسقة والخامات الخشنة والملامس المتداخلة، كلّها تدفع بالجسد إلى تجاوز حدود المشهد وتُحوّل الصّمت إلى كثافة دلالية. يتماهى هذا التكوين مع طرح موريس ميرلو-بونتي حول الجسد بوصفه ذاتًا تدرِك وتُدرَك، لا مجرد موضوع للعرض. لذلك أردت من خلال «رجل الجبل» استدعاء هذا الجسد ليكون مرآةً لصمت الأرض وقوة العزلة، لا أن يكون دمية تُعرض في واجهة فنية. إذ تنطوي كل خامة في هذا الجسد الرمزي على دلالة: فالصّوف لا يُلبس فحسب، بل يروي الدّفء وصمت الليالي الباردة. والجلد لا يغلف الجسد، بل يختزن في طبقاته

357.indd 17 09/06/2025 20:15

احتكاك الإنسان بالأرض. والحلفاء لا تُنسج للزينة، بل تشير إلى أدوات الرّعي ومفردات العيش اليومي. هكذا، لم أقم ببناء مجسّم، بل أنشأت كيانًا سرديًا صامتًا، يُعيد الاعتبار لجسد الجبل، كما لو كان يتكلم دون صوت.

لم أوجّه العمل نحو التشكيل الكلاسيكي، وإنّما فضّلتُ أن أترك للخامة حرّية أن تقول حضورها بذاتها. ولهذا السبب، اخترتُ جلد الماعز وبقايا الصوف، ليس فحسب لما تتيحه من إمكانيات مادية، إنّما كذلك لما تحمله من ذاكرة معيشة، تنتمي للجبل وتختزن أثره في كلّ ليفٍ من أليافها. وبين كلّ تماسّ ومفصل، استجبتُ لما تُمليه المادة من إملاءات حسّية وانفعالية وأنصتُّ لتوتّرها الصامت، إلى أن رسمت الهيئة نفسها بنفسها. هكذا، لم تتشكّل كجسد يُمثّل، بل ظهرت كنَسِيجٍ حيّ من الأثر والمكان، من الصمت والانحدار، من الجفاف والتنفّس. ولأنّني لم أفصل بين الجسد والمحيط، نسجتُ كلّ تفصيلة في علاقة عضوية: بين الظل والمنحدر، بين القماش والريح، بين اليد والصدى.

من هنا، نقشتُ في الصمت حضورًا لا ينطق ونسجتُ هيئة لا تستعرض الجسد، وإنّما تسكنه وتسرد تحوّلاته. فلم أفصل بين الجسد والمكان، بل جعلتُ كلّ عنصر يتشابك مع الآخر، كما يتشابك الهواء مع رائحة الجبل والظلّ مع جسد الراعي في انحدار المسار. وبذلك، تحوّلتُ في هذه التجربة من متلقّية إلى شاهدة ومن صانعة إلى منصتة. ولم أقم بتشكيل كائنٍ خارجيّ، لكنّي سمحتُ لذاكرة الجبل إملاء خطوطها والنّسج عبر الخامة لصوتها الصامت.

4. المسكوت عنه في المشاريع الثقافية حين تُستثنى التشاركية

قبل مشاركتي في التظاهرة، أعددتُ ورقة علمية تناولت تجربة الشاعر والمسرحي عدنان الهلالي وانطلقتُ فيها من قراءة معرفية لما تفتحه تجربة الجبل من إمكانيات رمزية وفنية للفعل الثقافي المنبثق من الهامش. كتبتُ من موقع القارئة المنخرطة، لا من موقع المراقِبة الخارجية، وسعيتُ إلى مساءلة العلاقة بين الفضاء الجبلي والمشاركة المجتمعية وذاكرة القول الشفوي.

لكن، ورغم انخراطي الفعليّ في الفضاء الفني بجبل سمّامة، لم يُتح لي أن أقدّم هذه الورقة في سياقها الطبيعي. ظلّ النص مؤجّلًا، يراوح مكانه في الهامش، لا بفعل قرار صريح، بل نتيجة غياب الاعتراف وصمت التنظيم. هكذا تحوّلت لحظة المشاركة إلى مرآة تكشف التناقض، لا بوصفه حالة استثنائية، وإنّما كبنية مضمَنة تُعيد إنتاج منطق الإقصاء باسم التشاركية. فلم يعد حضور الكلمة مشروطًا بصدق المعايشة، بل خضع لمعادلات خفية تقرّر من يُسمع ومن يُقصى، حتى في فضاء يُفترض أن يُنصت فيه للأطراف المهمّشة.

من هذا المنطلق، يطرح الفعل الثقافيّ سؤالًا أخلاقيًا: كيف يمكن لمشروع يزعم التشاركية أن يصادر حضور أحد المشاركين؟ وهل يكفي الانتماء الجغرافي إلى الهامش لإضفاء شرعية رمزية؟ وهل تتطلّب المساءلة معيارًا أخلاقيًا يتجاوز الموقع إلى الموقف؟

تكمن خطورة هذا النوع من الممارسات في قدرته على إعادة إنتاج الإقصاء باسم الانفتاح وعلى تحويل الثقافة إلى امتياز نخبويّ مغلّف بخطاب شعبوي. فإذا كانت الثقافة تُكتب من الأرض، فإن صدقها يتجلّى في قدرتها على الإصغاء لا على التصفية وعلى استيعاب التعدد لا تأطيره. ويبدو، في هذا السياق، أن المشروع الثقافي يفقد معناه حين يتحوّل إلى أداة رمزية لإعادة التمركز. فالهامش الذي لا يحتمل الاختلاف يُصبح بدوره سلطة والمقاومة التي تُقصي تفقد جوهرها وتتحوّل إلى نسخة جديدة من الهيمنة.

إنّ الفن، كما تجسّد في تجربة «رجل الجبل»، لا يقوم على الوساطة ولا ينبني على الامتياز. ينشأ من انخراط صادق ينفتح على الفضاء ويستقبل الأصوات المختلفة دونما إقصاء. وتستند الشرعية الثقافية إلى الممارسة القادرة على الإصغاء وعلى احتواء التعدّد دونما اختزالٍ للمعنى في صورة واحدة.

357.indd 18 09/06/2025 20:15

خاتمة

وهكذا، لا تكتمل التّجربة الثقافية إلا حين تُختبر بالفعل، لا بالشعار وبالممارسة لا بالتصوّرات. فقد كشفت تجربة جبل سمّامة، رغم ما انطوت عليه من ابتكار ورغبة في كسر المركزيات، عن مفارقة دقيقة: من أين تنبع شرعية الخطاب حين يصدر من الهامش لكنه يُقصي أحد أصواته؟ بذلك، يتبيّن أن الانبثاق من الأرض لا يكفي وحده لصناعة خطاب أصيل، ما لم يقترن بتواضع حقيقيّ أمام التعدّد وانفتاح فعلي على الاختلاف؛ إذ المقاومة التي تُقصي، تفقد جوهرها وتتحوّل، من حيث لا تدري، إلى صورة جديدة من الهيمنة الرمزية الساعية إلى التمركز. فلا يكفي أن نغنّي للهامش، فـ«رجل الجبل» لم يكن مجرّد صوتٍ يتردّد من بعيد. لقد اتّخذ هيأة جسد حَفر في الصّمت وسكن في تضاريس المكان واستنطق ما استعصى على القول.

ببليوغرافيا

1. Adorno, Theodor W. *Théorie esthétique*. Paris : Flammarion, 1989.
2. Bachelard, Gaston. *La poétique de l’espace*. Paris : Presses Universitaires de France, 1957.
3. De Certeau, Michel. *L’invention du quotidien. Tome 1 : Arts de faire*. Paris : Gallimard, Collection Folio Essais, 1980.
4. Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, Collection Tel, 1945.

الهوامش

(1) Bachelard, 1957, p. 24.
(2) Adorno, 1989, p. 45.
(3) De Certeau, 1980, p. 39.
(4) Merleau-Ponty, 1945, pp. 112-113.

357.indd 19 09/06/2025 20:15

تأثير آلات الطباعة الحديثة على تطور فن الحفر (الغرافيك)

إعداد : لينا ديب

مقدمة: فن الحفر هو فرع من الفنون التشكيلية، يبتدئ بالرسم الخطي وينتهي بتقانة الطباعة التقليدية، وتعد فنون الرسم المطبوع بأنها فن الرسم فوق أسطح معدنية أو مطاطية أو حجرية أو خشبية، لاستخدامها في طباعة نسخٍ متعددة.

ومصطلح (الغرافيك) عموماً، يعني؛ تلك الخطوط المرسومة أو المحفورة أو المطبوعة على سطح من الورق أو الخشب أو الحجر والمعدن.

وبتقصّي أقدم الرّسوم التي تركها الإنسان القديم في المغاور تبين أن تلك الرسوم تحمل آثاراً خطية فوق أسطح الصخور والجدران، وعليه فإنها، تعد أول أعمال الغرافيك وأقدمها، أما آثار الرسم المحفور المطبوعة مثل الأختام السومرية ، واصطلاح (الحفر المطبوع) فيعني عملية النسخ والطباعة بوساطة مادة أو خامة وأحبار ومكابس وأدوات خاصة،

يعدّ فنّ الحفر المطبوع، في مقدمة الفنون التي نقلت صورة الطموحات الإنسانية إلى كل مكان، ورافقت النصوص الأدبية، عبر أدوات الحفر التي حولت السطوح الصّلبة إلى رقش مؤلف من المساحات (العاتمة، والبيضاء)، والتي يضع عبرها الفنان خلاصة تجربته المفعمة بأحاسيسه ووجدانه، وبنتيجة ذلك نرى بأن اللوحة المطبوعة تعبّر عن ثقافة وإرث ساهم في صنع تاريخ الفن بمجمله.

لقد تعدّدت استخدامات كلمة (حفر) في حياتنا المعاصرة, تبعاً لتعدد وتطور أشكال الحفر في العالم عبر العصور، وذلك لأنها أصبحت تطلق على (الحفر التقليدي),وعلى كل (طباعة) ولو لم تكن محفورة بالمعنى التقليدي لها، لكن التطور الذي حدث بعد ذلك جعل فن الحفر يأخذ أشكالا متعددة، وأصبحت قطعة الحفر تعرف حسب المادة التي تستخدم فيها، فيقال الحفر على (الخشب)و(المعدن)و(الحجر)ويقال الحفر على (الزجاج),

ولقد استخدم الحفّار في عمله أدوات معدنية مختلفة حسب المواد التي يريد حفرها، فحفر بها إما مباشرة, أو عن طريق (الأحماض المختلفة) عند الحفر على المعادن،

وهكذا تعددت تقانات الحفر وأساليبه وأشكاله، فأصبح يتوجب علينا تحديد ماذا نعني بهذه الكلمة, كما يجب أن نفرق بين (حفر) يتوقف عند انتهاء عملية الإنجاز ليستخدم مباشرةً، وبين (حفر) قد تم إنجازه لطباعته على الورق أو المواد الأخرى ؟!..

وبين صيغ الطباعة الحديثة التي لا تستخدم الحفر التقليدي، وهكذا لابد لنا من أن نفرق بين صيغة الحفر التقليدية الموروثة, وبين الشكل المعاصر للحفر الذي نراه الآن ينتشر على نطاق واسع في كل مكان من العالم.

إنّ التطور الذي حققه (فن الحفر) منذ مرحلة عصر النهضة الأوربي وحتى الآن، قد أعطى للحفر أهمية كبيرة،

357.indd 20 09/06/2025 20:15

كفن له طابعه الخاص الاستقلالي، وهذا هو نتيجة لتأثر الحفر بالطباعة،

فنرى بأنه قد انتقل من الصيغة التطبيقية النفعية للحفر القديم إلى الصيغة الفنية التي اعتمدت الراسم (الكليشة) بشكل فني بحيث تمكن الفنان من التعبير عن كل القيم التشكيلية الحديثة..

ولا سيما عندما تطور إلى مرحلة الطباعة، فمهما تعددت أشكال تهيئة الراسم المعد للطباعة يمكن تقديم عمل مطبوع على أساس غرافيكي، يملك القيم الحفرية،

ويمكن طباعتة بالشاشة الحريرية، أو الطباعة الحجرية، أو الخشبية، كما في الشكل (1)، وقد تتداخل الصيغ الحفرية والطباعة مع بعضها لتقديم العمل الفني.



شكل (1)- دورر-الفرسان الأربعة - حفر على الخشب

«ويرى الفنان والباحث في علوم الفن الدكتور (عز الدين شموط حسب معجم العلوم والفنون والمهن» أن كلمة حفر Gravure وفعل حفر Graver مأخوذان من اليونانية ،وهذه الكلمة تعني فعل الكتابة أما الكلمة اللاتينية Gavareفتعني الحفر بالعمق لكل المواد التي نستطيع رسم أشكال عليها»[1] وإن اختلاف المواد والأدوات والطرق التي نستعملها تحدد طرق وأصول فن الحفر المختلفة.

«أما كلمة اسطامب (ESTAMPE) فتعني آثار خط محفور على سطح قاسٍ، للحصول على آثار هذا الخط ونقله على سطح لين ورطب كالورق، و الحرير، نملأه بلون سائل، ثم نطبق الورق أو الحرير على السطح القاسي المرسوم والمحفور ونضغط على الإثنين معاً بوساطة مكبس، وعند تفريق السطحين عن بعضهما، نحصل على خطوط الرسم مطبوعة على الورق أو الحرير»[2].

هذا ويعد فن الحفر(الغرافيك) من الفنون التشكيلية، التي نجد فيه القيم الإبداعية والفكرية الواسعة والتي لا نجد لها مثيلا في الحقول الفنية الأخرى،

فالتقانات الواسعة والأدوات المتعددة الأشكال والمكبس والطرق المتباينة، أو الطباعة والحوامض الحارقة، إضافة إلى عوامل الصدفة التي تظهر أثناء العمل والتنفيذ كلها تحقق قيم جمالية وتعبيرية ينفرد بها فن الحفر والطباعة عن غيرة من الفنون.

فتحمل نسخ الحفر من القيم التشكيلية والتعبيرية، ما تحمله اللوحة الزيتية أو المنحوتات. كما أصبح النحت اليوم يخضع لعملية الاستنساخ والتكرار مثله مثل الحفر والطباعة.. وخاصة عند اختراع الطباعة ثلاثية الأبعاد.

إن طرق الحفر كثيرة جدا ومنها، أساليب الحفر النافر والغائر والمستوي، وهي تنفذ على الحجر، أو الخشب، أو المعادن، او البلاستك، أو الكرتون السميك، وغيرها من طرق الفن الحديث.. ومنها الطريقة التنقيطية، وطريقة قلم الرصاص، وصبغة الماء – القلفونة – والحفر الضوئي، والتصوير الضوئي، والزنكوغراف والهيليوغرافير* والشاشة الحريرية.

357.indd 21 09/06/2025 20:15



شكل (2)- توماس بويك-حفر على الخشب



شكل (3)- دوريه -حفر على الخشب

« ولم يعد الحفار مختلفاً بالنوعية عن الرسام أو النحات، بل أصبحوا جميعا يسعون إلى هدف موحد هو غاية الفن الحديث الذي ربط الإبداع بالشخصية المبتكرة التي يؤلفها الفنان وتأخذ مكانتها في عالم الفن التشكيلي المعاصر»[3].

· الحفر على الخشب :

يعتبر الحفر والطباعة على الخشب من أقدم الفنون التي ظهرت في العالم، لسهولة الحفر عليه وتوفّر مادته.

وكان المنقاش الذي يستخدمه اليوم الحفارون، معروفا عند صانعي الحليّ في بابل والذي انتقل إلى صانعي الحليّ في أورُبا عن طريق العرب في الأندلس، وأصبحت أداة الحفر الأولى عند الحفارين الأورُبيين منذ القرن الخامس عشر (المنقاش)، وهو عبارة عن قضيب فولاذي برأس حاد على شكل مربع أو مثلث.

اليوم أعيد الاعتبار إلى هذه الطريقة البدائية أي الحفر على الخشب، وهي طريقة الحفر النافر ويعني أن الرسم يكون نافرا أو بارزاً بعدما يزيل الرسام جميع جوانب الرسم الغير مرغوب بها، ويبقي الخطوط المطلوبة، وكانت بدايات هذه الطريقة خالية من التضليل حيث تتصف بالقساوة والفقر الفني، ثم تطورت فأصبحت الخطوط يرافقها ظل ونور مبسط وأصبحت أكثر حيوية خاصة في أعمال الهولنديين في القرن السادس عشر.

وفي إنكلترا في القرن الثامن عشر اكتشف الفنانون الإنكليز طريقة الحفر على الخشب القاسي الصّلب حيث يتم الحفر عليه بشكل عمودي أي عكس اتجاه ألياف الخشب الطولانية، بعدما كانت الطريقة القديمة تتمّ بالحفر الموازي للألياف، مما ساعد على الحصول على كل التفاصيل يضاف إليها الدقة اللازمة في الرسم...

وكان من أبرز رسّامي هذه الطريقة هو (توماس بويك Wick Thomas (1753-1822 شكل (2)، الذي أصدر كتابا اسمه (الحيوانات ذات القوائم الأربع) عام 1790 ويشرح فيه طريقة الحفر على الخشب الجديدة وطباعة الألوان.

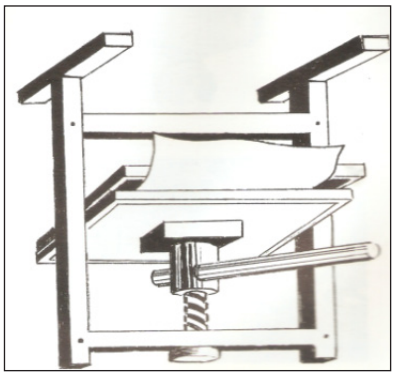
كما برز بهذه الطريقة الفنان الفرنسي غوستاف دوريه Gustave Doré (1832-1883) الذي مهّد الطريق إلى إدخال الفوتو ميكانيك شكل (3) ،على الطريقة التقليدية، للحفر على الخشب، والتي تعتمد على إزالة الأجزاء الغير مرغوب بها من سطح الخشب والاحتفاظ بالمساحات المراد تحبيرها وطباعتها، وذلك بأن يتم تحبيرها بالأسطوانة المطاطية المسماة (الرول) ،كما أن هناك محفورات خشبية اكتشفت بالصين منذ القرن التاسع وتسمى (دياموند سوترا) وتحمل تعاليم بوذا والقديسين.

·الحفر على المعادن:

إنّ تكرار العمل الفني الواحد، جعل من الصور أو الرسم فنا جماهيريا.

وبالتالي أصبحت الصورة وسيلة اتصال بصري وفكري، وهي قادرة على أن تستجيب بشكل أوسع لحاجات المجتمع، ويذكر أن أول عمل محفور على المعدن ظهر

357.indd 22 09/06/2025 20:15



شكل (4)آلة الطباعة الخشبية (المكبس)

بطريقة الرأس الحادة والمنقاش ثم اكتشف الأسيد بالقرن الخامس عشر، فظهر الحفر بالماء القوي، عام (1513)م ، مع صانعي الحليّ في وادي الراين في ألمانيا وفلورنسا في إيطاليا.

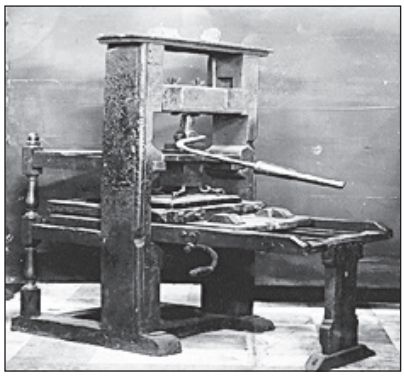
كما ظهر عند العرب في الأندلس، وكانوا يستخدمون أداة المنقاش في الحفر، وبعد ذلك استخدمت الإبرة الحادة، ثم الطباعة.

علما أن صناعة الورق أول ما ظهرت في الصين ثم ظهرت في بغداد عام (793) م،

بعد ذلك وصلت إلى الأندلس عام (1150) م، بعدها عبرت إلى أورُبا..

وكان الفنانون السّومريون والبابليون قد مارسوا تقنية الحفر على المعادن؛ يذكر منها قدح مصنوع من الفضة محفور عليه طائر النسر بواسطة أداة الحفر(المنقاش burin) والآن هو موجود في متحف اللوفر في باريس ويعود تاريخه إلى حوالي 2500 ق.م. ومنذ القرن الرابع عشر بدأ ظهور الصور الدينية والكتب المصورة..

في القرن الخامس عشر قام الحفارون برسم وطباعة الصور الشعبية التي ترمز إلى الحياة اليومية والأسطورية، وكذلك الصور الوثائقية والخرائط الجغرافية والتقاويم، وأوراق اللعب.. بعد ذلك الأوراق المالية والطوابع البريدية وطباعة رسوم الأقمشة.



شكل (5) - آلة الطباعة المعدنية(المكبس)

في فرنسا طبعت ملايين الصور الدينية، بين أعوام 1656 و1760م وتم توزيعها على المجتمع.. وهكذا بدأت الحياة تتسارع وتتسابق في الطباعة والاختراعات والتطور العلمي والفني، شكل (4-5).

كما برزت أعمال (جاك كالوت Callot 1592 - 1635) في القرن السابع عشر.

ثم وظفت صور الحفر والطباعة للدعاية واستخدمت كأداة، وسلاحاً فعالاً، وقد كلف الملك الفرنسي لويس الرابع عشر الحفارين برسم وطباعة أعمال تخلد منجزاته. وكانت توزع على السفراء وعامة الناس.

« في إيطاليا تطور فن الحفر بصورة مباشرة أكثر من خلال فن عصر النهضة. ومن أكبر الحفارين الإيطاليين كان (توماس فنيغروا Fine Guerra) الذي كان يعمل صائغاً وقد نفذ أعماله على معدني (الذهب والفضة) حيث كان يحفر مباشرةً على السطوح ومن ثم يملأ المناطق المحفورة بصبغة عضوية سوداء مما يؤدي الى وضوح الأشكال المرسومة، ما يسمى بفن (النيلو)، ويعتقد بأن بداية الطباعة قد نمت بطريقة طبع هذه الكليشات على الورق»[4].

ولقد تطورت تقنية الحفر على المعدن في إيطاليا خلال القرن السابع عشر، حيث ظهر فنانون أنجزوا أعمالاً في الحفر المباشر مثل بول روبنز Petrous Paulus Rubens (1577 - 1640) الذي كان يمتلك مشغلاً كبيراً للحفر يعمل فيه مجموعة من الحفارين الذين يقومون بطباعة أعماله.

357.indd 23 09/06/2025 20:15

وفي ألمانيا يعد «أول فنان معروف في الحفر على المعدن الألماني (مارتن شنوغارو Martin Schongauer 1491)، حيث تتميز أعماله بقوة الخطوط ورِقَة المساحات الظليلة»[5].

والفنان ألبرشت دورر Durer (1471-1528) كان ينفذّ أعماله بطريقة الحفر المباشر والحفر بواسطة الحمض، فاهتمامه بالبحث عن الجمال الكلاسيكي خدمه في إيجاد جسر بين الفن القوطي وبين فن عصر النهضة.

وفي القرن السادس عشر استعمل طريقة الحفر بالتأثير الحمضي بصورة أوسع وخصوصاً في أعمال المشاهد الطبيعية.

أما في القرن التالي فقد كان هناك نقطة تحول كبيرة مع أعمال الفنان الهولندي رامبرانت(1606 - 1669 م)، «حيث استطاع أن يعالج سطح المعدن بحرية وطلاقة ومرونة وحقق قيم انسانية متميزة»[6].

أنجز(رامبرانت) أكثر من ثلاثمائة عمل حفرها لوحده تتضمّن تنوعاً في المواضيع، من المشاهد الطبيعية، إلى الصور الشخصية، أو مشاهد مصورة ، من الكتاب المقدس. كما عمل (رامبرانت) على المزج في أعماله بين الحفر المباشر والتأثير بالحمض، واستطاع من خلالها أن يحقق قيم تكنيكية وجمالية عالية، فكان يشبك خطوطه حتى درجة الإعجاز، حيث خلق عالماً من القيم اللونية المتجانسة على سطوح متعدّدة الخامات ليحصل على تضاد بين الظل والنور اذ أنه لجأ إلى تجديد فن الحفر عن طريق تدعيم الأسود بواسطة الإبرة الحادة، «لقد قام (رامبرانت) بتقديم نقلة جديدة نحو عالم الانطباع البصري فالأشكال صارت تغيب في ضباب أسود مؤلف من حطام خطوط متكسرة ومتراكمة»[1]، شكل (6).

كما أن روبنز Rubens (1577 - 1640) سار على طريقة (رامبرانت) في مبدأ الظل والنور، شكل (7).

أما أول من استعمل الألوان في الطباعة على كليشة النحاس فهو الفنان(هيركوليس سيغرس Hercules Seghers) (1589-1638)م، وكان مبدعاً في عمله ومتميزاً بحبه لاختيار طرق مبتكرة جديدة، وقد يبدو أنه استعمل لوناً واحداً في كل طبعة، كما نجح في تلوين أرضية الموضوع قبل نقل الألوان الأخرى عليه، واستعمل الكانفاس في الطباعة.



شكل (6) - رامبرانت -حفر على المعدن



شكل (7) - روبنز - حفر على المعدن

ومن الفنانين البارزين في الطباعة الغائرة، الفنان الإسباني فرانسيسكو غويا Francisco Goya (1746 - 1828) الذي اشتهر بحفرياته على الزنك ومجموعته المشهورة – النزوات – شكل (8) كما عد أول من ابتكر طريقة التنقيط بالدّامر»[7].

357.indd 24 09/06/2025 20:15



شكل (8) غويا - من النزوات -حفر على المعدن



شكل (9) - دومييه - ليتوغراف

لقد كان فن الحفر والطباعة سلاحا مخيفا، فكان تأثير الصور وانتشارها أكثر فعالية من الخطب السياسية. لهذا فقد تعرضت بعض الصحف إلى الإغلاق. وتعرض غويا إلى المسائلة من قبل الكنيسة.

وفي انكلترا كانت المطبوعات الكاريكاتيرية المنشورة للفنان (هوكارث William Hogarth 1697-1764) تتصف بأنها ساخرة وناقدة للأوضاع الاجتماعية.

ولقد تعرض للسجن الفنان الفرنسي (دومييه Honoré Daumier 1808 - 1879)، بسبب رسوماته التي كان لها دور فعال في الحفر والطباعة على الحجر شكل (9).

وفي عام 1599 تعرّضت مشاغل الحفر والطباعة إلى المنع أكثر من مرة لأنها كانت تنافس رسوم المنمنمات التي كانت حكرا على رجال الدين.. وكانت مشاغل الحفر والطباعة في الكنيسة تقوم بأنواع الحفر حتى على الألواح الخشبية المعدة لطباعة الأقمشة.. ومن أشهرها مشغل دير لا فيرته La fertee في فرنسا..

أما في القرن التاسع عشر فكان طموح الحفارين هو الكمال في الطرق التكنيكية حيث تم الوصول إلى طرق متشعبة وكثيرة في التأثير على سطح المعدن ومن أهم فنّاني ذلك العصر ماريون Marion، جيمس ويسلر Whistler شكل (10)، أنسور James Ensor شكل (11).

في القرن العشرين تطور فن الطباعة الغائرة مباشرةً بعد الحرب العالمية الثانية حيث توسع اهتمام الفنانين في البحث عن طرق تكنيكية جديدة لتحقيق سطوح متنوعة، كما برزت مدينتا(باريس)و(نيويورك) كمحورين لتطور فن الطباعة بعد الحرب العالمية الثانية وتوسعها لتشمل الطباعة بالألوان واستعمال الطرق الكيمياوية المتنوعة والتحسس الضوئي إضافة إلى الطرق الفوتوغرافية المتنوعة..

ولقد تطوّر فنّ طباعة الحرف، وكان للألمان دور كبير في التسابق الحضاري حيث اخترعت الأحرف الرصاصية المتحركة عام (1440) على يد (جوهان جوتنبرج Johannes Gutenberg 1398 م - 1468 م) الذي استخدم لأول مرة مكبسا يدار باليد، شكل (12)، كما قام بطباعة إنجيل بالأحرف اللاتينية عام 1445م شكل (13)...

وبناء على رغبة أصحاب الكنائس والملوك ،قام العديد من الفنانين بالحفر المباشر على الخشب والجبس والجذوع الملساء، التي حفرت عليها الرسوم والأعمال لتوضع في الكنيسة أو في بيت الملك، ثم ظهرت طريقة الحفر على النحاس بالإزميل ثم بالمنقاش وعند تطور فن الحفر المعدني الذي ارتبط بالمكبس عند مرحلة الطباعة وانتقل من النقش إلى الطباعة وتعددت النسخ على يد الفنان الألماني (البرشت دورر) شكل (14) وبعض

357.indd 25 09/06/2025 20:15



شكل (10)-ويسلر-حفر على المعدن



شكل (11) -انسور-- حفر على المعدن

الفنانين الهولنديين والإسبان مثل (رامبرانت) و(غويا)، وهكذا استطاع الفنان (دورر) أن ينتقل من الحفر على المعدن بواسطة المنقاش إلى الحفر بالأحماض ثم اكتشف الشاب البافاري الألماني (لويس سينفلدر Aloes Snfolder 1771-1834) تأثير «الصمغ العربي» على السطح المباشر للحجر الرسوبي، ودور الدهن الممزوج بالسواد الذي سمي حبرا شكل (15)، ولقد ساعد هذا النوع من الفن للوصول إلى مصاف الفنون الجمالية التي خدمت الإنسانية..

• النّقش :

هو الضرب بالإزميل والمطرقة على المواد النحاسية والخشبية، لإبداع رسومات لغير الطباعة، ولقد ابتدأ النقش من قبل الصاغة وغيرهم من عمال المعادن من أجل تزيين العناصر المعدنية، وكان معروفا في أوروبا منذ العصور الوسطى على الأقل، الزخرفة المنفذة على الدروع، في ألمانيا، وفي إيطاليا ،

لقد أخُترع النقش البارز أو النافر (Relief)، من قبل (ويليام بليك William Placket 1757-1827)، الذي يعتبر



شكل (12)- آلة طباعة الحرف - جوتنبورغ



شكل (13) نسخة من الكتاب المقدس - جوتنبورغ

357.indd 26 09/06/2025 20:15



شكل (14) دورر-



شكل (15)- رسم بالصمغ العربي- علي الخالد



شكل (16) - سينفلدر آلية الطباعة الحجرية

أن المساحات البيضاء لا تتعرض للحمض على عكس المساحات السوداء المحفورة والتي يغطيها اللون ولا تزال تقانة (بليك) مثيرة للجدل إذ أنه استخدم تقانته هذه لطباعة النصوص المكتوبة والصور معا.

ولقد سعى الفنانون لتطوير نوعا آخر من الفن، هو فن الطباعة الحجرية (ليتوغرا فيا) عام (1796) على يد الفنان الحفار (لويس سينفلدرSenefelder) (1771 -1834)، بحيث يعتمد على استعمال الحجر الكلسي الذي له ميزة قبول الماء والرسم على حد سواء، ،فيتم الرسم عليه بقلم رسم أو حبر يرفض الماء والرطوبة، وهذه الطريقة سريعة التنفيذ، ولقد كان للطباعة الحجرية الفضل الكبير في ظهور أعمال غرافيكية مهمة ،وهذا النوع الأصيل من الفن أسهم في تفتح الروح التحررية والثقافية، لدى أغلب الشعوب، شكل (16)، (17)، (18). أما بعد الحرب العالمية الثانية، كان الرسم المطبوع قد انتشر في العالم في بداية القرن التاسع عشر، إلى أن وصل إلى اختراع آلة الطباعة الحديثة، حيث توصّلوا إلى غايات إبداعية وتصويرية هامة.

«ويتميز هذا الفن بخصائص فريدة، عن سائر الفنون التشكيلية الأخرى حيث كانت اللوحة المطبوعة أقوى من الكلمة في الدعاية الاجتماعية والدينية والسياسية والثقافية بالرغم من ميزة قلة الانتشار على نطاق واسع» [8].

ثم بدأ المجتمع يعتبر الفن كضرورة اقتصادية وثقافية فالعمل اليدوي للحرفي كان موضوع دراسة لعلماء وفلاسفة.

فمنذ القرن الثامن عشر بدأ مشغل الحرفي يتحول إلى مؤسسة ومصنع صغير(مانيفاكتير manufacture)،ومنه إلى معمل.

لهذا فإن الفنان الذي كان رساماً وحفاراً وطباعاً وتاجراً, تحول إلى فنان حرفي يعمل على انتشار الصورة المطبوعة أكثر، ولكن لمضاعفة عدد النسخ يجب إدخال مبدأ العمل الآلي ولهذا تطورت هذه المشاغل لتتحول إلى مؤسسات حديثة مثل ورشة عمل (لوغو بلان Lego Blins).

وقد انتقل هذا التطور من الصيغة التسجيلية التي يحفر الراسم فيها ليطبع، إلى مرحلة جديدة يتدخل فيها الفنان في الشكل, ويطوره ليعبر عن الاتجاهات المختلفة.

«ويمكن أن نكتشف هذا التطور فيما لو قارنا بين (لوحة تسجيلية) طبعت عن طريق الراسم الخشبي، لتمثل موضوعاً تسجيلياً، وبين لوحة حديثة محفورة بتقانات متطورة ولقد تحقق كل ذلك بفضل جهود العديد من الفنانين» [9].

357.indd 27 09/06/2025 20:15



شكل (17)-غويا ليتوغراف



شكل (18)- ليتوغراف

والحقيقة أنه بعد انتهاء الحربين العالميتين الأولى والثانية، وانحصار الثروة بين يدي نفر قليل من الناس وهم الأغنياء الذين استثمروا أموالهم بفتح المناجم ومد السكك الحديدية وبناء المعامل وفتح دور الطباعة وتوسيعها.

هذه الحركة الواسعة من التطور قد خلّفت نهضة علمية وصناعية، تطلبت طباعة العملة الورقية وصكوك العمل وطباعة أوراق العقود، وكان فن الحفر والطباعة للأشكال الفنية ينمو مستفيداً من تطور هذه الآلات وتطوير وتطويع بعضها لخدمة طباعة السطوح المحفورة والرواسم وتحقيق طبعات أكثر جودة وأكثر نظافة.

وبالتالي عمل الفنانون على التطوير من قدراتهم الابداعية في مجال الحفر على المعدن والخشب والطباعة الحجرية.. مما شهد نهضة في إنتاج حفري استقبلته صالات العرض ودور الثقافة، وأثبت فن الحفر حضوره وتميزه على الواقع التشكيلي من خلال المعارض والجوائز العالمية التي نالتها أعمال الكثير من الحفارين.

الهوامش

1 - شموط، عزالدين/ تعريف بفن الحفر والطباعة، عام (1992)-ط1،دمشق، ص 3

2 - الحياة التشكيلية/ العدد 97 ،عام (2013)،شاهين محمود، الحفر المطبوع ،دمشق، ص 22

3- الحياة التشكيلية / العدد 51،52،طارق الشريف، المرأة والفن التشكيلي، ص 13

4- الهيليوغرافير: هي طريقة تقانة حديثة تعتمد على التصوير الضوئي الآلي، وهي منحدرة عن تقانة الليتوغرافي التي ادت الى ظهوره

5- الحياة التشكيلية / العدد 51،52، عز الدين شموط، ص 45

6- منتدى الفنون والحضارة، (مرجع سابق)

7- الحياة التشكيلية / العدد العاشر، عام 1983، إعداد علي لخالد، ص4،10, بتصرف

8- Christopher, White/Rembrandt, Thames And Hudson.London. Reprinted 1989.P 18

9- إسحاق، ورد/فن الحفر (الغرافيك)، منتدى الفنون والحضارة ،

357.indd 28 09/06/2025 20:15

حوار العدد



الطاهر البكري

357.indd 29 09/06/2025 20:15

الشاعر الطاهر البكري

أكتب الفرنسية بروح عربية

حوار سامي جبيل

يكتب الشاعر التونسي المهاجر باللغتين العربية والفرنسية، وساعده اطّلاعه الواسع على الثقافة الغربية على فرض حضوره في المشهد الأدبي أكاديميا وشاعرا وناقدا لتجارب إبداعية مختلفة.

في هذا اللقاء يتحدث البكري عن تجربته مع القصيدة والترجمة والنقد وعدد من المحاور المختلفة بعد حصاد سنوات من الممارسة الإبداعية والتجارب المتعددة على منابر مختلفة مبدعا وناقدا وأستاذا جامعيا محاضرا بجامعة مدينة نانتار الفرنسية.

اللغة الفرنسية كسب ثان

- الكتابة بلغة غير العربية هل أفقدتك هويتك الأصلية، أم ساهمت في تعميق معرفتك بثقافة الآخر من خلال لغته؟

- تكويني في تونس كان مزدوج اللغة، ولم أشعر يوما بأنّ اللغة الفرنسية فُرضت عليّ، بل اعتبرتها دائما كسبا وإمكانية ثانية للتعبير وإيصال كتاباتي إلى غير الناطقين بالعربيّة دون المرور بالترجمة. ما أكتبه بالفرنسية له روح عربيّة ملتصق بالتراث العربي في عملية حداثيّة وكتابة تعبرّ عن هموم الإنسان العربي فردا ومجموعة، ماضيا وحاضرا، تاريخا وشعبا، واقعا وخيالا. هكذا كتبت ديوان «نشيد الملك الضّليل» على لسان إمرئ القيس، هكذا كتبت ديوان «مسابح الوصل» على لسان ابن حزم الأندلسي. تجذّري في الحضارة العربية الإسلامية لا يمنعني من التعمق في الهويّة الإنسانية والانفتاح على الحضارات الأخرى والالتقاء بها، هويّتي التونسيّة هي هويّة متحرّكة وليست جامدة، متحوّلة متطورّة متقدمّة إنسانيا، هي كلّ ما أكتب من معاناة وألم وحبّ وسفر وما أصبو إليه من توق إلى الحريّة والأخلاقية السّامية، هي رؤية ورؤيا بين الفضاءات والأزمنة أينما كنت وأينما حللتُ.

من المنفى إلى الطّمأنينة

أين يجد الطاهر البكري نفسه في المشهد الإبداعي التونسي، وهل واكبت تجربتك الإبداعية في الخارج اهتمامات النقاد التونسيين؟

-لم اقصرّ شخصيّا في الاهتمام بالإبداع التّونسي، وأعتبر نفسي دائما شاعرا وكاتبا منتميا إليه بكلّ جوارحي ومشاعري، بأيّ لغة كتبت، والحقّ يقال: بعد سنوات الغياب عن تونس والحياة في المنفى التي امتدت من سنة 1976 إلى سنة 1989 عدت إلى تونس بكل طمأنينة، وأصبح الاهتمام بأعمالي فعليّا نقدا صحفيّا وجامعيا وأدرِجت بعض مؤلفاتي في برامج جامعية وخصّصت مثلا كلية الآداب بصفاقس ندوة جامعية حول أعمالي. بعد 1989 دعيت العديد من المرّات إلى تونس للمساهمة في نشاطات شعرية وأدبية وحضرت بقدر ما استطعت أغلبها ولكن الحالة الصحيّة بكل أسف تمنعني اليوم من ذلك. وأكتفي رغما عنّي بالتواجد افتراضيّا مساهمة وترجمة وتعريفا وكلي امتنان لمن اهتم أو يهتمّ بشعري أو يخصّص له مكانا أو مكانة في الأدب التونسي.

357.indd 30 09/06/2025 20:15

كتاب الذكرى

بعد عقود من الكتابة والإبداع ماذا بقي في ذاكرة الطاهر البكري وهو يكتب اليوم «كتاب الذكرى»؟

-أحمل في كياني أرضا ولدت وترعرعت فيها ولي فيها أهل وأحبّاء وأصدقاء ومنها وإليها أكتب، حتّى وإنْ غبتُ عنها، فهي حاضرة، بل ودائمة الحضور في كل ديوان وكتاب. وأنا أكتب «كتاب الذّكرى» أكتب مذكراتي وخواطري الحميمة عبر العالم، لا ذاكرتي التّي لم يمسّها يوما نسيان أو تناس أو تغافل أو محاولة النسيان، هي مرارة السّجن وهضم الحقوق وحرماني طيلة سنوات من بلدي، فكان الشعر كتابة وليدة الواقع الذاتي بغربته واغترابه، بجماله وجماليته، بعذابه وأتراحه، بمعاناته وكفاحه، بأحلامه ويقظته، بآلامه وآماله.

ما يعرف بأدب المهجر استطاع أن يفرض حضوره في العديد من البلدان هل كان الأمر سهلا بالنسبة إليك؟

- لم أتسرّع في نشر ديوان عند وصولي إلى المهجر بل كان ذلك بعد اقتناعي بأنّ ما أكتب يمكنه أن يُقرأ ويمكنه أنْ يشدّ الانتباه مقارنة بكلّ ما ينشر، وشيئا فشيئا حصل ذلك وحظيت بحسن القبول ومكنني هذا من القراءات والدّعوات والمساهمات في المهرجانات والندوات... ليس من السّهل أن يجد عملك اهتماما من بين آلاف الكتب التي تصدر سنويا، لكنّ هذا ممكن.

حضور الشعر

ما رأيك في الشعر العربي اليوم، وهل استطاع أن يفرض حضوره في الغرب من خلال الترجمة؟

-شخصيا، لا أفرّق بين الشعراء العرب سواء كتبوا بالعربية أو بالفرنسية أو بالإنجليزية ومنهم من يكتب بلغتين. وبالتالي فإنّ الشعر العربي حاضر بلغته الأصلية أو عن طريق الترجمة. ومن البديهيات أن نقرّ بحضوره بقوّة وفعالية وقيمة أدبية يشهد بها الغرب ويمكن الجزم بانّ له قرّاء ونقّادا وباحثين وسمعة إيجابية تجعله من بين الأشعار العالمية المعتبرة.

- **هل نحتاج إلى ترجمتنا للآخر أم أن نترجم له؟**

-هذا لا يمنع ذاك. للترجمة ضروريتها وأهميتها وخاصة وقد أصبح العالم كقرية عبر وسائل العالم الافتراضي وأصبح الاطلاع على الكتابة في سرعة البرق، فالترجمة هي احترام الآخر وعدم جهله أو تجاهله وهي محاولة مسؤولة في تقريب صوتنا منه ودعم أدبنا للتعريف به إن عسر ذلك.

ماهي أهم التجارب الشعرية العربية التي استطاعت أن تفرض حضورها في فرنسا؟

- تكاد تكون في جميع الأبواب في الشعر منها السياسي ومساندة القضية الفلسطينية، في التصوّف والاستلهام منه، في كتابة التراث وصياغته الحداثية، مرورا بالشعر العربي قديما وحديثا. لقد فرض الشعر العربي مكانته كتعبير عن قضايا إنسانية جادّة عميقة حميمية وجماعية بعيدا عن الخطاب المهترئ والرثّ وهو يحمل أعباء ثقيلة من التاريخ تتصارع مع الكيان دون استسلام بل تبحث عن مكان في الشمس.

- **كلمة حرة؟**

-تعيش فرنسا اليوم أياما صعبة وعنيفة وحالكة، مهددة بوصول اليمين المتطرّف إلى السّلطة الذي سيكون قاسيا على المهاجرين وخاصّة منهم المغاربة والعرب والأفارقة، وهناك حملات رهيبة ومخيفة ضدّ الاسلام والمسلمين بدعوى انّهم معادون للسّامية وهم يدافعون بشجاعة عن قضية فلسطين المشروعة ودور الشاعر والمثقف الوقوف اليوم وبكلّ ثبات أمام الظّلم والخطاب الكاذب والمفتعل دفاعا عن القيم الإنسانية المثلى وعن الحقيقة التي لا لبس فيها.

سيرة ذاتية

ولد الشاعر التونسي الطاهر البكري في مدينة قابس بالجنوب التونسي سنة 1951. باشر تعليمه الجامعي في تونس. بعد تجربة السّجن لنشاطه الطلابي استقرّ في باريس سنة 1976 ودرّس في جامعة نتار الفرنسية كأستاذ محاضر.

يكتب باللغتين الفرنسيّة والعربيّة. نشر أكثر من ثلاثين مؤلفا بين دواوين شعرية وأبحاث أدبية وكتب فنّية. ترجمت أعماله الشعريّة إلى عدّة لغات. له مساهمات شعريّة وأدبيّة وثقافيّة على السّاحة العالميّة.

من آخر أعماله (بالفرنسيّة) : أناشيد لتونس 2023. ما بعد الومضات 2021 صحراء عند الغروب 2018.

357.indd 31 09/06/2025 20:15

ملف العدد

الكاتبة في ذمة العلوي



357.indd 32 09/06/2025 20:15

تواشج الشّعر والقصّ في أعمال فوزية العلويّ

أحمد جوة

تمهيد إلى البحث

نستعير صيغةَ تواشج من عالم النّبات بالعودة إلى جذر الكلمة وإلى المزيد منه إذ يقال في العربيّة وشَجتِ الأغصان اشتبكتْ وتواشجت عروق الشّجرة أي اشتبكت، وأمّا الوشيجة فهي القرابة المتّصلة والمشتبكة، وأمّا في مجال الكتابة والتّأليف فإن الأمر يخصّ التقاءَ نمطين من أنماط الكتابة الأدبيّة وما قد يكون بينهما من التّفاعل والإلتقاء.

واختيارُنا لهذه المسألة الإنشائيّة يفسّره ما وجدناه في مدوّنة هذه الكاتبة التونسيّة من اقتران بين فنّ الشّعر وفنّ الأقصوصة. لقد بدأت حياتها الأدبيّة شاعرةً فأصدرت مجموعتها الأولى «برزخ طائر» سنة 1997 ثمّ ولّت وجهتها صوب الأقصوصة فنشرت تباعا: «الخضاب» سنة 2000، «طائر الخزف» سنة 2003، «حريق في المدينة الفاضلة» سنة 2004 ثمّ عادت إلى إصدار المجموعات الشعريّة فنشرت «لا مبالاة» سنة 2017، فـ«سيّدة الخريف» سنة 2018 وظلّت تنشر عددًا من القصائد على صفحة الفايسبوك.

إنّ هذا الجمع بين ملكتيْن من ملكات الكتابة الأدبيّة يمثّل اِقتدارًا على المزاوجة بين فنّيْن مزاوجةً قد لا تتأتّى لكثير من الأدباء وهي تثير اختلافا بين المنظّرين والنقّاد رغم ما يجدُه النّاظر في أشعار العرب قديما من جمع بين الشّعر والقصّ. إنّ استرفادَ القصيدة للقصّة ظاهرة إنشائيّة ملحوظة في قسم الرّحلة وهو واحد من أقسام القصيدة المعدودة جاهليّةً، وفي أشعار الغزليّين وعلى رأسهم عمر بن أبي ربيعة، وفي مشاهد الصّيد والقنص في الطّرديّات[1] وفي أشعار الحماسة التي يصوّرُ فيها الشّاعرُ وقائعَ المعارك الحربيّة، وفي «أشعار الخمر والمجون» التي تُقدّم فيها مجالس التّعاطي للمُدام، إنّها أمثلةٌ تقوم دليلا على أنّ القصّ مكوّن إنشائيّ ظاهر في الشّعر العربيّ القديم ولهذا تناول ابن طباطبا العلويّ ما سمّاه اِقتصاصَ الشّاعر خبرا في شعره وضبطَ شروط ذلك بقوله: «وعلى الشّاعر إذا اِضطرّ إلى اقتصاص خبر في شعره دبّره تدبيرا يسلُس له معه القولُ ويطّرد فيه المعنى»[2] وقد أورد صاحبُ هذا الكتاب أمثلةً من أبيات الأعشى في مدح السّموأل واستحسَنها بقوله: «فانظر إلى استواء هذا الكلام، وسهولة مخرجه، وتمام معانيه وصدق الحكاية فيه (...) من غير حشد مجتلَب ولا خلل شائن»[3] وهذا دليلُ وعي بما يحتاجه استقدامُ القصّ والأخبار إلى فضاء القصيدة من حسن التّأليف ومن اِقتدار كبير على إيقاع التّواشج بين الشّعر والقصّ.

ولئن كان بعض الكتّاب والنّقّاد يجيزون هذا اللّقاء بين القصيدة والقصّة على نحو ما أوضح ذلك ابن طباطبا، فإنّ عددًا آخر لا يجيز المزجَ، يحافظ أصحاب هذا الموقف على التقسيم الإنشائيّ الأرسطيّ الّذي يميّز بين أنماط الشّعر التمثيليّ (المأساة – الملحمة – الملهاة)، وإن كان الفيلسوف الإغريقي لم يُقصِ الحكاية بل استحسنَ تصرّف الشّعراء فيها لتأليف حكاية مركّبة يتولّد منها التعرّف ويتحقّق بها التّطهير[4].

إنّ القول بالتّعارض بين الشّعريّ والسرديّ موقف تبنّاه الشّاعر الفرنسيّ بول فاليري الّذي حمَل بقوّة على الشّعر السرديّ (poésie narrative) وكان موافِقا الشاعرَ ستيفان مالارميه ومشيدا بشعره لأنّه خِلوٌ من القِصص

357.indd 33 09/06/2025 20:15

وقد أشاد بديوان «أزهار الشرّ» لـ شارل بودلير لأنّ قصائده خالية ممّا له صلة بالسّرد والتّواريخ. وموقف التّعارض بين الشّعر والقصّ (récit) تبنّاه الشّاعر السّريالي «أندريه بريطون» الّذي اعتبر أسلوبَ الإخبار غيرَ مثير وعدّ القصّ اعتباطيّا ووضيعا، ويُعتبر «البيان السّرياليّ» تجذيرا للمشروع الشعريّ الّذي يقيم التّعارض بين النّشوة الشعريّة البالغة والرّداءة النثريّة، وقد كان الفيلسوف الفرنسيّ جان بول سارتر من أصحاب هذا الموقف الرّافض لإدراج القصِّ في القصيدة إذ قال: «إنّ الشّاعر إذا حكى أو شرح أو علّم، أصبح شعره نثريّا وخسِر الرّهان»[5].

وتُعدّ الرّومنطيقيّة انعطافةً حقيقيّة في الآداب الحديثة والكتابة الحداثيّة وذلك بما قامت به من ثورة على النّظريّة الأدبيّة الكلاسيكيّة وعلى تصنيفاتها الأجناسيّة. لقد مهّد الرّومنطيقيّون لمتصوّر الكتابة لدى أعلام النّقد الجديد وسعَوا إلى إزالة الحدود الصّارمة بين أنماط التّأليف وبين سائر الفنون والدّليل على ذلك أنّهم قاموا بكتابة الشّعر والقصّة والمسرحيّة والمقال والنّثر الشعريّ ولنا في أعمال جبران خليل جبران وعدد من الكتّاب الرّومنطيقيّين خيرُ دليل[6].

لقد صار الأمرُ دائرا على ما عُرف بـ«مزيج الأجناس» و«الأجناس المختلطة» (genres mixtes) مثلما أكّد ذلك جيرار جينيت في كتابه «مدخل إلى النصّ الجامع» وأكّده «دومينيك كومب» في كتابه «الشعر والقصّ» [7](Poésie et récit).

وتأكيد التّفاعل والتّواشج بين الشعريّ والسّرديّ موقف إنشائيّ تبنّاه «لوران جيني» في بداية مقاله المنشور بمجلّة «بويتيك». ألم يصدّره بهذا السّؤال: «أليست القصائدُ -مهما كانت غنائيّة- تقصّ علينا حكايات»[8]؟ ألم يتساءل «هل تستحقّ القصيدةُ التي تسرد تعاقبا لحالات ذاتيّة تسميةَ القصيدة؟ ولقد استدلّ على التّواشج بين الشعريّ والسّرديّ بتحليل



قصيدة «السّآمة» (Spleen) لبودلير كاشِفًا صور التّعالق والتّفاعل بين الشعر والقصّ وبما عدّه سردًا لمغامرة الذّات توسّل فيها المتكلّم – السّاردُ «منطقَ الكينونة» بدل «منطق الأفعال»[9].

ويُعدّ النّاقد الشّكلانيّ الرّوسيّ ميخائيل باختين من السّابقين إلى الدّفاع عن التّفاعل بين الشّعر والسّرد، فحين ذكر أمثلةً من الإنتاج الأدبيّ الرّوسيّ لم يسلّم بالتّعارض بين الجنسين وأكّد وجود «أشكال وسيطة» تقوم دليلا على استحالة وجود حدّ فاصل بين الأبيات والنّثر[10].

إنّ ظهور تسميّات نقديّة من قبيل «الرّواية الشعريّة» أو «شعريّة الرّواية» و«المسرح الشعريّ» و«قصيدة النّثر» بوجه أخصّ ممّا يدعم مواقف القائلين بالتّفاعل بين الشّعر والقصّ وعدد من الفنون وتؤكّد أعمالُ النّدوة الموسومة بـ «تفرقع الأجناس في القرن العشرين» ما بلغه التّفكير النقديّ الحداثيّ من آفاق لا تحصر الشّعر في جنس وحيد ولا تعتبره جنسا صافيا[11].

357.indd 34 09/06/2025 20:15

ترافد الشّعر والقصّ في نماذج من كتابة فوزيّة العلويّ

أشرنا سابقا إلى أنّ هذه الكاتبة التونسيّة قد جمعت بين تأليف القصيدة وتأليف الأقصوصة، ولمّا كانت مدوّنتها كبيرة لا يمكن الإتيان عليها في حدود هذا البحث فإنّنا سنتخيّر من نصوصها ما نستدلّ به على التضايف بين الشعر والقصّ وعلى استرفاد الأقصوصة بعض مكوّنات القصيدة.

التّواشج بين الشعر والقصّ

نتخيّر للاِستدلال على هذا التّواشج قصيدةً من مجموعة «برزخ طائر» وذلك كي ننظر في وجوه احتفاظ القصيدة بهويّتها الإبداعيّة وبما تتقوّم به «صناعة الشّعر»، وكيفيّات استقدامها أمشاجًا من القصّ تذيبُها في بوتقتها.

تتشكّل قصيدة «اعتذار لزُليخَة» بعدد من السّطور الشعريّة تشدّها إيقاعيّا تفعيلة «الكامل» ترد صحيحة أو يطرأ عليها زحاف، وتبدو السّطور الشعريّة متفاوتة الطّول تشاكل حركتها أمواج البحر ما بين مدّ وجزر، يجمعها التّدوير حين تتقسّم التّفعيلة بين آخرَ السّطر وبداية اللاّحق به. وممّا يعضد إيقاع الكلام الشعريّ في هذه القصيدة تنادي الأصوات التقفويّة أواخرَ السّطور الشعريّة دون التزام بصوت واحد يتعاود دومًا في أواخرها (مَيل – الطّويلْ – الجميلْ / العِنابْ – السّحابْ / هواها – من رآها / الأصيلْ – إذ تميلْ / سَلَكْ – ملَكْ – جريتُ لكْ...).

إنّ الصّوت الّذي حمل خطاب هذه القصيدة يتوزّع بين ما يبدو ضمير متكلّم وضمير مخاطب، ففي بداية الكلام يبدو ضميرُ المتكلّم حاملا أوجاعَ من تعاني بعادًا أو نأيًا شبيهًا بما ورد في «نونيّة» ابن زيدون يصوّر فيها معاناة الفراق لولاّدة:

أضحى التّنائي بديلا من تدانينا

وناب عن طيب لقيانا تجافينا

والكلامُ الشعريّ الّذي يتصدّر القصيدةَ يصوّر توجّع الصّوت المشكِّل للخطاب:

رَبْعٌ على سَفَرٍ

ومدينةٌ في القلبِ

تنأى ألفَ ميلْ

يا فِتْنَتِي الكبرى

سقطتْ قلاعُ مدينتي

وسفينتي عبثتْ بها الأشواقُ في اللّيل الطّويلْ[12]

إنّنا إزاءَ ما يشبه أشعارَ الغزليّين يصوّرون معاناتهم إثرَ فراق حبيباتهم وما يشبه رحلةً مجازيّة يقوم بها هذا الصّوت الشعريّ يصوّر من خلالها بالغَ معاناته بسبب نأي المكان وتجافي الإنسان وتهدّم الكيان دلّ عليه سقوطُ قلاع المدينة وعبثُ الأشواق بالسّفينة في اللّيل الطّويل. لسنا إذن أمام قصّ أو اقتصاص خبر مستعادٍ وإنّما إزاء مشاعر وأحوال نفس تقاسي النّأيَ والإحساسَ الممضّ بالهجران وهذا من صميم الاِنفعالات التي تشتدّ على أنا الشّاعر وتُقِضّ مضجعَه.

وإذ يسترسل الصّوت الشعريّ في استجلاء أحوال ذاته وما يكون من مكابداته ينبثق المكوّن القصصيّ في هذه القصيدة باستدعاء ما ورد في القرآن الكريم خاصّا بقصّة يوسف النبيّ وامرأة العزيز الّتي راودته عن نفسه:

ما بالُ امرأةِ العزيزْ

ملهوفةٌ للقاءِ برنُسُكَ الجميلْ

ما للسّبايا مثل حالي شاخصاتْ

ما للمرايا

إذ تُنادَى تستجيبْ

بوميضِ بَرْقٍ من ثناياكَ العِذابْ[13]

إنّنا إزاء تحويل شعريّ لمسرود قصصيّ وامتصاصِ القصيدة أنساغًا من كتاب العقيدة وقد بدا تحويل المقول الشرعيّ مقولاً شعريّا من خلال إبدال العبارة القرآنيّة في سورة يوسف: ﴿وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَنْ نَفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الْأَبْوَابَ﴾[14] بالعبارة الشعريّة في السّطرين الأوّليْن وإبدال «القميص» بالبرنس في ضرب من تبيئة اللّباس، وإبدال «نِسْوَةٍ فِي الْمَدِينَةِ»[15] بـ «السّبايا الشاخصات» وإبدال

357.indd 35 09/06/2025 20:15

«وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ» في الكلام الشّرعيّ بـ «جَرَحَتْ نساءُ الحيّ أكبادًا لهنّ من الجوَى».

لقد استدعت المتكلّمةُ في قصيدة فوزيّة العلويّ كِسَرًا أخرى من القصَص الدّينيّ في سورة يوسف وتحديدا ما كان من استدعاء امرأة العزيز لنسوةٍ في المدينة آخَذْنَها بمراودة فتاها عن نفسه وهذا مشهد مشكَّلٌ في الآية 31 ولكنّها تصرّفت في الترتيب الحدثيّ لأطوار تلك القصّة وخرقت ما سمّاه فتحي النّصري المحتوى الحدثي في القصّة وخرق الترابط بين الأحداث وخرق السّرد بتدخّلات الشّاعر[16].

إنّ البنية الحدثيّة كما قدّمت في سورة يوسف ابتداء من الآية 23 إلى الآية 33 يمكن إجمالها في هذه الوقائع: مراودة امرأة العزيز ليوسف، تغليق الباب، الدّعوة إلى ممارسة الجنس، امتناع يوسف مخافة الله، استباقُهما إلى الباب، تمزيق قميص يوسف من دُبر، استنكارُ نسوة في المدينة ما كانت فيه المرأة من ضَلال، إعدادُها مجلسا للنّسوة بعد اِستقدامهنّ إلى مجلسها، تقديم السكّين لقطع التفّاح، دعوة يوسف إلى الخروج على النّسوة، شدّة إعجابهنّ بروعة جماله إعجابا أدّى إلى تقطيع أيديهنّ، إنكارهنّ أن يكون يوسف بشرا (إنْ هذا إلاّ ملَكٌ كَرِيمٌ) فكيف تصرّفت المتكلّمة التي تولّت سرد الأحداث في هذا التّسلسل الحدثيّ القائم على الترابط المنطقيّ؟

لقد تجاوزت حدثَ المراودة وكان صريحًا بعبارة «ملهوفة للقاءِ برنسك الجميل» وأخّرت دعوة يوسف إلى الخروج وقدّمت عليها ما كان من «جرح نساء الحيّ أكبادًا لهنّ من الجوى» وأكثرت من التّعليق الدالّ على بالغ الانبهار بهذا الجمال الذكوريّ وعلى ما يبدو تعاطفا مع زليخة، لقد مدّت العبارة القرآنيّة الوجيزة «وقالَتْ اخْرُجْ عَلَيْهِنَّ» فحوّلتها كلاما شعريّا مسترسلا يصوّر بالغ الجمال والبهاء:

- اخرج علينا من حَجائب فتنتِكْ
وابذرْ علينا من زنابقِ جَنّتِكْ
وانثُرْ عليْ
من نُورِ طَلعَتِكَ البَهِيْ...[17]
- ما للمآذن في السّحابْ
مفتونةٌ بقَوَامِ نرجَسِكَ النّحيلْ[18]

لقد حقّق الكلام الشعريّ توسعةً للكلام الشرعيّ بمثل هذه التعليقات والإيحاءات ببالغ الجمال. إنّ حجائب الفتنة صورة لما تنطوي عليه ذات هذا المخاطَب من بهيّ الصّفات، وزنابق الجنّة تصوير آخر لموفور الجمال وأمّا النّور المنسوبُ إلى الطّلعة فهو مما اقترن عادة ببهاء الوجه وإشراقِ القسمات ولهذا ورد الاِستفهامُ آخر هذا المقتطَف من القصيدة معبّرا عن التحيّر من سمات الجمال ومن بهاء الصّفات. لقد صارت هذه المتكلّمة – المتولّهة بصورة المعشوق ذاتًا مندمجةً في الخطاب الشعريّ وطرفًا في عناصر المسرود.

وأمّا أبلغ ما بدا اندراجا للمتكلِّمة في كلامها وحملِها لخطاب القصيدة فهو ما ورد في لاحق كلامها السّابق المشبع إيحاءً وتصويرًا على نحو يكون به الشّعر وفيّا لجنسه ومؤكّدا حقيقتَه الإنشائيّة كلاما مشبعا مجازا وتخيّلا:

عُذِرتْ زليخةُ في هواها
وحدائقُ النّوار تُسْبِي من رآها
وزُليخَ ليلكةُ الأصيلْ
وزُليخَ مهلكةُ المفاتِنِ إذ تَميلُ
وزُلَيخَ بابُ القلبِ إذ تنأى الدّروبْ
وزليخَ نفحُ الرّاحِ في لَيْلِ الغريبْ[19]

لئن امتصّت القصّة الشعريّة أمشاجا من القصّة الدّينيّة وأفادت منها في تشكيل الكلام الشعريّ فإنّ العدول عن مسار القصّة الدينيّة أمرٌ ظاهر: إنّ إيجادَ العذر لزليخة يضادُّ ما قُدِّمت به امرأةُ العزيز مغويةً للنبيّ وساعيةً إلى ارتكاب المعصية، فبدل أن تُتّهم هذه المرأةُ بأنّها في ضلال على نحو ما ورد في آي القرآن فإنّها عُدّت معذورةً في هواها على سبيل استحقاقها عشق الآخر المغاير بما أنّ الجمال قوّة لا تقاوم لكأنّ المتكلِّمة التي صارت طرفًا في سياق هذا الخطاب الشعريّ تدافع عن حقّ المرأة في العشق وفي التولّه بالرّجل وبذلك فهي تقدّم رؤيةً تخالف ما في النصّ

357.indd 36 09/06/2025 20:15

الدّينيّ من تحميل المرأة جُرمِ الإغراء والإغواء ومن تحمّل مسؤوليّة الخطيئة، وبدل أن تكون زليخة رمزا للخطيئة ها هي تستوي في قصيدة الشاعرة رمزا للجمال الخالص.

إنّ التغنّي بهذه المرأة قد تشكّل في المقتطَف السّابق بكثير من الصّور الشعريّة. إنّ ما صاغته المتكلّمة بالجملة الإسميّة التي يتصدّرها اسمُ زليخة كلَّ سطر من السّطور الشعريّة الأربعة وقد صيغ بما يشبه التّرخيم والتّرقيق قد سوّاها ملكةً للحسن والبهاء فبدت مرسومةً بتوازي البدايات من جهة البناء النّحويّ-التركيبي فكان توازي البدايات هو الأسلوب الحامل للكلام الشعريّ وبدا الإيحاء دوائر تتوسّع انطلاقا من مركز ثابت مثّله الاِسم العلم الّذي صار مبأّرا[20]. والصّور الإيحائيّة –وهي من مقوّمات الشعريّة في القصيدة متواترة تشكّل مسترسلا من التّصاوير.

إن اِستعارة «ليلكة الأصيل» موحية بما يكون من وارف الظلّ وطِيب الرّائحة وزاهي الألوان. لقد تجاوز التّصوير الشعريّ ما يكون مرجعيّا أو مُوهِما بما هو مرجعيّ إلى مطلق الجمال والبهاء وذلك من قبيل رقّة الطّبع وطيبة القلب ولطف المعاشرة وقوّة الحضور التي تعوّض وحشة الغربة، وكلّ هذا ممّا أضفى على القصيدة وهي تمتزج بالقصّة وتعوّل على السّرد ألوانا شاعريّة قويّة.

ومهما يكن من أمر فإنّ لقاء القصيدة بالقصّة وتواشج الشعريّ والسرديّ قد حال دون إيراد كثير من التفاصيل وعدد من الأوصاف المرجعيّة التي تحدّ من شاعريّة الكلام، ولهذا تأسّست لقطات إيحائيّة خاطفة يستدعيها –ضرورة- عالم الشاعر وتواترت الإيحاءات والعبارات الوجيزة التي تلمّح دون أن تصرّح وانطوى الكلام الشعريّ على غموض شفيف قابل للقراءة.

لا ينقطع الشّعر في نصوص فوزيّة العلوي عن استدعاء القصّ والتعويل على السّرد لتشكيل القصيدة وهذا ما بدا جليّا في «**تعاويذ لاستحضار الشّنفرى**» وقد امتدّ حجم هذه القصيدة فبدت نازعةً إلى الطّول مقارنةً بسائر قصائد الشّاعرة[21]. ويثير العنوان أسئلة من قبيل: ما دلالة الاِستحضار؟ وهل لهذا صلات بالكهانة والسّحر واستحضار أرواحِ الموتى؟ إنّ علاقة العنوان بالشّعر العربيّ الضّارب في القدم علاقةٌ بيّنة بما أنّ الكلام الشعريّ في هذه القصيدة ينفتح على عيون ذلك الشعر ونعني به معلّقة هذا الشّاعر الصّعلوك ومطلعها:

أقيموا بني أمّي صدورَ مَطِيّكُم

فإنّي إلى قومٍ سواكُمْ لأَمْيَلُ

لكن كيف استرفد الشعرُ القصّ وكيف تمازج الشعر والسّرد في هذه القصيدة؟

تتراكب القِصص في هذه القصيدة على نحو بارز بما أنّ المتكلّمة التي ألّفت التّعاويذ لاستحضار الشّنفرى تبتدعُ مشاهدَ قصصيّة في بداية القصيدة وهي مشاهد تبدو لافتة للنّظر خاصّة لأنّ الحدث في هذه القصص المضمّنة في القصيدة يجمع بين المتكلّمة وكاهن أوّل فكاهن ثان ثم بينها وبين بلبل يلي ذلك لقاؤها بكاهن «كان يصلّي للدّهور».

يتشكّل المشهد القصصيّ الأوّل في هذه القصيدة على هذا النّحو:

كاهنٌ يقضِم عُشْبَهْ، ويغنّي للسّبايا

مَدَّ لي من خَمْرِهِ

قلتُ يا مولايَ إنّي قد بُليتُ بالرَّزَايا

لم يَعُدْ بي من لسانٍ كي أَزُورْ

عَالَمَ السُّكْرِ المعَنّى أو أطيرْ

سَرَقُوا منّي الخَوافيَ والقَوادمْ

وسريري. قذَفُوا ألواحَه في دِجْلَةَ[22]

ينفتح الكلام الشعريّ على أجواء غرائبيّة تميّز عالم الكهانة والسّحر والتّعزيم، وإذا كان الكُهّانُ لهم اِقتدار على تحويل الأحوال وعلى تبديل المصائر، فإنّ المتكلّمة هنا قدّمت تصويرا لحالها. والخطابُ الشعريّ المشكِّلُ لقصّتها يقوم بتمثيل الأحوال ونقل الأقوال على نحو ما يكون في عالم القصّة وأنواع السّرد، وقد استرسل الكلام الشعريّ في تصوير الوضعيّة النفسيّة لهذه المتكلّمة وما بدَت عليه من انكسار وتوجّع بلغا طور التشكّي والتفجّع. لقد امتنعت عن

357.indd 37 09/06/2025 20:15

الإلتذاذ بالخمرة المقدّمة واسترسلت في تصوير ما نالها من المهانة والاعتداء على ذاتها وهويّتها إذ كُسِر جناحُها ونُتِف ريشُه وحُرِمت من راحة النّوم والإستلقاء.

والمتكلّمة التي تسترسل في تخيّل لقاءٍ آخر بكاهن «مدّ لها من نشره» تمدّ تصويرَها لأحوالها وما بدت عليه من انكسار نفسيّ قويّ وكأنّها تكتبُ سطورًا من سيرتها كائنًا معذّبا وتصوّر ما بدت عليه من نُسك ومن تزهّد شبيهيْن بتعبّد أهل التصوّف وقد امتصّ كلامها ما ورد في الكلام القرآنيّ خاصّا بالسيّدة مريم في خطاب منقول: «فَإِمَّا تَرَيِنَّ مِنَ البَشَرِ أَحَدًا فَقُولِي إِنِّي نَذَرْتُ لِلرَّحْمَنِ صَوْمًا فَلَنْ أُكَلِّمَ اليَوْمَ إِنْسِيًّا»[23].

إنّ مشاهد اللّقاء بين هذه المتكلّمة – المتوجّعة تتشكّل تباعًا ويتولّى الصّوت الشعريّ صياغتَها بتأليف متشاكِل من مقطع إلى آخر: لقد مدَّ لها البلبلُ الحزين ريشَها، ودعاها «كاهن كان يصلّي للدّهور» كي تتجلّى وتتسمّى لكنّها في كلّ مرّة تصوّر ما كانت عليه من التوجّع وما مرّ بها في حياتها من عسير التّجارب:

في صحاري البَدْوِ تُهتُ مرّتينْ
باعَنِي تاجرُ عاجْ
فاشترتْنِي كيلُوبتْرَا
ثمّ أهدَتْنِي لِكِسْرَى فهربتْ
ثمّ متّ ميْتَتَيْنْ
من خيوطِ الكَفَنِ المغبّرِ قُمْتْ
وعَشقتُ الشّنفرى[24]

إنّها تنقُلنا بالذّاكرة إلى عوالم ضاربة في القِدَم، إلى زمنِ العبوديّة والإسترقاقِ للبشر، وتحرّكُ أطوار الزّمان بسرعة في ما يشبه الخطْفَ والإلماعَ وتصوّر وجوهًا أخرى من معاناتها وكأنّها تستهدي بسيرة هذا الشّاعر – المترحّل في الصّحراء يقطع الفيافي ويجوب الأقاصي.

هكذا تعيش المتكلّمة – السّاردةُ أطوارا وتواجه المصاعب قبلَ لقائِها بالشّنفرى فتتشكّل لهذا اللّقاء أطوارُ قصّةٍ أخرى تتوزّع بين حضور وغياب.

حطّني ما بين جلدِه والقصيدهْ
حطّنا الحبّ على ماءِ الفراتْ
تواعدْنا
توالَهْنا إلى حدِّ الذّهولْ[25]

إنّه تصوير للقاءٍ عجيب بين شاعر في الزّمان الغابر وشاعرة في الزّمان الحاضر. وهذا لقاء يوحي بما بين المتكلّمة والشّنفرى من توافق في الرُّؤى ومن سعي إلى تجويد القصيدة، وهذا توافق شكّلت له المتكلّمة بعض الصّور من قبيل:

نبت الأَبُّ شَهِيًّا والنّخيلْ
والتي حَطتْ على النّهْدِ بَدَتْ
أرْوةً خمريّةَ الأحداقِ والخدُّ أَسِيلْ[26]

إنّه تصوير لبالغ التّواشج ولمنتهى التّوافق والتّفاعل. إنّ نبات الأبِّ –وهو العشب رطبه ويابِسُه- رامزٌ إلى الخصب والإخضرار، وأمّا الأروةُ فهي ظأنُ الجبل تسرحُ حُرّة وسط الطّبيعة. لقد استعار الصّوت الشعريّ لهذا اللّقاء الحميمي ما دلّ على النّعومة من قبيل البشام وهو شجر طيّب الرّائحة، يعرف عند الصّيادلة بحَبّ البلسان. ولمّا كانت كلّ قصّة تشهد عددًا من التحوّلات فإنّ قصّة القصيدة التي تألّفت بين المتكلّمة والشّنفرى لا تخرج على ما يعرف بـ»منطق القصّ» لقد استرسلَ الكلام الشعريّ الموقّع بالتفعيلة والتّقفية وبعدد من المجانسات الصّوتيّة الدّاخليّة وتشكل ما عُدّ «تعاويذ لاستحضار الشّنفرى»:

كم دهورٍ قد ترقّبتُ حَبيبي
كم نُذُورٍ قدْ وهَبْتْ
كم بَخورٍ قد نَشَقْتْ
وخُمورٍ قد أَرَقْتْ
عندَ أعتابِ المعابدِ، عند أحْجَارِ القُبُورْ[27]

إنّها ألوانٌ من طقوس الإستحضار لذلك الغائب الّذي أبدى كبيرَ اِحتفاءٍ بهذه المتكلّمة التي عاشت أطوارًا من التوجّع، وقد تشكّل الكلامُ السّارد بكثرة الأفعال وبتوازي

357.indd 38 09/06/2025 20:15

البدايات وبمسترسل من الصّياغات المتشاكِلة كناية عن بالغ التشوّق إلى هذا الشّاعر – المؤسّس للقصيدة.

ثمّة في هذه القصيدة النّازعة إلى الطّول مراوحةٌ مِن نقل الأحداث والأفعال ونقل المحاورات والأقوال وهذا ما ورد لمّا أُتيحَ للشّنفرى التعبير عن توجّعه ممّا يلاقيه:

صَمتَ الشّيخُ طويلا ثمّ قال:

اِشربي ماءً قرانَا وامضَغِي بعضَ رُطَبْ

واستَريحي من عَناكِ

ما دَهاكِ قد دَهانا نحنُ أبناءِ العربْ[28]

إنّنا إزاء ضرب من التخيّلات الشعريّة بعد أن انعقدت الصّلات بين الشّاعر في الزّمن الغابر والمتكلّمة القائمة في الزّمن الحاضر، ومدارُ الكلام هنا على التوجّع بسبب ما عاينه هذا الشاعرُ المستحضَرُ بالتّعاويذ وبضروب من الطّقوس وقد عمدت المتكلّمة المشكِّلة لعوالم القصيدة وللتحوّلات القصصيّة داخلها إلى نقل الأحوال والأقوال وكأنّها سارد عليم بخفايا الأمور وبطوايا النّفوس وقد تخلّل الخطابَ الشعريّ في هذا المقتطف ما ورد في آي القرآن لمّا خوطبت مريم العذراء ودُعيت إلى الاِصطبار وهذا واضح من الأمر الّذي وجّهه الشّنفرى إلى هذه المتكلّمة (وامضغي بعض رطب)[29].

لقد أوكلت المتكلّمة – السّاردة وقائعَ هذا اللّقاء المتخيّل بالشّنفرى إلى هذا الشاعر في الزّمن الغابر مسؤوليّة الإفصاح عمّا بدا من واقع العصر وما غلب عليه من تراجع وكأنّها توسّلت صوتَه وتخفّت وراءه إيهامًا بالحياد ولكنّ هذا الصّوت هو صوتُها حقيقةً وقد مثّل وعيَها بما تعانيه أمّةُ العرب من أهوال مُحْدِقة بها.

ولقد أرخت له عنان القول فاسترسل مصوّرًا حاله وما حلّ به من انكسار النّفس وامتهان الشّأن وقد كان شاعرا وفارسا مغوارا مُهاب الجانب:

قلتُ: أنتَ الشّنفرى؟

أين تِصْهال الأصائلْ؟

قال: ضاعت فَرَسي (...)

وجوادي عَقَرُوا غرّتَهُ فتهاوَى من أَلَمْ

وبُزاتي نتفُوا أحداقَها[30]

ليس يخفى ما تشكّل في هذا المقتطف من القصيدة من ألوان المهانة والهوان الّذي لحق بهذا الإنسان وكان من خيرة الفرسان. إنّه يصوّر بالخطاب المنقول ألوان الإهانات التي سُلّطت عليه وهي تدلّ جميعُها على ما يُمارَسُ ضدّ الإنسان من دوس للكرامة ومن اعتداء على المكاسب والفضائل وهذه حالة قصوى من حالات الإذلال جعلت الشّنفرى يبلغ أقصى درجات اليأس:

سُلبت منّي مُنايَ

سَرَقُوا منّي شبابِي

فتشوّقْتُ المنايا

وغدَتْ أحلَى رِكَابِي[31]

إنّه مشهد نفسيّ بالغ القتامة وهو تصوير بليغ لمكابدة الفرد المتميّز داخل محيطه الاِجتماعي، دالّ على نوع من المفارقة حين تصير المنايا أحلى الرّكاب والحال أنّها مؤذنة بالهلاك.

هكذا تسترفد قصيدة الشّاعرة كِسَرا من حياة هذا الشّاعر – الصّعلوك، الثّائر على نواميس القبيلة، ولقد تعدّدت القصص الفرعيّة داخل ما يمكن اعتبارُه قصّة أصلية وهي قصّة اللّقاء بين الشّاعر في الزّمن الغابر والشّاعرة في الزّمن الحاضر. وليس ما عُدّ «تعاويذ لاستحضار الشّنفرى» سوى مرآة عاكسة لأحوال الذّات ولمجريات الحياة وتأليف بين أوجاع الذّاتيْن المتحاورتَيْن في هذه القصيدة.

ويتعيّن هنا التّساؤل عن وظيفة استدعاء القصّة إلى القصيدة. لقد سبق أن ميّز فتحي النّصري بين وظائف فنيّة وأخرى غير فنيّة وأدرج ضمن الوظائف الأولى «العلاقة الرمزيّة» و«العلاقة الكنائيّة» و«علاقة التمثيل» في حين أدرج ضمن الوظائف غير الفنيّة «الوظيفة المرجعيّة» و«وظيفة الشّهادة» و«الوظيفة الإيديولوجيّة»[32]. وبصرف النّظر عن هذا التّصنيف الّذي تولّد من النّظر في «القصائد – العيّنات» المعتمدة في هذا الكتاب، فإنّ ما يستقرّ عليه الرّأيُ هنا انطلاقا من نظرنا في هذه القصيدة المطوّلة هو

357.indd 39 09/06/2025 20:15

«مفاوضة» القصيدة للقصّة واتّخاذها مرآةً عاكسة لاستجلاء أحوال الذّات والتفكّر في مجريات الحياة. لا يستطيع النّاظر في قصيدة «فوزيّة العلويّ» تبيّنَ مرجع محدّد وظاهر تولّد منه الكلام الشعريّ.

صحيح أنّ كِسَرا من حياة الشّنفرى – شاعرا صعلوكا- قد بدت في هذه القصيدة ولكنّ ما يبدو لنا ذا أهميّة إنشائيّة إنّما هو استرفاد الشعر للشعر وإعادة كتابةٍ لما يشبه سيرة الشّنفرى وبناء ألوان من التّماهي بين سيرة الأنا وسيرة الآخر والتّركيز على التوجّع من الحال والتفكّر في المآل.

الخاتمة

أدرنا البحث هنا على ما كان من تواشج بين القصيدة والقصّة ومن تفاعل بين الشعريّ والسرديّ. لقد تأكّد لنا أنّ هذه الظّاهرة الإنشائيّة ليست طارئة على الشعر العربي الحديث والمعاصر الّذي سبقنا غيرُنا إلى النظر في عينات كثيرة له استجلاء لوجوه الاسترفاد والتّعالق بين القصيدة والقصّة بما يقوم دليلا على انفتاح هذا الشعر على سائر الفنون من مسرح وفنّ تشكيلي وأسطورة ورموز تراثيّة وكونيّة إغناء لعالم القصيدة التي تبدو مشكّلة من طبقات نازعة إلى الإغماض أحيانا.

ولمّا وجّهنا عنايتنا إلى مدوّنة فوزية العلوي أشرنا إلى مزاوجتها في التأليف بين الشعر والأقصوصة وهذه مزاوجة تولّد منها توسيع دائرة القصيدة وجعلها تتشرّب ألوانا من القصّ وضروبا من السّرد.

لقد تجلّى من خلال تحليلنا لقصيدتين مختارتين كيف امتصّت قصيدة هذه الشاعرة ما استوى من قصّ في القرآن وفي الشعر العربيّ القديم لدى أصحاب المعلّقات، وكيف مازج صوت الشاعرة في الزمن الحاضر ما كان من سيرة الشاعر في الزّمن الغابر، وكيف كان التأليف بين هذين الفنّين ممّا أتاح للصّوت الحامل لخطاب القصيدة إبداء المواقف وتصوير الحالات الدالّة على تقلّبات الحياة وتقديم المحاورات وكسرا من ذوات الشخصيّات، وكلّ هذا قد قام دليلا على الحوار الخصيب بين القصيدة والقصّة.

(سلاّم، دار الشمال للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان 1988).

المصادر والمراجع

المصدر

فوزية العلوي، برزخ طائر، دار البيروني، صفاقس (تونس) الطبعة الأولى 1997

المراجع

- أرسطوطاليس، فنّ الشعر، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقّق نصوصه عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة بيروت (د.ت.)
- ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق محمّد زغلول سلاّم، دار الشمال للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان 1988.
- النصري (فتحي)، السردي في الشعر العربي الحديث، في شعريّة القصيدة السرديّة- مسكلياني للنشر والتوزيع، تونس، الطبعة الأولى 2006.
- وهبة (مجدي)، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، الطبعة الثانية 1984.
- Bakhtine (Mikhaïl), Esthétique de la création verbale, Gallimard 1984
- L'Eclatement des genres au XX siècle, sous la direction de Marc Dambe et Monique Gosselin, Presses de la Sorbonne Nouvelle 2001
- Combe (Dominique), Poésie et récit, une rhétorique des genres, José Corti, Paris 1989

357.indd 40 09/06/2025 20:15

الهوامش

(1) «هي أراجيز نظمها الشّعراء العبّاسيّون تصِف ولعَ الخلفاء والوزراء وعِلية القوم بالصّيد وكيف كانوا يخرجون إليها في مواكب حافلة ومعَهم البُزاة والصّقور والكلاب. وأكثرَ من النّظم فيها أبو نواس وأجاد في وصف الكلاب» معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب، مجدي وهبة – كامل المهندس، مكتبة لبنان، الطّبعة الثانية 1984، ص 236.

(2) كتاب «عيار الشعر» تحقيق محمّد زغلول سلّام، دار الشّمال للطّباعة والنّشر والتوزيع، لبنان 1988، ص 65.

(3) نفسه، ص 58.

(4) «أمّا المحاكاة فيجب كما في المآسي: أن تؤلّفَ الخرافةُ (Muthos) بحيث تكون دراميّة وتدور حول فعل واحد تامّ كلّه، له بداية ووسط ونهاية» أرسطوطاليس، فنّ الشّعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت (د.ت.) الصفحتان 64-65.

(5) Jean Paul Sartre, Qu'est-ce que la littérature, Gallimard, 1948, p. 42

(6) خصّص فتحي النّصري الفصل الأوّل في كتابه للنّظر في «الشّعر والسّرد عند الغربيّين، وخصّ الفصل الثاني لـ«الشعر والسّرد عند العرب» انظر: السّرديّ في الشعر العربيّ الحديث، في شعريّة القصيدة الصّرديّة، مسكلياني للنّشر والتّوزيع، تونس، الطبعة الأولى 2006، ص ص 23-57، ص ص 61-109.

(7) Dominique Combe, Poésie et récit, une rhétorique des genres, José Corti 1989.

(8) Laurent Jenny, Le poétique et le narratif, Poétique n° 29, 1976, p. 440

(9) Ibid, p. 444

(10) 267-Mikhaïl Bakhtine, Esthétique de la création verbale, Gallimard 1984, pp. 266

(11) L'éclatement des genres au XXe siècle, sous la dirction de Marc Dambre et Monique Gosselin – Noat, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001

(12) فوزية العلوي، برزخ طائر، دار البيروني للنشر، صفاقس، الطبعة الأولى مارس 1997 ص 31.

(13) برزخ طائر، الصفحتان 31-32.

(14) يوسف الآية 23.

(15) «وَقَالَ نِسْوَةٌ فِي المدِينَةِ امْرَأَةُ العَزِيزِ تُرَاوِدُ فَتَاهَا عنْ نَفْسِهِ».

(16) السّرديّ في الشعر العربيّ الحديث، الصفحات 145-153-167.

(17) برزخ طائر، ص 32.

(18) نفسه، الصفحة ذاتها.

(19) برزخ طائر، الصفحتان 32-33.

(20) التبئير من المصطلحات السرديّة ويعرّف بأنه ضرب من التركيز في عنصر من عناصر القصّة وهو الزاوية التي يطلّ منها السّارد على المسرود وتتوزّع زاوية النظر بين السّرد من درجة الصّفر (أو من الخلف) والتبئير الداخلي (الرؤية المصاحبة) والتبئير الخارجي (الرؤية من الخارج) وهو تبئير أساسُه الحياد. انظر: Dictionnaire du roman, Yves Stalloni, Armand Colin, Paris 2006, pp 97-98-99

(21) برزخ طائر، ص ص 45-52.

(22) برزخ طائر، الصفحتان 45-46.

(23) مريم الآية 26 وقد استعادت المتكلّمة في القصيدة والمشارِكة في أحداث القصّة ذلك الكلام على هذا النّحو: «قلت يا مولايَ إنّي نَذَرْتُ / من كَلامِي للسّكوت»، برزخ طائر، ص 46.

(24) برزخ طائر، الصفحتان 47-48.

(25) نفسه، ص 48.

(26) نفسه، الصفحة ذاتها.

(27) نفسه، الصفحتان 48-49.

(28) نفسه، ص 51.

(29) «وهُزّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النّخْلَةِ تَسَّاقَطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا» مريم / 25.

(30) برزخ طائر، ص 51.

(31) نفسه، ص 52.

(32) السرديّ في الشعر العربي، ص ص 323-364.

357.indd 41 09/06/2025 20:15

فوزية العلوي شاعرة تسكن في قصيدتها حكاية

آمال مختار

يبدأ كل شيء والفرد نطفة في رحم أمّه.

خلطة جينية مشحونة بميراث عجيب، فيه من لون العين والشعر حتى السلوك والهيأة ثمّ الذكاء. تتفاوت النسب الموروثة من الأب والأمّ لتتشكّل تلك الصفحة الفريدة في نسختها بكلّ تفاصيلها ومميزاتها والتي ستخرج للعالم إنسانا له بصمة خاصة به لا مثيل لها في الكون بأكمله.

هنا نلا حظ أنّ نصف شخصيّة هذا الفرد شكّلها القدر مستندا على ما سمّاه العلم الموروث الجيني، أمّا النصف الثاني منها فستشكّله البيئة والظروف التي سينشأ فيها هذا الفرد في طفولته ثمّ يحين دوره منذ المراهقة أو بعدها في مطلع الشباب لتكملة مساره في الوجود معتقدا أنّه اختار في حين أنّ القدر والظروف هيّأته لمسار محدّد موسوم له هو دون غيره، يتوغّل فيه معتقدا دائما أنّه اختار.

يَشقى البعض ويَسعَد البعض الآخر بمسارات حيواتهم معتقدين دائما أنّ اختياراتهم هي المسؤولة حتما عن فشلهم أو عن نجاحاتهم بينما هم مساقون في حقيقة الأمر إلى تلك المسارات بقدر مكتوب.

وليست صديقتنا الكاتبة فوزية العلوي إلا فرد من بين تلك المليارات من البشر التي قُدّر لها الوجود على هذه الأرض وعيش ما كُتب لها عيشه.

أمّا هي فقد قُدّر لها أن تكون مبدعة شاعرة وساردة لتجربة إنسانية ورثت نصفها وتلقّت ربعها في طفولتها وصنعت بقيتها بجهدها الخاص.

يحدث ما ذكرته آنفا في كل لحظة وثانية على وجه البسيطة وعلى مدارالزمن منذ أن وُجدت فيه آثار البشر على الأرض.

وذات يوم من أيام شهر ماي من سنة 1957 وَضعت زوجة مؤدب مدينة القصرين رضيعة أُطلق عليها اسم فوزية فكان لها من اسمها نصيب، فكان الفوز رسم دربها وقد ورثت جينات العلم والنور من والدها وجينات السّرد والخرافة من والدتها.

نشأت فوزية في عائلة محبّة للحياة يعلو فيها صوت والدها المؤدب مرتّلا القرآن ومقيما للصلوات فيمنحها إيقاع الترتيل إحساسا خاصا بالميزان في الكلام والذي سيؤثر فيما بعد على علاقتها باللّغة حيث ستكتشف قدرتها على التنغيم أو الحقيقة ستكتشف موهبتها في الشعر.

أجواء السّهر العائلية وخاصة في ليالي الشتاء الباردة حيث يجمع وهج الجمر في « الكانون» أواصر العائلة تحت جناح الدفء وحنان الأمّ وخرافاتها التي تشحذ خيال أطفالها ومنهم فوزية التي تشرّب لاوعيها كل تلك التفاصيل في الأساطير فأثّرت مخيال طفولتها وجعلت منه منبعا لا ينفد لإبداعها.

المدرسة التي تعلّمت فيها، مدرّسوها، زملاؤها، الشارع الذي ركضت فيه مع أترابها، صياح الباعة، رائحة الخبز، طعم الأعياد، رائحة الحنّاء في الأعراس، شنشة الأساور في أيادي والدتها وأقاربها والجارات، صهيل الخيل المطهّمة في حفلات الزواج الصيفية عندما يطول السّهر حتى مطلع النجمة وحتى يغفو الأطفال على ركب أمّهاتهن متربعات على الحصير فيحلموا بالفرسان على أحصنتهم طائرين بأجنحة عملاقة في وهج اشعّة النّار مثل البراق...

كلّ ذلك وغيره من تفاصيل البيئة التي ترعرعت فيها فوزية شحذ مخيالها بصور شاعرية فنّية وبحكايات لا ينضب

357.indd 42 09/06/2025 20:15

نبعها فآهتدت إلى قدرتها المميزة لتضفر من الكلمات شعرا وأغنيات وحكايا وروايات.

تقرأ قصيدة للشاعرة فوزية العلوي فتسمع إيقاع أغنية لم تلحن يوشوش بين صدرها وعجزها. وتنتبه إلى لغتها فتجدها ابنة قاموس خاص بها ثري بمفردات تحمل بصمتها وتاريخها وجيناتها.

تقرأ قصّة من قصصها فتدلف دون شعور منك إلى عالمها ذاك الموشّى بزينة الحرقوس والوشم وبرائحة الحنّاء والبخور التي تسوج في دهاليز ذاكرتها المزدحمة بأشيائها مثل متحف. تتوغّل في المعنى فترى النّساء في شتى حالاتهن هذه تنسج من أوجاعها غطاء لأطفالها وتغني لحزنها المقيم في روحها وتلك تضفر شعر ابنتها الطويل وتروي لها ذات الحكاية، وأولئك في الحقل يقطفن ثمار العمر، يضعنه في السّلال ليأخذه رجال، قوتهم وقوت عائلاتهم.

أمّا إذا ما وضعت كامل مدوّنتها بين الشعروالنثر مثل «برزخ طائر» و«قربان الغياب» و«الخضاب» و«علي ومهرة الرّيح» وحريق في المدينة الفاضلة» وغيره من كلّ انتاجها فستعثر غالبا على صورة امرأة بدوية مخضبّة الأكف بالحنّاء، يضوع منها عطرالحرقوس ويوشوش حلّيها الفضي في كل حركة تأتيها في بيتها حيث تتصدر عائلتها مثل لبوءة بشجاعتها وكبريائها وقدرتها العجيبة على حماية كلّ ما يخصّها في صمت وبكرامة.

تلك صورة المرأة التي تسكن أعماق روحها وذاكراتها، امرأة قدّت من التراب، تعشق رائحة هذا التراب عندما تمطر، ومنه تعجن خبز عائلتها بلا كلل ولا تعب.

هذه المرأة التي ورثت جينات سكّان أهل البلاد الأصليين بما فيها من أخلاق البدو من شهامة وكبرياء وكرم وشجاعة تعلّمت من بيئتها كيف تناضل للحفاظ على كل ذلك في عصر تحوّلت فيه كل هذه القيم الثمينة إلى مجرد شعارات زائفة.

ثمّ أدركت بوعيها الذي سقته علما ومعرفة أنّ عليها أن تقوم بما قام به أجدادها لتخلّد الأمانة التي أوكلها لها القدر لمّا اصطفاها لتعيد سرد الحكاية الإنسانية في تلك الربوع مع كل ما ستضيفه من معينها.

تضع هذه المرأة على رأسها تاجا لا يراه إلا من ذاق طعم الحرّة وتمتّع به. فتبدو شامخة مثل ملكة على عرشها تمسك بصولجان الشعر بيد وبيدها الأخرى تقلّب كتاب الحكاية التي ترويها حينا وتغنّها حينا آخر.

امرأة صلبة مثل صخور الجبال المحيطة بها، لا تهادن ولا ترضخ، تصبر وتكتم ثمّ تواجه بكل ما أوتيت من قوّة لتنال حقها الذي لا ولم تتنازل عنه مهما كانت العراقيل.

تبدو هذه المرأة التي تصوّرها فوزية العلوي في شعرها وقصصها خارقة في هيأتها وقوّتها مثل جنيّة أو ساحرة بالنسبة لعصرنا هذا الذي تحوّلت فيه المرأة إلى سلعة تُباع وتُشترى، بل الأغرب من ذلك أنّها هي نفسها مَن تسوّق لسلعنتها على وسائل التواصل الاجتماعي حيث بات يسكن أغلب البشر.

تصرّ هذه المرأة الخارقة التي تسكن كتب فوزية العلوي شعرا وسردا أن تبدي عجبها من المرأة المزيّفة التي صنعتها العولمة بقانونها الاستهلاكي وبمواصفاتها المصطنعة الموحّدة حتى باتت كل النساء شبيهات بعض بشعر أشقر مزيف وصدور منتفخة وعجائز برازيليّة وشفاه متورّمة وأدمغة خاويّة مثل الطبول التي تدوي من فراغ.

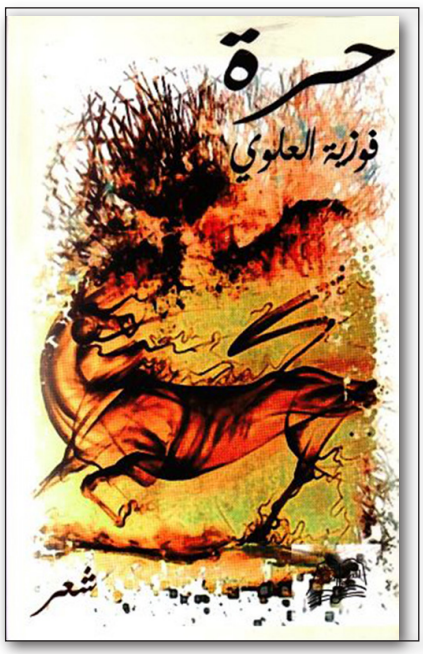
تتعجّب الكاتبة فوزية العلوي وتنقد وتستغرب وتقارن بلغتها البليغة وصوّرها الشاعرية الجميلة بين امرأتها الطبيعية الخارقة في نصوصها وبين المرأة المزيّفة في واقع الحياة وتنتهي بأن تفخر بإمرأتها الحقيقيّة في أنوثتها وأمومتها، بنضالها وصمودها وكفاحها من أجل الحرّيّة في عصر استبدّت فيه العقليّة الذكوريّة بينما يعتقد العالم بأسره أنّ وضع المرأة في زمن الانستغرام والتيكتوك في أفضل حال.

وتظل تجربة فوزية العلوي عموما متفرّدة بقدرتها على التعبير وبامتياز في نوعين من الفن الرفيع : الشعر الذي أجادته موزونا والقصّ الذي أجادته قصة قصيرة ورواية. لكن على القارئ ألاّ يتفاجأ إذا ما عثر على حكاية تسكن قصيدتها أو على شعر بين مسارب قصصها لأن تلك هي بصمة فوزية العلوي وإمضاءها.

357.indd 43 09/06/2025 20:15

جدليّة الإبداع والالتزام في مجموعة فوزيّة العلوي الشّعريّة «حرّة» أنموذجا

د. خالد الغربـــــي



تصدير

وتونس عند اشتباه المدن
طريقي إلى قلب أمّي
وتونس عند اختلاط العبير
تفاصيل روحي
ونرجسة فوق كل فنن
... وتونس إمّا عددت البلاد
بلادي
وأشجارها قبلة لفؤادي
وتونس اسمي وأيقونة
فوق كلّ وطنْ![1]

فوزي العلوي
(قصيدة اشتباه من ديوان» حرّة») [2]

• فوزيّة العلوي الملامح والأصداء

فوزيّة العلوي قدرها أن تكون مبدعة حرّة صوتا صادحا بالحقيقة وكيانا يهفو إلى الامتلاء والتجلّي مذ عرفتها في سنوات الجمر، في السبعينات ونحن طلبة مجلسنا وقتئذ الفضاء الثقافي الطاهر الحدّاد نتحاور في الإبداع وشؤون النّضال ونتبادل الصداقة الصادقة ونحتسي قهوتنا الشهيّة.

مذ عرفتها كانت ومازالت كشهرزاد تحكي لنا حكاياتها اللطيفة بصوتها القصريني بمدّه وجزره وحنوّه ولكنته الآسرة المتميّزة، حكاياتها الحميمة النابعة من بئر الذاكرة الخصبة ترويها بإيقاعات الشّعر وأمداء الكلمة المعرّشة في سلالم الوجدان والوجود والموجدة. عرفتها متوّجة بالثورة حالمة بالعدالة وكرامة الإنسان والأوطان حالمة بحريّة فلسطين المسبيّة.

كانت دوما تدافع عن شرف الكلمة الحرّة ملتزمة بعميق أصولها وعريق طفولتها وصفاء معينها ونقاء معدنها.

من ههنا لا عجب أن تظلّ فوزيّة العلوي وفيّة لجذورها ومنبع أصالتها ومراتع طفولتها وقلب أمّها الحنون وأبيها الخلوق بكلّ ما تعنيه الكلمة من حسّ أصيل، توّاقة إلى التجديد والتنوّع في مجال كتاباتها السّرديّة والشّعريّة والنقديّة عموما. هي إن شئتم صاحبة موقف واع لا يلين تصدح به عن طريق الكتابة التي هي ملجأها وبيتها الحميم. تفصح عنه لا بالخطابة الفائضة، وإنّما بأساليبها

357.indd 44 09/06/2025 20:15

الفنية وبلاغتها الفائقة التي هي من نسيج ذاتها وموهبتها وتجربتها وثقافتها.

تقول في حوار لها: «أكتب أوّلا لأنّني أعشق الكتابة. ولعلّ حظّي قضى بأن أكون كاتبة فأنا ولدت في بيئة على بساطتها رغّبتني في الكتابة: فأبي رحمه الله كان مؤدّبا لذلك فأنا فتحت عيني على الألواح المخطوطة في ركن دارنا وشممت رائحة القصب والصمغ باكرا. وباكرا حفظت القرآن وعشقته وسمعت الأدعيّة والأوراد، والصومعة كانت على مقربة من رأسي لذلك استمتعت بالتهليل والتكبير وتعلّمت باكرا موسيقى الكلمات. والقرآن خصّب خيالي وحبّبني في القراءة والشّعر وحظّي كان وافرا لأنّ المدرسة كانت على مقربة من البيت وكذلك كانت المكتبة العموميّة. وحيّنا كان حيّا شعبيا صاخبا وفرحان، وكان خليطا عجيبا من اللهجات المحلّية وكان يتنفّس روائح عبقة من صباحه إلى مسائه ومن ربيعه إلى خريفه. فالعابر تحتضنه روائح الخبز والفطائر والتّمر والفلفل والحبق والماء والقطران والزيت والفحم.... والناس في حدّ ذاتهم كانوا حكايات متنقّلة، الإمام القادم من نفطة والمؤدب القادم من الجزائر والإسكافيّ الحكواتي الذي يسافر بنا مساء في كتاب ألف ليلة وليلة الى العراق والشام والمخمور المعتوه الذي يأتينا من القمر وهو يضحك، والمومس التي تابت وصارت صاحبة عقارات.كلّ هذا العالم الصاخب والمكتظّ بألوانه وأصواته وروائحه بآماله الصغيرة وهزائمه الكبيرة حبّب الكتابة إلى نفسي ورغّبني في إعادة تصويره بطريقتي الخاصّة..» [3]

تلك هي فوزيّة العلوي سيرتها ناطقة بمخزون علمها وتميّزها تلميذة وطالبة باحثة وأستاذة خبيرة وناشطة في المجتمع المدني. عشقت القراءة والكتابة في بيئتها الأولى وتربّت على ذلك حتى اشتدّ عودها. وتفجّر ينبوع إبداعها قصّا وشعرا ونقدا وصارت بذلك تحصد الجوائز وطنيّا وعربيّا.

سيرتها تدلّ على عميق مسيرتها تنحت شخصيّتها من علمها وثقافتها وموهبتها ومديد تجربتها وتجذر انتمائها. بذا شكّلت لنفسها هويّة متميزّة حتى صارت بها تعرف.

كتاباتها دالّة عليها شعرا وسردا، شعرا: «برزخ طائر» دار البيروني للنشر صفاقس 1997ــ»، قربان الغياب» مطبعة التسفير الفني صفاقس 2010 حرّة «دار سحر للنشر تونس 2013، « لا مبالاة» سلسلة كتاب الرّافد بالشارقة 2017، «سيدة الخريف» عن دار ورقة للنشر تونس 2018، «أبحر وحدي» عن دائرة الثقافة الشارقة 2019

وقصّا في القصة القصيرة: علي ومهرة الريح دار الرؤى تونس متحصّلة على جائزة وزارة الثقافة التونسية.1995 ــ الخضاب: دار الإتحاف للنشر تونس متحصّلة على جائزة زبيدة بشير 1999 ــ حريق في المدينة الفاضلة متحصّلة على جائزة مؤسسة أندية الفتيات بالشارقة 2001 ــ

-طائر الخزف بسوتيبا جرافيك تونس 2003 تحصّلت على جائزة البجراوية بالخرطوم سنة 2006

ولها رواية « وجوه لامرأة واحدة» دار سحر للنشر 2020

سيرة ومسيرة تفصح عن جهد وكسب منحوت حسب عبارة أديبنا محمود المسعدي. وهو جهد كان مقرونا بجدليّة الإبداع تصنعه من عجينة الخلق والالتزام موقفا يسكن كيانها بلا فخفخة ولا زيف.

والواقع أنّ قارئ نصوص فوزيّة العلوي بشعرها وقصّها، المتابع لمسيرتها عبر أطوارها المختلفة يلاحظ انبناءها على ما أسمّيه بالوحدة الجدليّة بين الالتزام والإبداع بوتائر مختلفة: الإبداع بما هو خلق وإنشاء بواسطة اللغة وسائر مكوّنات الشّعريّة من توقيع وتعبير وتصوير وتخييل. والالتزام بما هو رؤية للعالم والأشياء والكائن والكيان تبثّ من خلالها ألفتها الحميمة إلى جغرافيا الأمكنة وأزمنة الطفولة والشباب ترحالا وتحنانا يحيل الماضي إلى كثافة وجودية متجدّدة وفق راهنية الحاضر وشروط عيشه.

تقول في حوار لها مع كمال الرياحي متحدّثة عن الذاكرة الفرديّة بوصفها خزّانا لماض تليد مشبع بالذكريات الجميلة:

«الذاكرة ثدي الكتابة منها تتغذّى وبها تنمو وتتطوّر وكل كتابة تنطلق من حاضر يتيم لا أواصر له ولا أمشاج مع الماضي هي عندي باهتة ومبتورة ومفتقرة إلى الوهج والحياة. إن الذاكرة الفردية – طريقنا الخاصة في استعادة الأشياء – مهمّة جدا في ارتياد أقاليم الكتابة لأنّها تمثّل المنهل الثرّ الذي ليس يغيض أبدا وهي التي تدفع تيّار الكتابة إلى الأمام

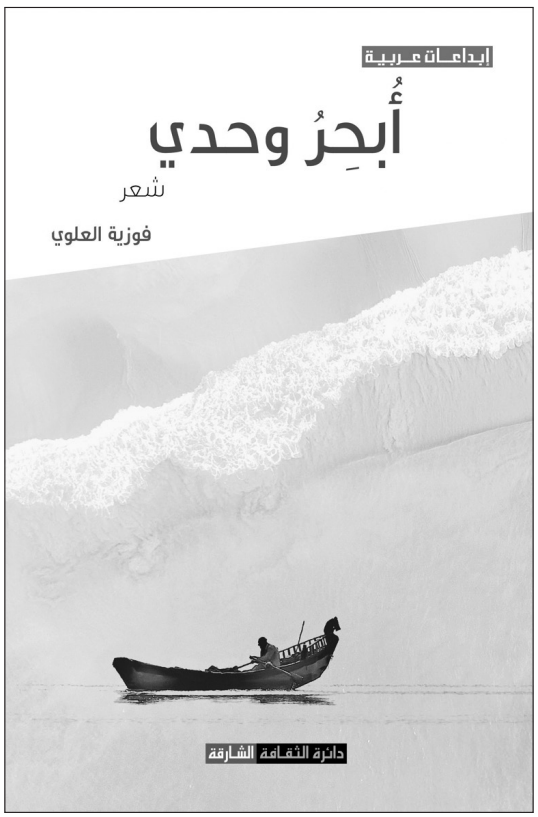
357.indd 45 09/06/2025 20:15

بل أكاد أجزم أنّ أعظم النّصوص التي كتبت إنّما تلك التي امتطى أصحابها أجنحة ذاكرتهم ليهوّموا في فضاءات ليست تلك التي يكونون فيها لحظة الكتابة، همّهم من ذلك أن يلمسوا الأشياء والوجوه التي لم يبق إلا ظلها وصداها. وليس ضرورة أن تكون مادة التذكّر ذات شأن أو من الحوادث الجسام أو الأفعال النبيلة بل إنّ أيّ شيء، أيّ صوت أيّ رائحة أيّ لون صار في مجال التذكّر يكتسب قيمة عظيمة ويصبح قابلا لأن يتشكّل وفق معطيات الفنّ فيخرج بذلك من إطار العادي والمتشابه والمتهافت ليصير مثلا أو رمزا أو قيمة. إنّ للذاكرة قدرة عجيبة على إقحام الكاتب روحا وجسدا في فلك الكتابة. فأن تكتب بعمق معناه عندي أن تتذكر بعمق والتذكّر يعني أن تنفصل عن الإطار الذي تكون فيه وأن تفقد القدرة على السمع والنظر والتعاطي مع ما يحيط بك بعني أن تصبح في حالة من الصّفاء الذهني يجعلك قادرا على أن تسافر عبر الزمان والمكان دون أن تغادر مكانك وزمانك والكاتب في تلك اللحظة يكون محتاجا جدّا إلى نوع من التركيز الداخلي يبيح له أن يلتقط الجزئيات والتفاصيل واللحظات والمواقف المنثورة في ذلك الماضي البعيد حتى يتمكن من إعادة تركيبها وفق ما يمليه منطق الكتابة وقتها» [4]

لعلها بهذا التصريح تختزل ما نحن إليه بسبيل بتعميق فكرة الكتابة والذاكرة.

• في خصائص تجربة فوزيّة العلوي الشّعريّة:

بدءا أقول إنّ شعريّة فوزيّة العلوي من خلال ما تسنّى لنا قراءته من مدوّنتها الشّعريّة في نظرنا لم تكن إلاّ ناشئة عن جذر أساسي هومن مكوّنات هويّة أصيلة تضرب بأعراقها في تربة خصيبة ومن موهبة إبداعيّة في الكتابة سردا وشعرا على وجه الخصوص ترفدها معرفة شاملة بمدارات الثقافة وأجناس الفنّ. زادتها تجربة مديدة في أصناف الإبداع أفرزت بالتراكم ظاهرتين إحداهما فنيّة كتابيّة أجناسيّة تتعلّق بتداخل الشّعر ي بالسّردي في أعمالها وتواشجهما بنية ودلالة. أمّا الظاهرة الثانيّة فهي موصولة بما يطلق عليه بالرؤية للعالم والإنسان التي تشكّلت من خلال انتمائها الأيديولوجي واستشعارها الواعي بأحوال السياسة وطنا وأمّة وبالثقافة وأعراضها وبالمجتمع وتحوّلاته والعصر ونكباته والذات بتوقها وشوقها مسكونة بالأمل حينا وبالألم الآسر أحيانا.



من ههنا يمكن أن نثير قضية قديمة متجدّدة في مضمار النقد عنوانها الالتزام مفهوما وممارسة وأن نتكلّم على علاقته بالإبداع في تجربة مخصوصة هي تجربة فوزيّة العلوي الشّعريّة التي لا تقلّ قيمة عن مدوّنتها السّرديّة القصصيّة. غير أنّ اختياراتنا أردناها أن تنصبّ على نماذج من أشعار معلومة من بينها على وجه التدقيق مجموعتها الشّعريّة «حرّة» الصادرة في 2012 عن دار سحر. وما تاريخ صدورها إلا مقرون زمنيّا بالانتفاضة الشعبية، بصرف النّظر عن تسمياتها التي وصلت أوجها بأطوارها المختلفة في جانفي 2011. ولم يكن اختيارنا لهذه المجموعة إلا في سياق سؤال إشكاليّ مفاده: كيف تبدو علاقة الالتزام بالإبداع من جهة كونها ممارسة نصّية فنية ترقى إلى مصاف الشّعريّة التي تفيض بقيم جماليّة وإنسانيّة في تجربة فوزيّة العلوي في هذه المجموعة تخصيصا وفي غيرها من نماذج نصّية أخرى.

357.indd 46 09/06/2025 20:15

وقد يجرّنا هذا السؤال إلى أفق في البحث والتحقيق مفاده: هل نعتبر فوزيّة العلوي من خلال نصوصها المتعدّدة قديمها ومحدثها شاعرة ملتزمة برؤية ذاتية وفكرية ومجتمعية وتاريخية منفلتة من سياجات المعهود والساكن من خلال هويتها الإبداعية الضاربة في التخييل والتعبير؟

• في إشكاليّة الالتزام والإبداع:

كيف السبيل إلى أن نجيب عن هذين السؤالين إن لم نغيّر زاوية نظرنا إلى مفهوم الالتزام التقليدي بالمعنى الأيديولوجي المغلق ومن دون أن ندرك معناه في سياق الممارسة الإبداعيّة المخصوصة بشروطها الجماليّة والقيميّة.؟

وتمهيدا لخوض هذه الأسئلة حريّ بنا أن نلمع إلى تاريخية العلاقة بين الإبداع والالتزام تحديدا للمفاهيم وسبل إجرائها.

ولنمحّص النظر في هذه المسألة يجدر بنا أن نعود إلى نظرة النقد القديم إلى المسألة الإبداعيّة، إذ المعلوم أن أغلب النقاد القدامى حصروا العملية الإبداعيّة بشروطها وخصائصها في البعد الوظيفي الغرضي على وجه الترتيب. فغيّبوا القيمة الجماليّة أو كادوا. وحدّدوا الشّعريّة بقيمتها النفعيّة وفق أغراض أبرزها المدح بأصنافه ومشتقّاته والهجاء بألوانه مبرزين الفضائل تمجيدا والرذائل تحقيرا.

فكأنّ هذه الغرضية التقليدية في سياقها التاريخي تحوّلت إلى ضرب من ضروب الالتزام الذي سيّج الأفق التخييلي للشاعر، غير أنّ هذه الظاهرة سرعانما بدأت تنحسر مع تطوّر المنظور النقدي وولادة النقد الحديث باتجاهاته الجديدة.

وهنا تبلور مفهوم الالتزام فظهرت تجارب شعرية استطاعت أن تعيد صياغة الالتزام صياغة إبداعية من دون أن تحجب المضامين الإنسانية والقيم الفكرية للخطاب وأن تجعل من المضامين الثورية قيمة تعبيرية مضافة.

والراصد للحركة الإبداعية في شتى فنونها يلاحظ قدرة بعض الشّعراء من الجنسين على تحويل المضامين الثورية بأصواتها المتعدّدة وأساليبها المختلفة إلى قيمة بيانيّة تعبيريّة تنأى عن الخطاب المباشر والتحريض الفجّ. وهنا نعيد طرح سؤال الالتزام بوصفه إشكاليّة تحدّد معالم الإبداع وهويّته الفنيّة بقولنا: كيف يكون الشاعر ملتزما ومبدعا في آن؟ وهل ثمّة قطيعة بين المفهومين؟ بل أليس الفنّ الجميل هو شكل من أشكال الإبداع؟ أوليس عندنا تجارب إبداعية إنسانيّة، عربيّة وعالميّة سردا وشعرا وفنون تشكيل وموسيقى أنتجت أعمالا خالدة نقشت في ذاكرة التاريخ الفنّي والجمالي وفي منظومة قيم التحرّر والكرامة والعدالة؟

ولو عدّدنا الأسماء التي لمعت في سماء الشّعر العربي والعالمي محقّقة معادلة الالتزام في الإبداع والإبداع في الالتزام لضاق المجال. وعلى سبيل المثال، لا الحصر نذكر «مايكوفسكي» و«بابلو نيرودا» و«لوركا» و«ناظم حكمت» وغيرهم عالميّا ونذكر شعراء المقاومة الفلسطينيّة من قبيل محمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد وغيرهم من الموجات اللاّحقة.

لعلنا بهذا الأسئلة المتناسلة من بعضها البعض نلج تجربة فوزيّة العلوي الشّعريّة بمختلف تجلّياتها وانطلاقا من مجموعتها الشّعريّة «حرّة» لنبين عن كيفية تحقّق جدليّة سياسة الشّعر وشعر السياسة إن جاز القول ربطا بجدليّة الالتزام والإبداع وفق ما أثرنا من أسئلة.

• مدارات الالتزام والإبداع في مجموعة «حرّة»[5]

من خصائص هذه المجموعة التحام خطاب الذّات مصاغا بضمير المتكلّم بخطاب الغائب الحاضر معبَّرا عنه بضمير المفرد أو الجمع الغائب محقّقة بذلك ما يصطلح عليه لسانيا في نظرية التواصل التي حدد وظائفها الست «جاكبسون» بالوظيفة الغنائية حين يكون المتكلّم محور الخطاب والوظيفة المرجعيّة حين يكون المرسل إليه موضوع خطاب يشار إليه بضمير الغائب مفردا أوجمعا مؤنثا أو مذكرا.

ولا شكّ في أنّ هذا التّشابك بين نظامي التواصل هو الذي يذيب المسافة بين الإبداع صفة للخطاب بشتى تشكيلاته والالتزام بمداليله التعبيرية والثورية الكامنة في ظاهر القول أو في مضمره.

357.indd 47 09/06/2025 20:15

ومن طريف ما بدا لي قارئا أنّ هذه المجموعة تشتمل على ثلاثة أنواع من النصوص منها ما ينزع إلى التعبير عن الأنا المتكلّم ومنها ما يحيل على الآخر هو / هم. ومنها ما يمتزج فيها الخطابان علامات بيّنة من خلال نظام الضمائر.

لعلّ هذا المعمار يفصح عن روح جدليّة الذات وموضوعها، ذات تروم الحريّة منذ عتبة العنوان « حرّة» مرورا بالإهداء:

إلى الذين تساقطوا تباعا كالسنابل
فامتلأت الأرض بمواسمهم..
إلى الذين علموا العالم
نشيد الحريّة
إلى شهداء ثورة 14 جانفي 2011 المجيدة
أهدي هذا النشيد
وليعذروا خرسي
فصيحتهم كانت أقوى من كلّ شعر [6]

مرورا ببعض العناوين الداخلية وما به تصرّح (الملوك ص15) (قول هزيل في السلاطين ص40) (الجلاد ص 59) (وطن ص 86) (متطرفون ص 95) (المنفيون ص 104) (قصيدة ما بعد ثورية ص116) (سيرة مناضل متقاعد ص 120) (حرّة ص 144) (وطن في الغياب ص 147) وصولا إلى متون القصائد جمعاء إذ تتفجر فيها شعرية القول تسريدا وتخييلا وتوقيعا وتجسيدا لروح ملحمية يمتزج فيها الدرامي بالغنائي.

انظرها في قصيدة سيرة مناضل متقاعد [7] التي ترشح بشاعرية شفيفة وموقف نضالي ملتزم:

«وحيدا كصفصاف ليل
وحبل غسيل على شرفة نائية
يجالسني كلما سقطت نجمة في العراء
ويقرئني شعر لوركا
كان يقرضني ملحه
وبعض دخان يهربه المارقون
من المغرب العربي
وكان إذا حزنت لغتي
يشاطرني دمعة لا تسيلْ
..... وكان يخاف من المخبرين
إذا وقفوا في الزقاق القريب
يسمّيهم
جراد العقول ويلعنهم
في الصباح وعند المغيب
.... يشاكسني كي أبوح باسم التي أحرقتني
ويصغي إليّ كنرجسة
أتلفوا ريحها..
يقول أنا مثلا لم أحب
ولكنّني في هواي أموت
هو الحبّ يا صاحبي
شمعة أحرقتني
وأيقونة بها وجه امرأة تعتعتني
وعمر يفوت
يعاتبني إن مررت ولم أصطحب في مسائي غناء
إمام « أنا أتوب عن حبّك أنا» [8] و« الجدع جدع والجبان جبان» [9]...

تبلغ الشاعرة في هذه القصيدة أوج الشّعريّة الآسرة وهي تسرد علينا سيرة هذا المناضل المتقاعد في حواريّة بديعة على ركح الكلام بتعدّد الضمائر بين متكلّم وغائب يحال إليه الكلام، فيها يلتحم السّرد بالوصف عن طريق التشبيه: « كان يصغي كصومعة في مانيلا ويضحك في سره مثل مرج من البرتقال القريب إلى قلب حيفا» وعن طريق المشهد المنسوج بعين الكاميرا المتحرّكة:

وحيدا كصفصاف ليل
وحبل غسيل على شرفة نائية
يجالسني كلّما سقطت نجمة في العراء
ويقرئني شعر لوركا
كان يقرضني ملحه
وبعض دخان يهربه المارقون
من المغرب العربي

ومن بدائع هذه القصيدة تعدّد الأصوات صوت المتكلّم الشاعرة وصوت المناضل: يقول هو البحر وحده يؤذي

357.indd 48 09/06/2025 20:15

بصمت.. ولكنهم حين أوثقوني وصبوّا على راحتي جمرها يصبحون مثل القرود [10]...

وما تضمين أغنية الشيخ إمام في مقطع يقطر حبّا ونضالا إلاّ من باب ما يصطلح عليه باستراتيجية الخطاب ليكون المقال مناسبا للمقال، وليكون الإبداع التزاما.

ومن صيغ الالتزام إبداعا حضور الأمّ المكثّف في ذاكرة الشاعرة وفي حاضرها. إذ تتحوّل الأم على سبيل الواقع والترميز إلى معادل موضوعي للوطن عشقا وحنينا وانتماء. ألم تقل الشاعرة في حوار من حواراتها وهي تستدعي علاقتها الوشيجة بأمها « هذا دون أن أنسى أمّي الحبيبة، حفظها الله، تلك التي كانت شهرزاد طفولتنا، فقد كانت تتحفنا بحكاياها الجميلة ونقضّي الليل العليل في حوشنا تحت النجوم نستمع إليها وهي تروي لنا: حبّ القدر، وشمس بين حيطين، وعلي ولد السلطان، وسبعة صبايا في قصبايا..... وودعة متلّفت إخوتها السبعة.»

وقد جسّدت قصيدة اشتباه على وجه الخصوص ذروة التحام رمز الأم برمز الوطن تونس

تقول الشاعرة وهي تتغنى بتونس سبيلها إلى قلب أمها لتذوب ذوبا في حبها:

وتونس عند اشتباه المدن
طريقي إلى قلب أمّي
وتونس عند اختلاط العبير
تفاصيل روحي
ونرجسة فوق كل فنن
... وتونس إمّا عددت البلاد
بلادي
وأشجارها قبلة لفؤادي
وتونس اسمي وأيقونة
فوق كلّ وطنْ [11]

وها شاعرتنا تستحضر رمز الأم في مقام ملحمي وهي تهدي رائعتها الآسرة إلى شهداء تالة والقصرين أولئك الذين أوقدوا أرواحهم لنستنير كما تقول الشاعرة في تصدير قصيدة « أنا لم أكن ميتا لكي توقظوني» [12]

وهي قصيدة تزخر بالصور الاستعاريّة والمشهديّة، البسيطة والمركّبة.

هناك سأنشر منديل أمي
بكلّ العبير الذي في خيوطهْ
هناك سألقي زؤانا
لتأتي إليّ اليمامات ولهى
إلى أن تقول
... وكنّا كما لم نكن في الأبدْ
ولكنّهم أمطرونا رصاصْ
وألقوا زهرة القلب فوق الرّصيفْ [13]

هكذا تتعدّد مواطن حضور الأم في سياقات مختلفة وفي مقامات وجد وشوق مبرح وفي حضرتها تولد الأحلام والرغبات والذكريات الجميلة: من قبيل قولها:

وقولوا **لأمّي** تزيح البساط
وكلّ وساد
... أريد أنا ماذا كنت أريد؟
أريد لي أن أعود خطافا
وأبني ربيعي بسقف الفناء
أريد سحابا يسحّ غزيرا
وأمّي
تعدّ الثريد على قدر جوعي
ونجتمع في براح العشاء
أريد يديْها
تدفّيء عريي وتطرد قرّي
أريد مناما على ركبتيها
وصوت المؤذن بالفجر يسري
أريد غطاء من الياسمين
وشال حنين [14]

وبالرغبات نفسها تعود إلى مؤثّثاتها ولواعجها تحنانا لا ينقطع إلى أمّها «تعدّ الثريد «وإلى أبيها» يعدّل الساعة على صوت المؤذّن:

أرى أمّي تنسج صوف الثلج الآتي
وأبي يعدّل الساعة
على صوت المؤذّن [15]...

357.indd 49 09/06/2025 20:15

ولعلّ من بين خصائص جدليّة الالتزام والإبداع أن نوّعت الشاعرة من أساليبها ووظّفت استخدام القناع [16]: تقنية فنية لإضفاء جمالية على خطابها الملتزم بعيدا عن التقريرية أو الخطابية الثورية. انظرها في قصيدة لم أحترق[17] إذ تلبّست شخصية المتكلّم في النص (الشاعرة) بشخصية البوعزيزي الذي أحرق نفسه تعبيرا عن احتجاجه على وضع اجتماعيّ وسياسيّ يهين كرامة الإنسان ويستذلّه :

لم أحترق
كنت أعانق جذوتي
كيما أنير لكم هذا النفق
كنت أرى
وجهي تسامق في السّما
والقلب مني قد توشّح بالشفق
...لكنّني في جذوتي
كنت أقارع لوعتي
لكنّني لم أحترقْ
لم أحترق.

واستخدمت كذلك التكرار[18] أسلوب بناء معماريّ يتّصل بإيقاع القصيدة وموازناتها الصوتية شحنا لمعنى الخطاب وإبلاغا لمعناه وتكثيفا لمبناه عبر تردّد الصوت وتكرير اللاّزمة اللغويّة. ويلعب التكرار دورا تأثيريا من خلال طاقتيه الإنشائية والإنشاديّة المعبّرة عن جوارح المتكلّم ووجدانه.

ومن بين الأمثلة التي نسوقها قصيدة « أنا لم أكن ميتا لكي توقظني..» [19]

بتكرار «ليس» و«لست» تقول الشّاعرة:
ولست بشاعرة
كي أحطّ القطا في المجاز
وأرشق بالورد نعشا
علا في سماء القصيدة
وأيّ مجاز هنا في بلادي
هنا نبع غاز
وعشرون ألف قرنفلة من زجاج
وخمسون ألفا من القبّعات
التي لا عيون لأزرقها [20]

ترديد فعل الماضي الناقص كان/ لم أكن/ كنت/ كانت.

وكذا في قصيدة سماء بحجم السماء[21] إذ تهيمن سلسلة من الأفعال في صيغة المستقبل: سأنتعل/ سأنتظر/ سأحذف/ سألتحف/

كذا ترديد فعل «أريد» ستّ مرات في قصيدة الجلاّد [22]
وترديد «كم» سبع مرات
تقول الشاعرة:
يا أيّها الجلّاد...
يا أيّها المتجندل في غيّه الأبديّ
... يا أيها المخلوع من صفحاتنا
كشتيمة تأبى العيون حروفها
وملوّثا بالقهر أمطار الحقول [23]..

وعموما فلا تخلو قصائد المجموعة من حسّ نضالي بيّن تعبيرا عن الانتماء والتجذّر في الأرض

فهي القائلة في قصيدة وفاء :

أنا بنت هذي الأرض
وحمامة في دوحها
وغمامة تهمي إذا جاء الخريف
وفراشة مفتونة بعبيرها
لكنني في وجه جلاّد البلاد
قذيفة موقوتة
وسيول يحموم مذاب [24]

ومن خصائص هذه المجموعة فضلا عن التعبير عن تجذر الشاعرة في تربتها وثورة شعبها الإصداح بالتمرّد على السلطان الجائر فهي القائلة في قصيدة الملوك[25]

أما إذا مال الجدار
فتلك نائبة
يستنفرون كلابهم وصحابهم
جنودهم وحشودهم
ومراكب الجنّ السريعة
وخيول هاروت وماروت

357.indd 50 09/06/2025 20:15

والمخلصين
من نسل ياجوج القديمة [26]
وكذا في قصيدة قول هزيل في السلاطين [27]:
سأقول في حكّامنا قولا هزيلا
لا ينفع التدبيج في أشعارهم
وأحيل شهد القول في أذكارهم
إبرا لنحل عاقر لا خير فيه [28]

وعلى هذا النسق تعبّر عن عزّتها وتفتخر بتطرّفها نصرة للتاريخ في قصيدة متطرّفون [29]. وكأنّها تردّ على أصوات من والوا النظام المخلوع أومن ساوموا على تحرير الوطن من براثن الاستبداد والتسلّط.

متطرّفون لأننا ثرنا على أحزاننا
وكرهنا ليل القهر
ونفضنا من أحلامنا كل القيود
ولبسنا ثوب الليث يرفل عزّة
ورفضنا أن نقعي على أعتابكم
في ذلّة مثل القرود [30]

هكذا نخلص إلى القول إنّ من خصائص الكتابة الشّعرية عند فوزيّة العلوي عموما وفي مجموعة «حرّة» على وجه الخصوص تمثّلها لجدليّة الالتزام والإبداع، مدركة أن تجذير الالتزام لا يكون إلا بفنّ رفيع شعارها كيف تكتب لتقول وتعبر عن قضاياك منتميا إلى قضية هي قضية الإنسان الحرّ الذي يروم التخلص من قيود كل سلطة جائرة. وقد عبّرت الشاعرة في أكثر من مقام حواري إعلامي مكتوب أو مسموع أو مرئي عن هاجسها الثوريّ بلا جعجعة خطاب. أليست هي القائلة:

«كتبت قصيدة الجلاد[..] وهي عبارة عن قراءة في سارية أثريّة خياليّة تحمل رموز سيّد إقطاعي وهو يقف على رؤوس أقنانه. وما كنت أقصد وقتها إلاّ بن علي وهو يستعبد شعبه ويحاول طمسه ولكن السّحر انقلب على السّاحر وكانت إرادة الشعب أقوى من عصا الجلاّد.» [31]

من بين ما تقول في هذه القصيدة الطويلة وهي تجلد الجلاد كلمات من نار وحديد:

يا أيها الجلاّد ...
يا أيّها المتجندل في غيّه الأبدي
يا مبصر الظلماء
ومبدّدا في الفجر،
منبعه السّنيْ
يا أيّها المخلوع من صفحاتنا
كشتيمة تأبى العيون حروفها
وملوّثا بالقهر أمطار الحقول
يا مفزعا حلُم الصّغار
ومربكا ميقاتنا
وموقّعا بالخوف ميعاد الفصول
ها قد رمتك قلوبنا بشرارها
ورمتك بالأحجار أمطار السيولْ
فارحل مشيّعا بصراخنا وصهيلنا
وعويل الاف الثّكالى
وارحل ملوّثا بدماء من أعدمت
من ورد الحقول
ارحل سيبصقك التاريخ،
كمرارة في الحلق يعسر بلعها
وذبابة حطّت على وجه الخطأ
ارحل ستلعنك البلاد بأهلها
ويكشّر الغيم بوجهك إمّا مررت
ويصيح أطفال البلاد إذا ظهرت
هذا الذي طمس النجوم
ورمى الرّماد على البلاد
هذا الذي سرق الضياء
وتلوّثت كل المياه بسمّه
هذا الذي كان يسمّي نفسه
سلطاننا [32]

• الخلاصة

إنّ كل ما سقناه من خصائص الكتابة الشّعرية عند فوزيّة العلوي من خلال الأثر المدروس بنية ودلالة، وما لاحظناه من تنوّع في النظام العلاميّ والوظيفيّ للضمائر ومن حيويّة المعجم وتنوّع سجلاّته ضمن دائرتي الإرادة الحالمة بعفويتها وسحر عناصرها المسكونة في الذاكرة

357.indd 51 09/06/2025 20:15

وطواياها والنضال بمحموله الإنساني ضد التسلّط والقمع بأنواعه والتمييز البغيض ومن -تشاكل الصوت والمعنى، من جهة البناء الإيقاعي باستخدام الوزن المناسب للقصيدة المناسبة، في إطار ما يصطلح عليه بشعر التفعيلة ضمن منجز الشّعر الحرّ ومن تعدّد دلالي بتعبيراته المختلفة على الانتماء ونشدان الحريّة ومقارعة الظلم مهما كان مأتاه. كلّها عناصر أساسيّة في بناء توهّج شعريّة فوزيّة العلوي التي شكّلت علامة من العلامات المتميّزة في الكتابة النسائيّة قطريّا وعربيّا ومثّلت صوتا منحوتا من تجربة مكينة في الزمن ترفده المعرفة والانتماء إلى تربة ضاربة في الأصالة والنضال، هاجسة بغد أفضل.

على سبيل الخاتمة:

رحلة الإبداع في تجربة فوزيّة العلوي تكشف لك أنّها كانت وما تزال مسكونة بالشّعر لسانا وكيانا. ولست أراها - من خلال ما قرأت إلاّ شاعرة تبحث لها عن هويّة كتابة تحقّق داخل نسيجها كتابة الهويّة، واعية بجدل الكتابة والحريّة راسمة الحدّ بين الالتزام الجماليّ والإلزام الأيديولوجيّ.

واستطاعت أن ترسم جماليّة جديدة للخطاب الشّعري بمقوّماته الايقاعيّة واللغويّة والترميزيّة بعيدا عن التوهّج الزائف لبلاغة النصّ.

ولعلّ من خصائص شعرها أيضا أنّها استطاعت برهافة حسّ وصلابة انتماء إلى الأرض والحريّة أن تعيد للوطن بريقه وللحريّة ألقها بإعادة ترتيب العلاقة بين الكتابة والعالم والكتابة والمكان، بانية وطنا للقصيدة مؤكدة أنّ للكتابة قيمة جماليّة وإنسانيّة ووجوديّة، يمكن أن تكون بجمال قولها رسالة وطنية إلى العالم للدفاع عن قيم الإنسان وقضاياه العادلة.

الهوامش

1 - قصيدة اشتباه ص 7

2 -فوزيّة العلوي: «حرّة» مجموعة شعرية /منشورات دار سحر للنشر، مارس 2012

3 - حوار أجراه كمال الرياحي، منقول عن الموقع الرسمي للشّاعرة والقاصّة فوزيّة العلوي بتاريخ 2 ماي 2011 ضمن خانة « حوارات»

4 - حوار مع كمال الرياحي منقول عن الموقع الرسمي للشاعرة

5 - حرّة: وهو جمع على غير قياس لأن باب «فُعْلة» يُجْمَع على «فُعَل» مثل: «غُرْفة» و«غُرَف»، وإنما جُمِعَت حرّة على «حَرائِر» حملا لها على نظيرتها في المعنى وهي كريمة وكرائم، وعقيلة وعقائل. معنى حرة جمع حرائر وحرات، لمزيد التوسع انظر معجم المعاني الجامع:

- الجمع: أحرار وحِرار، المؤنث: حُرَّة، والجمع للمؤنث: حُرَّات وحَرائِرُ
- الحُرُّ: الخالصُ من الشوائب
- ذهَبٌ حُرٌّ: لا يشُوبُهُ مَعْدِنٌ آخَرُ
- فَرسٌ حُرٌّ: عتيقُ الأَصْل
- الحُرُّ: الخالص من الرقّ
- الحُرُّ: الكريم

6 - المجموعة ص 5 (الإهداء)

7 - المجموعة ص 120

8 - تقول أغنية الشيخ إمام، كلمات أحمد فؤاد نجم:

أنا أتوب عن حبّك أنا؟

أنا ليّ في بعدك هنا؟

357.indd 52 09/06/2025 20:15

أنا أتوب عن حبّك أنا؟
أنا ليّ في بعدك هنا؟
ده أنا بترجّاك الله يجازيك
يا شاغلني معاك وشاغلني عليك
أنا بترجّاك الله يجازيك
يا شاغلني معاك وشاغلني عليك

9 - يقول مطلع الأغنية:
الجدع جدع
والحبّان حبّان
بينا يا جدع
ننزل الميدان
والميدان بعيد
عن جوف المدينة

10- ص 122

11 - قصيدة اشتباه ص 7

12 - المجموعة ص 27

13 - المجموعة ص 32

14 - المجموعة قصيدة حنين 34

15 - المجموعة: قصيدة أمنية بسيطة جدّا ص 68

16 - يقول جابر عصفور في مقال له بعنوان «أقنعة الشعر المعاصر» نشر بمجلة فصول، يوليو 1981، ص 123» القناع رمز يتّخذه الشاعر العربي المعاصر ليضفي على صوته نبرة موضوعيّة، شبه محايدة تنأى عن التدفّق المباشر للذات، دون أن يخفي الرمز المنظور الذي يحدّ موقف الشاعر من عصره. وغالباً ما يتمثّل رمزُ القناع في شخصيّة من الشّخصيّات تنطِق القصيدةُ صوتَها، وتُقدّمها تقديماً متميّزاً يكشفُ عالمَ هذه الشّخصيّة في مواقفها أو هواجسِها أو تأمّلاتِها أو علاقاتِها بغيرها»

17 - المجموعة ص 21

18 - «ومثلما يسهم التّكرار في رسم هيئة القول الشّعري، وتحديد شكّله، وإنشاء إيقاعه، والمساعدة على حفظه، فإنّ له دورا في تكثيف معناه، وتقوية فحواه، وشدّه إلى مناطق الحسّ ومنابع الوجدان [...] وإذا كان التّكرار ينهض بوظيفة الإشعار والتّأثير والتعبير بدل الإخبار والتقري، اتّضح لنا سرّ العلاقة بين الشّعر والتكرار»

19 - المجموعة ص 27

20 - المجموعة ص 28

21 - المجموعة ص 52

22 - المجموعة ص 62

23 - المجموعة ص 65

24 - قصيدة وفاء ص 8

25 - قصيدة الملوك (ص 15)

26 - المجموعة ص 18

27 - قصيدة قول هزيل في السلاطين ص 40

28 - المجموعة ص 42

29 - المجموعة ص 95

30 - المجموعة ص97

31 - من حوار لها مع «الشبكة» مصدر الخبر «الحوار نت» حاورها نصرالدين السويلمي

32 - قصيدة الجلّاد ص 59 من مجموعة «حرّة»

□□□□□□ □□□□□□□□ □□□ 357.indd 53 09/06/2025 20:15

سردية الغموض والذاكرة

حريق في المدينة الفاضلة أنموذجا[1]

رضا بن صالح *

لقد تأسّس الوعي النقدي منذ اللحظة الأثينية على مفهوم الغموض والغرابة شرطا من شروط أدبية النص وجماليته.وهو ما عبّر عنه أرسطو بمفهوم «الدهشة» التي تصيب المتلقيّ والدهشة تجسيدا للمفارقة الحاصلة بين المعقول والمألوف من ناحية وبين المشهود في العمل الفني من ناحية ثانية. وسنرى في القرون الوسطى الجاحظ يبني أدبية الإبداع على العجابة والغرابة. ويستمرّ التصوّر ذاته مع منظري الاستيطيقا في القرن العشرين شأن أدورنو وغادامير وبول ريكور.غير أنّ تأثير أرسطو لم يبق عند هذا الحد بل تعدّاه إلى أهمية الشخصية في القصة وفي التراجيديا. ولقد كان لهذا التصور الأرسطيّ تأثيره الكبير في السرديات التي بنت قسما من تصوراتها على تصوّرات كتاب «البويتيقا».ونعتقد أنّه تأثير وجيه مبرَّر بحكم أنّ أرسطو المهتم بالدراما والعرض المسرحي، قد بنى نظريته المسرحية على الحبكة والحكاية التي عدّها عنصرا أساسيا في التراجيديا كما أحلّ الشخصية مكانة مركزية في بناء الحبكة وصياغة الأحداث.وهو ما تجلّى في التنظير للقصة ــ وإليها تنتسب الأقصوصة ــ التي ترى في الشخصيات الدرامية محرّكا أساسيا للأفعال المروية وأعوانها الناشطين.غير أنّ تطور الفعل الإبداعي عدل بالقصّ من الأشياء إلى الكلمات ومن الشخصيات إلى الأشياء. وفي هذا السياق يمكن أن ندرج أقاصيص«حريق في المدينة الفاضلة» ضمن تيار أقصوصي يبني عوالمه الإبداعية على الأشياء بدل الشخصيات.

الغموض وأدبية النص:

وجب أن نشير إلى أنّ الغموض مفهوم جامع متعدّد المصادر والمنطلقات فقد يتعلق بالغربة والغرابة وقد يؤول إلى غير المألوف أو اللامعقول وقد يصدر عن النسيان والنسيان حافز من حوافز الغموض ومبرر من مبررات الكتابة وفق أسطورة الإله «توت» المصري. ويقترن الغامض والملتبس واللامعقول بمفهوم الذي نراه مصطلحا جامعا لكل التجليات المناقضة للمألوف والمعقول وربما كان الجذر اللاتيني (M.I.R)حجة على ما ذهبنا إليه في اللسان الغربي. ولا يختلف الوضع مع اللسان العربيّ الذي ربط العجيب بالحسن والكمال (الاستحسان) وربطه بالغربة والمخالفة (الاستغراب) وربطه باللامعقول(الاستنكار).وقد تعرّض أرسطو إلى مسألة الغرابة والغموض في المسرح اليوناني في مواطن عدة وربطها بالتأثير في المتلقيّ وهي بذلك تؤدي وظيفة تداولية «ولكنّ أحسن أنواع التعرّف، هو الذي ينبع من الأحداث ذاتها عندما يقع الإدهاش العظيم عن طريق حدث محتمل»[2] ونستعيد التصورذاته مع الجاحظ في البيان والتبيين«لأنّ الشيء من غير معدنه أغرب وكلّما كان أغربَ كان أبعد في الوهم وكلما كان أبعد في الوهم كان أظرف وكلما كان أظرف كان أعجب وكلما كان أعجب كان أبدع»[3]. وجليّ أنّ الإبداع غاية يقصدها المتلفظ بأدبية الخطاب وبالخطاب الأدبي(وإن كان غادامير يعتبر الخطاب القانوني والسياسي والعلمي والنقدي...خطابا أدبيا) وهي غاية مشروطة بالغموض

357.indd 54 09/06/2025 20:15

والطرافة والتخييل(الوهم) وهي شروط لا يمكن فصلها عن الوظيفة التداولية للخطاب. ويتبين للباحث أنّ السرد الرّحلي يتأسس هو كذلك على الغرابة والغموض شرطين لتحقيق أدبية الخطاب ومقروئيته«فكان من الطبيعي أن يعتني الرحالة والجغرافيون بالأخبار العجيبة والمرويات إرضاء للذوق العام الذي كان يبحث عن هذه المادة»[4]. ويذهب تيودور أدورنو إلى الرأي ذاته معتبرا الأعمال الفنية عامة ألغازا«الآثار الفنية جميعا والفن عامة.ألغاز. وهذا ما أثار حفيظة نظرية الفن لأنّ الآثار الفنية تقول شيئا مّا وتخفيه»[5]. وبالعودة إلى أقاصيص المجموعة «حريق في المدينة الفاضلة»، يجد الباحث نفسه أمام ثنائية ضدية طرفاها الواقعيّ والعجيب فـ«حريق في المدينة الفاضلة» مركب شبه إسنادي المشتق فيه مألوف معتاد (الحريق) والمتعلّق بالمشتق(في المدينة الفاضلة) يتجلى أمامنا عجيبا غير واقعي. ولئن كان المركب النعتي(المدينة الفاضلة) تعبيرا عن تصوّر فلسفيّ عن تلك المدينة التي بشّر بها أفلاطون في كتاب الجمهورية والتي جعل الفلاسفة يحكمونها،فإنه ـ المركب النعتي ــ فإنه في أقاصيص فوزية العلوي،بات تعبيرا عن الشك والتشكيك وغير الواقعية.

في مصادر الغموض :اللبس والالتباس:

وهو غموض قد يتعلّق بالنظر والرؤية كما قد يتعلّق بالفكر والإدراك ويحدد لحظة يكون فيها من الصعب على الناظر بالعين أو بالعقل أن يتبيّن حقيقة الشيء ويعسر عليه تحديده وضبطه. ونعاين عدول الحدث أو الشخصية أو النظام التأشيري في النصوص المتخيلة لحريق في المدينة االفاضلة من مشاكلة الواقع أو الإيهام بالمرجعية إلى الإبهام والتلبيس ليصبح من العسير على القارئ أن يحدد مرجعيات النص وتصبح الكتابة هي المرجع والمعوّل عليه ويتحول فعل القراءة من الفهم والتفسير إلى التأويل.وهذه الحالة من التعتيم والغمر تعلن عنها الساردة في فاتحة أقصوصة «الكنالو والخريف» من خلال التعيين الإشاري للفصل(الخريف) وعبر السمة الواسمة للأشياء والأشخاص «الخريف في رأسي والغبار المنثور على الأشياء من حولي. ربّما كانت العجوز التي تسكن أمامي مشغولة بشيء لا أدركه «(ص51) في هذا الشاهد النصي حيرة تصيب العين الرائية بسبب الغبار والسُّحب التي تحول دون ضوء كاف. ونعاين في أقصوصة أخرى حيرة العقل وحيرة العاقل «فإنّ بعض الميتات موصولة ببعض الولادات على نحو محيّر للعقول»(ص89). وهذه الحيرة التي تعتري العقل هي التعريف الذي يطرحه القزويني في كتابه[6] «وتعود الساردة بالقارئ إلى اللبس والغموض وآثار الخريف في النفس والجسد من خلال أقصوصة «القطار» والشخصيات اللاهية واللاعبة»تنفخ الريح قلقة فيضج الغبار ويتصاعد نُدفا وسخة ثم يستمر على الأشياء ويتخلل العيون فتطرف في غير اكتراث»(ص131). غيرأنّ الغموض لا يعتري هذه الشخصية المرصودة والملاحقة من قبل الساردة بل يسم أشخاصا كثيرين ويشم طرقات المدينة «أفكّر في هذه الطرقات المغبرّة وهذه الوجوه المتشابهة والتي توحي لي دائما أنها مرسومة بقلم الرصاص وينقصها الكثير من الضوء»(ص61ـ62).عتمة موزعة بالتساوي بين الساردة والشخصية»دونما بهجة أو جذل لا ذكريات تشدني إلى الماضي...كنتُ تائهة وراء الاحتمالات اللامحدودة التي جعلتني أهتم بهذا الرجل الغريب الأطوار»(ص63/66ـ67) فهذه العتمة هي مصدر من مصادر اللبس والتلبيس.

ويلفّ الغموض بعباءته المكان حيّزا توبوغرافيا وفضاء قصصيا. يتجلى المكان في الأقاصيص غامضا ساحرا فاتنا ملتبسا قُلّبا «ظللتُ مأخوذة في حضرة هذا المتحف العجيب وكانت الأضواء المتراقصة قد ضاعفت مهابة المكان وغرابته حتى خلتني في بعض المعابد المجوسية القديمة»(ص74). وتتجلى أمام القارئ في حريق في المدينة الفاضلة ذخيرة القراءة السابقة ورصيد الذاكرة تستعيد حكايات ألف ليلة وليلة ذاك النص الفحل كما يقول بعض النقاد القدامى وحضور هذا النص ليس عودا بالذاكرة فحسب بل إنّ الساردة تعي المشترك بين السرد الحديث والقديم فتستدعيه وتعلن حضوره صراحة « هي التي أحضرت الرجل على نحو ما يقع لعلاء الدين مع القنديل العجيب»(ص75)»

عتمة وحيرة وعمه، كلها سمات تسم عوالم القص في المجموعة وأوشام تطول الشخصيات وتعتري الأشياء.فتلوح للقارئ وللساردة غامضة ملغزة خفية خافية تبصرها ولا

تدركها.تراها ولا تراها.ذاك حال الخزانة في أقصوصة«عمتي الخزانة».وما يلاحظ هو أنّ الحيرة الناجمة عن الغموض تعتري القارئ منذ عتبة العنوان«عمّتي الخزانة»فيعلن النص الموازي قيامه لسانيا على ثنائية ضدية طرفاها الإنسية والشّيئية. فالعمومة قرابة دموية، نسب عائلي موصول بالبشر. ولكنّ الأمر يختلف في العالم الأقصوصي الذي يعدل بنا من عوالم البشر إلى أكوان الأشياء. وإذا الخزانة ــ وهي اسم آلة في متون اللغويين والفلاسفة ــ تغدو ذاتا آدمية تنبض حياة وتنسج علاقتها مع الاخرين وإذا الخزانة أخت الوالد وعمّة بالتالي بالعرف الاجتماعي,ومن غموض النص الموازي إلى غرابة النص.يتمحور القص وفعل السرد على الخزانة التي نسجت لها الساردة صورة غامضة.غامضة الأصل ، غائرة الزمن فلا أحد يعرف لها بداية أو تاريخا. وغامضة المالك إذ لا أحد يدعي ملكيتها.خزانة عجيبة ظهرت فجأة في الخلاء أو في العالم القصصي والجامع بينهما تقلب المظهر وحؤولة اللون فهي « حرباوية اللون. فمرة تبدو مخضرة ومرة رمادية وأخرى بنية وعند الليل تصبح داكنة كالجاموس ومن يدري ماذا كان لونها الأول؟»(ص30).

ومن الخزانة تنقلنا الأقاصيص إلى الجدار ذاك الذي بنى أسطورة في القيروان أسطورة التجديرو ولكنه في أقاصيص مجموعة فوزية نراه يبني أسطورة مغايرة. ومجدّدا يجد القارئ نفسه في حيرة جديدة مع أقصوصة «ذاك الجدار» جدار كرسوم الخرائط أو مخلفات سايكس بيكو. جدار / خط يقسم المدينة قسمين وهذا ليس أمرا غريبا أو غامضا. ولكن الغريب هو سيرة الجدار. فلا أحد يعرف حكايته أو نشأته ولا أحد له بالبناة صلة. لبس والتباس يتشكلان خطابيا من خلال العجز عن الفهم والتفسير. عجزا تدعّم بالأسئلة الإنكارية التي تطرحها الساردة حول الدور المعماري للجدار اليتيم«يقوم وحده دون أي جدار... تجهد في فهم المشهد المعماري الذي كان ينخرط ضمنه. لكنّ البحثَ يعييك وهباء تضيع تخميناتك.فإن كان رابع ثلاثة فأين الجدر الأخرى؟و إن كانت سقطت فما السر في بقائه؟و إن كان بُني هو الأول فلماذا أحجم بناؤه عن مواصلة البناء»(ص39). ومن الأشياء ينتقل الغموض/ الالتباس إلى الشخصيات. فالساردة منشدّ انتباهها إلى رجل خمسينيّ غريب. يحمل دوما كيسا من البلاستيك الأسود ويقصد جزارا بعينه ويسير في طريق لا يغيرها«ما كان ليجلب انتباهي لولا أني رأيته مرات بنفس الهيأة.كان يمشي منكس الرأس ويحمل كيسا من هذه الأكياس التي غزت الدنيا بسوادها»(ص61)والغريب أنه لا يقتني من الجزار غير رؤوس الماشية خرفانا،ثيرانا،ماعزا تلك الغرابة التي ولدت دهشة الساردة والقارئ «كدتُ من دهشتي أسقط وأحسستُ بانتثار في دماغي وسرحت بي أفكاري بعيدا بعيدا»(ص66). وما الدهشة سوى ردة فعل نفسية لغموض الحدث/الشيء/الشخص أو مبالغة في صفاته وفق ما جاء في لسان العرب[7].

الغموض وفقدان الذاكرة:

«حريق في المدينة الفاضلة»أقاصيص منذورة للذاكرة والنسيان والكتابة وهو ما نستشفه منذ عتبة الإهداء» نكتب لننسى / نكتب لنتذكر « وتعاضد هذه الثنائية أخرى طرفاها الذاكرة والكتابة اللتين تناولهما جاك ديريدا في «صيدلية افلاطون». والذاكرة خفاء وجلاء غموض ووضوح. ومن غموض الذاكرة كونها جمع في صيغة مفرد. فللفرد ذاكرة بيولوجية ونفسية وللقبيلة ذاكرة قبلية تؤسسها اللغة والملبس والطقوس وللمدينة ذاكرة أوسع تضبطها المعالم التاريخية والعادات والتقاليد وأشكال الفلح والصنع والخط والفن. وتتشكّل الذاكرة للتمييز بين الأصيل(منتسب إلى ما كان) والدخيل(الغريب ومن لا صلة له ومن لا أصل له). هي خزين ما كان وذخيرة تتيح مقارنة الماضي بما يضارع وما سيكون.والأصل في الذاكرة موصول بالزمن ومنغرس في المكان ولائط باللسان وواسم الإنسان الحضري والبدوي. وعليه تمنح الذاكرة الأشخاص والأشياء والشخصيات نسبا وهوية كما تسمح بترتيب العالم وتنضيده.أما غيابها أو فقدانها فيخلق غموضا يلف الذات والعالم.يخلق حالا من التيه والضياع وفقدان البوصلة والمحدد وهو ما يعود بنا إلى اللبس والغموض والحيرة. وتتحرّك أعمال القص والسرد في هذه المجموعة محكومة بفقدان الذاكرة. وإذا كانت الذاكرة مثقوبة مع إلياس خوري،فإنها مبتلة مع فوزية العلوي ومع البلل تسيح الذكريات والخريطة

357.indd 56 09/06/2025 20:15

والشّفرة والعنوان «حاول أن يتذكّر لماذا أتى إلى هنا... لكنّ الذاكرة المبللة لا تسعف أحدا.يلزمها شمس وهواء حتى تصفو» (ص23ــ24). ولن يختلف الأمر مع الأقصوصة الثالثة «عمتي الخزانة».فالخزانة نكرة في عرف الساردة ومجهول زمن وصولها إلى المنزل بالنسبة إلى الأم.أما الأب فلا يعرف للخزانة صاحبا أو مالكا والأب«أجابها باقتضاب أنه ما اشتراها ولا يعلم لمن تكون ولكنه وجدها هنا وفاته أن يتساءل عن مصدرها»(ص29). والجدار على أهميته في حياة الناس وحياة القص يظل غفلا نكرة إذ لا صلة له بذاكرة الأفراد أو الجماعات.طواه الجهل والنسيان. فلا زمن البناء معلوم ولا الباني معروف ولا الغاية منه واضحة.عتمة تلف الفاعل والفعل والغاية «لكن لا أحد يعلم من بناه ولا متى؟»(ص39)و بلا ذاكرة يفقد الجدار هويته القائمة في الزمن أو الوظيفة أو الوالد (البنّاء). ولكن الكتابة تعوّض الغفلة معرفة وللقاطة نسبا وتتفرّع معها الهوية هويات. فإذا للجدار ذاكرة عند الصبيان يتسلقونه ويبحثون في أحشائه عن الطواوير ويتخذونها ملعبا للغميضة.أما بالنسبة إلى التجار فهو معرض الزربية والمرقوم وفي ظله تُعقد الصفقات التجارية «وفي يوم السوق ينهض الجدار باكرا ويستعد لالتحاف الزرابي والمراقيم والبرانيس والأقمشة...ط(ص40). وللوطاويط فعلها وذاكرتها. فالجدار في القص مأوى الوطواط والنمل والمصلين وللجدار كنز دفين يرقد تحت أسسه كنز يسيل لعاب السماسرة....على أنّ فقدان الذاكرة الذي يخلق حال الغموض يتصدى له فعل الكتابة التي تعود بها الأساطير اليونانية إلى الرب «توت» الذي تُنسب إليه الكتابة والترقيم والحساب والهندسة ويعلن هذا الإله أنّ الكتابة تقاوم النسيان والجهل«أيها الملك إنّ تعليم الكتابة يكثّر العلم وتعظمُ به ذاكرة المصريين ولقد وقعت فيها على دواء للنسيان والجهل»[8].وهو ما سنراه يشكل عمودا أساسيا في فلسفة أفلاطون ذاك العمود الذي وظفه دريدا ناحتا مصطلح الصيدلية أو فارماكون. وفي هذا السياق يكون دور السرد هو التوثيق للأشياء وللأشخاص وإعلان نسبهم ونسبتهم حتى يترك عالم اللاقاطة إلى عالم النسابة.



الغموض والمسخ: يشكل المسخ عملية تصرف في الجسد يؤدي إلى تقبيحه ولكنه في الآن ذاته يكسبه وظائف غير متاحة لبني جنسه كسرعة الجري أو الطيران دون وسيلة أو الخلود (دراكولا) أو الشفاء السريع من الجراح أو الطعنات. والظاهرة حاضرة في التراث البشري متصلة بمفهوم الخطيئة والعقوبة. وترتبط هذه الظاهرة بمفهوم العجيب الذي رأيناه يستوعب كل أشكال المخالفة للمألوف أو المعقول (الخرافة، المعجزة، الكرامة،الكمال المطلق، الخيال العلمي....). وقد تجسدت الظاهرة في أقصوصة»رجل الماء» والعنوان دال على المخالفة والدهشة وشد الانتباه لمعرفة معنى رجل الماء؟ وما صلة الرجل بالماء؟. ونعاين في الأقصوصة الشخصية (الرجل) يغوص في الماء فلا يختنق ويكتسب القدرة على التنفس تحت الماء كما هو حال الكائنات البحرية رغم أن بعضها يحتاج إلى التنفس فوق سطح الماء كالحيتان (حوت البال).فيستنشق الهواء الموجود في المياه ثم يزفره»كلما دخل هذا المكان وجد نفسه في الماء...لكنه لا يختنق ولا يغرق بل يتنفس بيُسر كبير»(ص21). وكما الرجل تتسم المرأة بسمة القدرة على تحريك الكتل الثقيلة التي يعجز عنها الرجال يحاول أن يأخذ مكانها ليدفع الشيء الثقيل...يفاجأ بثقل غير معهود وبلهيب رهيب فيبعد يديه فزعا...يدفع الكتلة حتى تجحظ عيناه وتنتفخ عروق أوداجه.لكن الكتلة لا تتحرّك كأنما أثبتت بالأوتاد...تتقدم المرأة بثبات تضع يديها الناعمتين وتبدأ عملها فتطيعها الكتلة وتسيح أمامها كقطعة الصابون»(ص23). فهاتان الصفتان غريبتان بالنسبة إلى التجربة البشرية المعتادة وإلى المألوف واستدعاؤهما يولّد في النص مساحة من الغرابة والغموض وهو ما يقوي أدبية النص وتدلاله.

357.indd 57 09/06/2025 20:15

الغموض وتقاطع الأضداد :

للحيرة في هذه المجموعة مصادر ومهاد وللغموض منابت ومنابع وكلما أوغل القارئ في السرد،وجد نفسه يتورط في عالم الغموض رغم المشاكلة المهيمنة التي نردّها إلى أثر الواقع الذي عدّه المنظرون الأوائل للأقصوصة معيارا أجناسيا.فالأحداث والأعمال القصصية تتم في عوالم شبيهة بعالمنا رغم أن الأقاصيص تمارس التعتيم بتجنب الإحالة على مرجعية مكانية محددة فهي المدن والعاصمة والجامعات والمبيت الجامعي والأسواق والغرف.

هذا ما يبوح به السارد والشخصيات ليبقى القارئ في مساحة من الظل والضلال. ويوغل السارد في لعبة السرد والتلاعب بالقارئ من خلال اجتماع الأضداد. وتقترن عوالم الأسطورة بعوالم الخيال العلمي.تنفتح الأقصوصة (رجل الماء) بالشخصية القادرة على التنفس في أعماق البحار وهو ما يضعنا في صميم العجيب وعوالم الأسطورة. وقد يستعيد القارئ من ذخير قراءته شريط «رجل الماء -Aqua man»[9] الأسطوري. ولكنّ الأقصوصة سرعان ما تحيد بنا عن عالم الأسطورة وعجيبها إلى عالم الخيال العلمي وعجيبه. فيجد القارئ نفسه في عالم متقدم تكنولوجيا تحكمه الآلات والأزرار الضوئية وأجهزة التحكّم عن بعد كتلك العوالم التي تحتفي بها أفلام الخيال العلمي«فالباب مرن ويسير الفتح. تظهر الأرقام ذاتها كل مرة في السبورة الضوئية... وتأخذ الأرقام في التحرك السريع حتى تصبح خطا ضوئيا متّصلا فيصيبه الدوار ويغمض عينيه»(ص22). والأكيد أنّ هذه الثنائية الضدّية (الأسطورة /الخيال العلمي) تولّد نصا هجينا دلاليا كما كان البطل هجينا (جمع بين الإنسان والسمك) وتلك الهجنة النصية تخلق لبسا لدى القارئ يجعل عملية التأويل وتشغيل الطاقة التدلالية للنص عسيرة إلى أبعد حد.

الخاتمة:

شكلت هذه المجموعة الأقصوصية نصوصا سردية مدارها وعمدتها الغموض والمغامرة.فمواجهة الغامض مغامرة والكتابة مغامرة والأدب لا تقوم أدبيته إلا على الغموض والدهشة الأرسطية. ولكنه غموض غامض بدوره لأنه لا يتحرك في عوالم الكائنات الفضائية والأرواح المجنحة والغيلان كما يقول جبران.بل هي سرود وشخصيات تعيش معنا وبيننا وتتنقل في مدننا وأحيائنا. ولكننا نراها لأول مرة وذاك معنى من معاني التغريب التي أسسها الروسي فيكتور شلوفسكي ثم تقدّم بالمفهوم نضجا وتطبيقا الألماني برتولد بريشت من خلال مفهوم التبعيد في المسرح الملحمي.وبهذا النهج في الكتابة تؤصل فوزية العلوي نصوصها في تاريخ السردي العربي. فهذه الكتابة سليل أسلاف سابقين لها منهم تمتح وعنهم تصدر ولكنها تظل إبنة زمنها وأوانها.

الهوامش

*رضا بن صالح:كاتب وباحث جامعي، عضو مختبر السرديات والدراسات البينية بجامعة منوبة.

(1) العلوي فوزية «حريق في المدينة الفاضلة»، دار سحر للنشر.. 2004، د/ط.

(2)أرسطو، الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، مركز الشارقة،د/ط.د/ت.ص191.

(3)الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق فوزي العطوي، دار صعب، د/ت، د/ط ص، 62.

(4)الساوري بوشعيب، الرحلة والنسق، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، ط1، 2017، ص32.

(5)ت، ف، أدورنو، نظرية استيطقية، ترجمة ناجي العونلي، منشورات الجمل، ط1، 2017 :ص: 196.

(6)القزويني زكرياء بن محمد بن محمود:عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات».

(7)ابن منظور، أنظر لسان العرب، ع، ج، ب.

(8)بن العربي محسن منزلة الكاتب ووظيفة الكتابة:هوامش الغراماتولوجيا، دار نحن، ط1:تونس2021 ص118.

(9) شخصية من شخصيات الصور المتحركة والسلاسل المصورة الأمريكية منذ 1941، وصدرت أشرطةسينمائية عديدة بهذا العنوان منها الشريط الذي أخراجه جايمس وان James Wan وكان بطله جازون موموا Jason Momoa وهو من أشرطة المغامرة وانتج في الولايات المتحدة الأمريكية وأستراليا سنة2018، وهو من أشرطة المغامرات.

357.indd 58 09/06/2025 20:15

الصوت الأنتربولوجي في أقاصيص فوزية علوي...

رياض خليف



تنخرط أقاصيص فوزية علوي في الواقعية التحليليّة، مصوّرة المجتمع المحلي تصويرا مثيرا للتفكير والتّأمّل، طارحا للأسئلة والهواجس، مختارة شخصياتها وأحداث قصصها من حياة السواد الأعظم، من أفراحهم وأتراحهم، من أزقتهم وأسواقهم ودكاكينهم وغرفهم وغير ذلك من فضاءات الحياة، متبرّمة من المدينة المعاصرة. وقد بدت الكاتبة ملتصقة بالتربة المحلية، وبثقافة المكان ونواميسه، متوغّلة في عوالم جهتها، تتعدّى واقعيتها التقاط المحتمل وقوعه وإعادة تخييل المجتمع المحلي إلى التقاط خصوصياته وملامحه الثقافية وزرعها في ثنايا النص القصصي. فهي تشكّل أقاصيصها، منتصرة للتراثيّ، راصدة معالم حياة البدايات، حياة العقود الماضية في مجتمعها المحلي، بما فيها من ظواهر واعتقادات وأشياء وأقوال. وهو ما يبعث في هذه التجربة صوتا أنتربولوجيّا يصغي إليه القارئ.

ولعلّ هذا يحيلنا على تلك العلاقة التفاعلية بين الأدب والأنتربولوجيا وما بينهما من تكامل. فالمادة الأنتربولوجية باتت مادة يقحمها الأدب في عوالمه وهو ما يتجلّى في السرد. فالنصوص السردية وهي تنفتح على الكثير من ألوان المرجعي، تجد في هذا المجال غرضها، جاعلة من هذا الأنتربولوجي مكوّنا من مكوّنات لغتها وعوالمها الخياليّة، وهو ما يفتح أبواب النص الأدبي للبحث الأنتربولوجي، استقصاء لما يحمله من مادّة معرفيّة في هذا المجال وبحثا عن وجوه وجوه تفاعل الأدبي والأنتربولوجي وما يمكن أن يضفيه هذا الأخير على النص السردي.

على هذا المنوال جاءت أقاصيص فوزية علوي حاملة لبصمات المجتمع المحلي وأوشامه، حفاظا على الخصوصية المحلية وامتلاء بها ووعيا بدور الأدب في حمل رايات الهوية ولكن هذه المادّة الأنتربولوجية لا يقتصر تأثيرها على المستوى الحكائي بل يتعدّى إلى البعد الجمالي. فهي تضيف إلى أسلوب السرد الكثير من الجماليات.وهذا ما نتوقّف عنده اعتمادا على بعض قصص مجموعتيها **الخضاب** و**طائر الخزف**، نابشين في ملامح التشكيل الأنتربولوجي داخل هذه القصص القصيرة، باحثين في جمالياته ودلالاته المتاحة. فكيف يتشكّل الأنتربولوجي في هذه التجربة؟ وأي جماليات يضفيها على القصة القصيرة؟

1 ـ التشكيل الانتربولوجي:

تتّسم الكتابة القصصيّة عند فوزيّة علوي بضخّ مظاهر مختلفة من الخصوصيات المحلية في أغلب الأقاصيص فهي تكاد تكون ملتزمة بكتابة هذا الوجه وطبع أقاصيصها بهذا الطابع الذي يظهر في مستويات عديدة، جامعة بين التراثين: التراث المادي الملموس في أشياء محددة ودقيقة والتراث الشفوي الذي تتناقله الأجيال من حكايات وأشعار. فنحن أمام نسيج تراثي ثري يشكل هذه الأقاصيص نحاول رصد بعض تجلياته في هذا المستوى من العمل.

357.indd 59 09/06/2025 20:15

1-1 التراث المادي:

نسجلّ في هذا الإطار حضور الأدوات القديمة، ذات البعد التقليدي، مؤثثة لحياة شخصياتها ومبثوثة في الفضاءات. فإذا نحن أمام أدوات زال استعمال أكثرها على غرار السراج وجرة الماء وقرن الغزال الفضي وأشياء العجائز من «قطع شمع ذائب وأقلام قصب وإبر غليظة وأعواد من شيح وطرفاء وأكواز ذرة يابسة وحرباء محنطة وقطع من زجاج ومفاتيح وقطع نقدية باد عهدها» في قصة التوأم أو صفيحة اللبن فوق دكّة الخشب والقمح البدري والثوم الرماني والصابون المعطر بالنعناع «في قصة صحيفة اللبن وحناء الجاوي وهي من أساليب التداوي التقليدي» التي تقطّرها ريم طل يوم جمعة لتداوي الصفرة التي أكلت قدميها...» أو الطاحونة والدقيق في قصة الطاحونة وغير ذلك من القصص التي تحمل هذه العلامات التراثيّة التي يمكن أن تجلب انتباه الباحث الأنتربولوجي باعتبارها تقدم وجوها من الحياة الأولى وما فيها من مظاهر وأدوات عمل وملابس ومآكل وأدوية تقليدية... فالكاتبة تنشئ قصصها وسط فضاءات تحمل هذا الوجه الأنتربولوجي. ولعل هذه المادة تمكّن الباحث الأنتربولوجي من الوقوف عند الكثير من مشاغل الأنتربولوجيين مثل الطقوس الاجتماعية ومظاهر الحياة من ملابس ومآكل وغيرها.

2-1 التراث الشفوي :

توظف الكاتبة الكثير من المرويات الشفوية الشعبية، المعبرة عن بعض المعتقدات أو التقاليد أو الخرافات أو الأهازيج التي يتم تداولها وتلقينها للأجيال، على غرار ما يرد من معتقدات تبرك بالحناء وما يتردد عن قدسيتها وهو ما نرصده في قصة الخضاب:

«أمها ترش الحناء في أركان البيت كلما وفد زائر غريب، والعرائس في بلدتها يخضبن بأكفهن عتبات المنازل قبل الدخول. أما هي فقد كانت تغرق في الحناء سيقان الخطاطيف الصغيرة التي تسقط في الحوش موجوعة بصعقات الكهرباء».

ومن هذه المعتقدات ما يقال عن القمر ففي بعض الأماكن يزعم للأطفال أن وسط القمر صورة لديك وفي أماكن أخرى يزعم لهم أن هناك إمرأة مشنوقة وهي تفاسير وهمية وها أن الكاتبة توظّف إحداها:

«المرأة التي نعرف حكايتها جميعا وترقّ لها قلوبنا الصغيرة ولكننا انتهينا إلى الاقتناع بأنها مذنبة إذ كيف تُقبل على مسح عجيزة طفلها بكسرة خبز؟ على كل إن الله لم يظلمها عندما شنقها وعلقها من ثدييها في القمر حتى إذا جن الليل أبصرها القاصي والداني والكافر والمسلم وارتعدت فرائض أولئك الذين لا يقبلون قطع الخبز ولا يمسحون بها جباههم إن هم وجدوها ملقاة على الطريق.»

ومن الحكايات الشعبية الرائجة تلك التي تتعلق بالحمار والأطفال وتزعم أن الحمار رفض الجنة هروبا من عبث الصبية:

«أمي أخبرتنا أن الحمار هو الذي يرفض دخول الجنة لوجود الأطفال فيها وهو يكره الأطفال لأنهم يعذبونه»

ومن مظاهر هذا التراث الشفوي وما فيه من تقاليد نجد عادات الاستسقاء التي كان يقوم بها الأطفال وأناشيده المتوارثة:

«ونطوف بعد ذلك في الأزقة، حاملين عصا طويلة ملفوفة في الأخضر والأحمر ونهلل

أم قطنبو يا صغار
حن علينا يا ستار
أم قطنبو شهلولة
إن شاء الله تروّح مبلولة

عندها تفتح النسوة الأبواب ويرششن أم قطنبو بالماء فتبتل ملحفتها الخضراء وتبتل وجوهنا وأقدامنا ومعها نبتلّ الآكام والوديان ببشائر المطر...»

ولعلنا نسجل في هذا المقطع حضور الأهازيج التقليدية وهي التي تنطلق من ذاكرة الشعب وتسجل حضورها في قصص أخرى مرافقة لمناسبات مختلفة على غرار مناسبات الخضاب:

«الحنة الحنينة
جابوها التجار

357.indd 60 09/06/2025 20:15

فيدك يا البنية
تخضار وتحمار»

أن الكاتبة تلوّن قصصها بالموروث الشفوي وهو عماد التراث اللامادي، ناسجة في ذلك على منوال الكثير من القصاصين العرب والتونسيين الذين عادوا إلى التراث الشفوي بما فيه من حكايات وأمثال شعبية وأهازيج...

3-1 المخيال الشعبي:

يدرس هذا المكون عادة في سياقه النصي باعتباره نوعا من التخييل والحقيقة أنّه أيضا تخييل مرتبط بالسياق المحلي الاجتماعي وبالثقافة المحلية والإشاعات التي تسرى في المجتمع، وهو يبدو أحيانا صدى للثقافة المحلية وما لقنته للأجيال من حكايات شعبية تقوم على الخوف وظهور الشخصيات المخيفة أو الخارقة التي باستطاعتها فعل الأشياء مهما اختلفت. ولعلّنا في هذا المستوى أمام نوع من التطريس فما تتخيله الكاتبة من حكايات وشخصيات تنتمي إلى العجيب والخارق هي أصداء للحكايات التي تنتشر في المخيال الشعبي وإعادة كتابة لها. فهي الكتابة على بقايا تلك الحكايات...

على هذا النحو يظهر الخطاب العجائبيّ في أقاصيص فوزية علوي خطابا قائما على ظهور الشخصيات الخارقة أو الفضاءات الخرافية. فتظهر شخصيات خرافية عجيبة وذات قدرات خارقة تقتحم الحكايات وتنتصب فيها، تخالط الشخصيات ذات الملامح الواقعية

وتطاردها وتتبادل معها الأدوار السردية على غرار إمرأة الجدار والجنية ودلالا وهبيل في مجموعة الخضاب والعملاق في مجموعة طائر الخزف.

في الخضاب يظهر الصوت بشكل غريب وفجئي للفتاة لحظة حيرتها وبحثها عن مساعد لها في تخضيب بديها:

«دعي الأمر لي، سأخضب كفك اليمنى وقدميك...»

ثم تدخل سيدة الجدار على الفتاة وتساعدها على أن تخضّب يديها:

«خرجت امرأة الجدار طويلة كانت كحكاية بيضاء في لون الجصّ والشعر أحمر كالنار ومنه يضوع عبق الحناء بدت أصابعها طويلة وهي تعرك الحناء...»

وقد حرصت الكاتبة على إبراز تلك الصورة الخيالية القائمة على التجلّي الفجئي وتضخيم صورة هذه الشخصية فهي طويلة القامة والأصابع وماهرة في عملها. وهي صورة مستمدّة من تخيلنا للعوالم العجائبيّة ومن حكايات الجدات والقصص القديمة. ولا تختلف صورة هذه المرأة عن نظيرتها في قصة برتقال وذهب فهي أيضا شخصية عجيبة تتجلى في لحظة فجئيّة وتنكشف رويدا رويدا، ويظهر جمالها الفاتن وتساعد الشخصية القصصية:

« اقتربت الطفلة مأخوذة. تصاعد عمود كبير من البخار الكثيف. تراجعت الطفلة وكادت تنزلق. يد ناعمة أمسكتها. بدا العمود البخاري يتضح عن وجه وردي جميل وشعر عسلي هائج وجذع ممتلئ لامرأة عارية النهدين... مدّت المرأة يدها إلى الطفلة وسحبتها إلى قعر النحاسة.»

وبنفس هذا الشكل الفجئي تظهر شخصية دلالا في قصة «دلالا والصحراء» والملاحظ أنّ ظهورها أيضا يبدأ بوصول الصوت الغريب والمختلف

«...أتى الصوت من فوق النخلة صلبا حازما كأنما قد من صخر».

ثم تنكشف الشخصية الخارقة ذات الجمال المختلف والصورة الملكيّة:

«ارتفعت الرؤوس في حركة واحدة إلى أعلى النخلة المشرفة على العين فإذا امرأة بزينة سابية وضفائر مرسلات كأنها سيول الليل ووقفت عند أسفل الشجرة فهبّت نساء من كل صوب يعنّها على رفع أرديتها لئلا يمسها الماء...»

تبدو هذه الشخصيات العجيبة في هذا المستوى ذات قدرات خارقة، تظهر وتختفي مثلما تريد، وهي ذات طابع أنثوي وذات ميزات جمالية كبيرة، تجسيدا بذلك لصورة الجنيات في المجتمع المحلي وهي في التصور الشعبي شخصيات قادرة على أداء كلّ الخدمات. فليست هذه

357.indd 61 09/06/2025 20:15

النماذج إلا أصداء لذلك المخيال الخرافي الذي عشناه في حكايات طفولتنا والذي يردّده العامة.

ومن نماذج هذه الشخصيات شخصية العملاق في مجموعة طائر الخزف، فهو شخص عملاق يتخذ سمات الشخصيات الروحانية التي تملك القوى الخارقة والتي يقال أنها تساعد بعضهم حسب الاعتقادات المنتشرة ويبدو ذا قدرات خارقة تبدو في مظاهر عديدة منها لحظة الظهور فهو أيضا ينبثق فجأة :

«طلع العملاق... انبثق فجأة كقبضة من ضوء فوق الرصيف. خرج ومن بين الأرجل والقامات والوجوه..».

وهو أيضا صحب أفعال خارقة بل هو غير مرئي للجميع فالسارد وحده يراه:

«العملاق ظهر لي وحدي. لم أحسّ أنّ أحدا غيري شاهده أو سرى فيه الارتباك...»

بل «كان محجوبا بغلالة من ضباب أو وهم عيناي فقط كانتا قادرتين على اختراقهما...»

وهو كذلك يحمل صفات خارقة ويقوم بأعمال استثنائية«...أزاحها بضربة من يده ومعها أزاح سطرا كاملا من الأشجار المتأهبة في الساحة وأسقط بعض النصب الإشهارية فقرقعت الكراسي واندلق الماء والعصير البارد...»

ومن هذه الشخصيات شخصية هبيل وهي شخصية تظهر في ساحة مقام أبي زمعة البلوي ملوحا بقدراته الخارقة:

«يصيح هبيل:

أنا ربكم الأعلى... ملّكوني...ملّكوني تروا السمك طائرا والحمام الزاجل مسبحا باسمي والفسقية ترونها متوهجة... اغرسوا النخل إني أرى الأرض محدبة وانثروا النسرين للعرائس»

هذا الخطاب الذي يمارسه هبيل تستجيب له المخيلة السردية وتحقق صداه:

« يهتز المقام.الماكثون بالداخل تصيبهم رعشة رهيبة. المقام اهتز.لم يكن ذلك وهما ولا من أضغاث أحلام. الحمام حط على رأسه وكتفيه وفتحت حمامة بيضاء جناحها لتستر عورته...»

ولعلّ النموذجين الأخيرين العملاق وهبيل ينطلقان من ثقافة الكرامات والإيمان بقدرة بعض الأشخاص على إتيان بعض الأفعال العجيبة.

لا يقتصر استحضار المخيال الشعبي على تخييل شخصيات عجيبة بل يتعدى ذلك إلى تخييل الفضاءات العجيبة على نحو ما نجده في قصة « تلك المدينة» فهي مدينة لا يسبر لها غور ولا تنتهك لها أسوار. منجنيقاتها منصوبة وخيولها جوالة وكلابها تذرع الأرباض وألسنتها كأنصال مصهورة وثعابينها سوداء ينساب شعرها على الممرات وتطل من الكوى والفرج....»

وهذه المدينة لا تنفصل عن التخييل العجائبي للمدن السحرية في الثقافة العربية « فهذا التوغل داخل ما أسمته الساردة من أبواب ليست كالأبواب أصلا تذكرنا بالمدن السحرية في ألف ليلة وليلة وفي كتب العجائب والغرائب...»

يمكن القول إن قصص فوزية علوي تحتضن المخيال الشعبي وتكتب الكثير من قصصها انطلاقا من حكاياته معتمدة أسلوب التطريس.

وعلى العموم فالتشكيل الأنتربولوجي شاسع في مدوّنة فوزية علوي فهي تجمع في أقاصيصها شتات العادات والتقاليد والحكايات. وهي بذلك لم تعدم الذاكرة الجماعية ولم تتخلص منها. فالتخييل القصصي عندها يتعالق والموروث الشعبي ليزيد صلة هذه التجربة بالواقع المحلي. ولكن هذا المكون لا يجعل هذه القصص مراجع أنتربولوجية فحسب، بل يضفي الكثير على جمالياتها، مثريا خطابها القصصي.

2 ـ وظائف الأنتربولوجي:

إنّ الصوت الأنتربولوجي في أقاصيص فوزية العلوي لا يقتصر دوره على إثراء الموضوع والتعبير عن عاطفة حنين وانتماء وأصالة وتمسّك بالمكان ولكنّه يحمل دلالات مختلفة على مستوى جماليات الكتابة.

فهو في هذا المستوى يصبح وسيلة فنيّة.

357.indd 62 09/06/2025 20:15

2-1 الانتربولوجي والذاكرة:

تأخذ هذه الكتابة السردية التي تحتفي بالتراثي والأنتربولوجي على عاتقها الانتصار للثقافة المحلية وتجعلها مكونا من مكونات النص. فقصص فوزية علوي تدور داخل مدار هذه البيئة المحلية وتراثها. فهي تستمدّ منها المتخيّل والمرجعي في آن واحد. وهذا ليس بغريب عن القصة القصيرة فهي جنس أدبي يتيح تمثيل الثقافة المحلية ورسمها».فالقصة « ترتبط بقدرتها على عرض الثقافة المحلية بشكل مختلف عن الرواية مثلا، فبينما الرواية تملك الفرصة لعرض تفاصيل الثقافة وعناصرها فإن القصة القصيرة مجبرة بحكم التكوين الفني على تمثل الثقافة وطرحها بشكل مركز وسريع كطلقة نارية دون تفصيل في أغلب الأحيان. عندما تصل القصة القصيرة إلى المستوى الذي يمكن لها فيه أن ترتبط بالثقافة الشاملة للمجتمع بالشكل الذي ذكرنا تكون القصة القصيرة قد وصلت إلى تحقيق أهدافها في إعطاء الملامح المحلية المطلوبة.»

ولعلّ فوزية تنتصر للواقع المحلي بالوسط التونسي عموما وقد أصرّ بعض النقاد على ربط هذه المحلية بجهة الشاعرة على غرار محمد صالح بن عمر:

«أمّا فوزية العلوي وإن اشتركت مع ساسي حمام في حساسيّه المحلّية المرهفة تجاه المحيط الأصليّ- ومحيطها هو مدينة القصرين الذي له أيضا جميع مواصفات المدينة الريفيّة- فإنّها تلوح، على العكس، في وفاق تامّ مع هذا المحيط يصل إلى حدّ العشق لكلّ ما يحويه من كائنات حيّة أو جامدة. ولعلّ مردّ هذا الموقف إلى أنّ مدينة القصرين التي تحيل إليها الكاتبة في معظم قصصها لم تتسرّب الحضارة الحديثة إلاّ إلى بعض مظاهرها الخارجيّة. أمّا عادات أهلها وعقليّتهم فإنّها هي هي لم تتغيّر. ومدارها دائما وأبدا على الأصالة والقيم الإنسانيّة السّامية». وإذا كانت الكاتبة تنتصر لهذا المحلي فإن كتابتها له لا تخلو من كتابة ساخرة من بعض المعتقدات والممارسات من ذلك ظاهرة الأولياء في قصة حي ميت وتلك العقلية الموغلة في الوهم والانتهازية... وهو ما ينقض الوفاق الذي طرحه بن عمر. فكتابة المحلي ليست تزيينا له بل تدخل أيضا في باب الفضح والنقد.

إنّ العالم التخييلي الذي تبنى عليه هذه التجربة لا يبدو عالما خياليا فحسب، بل هو عالم ذاكرة. فلهذه القصص منحى استرجاعي وهي تبدو كتابة لمخزون الذاكرة الذاتية. فالكاتبة تستعين بذاكرتها لبناء عالمها السردي تلتقط منها مظاهر الحياة والحكايات الشفوية الراسخة وهو ما يذهب إليه أحمد الجوة الذي يؤكد على أهمية المتخيل الطفولي في هذه القصص وذلك ـأثناء قراءته لمجموعة طائر الخزف...».

ولعلّ هذا المتخيّل يبرز في استعادة لعب الأطفال وأهازيجهم وحكاياتهم

2-2 إنشائيّة الأنتربولوجي في النص القصصي:

على المستوى الجمالي تدخل هذه التجربة في إطار رهانات التجريب القصصي وتحديدا الرهان على التراث ومحاولة إقحامه في النص السردي الحديث. فتغدو القصة القصيرة فنا يجمع بين طياته القصص الحديثة واليوميات والإخبار والتعاويذ والإشعار القديمة والسير الشعبية وينفتح على التراث العربي الشفوي ويحضنه ويلتقطه من النسيان. وهكذا جاء التراث الشفوي المحلي مؤثثا لهذه القصص ومكونا لها فلقد « حولت الشفوي إلى مكتوب والشعبي إلى فنّ فصيح جادّ وآخت بين الضّربين وجعلتهما ينصهران في شكل واحد جديد وجددت الكتابة باستلهام الحكاية الشعبية شكل القصة القصيرة الموروثة عن الغرب بدماء جديدة مأخوذة من بيئتها وموروثها الحكائي والشفوي والثقافي.

وتتيح هذه الكتابة أيضا تحقيق التعدد الصوتي والأجناسي وهو أحد مظاهر الحداثة السردية فتحمل هذه الحكايات والأشعار إلى القصص أصواتا وأجناسا أخرى. ولا يمكن أن نغفل ما يضفيه استدعاء الحكايات والأهازيج والأشعار من تفاعل نصي مع نصوص أخرى. ولعل مختلف هذه العناصر تؤكّد أنّ هذه المادة الأنتربولوجيّة تسهم بشكل كبير في تحقيق أدبية النص السردي وتجاوز الكثير من النمطيّة. فبهذا الحضور الوافر للذاكرة وللتراث تكون الكتابة القصصية لفوزية

357.indd 63 09/06/2025 20:15

العلوي عمقت صلة سردها بالمرجعي وفتحت أبواب تفاعل النص القصصي مع نصوص أخرى تراثية وخرافية وسردية وسيرية وشعرية وغيرها، ملتقية بذلك مع مطالب التجديد القصصي وتصوراته.

خاتمة:

صفوة القول إنّ الكتابة القصصيّة عند فوزية علوي تأخذ على عاتقها الهمّ الأنتربولوجي، همّ كتابة تفاصيل ذاكرة المكان وتراثه، وبقطع النظر عما في هذا الاتجاه من دلالات وجماليات فهو تعبير عن تلك الصلة العاطفية بين الكاتبة والمكان، فهي كتابة وفاء وحنين، تحمل حنينا إلى تلك الصور البعيدة التي تتلاشى وتعبر عن طموحات كثيرة. ولعلّه يمكن اعتبار حضور هذا الهمّ مظهرا من مظاهر ذاتيّة الخطاب التي تدرسها لسانيات التلفّظ وهو موضوع انشغال قادم بأقاصيص الكاتبة. ولكنّ كتابة الأنتربولوجي ليست كتابة تنتصر للمحتوى فحسب بل هي كتابة لها مراميها الجماليّة ولها إضافاتها المتميّزة إلى أدبيّة القصّة. فالصوت الأنتربولوجي يؤدي وظيفتين مزدوجتين: وظيفة التذكير والإخبار والاستجابة لنداء الحنين، ووظيفة تجديد الخطاب

المصادر

المصادر: علوي فوزية: الخضاب، تونس، دار الإتحاف، 1999.
طائر الخزف، تونس، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، 2003.

المراجع:

ـ إخلاصي وليد: القصة القصيرة والملامح المحلية، بيروت مجلة الآداب، جزء20، عدد 1972،04،ص39.
ـ الجوة أحمد: تنوع المتخيل القصصي في مجموعة طائر الخزف، تونس، مجلة المسار، اوت 2004 العدد70/69.
ـ حمدي محي الدين: من مظاهر التجديد في القصة القصيرة عند فوزية العلوي وحفيظة القاسمي، العدد142، نوفمبر2007.
ـ بن عمر محمد الصالح : مناحي التطوّر وصوره الجماليّة في نماذج من القصّة التّونسيّة المعاصرة.
15/03/http://www.masharif.com/ar/2016

الهوامش

1. فوزية علوي : طائر الخزف، تونس، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، 2003، ص12.
2. المصدر نفسه، ص23.
3. فوزية علوي: الخضاب، تونس،دار الاتحاف، 1999ص06.
4. فوزية علوي: طائر الخزف، ص53.
5. المصدر نفسه، ص53.
6. فوزية علوي: الخضاب ص7.
7. المصدر نفسه ص10.
8. م ن، ص10.
9. م ن، ص22.
10. م ن، ص22.
11. م ن، ص11.
12. فوزية العلوي، طائر الخزف، ص103.
13. المصدر نفسه ص103.
14. م ن، ص104.
15. م ن، ص106.

357.indd 64 09/06/2025 20:15

16. فوزية علوي: الخضاب، ص31.
17. المصدر نفسه، ص47.
18. طائر الخزف ص125.
19. أحمد الجوة: تنوع المتخيل القصصي في مجموعة طائر الخزف،، تونس، مجلة المسار، أوت 2004 العدد70/69 ص93.
20. وليد إخلاصي: القصة القصيرة والملامح المحلية، بيروت مجلة الآداب، جزء20، عدد 1972،04،ص39.
21. محمّد صالح بن عمر: مناحي التطوّر وصوره الجماليّة في نماذج من القصّة التّونسيّة المعاصرة.
.15/03/http://www.masharif.com/ar/2016
22. أحمد الجوة: تنوع المتخيل القصصي في مجموعة طائر الخزفص89.
23. محي الدين حمدي: من مظاهر التجديد في القصة القصيرة عند فوزية العلوي وحفيظة القاسمي، العدد142، نوفمبر2007، ص105.

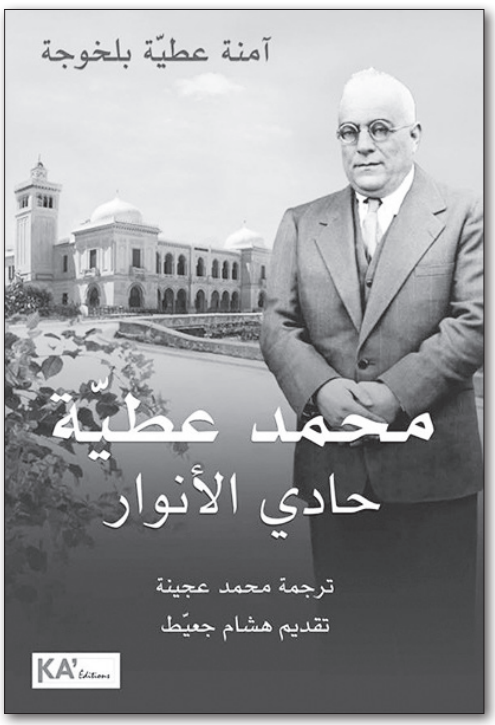
مكتبة الحياة الثّقافية

محمّد عطيّة حادي الأنوار

بعد صدوره باللّغة الفرنسيّة أُعيد إصدار كتاب « محمّد عطيّة حادي الأنوار» لمؤلّفته آمنة عطيّة بلخوجة وتعريب الدّكتور محمّد عجينة وتقديم المؤرّخ التونسي الكبير هشام جعيّط .

يأتي هذا الجهد من بنات المدير الأسبق للمدرسة الصّادقيّة محمّد عطيّة الذي قدّم خدمات جليلة للثّقافة التونسيّة ولأجيال من المتعلّمين وخاصّة ممّن درسوا في المدرسة الصّادقيّة التي تحتفل هذه السنة بمرور 150 عاما على تأسيسها (1875-1975). لقد ظلم النّظام البورقيبي الأستاذ محمّد عطيّة وزجّ به في السّجن كما يقرّ بذلك العديد من شهود العيان على غرار البشير التّركي وعبد القادر القليبي والهذيلي الشوّاش إذ حوكم بخمس سنوات سجنا وتمّ الإفراج عنه بعد بضعة أشهر وهو ما يدلّ على أنّ الفعلة مدبّرة .

الكتاب مثير وهو وثيقة حقيقيّة عن مظلمة سُلّطت على رجل وطني تمّ افتعال قضيّة في حقّه وتلفيق تُهم له . في هذا الكتاب انتصر أبناء محمّد عطيّة لوالدهم محاولين بكلّ السّبل تبرئة ساحته معتقدين في إنصاف التّاريخ لوالدهم .



الكتاب فيه العديد من الوقائع المثيرة وبعض الصّور التي روت جانبا من الحقيقة وكشفت النّقاب عمّا سكت عنه التّاريخ الرّسمي لبلادنا للأسف الشّديد.

الكتاب طريف ومشوّق ومثير في مادّته يغري بالقراءة والاطّلاع وشكرا لعائلة الأستاذ الوطني محمّد عطيّة رحمه الله رحمة واسعة.

357.indd 65 09/06/2025 20:15

السّرد القصصيّ عند فوزيّة العلوي:
من اليوميّ إلى الرمزيّ
في « حريق في المدينة الفاضلة»

نورالدين أحمد بنخود

هيمنت النزعة الواقعية في السرد على الكتابة القصصية في تونس منذ البدايات مع الدوعاجي والعريبي وبيرم التونسي والبشروش، وظلّت ذات مكانة عند عدد من القصّاصين حتى العقود الأخيرة. لكنّ دعوة تيّار الطليعة (1968 - 1972) إلى كتابة جديدة لا تؤمن بالثوابت ولا تخضع للقواعد والأنماط لم ينحبس تأثيرها في أفراد التيار وتجاربهم الشعرية والسرديّة. فقد كان للطليعة الفضل، رغم انفراط عقد الجماعة، في الدفع إلى رؤى تجريبيّة في الكتابة تطرح طرائق لا تني تتغيّر في البناء النصّي وأساليب القول، وتفتح للمتخيّل مدارات وأبعادا، وتنشئ لعلاقة الذات بالواقع والعالم مقاربات مختلفة.

ولعلّ الكاتبة التونسية فوزية العلوي من أبرز أعلام هذه الكتابة القصصية الجديدة في تباعدها عن البناء الكلاسيكي للأقصوصة والسرد الواقعي، وسعيها إلى تجارب مختلفة في رؤية العالم والتعبير عن مشكلات الإنسان مع ذاته والمجتمع والكون.

لقد كتبت فوزية العلوي في الشعر والأقصوصة والرواية. وهذا الجمع بين السرد والشعر قد خلّف ظلالا من التفاعل بين السردي والشعري اهتمّ ببيانها بعض الباحثين[1]. وقد تكون مجموعتها «حريق في المدينة الفاضلة»، وهي المجموعة الرابعة بعد «علي ومهرة الريح» 1995 و« الخضاب» 1999 و«طائر الخزف» 2003، نموذجا من مدوّنتها القصصية، حيث الأقاصيص تكاد لا تثبت على بنية سردية واحدة، وحيث السرد يحفل بتفاصيل الحياة اليومية حتى يكاد يحمل على الظنّ أنّه سرد واقعي يندرج في جماليّة المشاكلة، ثمّ لا يلبث حتّى ينزاح إلى ضروب من الغموض والعجيب والمجاز والرمزيّة. وهذا التجاور، بل هذا التداخل هو الذي نحاول بيانه.

1 - اليومي وملاحقة تفاصيل الواقع الاجتماعي

تضمّ مجموعة فوزية العلوي « حريق في المدينة الفاضلة»[2] خمس عشرة أقصوصة متفاوتة الطول. فمنها سبع أقاصيص تراوحت فضاءاتها النصية بين أربع صفحات وستٍّ. ومنها سبع أقاصيص بين ثماني صفحات واثنتيْ عشرة صفحة. وقد تميّزت أقصوصة واحدة، هي التي حملت المجموعة عنوانها، بطول واضح، فقد بلغت ثماني عشرة صفحة.

ومع هذا التنوّع في المدى، نجد تنوّعا في البنية السرديّة. فمن حيث المقام السردي، نجد أقصوصتيْن (رجل الماء / ذاك الجدار) كان الراوي فيهما راويا مفارقا للمروي غريبا عن عالم الحكاية التي يرويها، بينما هيمن السرد بضمير المتكلّم على بقية الأقاصيص، فكان الراوي المشارك مراتٍ من الذكور والأكثر من الإناث. ويميل الخطاب

357.indd 66 09/06/2025 20:15

القصصي حينا إلى بناء كلاسيكي قائم على تصوير عالم واقعي مألوف، وتدرّج السرد في بيان تحوّلات الحكاية عبر سيرورتها الزمنيّة من بداية إلى خاتمة مفاجئة أو معلّقة، وهو ما نتبيّنه في نصوص مثل «يوم للنمل»، و«عمّتي الخزانة»، و«حريق في المدينة الفاضلة». وثمّة نصوص تبدو البنية فيها مثيرة مشكلة السرديّة عند الكاتبة، وفي الأقصوصة عامة، لعلّ أبرزها نص بعنوان « الأشياء». فهو يبتدئ بمقطع افتتاحيّ عزلته الكاتبة عن بقية النص بعلامات طباعية : أمّا قبل، هي أشيائي التي تعرفني. هي المتحدّثة الصامتة. هي السامرة الفرحة الباكية الناشجة الحالمة....» (حريق في المدينة الفاضلة، ص 103). ثمّ تتعاقب مقاطع قصيرة متفاوتة في طولها فهي بين السطر الواحد والفقرة، بنيت بناء النص المعجمي، إذ يفتتح كل مقطع بالكلمة المراد التعريف بها أو شرحها، ثم يعقبها التعريف بهذا الشيء أو ذاك من أشياء المنزل العائلي: « السرير: باهظ الاتساع يشكو غياب سيّده [...] الأغطية الصوفية: تبالغ أمي في لفّها وتسكن طياتها حبوب النفطلين. تحلم ذات شتاء أن يضجّ البيت كما كان [...] الإبريق: ذاك فقد صولة الغليان وأبّهة السمر...» (صص 103 – 104). وهكذا تصبح هذه الأشياء شخصيات قصصية لها حكاياتها الخاصة ضمن الحكاية الكبرى، حكاية البيت العائلي الذي كان.

تبدو في أقاصيص هذه المجموعة عناصر كثيرة من الحياة اليوميّة. ففي أقصوصة « الأشياء» التي ذكرنا، تبدو العلاقة حميمة بين الراوية وتفاصيل المنزل العائلي، فللسرير والخزانة وغيرِهما من الأثاث المنزلي، ولأواني النحاس والكانون والغربال وغيرِها من أدوات المطبخ تاريخٌ مع حياة العائلة ومناسباتها ومواسمها. ومثل ذلك نجده في أقصوصة « عمّتي الخزانة»، حيث تقوم الحكاية على تحوّل في شعور الراوية ووعيها من كرهٍ للخزانة القديمة وضجر مستمر من شكلها وصريرها إلى أسف حزين على غيابها من موضعها المعهود في البيت. ووتتزاوج الأشياء المنزلية وتفاصيل السلوك اليومي. فالحرارة تدفع إلى الاستلقاء على « الحشية الملقاة في البهو» (ص9)، أو على « البساط السعفي في الفسحة الخلفية للمنزل» (ص 10). والجارة العجوز « لا تأبه لشيء اسمه الخريف، وتأكل جيّدا، أو تسقي الحبق وترسل الستائر الهفهافة. وحتّى مشابك الغسيل عندها زرقاء ووورديّة ولا أثر فيها للون الأصفر» (ص 56). وقد تكون للراوي « عادات سيئة « يعترف بها، كالغفلة عن ربط خيوط حذائه وعن إغلاق الصنابير بعد فتحها جميعا عند انقطاع الماء، ونسيان موضع القداحة وفاتورة الماء (ص 82).

ولا تقتصر تفاصيل الحياة اليوميّة في هذه الأقاصيص على البيت، فلها حضور من خلال سرد حركة الشخصيات خارجه، كما في دكّان البقّال حيث « الدقيق واللبن والبيض والأرزّ»، وهو « ينطّ بين السلع كالقرد، وربّما زادت كمّية اللوز الموزونة عن [على] طلب الشاب النحيل، فيقذف البقّال بالحبّات الراجحة في فيه، ويهرسها بطاقمه الفضّي، وهو يضحك» (ص52)، أو في دكاكين السوق حيث «الأواني البلاستيكية المتأرجحة في غير نظام، وبالونات الأطفال المجعّدة البطون والمرقّطة بفضلات الذباب» (ص 63). ومثلما يبدو من هذا الشاهد، تتضمّن أقاصيص فوزية العلوي في هذه المجموعة ألوانا من السلوك الجماعي اليومي والرتيب في البيت وخارجه، مثل البيع والشراء، والتسوّق، أو التسكّع في السوق دون هدف (ص 139)، ونشر الغسيل (ص51)، وطبخ الغداء العائلي (ص 68)، ومشاهدة التلفاز(68)، وإعداد القهوة للضيوف (ص 84)، ولعبة الورق (ص132) وغيرها. وقد يشار أيضا طيّ السرد أو الحوار إلى بعض العادات الغذائيّة، مثل تشريح اللحم وتمليحه (ص 69) وشيّ ثمر البلوط، ودقّ حبّ الصنوبر بالسكر، وشيّ الفلفل والثوم والطماطم، وإعداد دقيق القمح لأكلات مختلفة (صص107 -108) والقمح المقلي (ص 121). وقد يشار أيضا إلى عادات اجتماعية أخرى، في مناسات الفرح والبهجة مثل عيد الإضحى (ص 140)، أو مناسبات الموت والحزن (ص 124)، وإلى معتقدات في عوالم سحرية (ص 92) وعلاقات الأفراد في نظام القرابة، وخاصة مواقع الرجال والنساء. تقول الراوية في

357.indd 67 09/06/2025 20:15

أقصوصة «الأشياء : «جلود الخرفان في الأضاحي مازالت أمّي تجمعها [...] تدقّها بالمسامير، ترش عليها الملح ومسحوق العرعاروقشرة الرمان، حتى إذا جفّت أعادت غسلها ومشطها[...] لأحمد نطع ولابنه أمجد نطعان [...] أمّا نحن البنات عمارة الغير فلا نصيب لنا» (ص 106).

هذه العناصر المختلفة من الحياة اليوميّة ومن ثقافة المجتمع، بالمعنى الأنتروبولوجي، لعلّها تسمح بالقول إنّ السرد القصصي هو أيضا يمكن أن يتضمّن من العلامات، رغم إنشائيّة الكثافة والإيجاز فيه، ما يقتفيه القارئ أو الباحث في قراءة أنتروبولوجيّة، مثلما يُتاح لهما ذلك في نصوص من السرد الروائي أو من الأجناس السردية المرجعيّة [3].

لكنّ هذه الشذرات المتنوّعة من أقاصيص فوزية العلوي في هذه المجموعة، وإن كانت تضيء عوالم حكائية تبدو لصيقة في الغالب بمجتمع محلّي ريفي يتغيّر ببطء حاملا معه أشياءه الأليفة وطقوسه ورؤيته للبشر والكون، فإنّها في جِوارٍ، بل في تداخل أحيانا مع صور من العالم المعاصر بحياته الإدارية وطرائقه التواصلية وأدواته التقنية وأسلحته المدمّرة وألاعيب القوى المهيمنة فيه. والكاتبة لا تبدو من خلال بنائها لهذه العوالم وطرائق سردها كثيرة الانشغال بما تقتضيه الواقعيّة من تصوير لواقع اجتماعي بنماذجه الاجتماعية وفئاته ومشكلاته وصراعاته. لا شكّ في أنّ الشواهد النصّية التي ذكرنا من أقاصيص المجموعة تبيّن أنّنا هنا، كما في الخطاب الواقعي، إزاء واقع يتجلّى «فسيفساء لغوّية «[4]. والكاتبة لم تكتفِ بالحرص على تسمية الكثير من المكوّنات الثقافية بأسمائها في اللهجة المحلية التونسية، وإنما اختارت أيضا في بعض المواضع أن تشرح في الهوامش هذه الدوالّ لغير العارفين بها من القرّاء (صص 40، 104،106،108، 125، 132، 140). لكنّنا في هذه الأقاصيص لسنا إزاء خطاب واقعيّ شفّاف يحاول أن يكون وفيّا في تقديم صورة الواقع، دقيقا في مشاكلته، وإنما إزاء خطاب قصصي لا يوهم بمقروئيّة السرد الواقعي حتّى يفاجئ القارئ بالمزاوجة بين المألوف والغريب أو العجيب، وبانزياح نحو الغموض الشعري والكتابة الرمزيّة.

2 – شعريّة السرد والانزياح من المشاكلة إلى الرمزيّة

لعلّ أقصوصة «ذاك الجدار» من النصوص الدالّة في هذه المجموعة على هذا الانزياح من سرد واقعي، يكون فيه الجدار شيئا محسوسا مألوفا، ومكانا تتصل به أنشطة إنسانية يوميّة مختلفة، إلى سرد مفارق ترتفع فيه المشاكلة إلى التعجيب عبر لغة تصويرية شعرية: « الجدار يتوسّط البلد ويبدو صالحا لكلّ شيء، وجميع من في البلدة يتعاملون معه حسب ما يقتضيه المقام [...] وفي يوم السوق ينهض الجدار باكرا ويستعدّ لالتحاف الزرابي والمراقيم والبرانيس والأقمشة [...] وللصبية مع الجدار حكاية [...] يختفون وراءه للعب الغمّيضة. ويرتجف هو من الغبطة، فيعابثهم وينحني قليلا حتى يسهّل عليهم القفز [...] لكنّه إذا لمح الكبار استوى وقام واكفهرّ» (صص39 – 40). وهكذا يستحيل الجدار شيئا فشيئا شخصيّة فاعلة ومنفعلة، يلتذّ بأحاديث السمر ويحبّ لعب الأطفال وأحاديث العشاق ومناسبات الفرح، ويحزن في مساءات الوحدة. ويبكي عندما تقرّر الجماعة هدمه، فلا يستمعون إلى نشيجه، حتى استحالت دموعه سيلا كالطوفان يغرق كل شيء. والنص يترفّق بالقارئ فيحمله عبر مسار تصويري من السرد والوصف على الحقيقة إلى عالم المجاز. ولا يلبث القارئ أن يتحوّل من الجدار شيئا مألوفا إلى الجدار رمزا، فلا يستطيع إلاّ أن يجتهد في فكّ رقمه السري وكشف أبعاده مهتديا بما قدّمه السرد من تاريخ الجدار، وعراقة صلته بالناس وضروب علاقاته بأصناف منهم.

قد تُشخّص الأشياء وتُؤَنسن، شأن الجدار في هذه الأقصوصة، وقد تظلّ في حالتها الواقعيّة، شأن الخزانة في أقصوصة «عمّتي الخزانة». وقد يكون الراوي مفارقا لمرويّه غريبا عن عالم الحكاية، كما في الأقصوصة الأولى، وقد يكون راويا بضمير المتكلم مشاركا، كما في الأقصوصة الثانية. وفي الحالتيْن، تبدو الأشياء منظورة موصوفة في علاقة بالذات الناظرة الواصفة، تتجاوز المادي والنفعي إلى

357.indd 68 09/06/2025 20:15

النفسي والوجداني والرمزي. فأقصوصة «عمّتي الخزانة» تدور تفاصيلها السرديّة على موقع الخزانة القديمة في حياة العائلة وانقلاب شعور الفتاة الراوية من كره لها ورغبة في إبعادها عن البيت إلى شعور بألم الفقد عندما تخلّصت منها العائلة أثناء غيابها: «كنت فرحة بقدوم عمّتي، لكنّ روحي كانت غارقة في بركة من الحزن، وأنا أرى ظلال الخزانة مرسومة على الحائط، وأتصوّرها مرميّة في قبو مظلم أو مهشّمة العظام، وهي تئنّ في إحدى الزوايا» (ص 35). وعندما رغبت في إيقاظ عمتها النائمة مكان الخزانة، رأتها «وهي مضطجعة شديدة الشبه بالخزانة [...] كانت رائحتها خليطا من خشب قديم وعطور غريبة وعرق بشري مختمر» (ص 36)، وتنتهي الأقصوصة بقول الراوية: «أحبّها كما أحبّ الخزانة» (ص 36). لقد بنيت علاقة التماثل بين الخزانة والعمّة قبل التصريح بها في المقطع الختامي، من خلال جملة من الأوصاف المشتركة على تباعد مواقعها النصّيّة. فقد وصفت الخزانة أيضا بكونها «غليظة الشفتيْن.. داكنة وفيها نتوءات.. روائحها غريبة». ماذا تقول هذه الأقصوصة من خلال بنائها للمماثلة بين الخزانة والعمّة عبر نسق تصويري مخاتل يتخفى بين تضاعيف خطاب واقعي على امتداد النص، ويبدو جليا في العنوان صورة استعارية وفي الخاتمة صورة تشبيهيّة؟ وماذا بين هذه الخزانة والجدار في أقصوصة « ذاك الجدار»؟ فهي مثله «تاريخها مجهول» (ص 34)، والأمّ «وجدتها منذ أن دخلت هذه الدار»، وتؤكّد لصغارها: «شهدت ميلادكم جميعا وضمّت أثوابكم وأحذيتكم طول هذه السنين» (ص 29 و32). والجدار أيضا «لا أحد يعلم من بناه ولا متى» و«ويبدو صالحا لكلّ شيء وجميع من في البلدة يتعاملون معه حسب ما يقتضيه المقام» (ص39). هل هذه الصور القائمة على المشابهة والمماثلة، بصرف النظر عن الشكل البلاغي، تذهب بالقارئ إلى صورة الإنسان في علاقته بالآخرين والزمن والكون، تتعدّد أدواره على مسرح الحياة، وتتنوّع وظائفه، ثمّ ينتهي مهدّما مهشّما منذورا للزوال والفناء؟

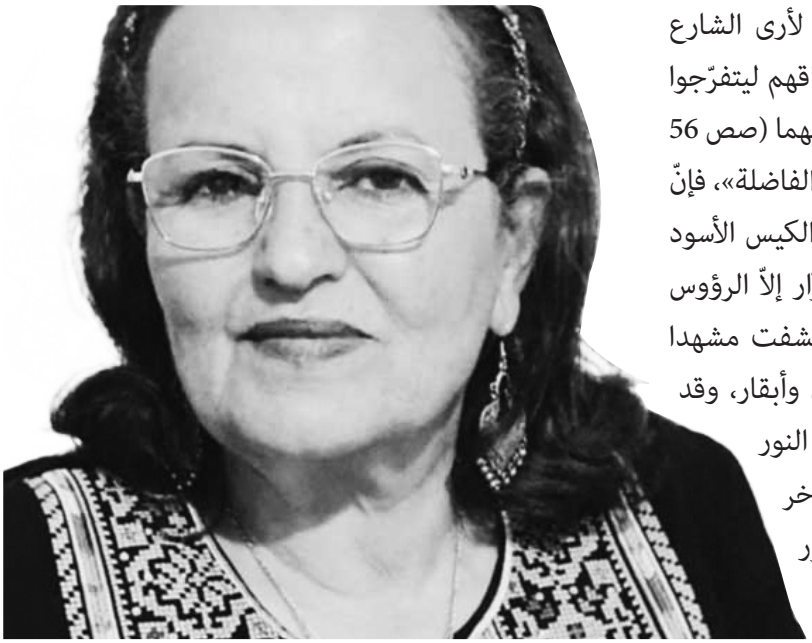
يقتحم السرد القصصي عند فوزية العلوي في مجموعتها «حريق في المدينة الفاضلة» تفاصيل الحياة اليومية، وقد يدور على أكثرها ألفة وتكرّرا وابتذالا، ثم يبدو كالكاشف عن الخفيّ وراء العادي، وعن الغريب وراء القريب المألوف. ففي أقصوصة «يوم للنمل»، كان الراوي المتكاسل، والراغب عن الذهاب إلى العمل بفعل الحرارة وتوقع ما تعوّد عليه من تسلّط مديره، قد أثارت انتباهه حركة النمل. فوجد نفسه مدقّقا في أشكالها وألوانها وأعدادها، مؤوّلا حركاتها وتفاعلاتها حتى انتهت به المشاهدة إلى أن يتصوّر جموع النمل ذاهبة إلى معركة. وعندئذ تسلّل معجم الحرب إلى لغته الواصفة الساردة: «نمل أحمر وأسود وأبيض، أحجام كبيرة وصغيرة. البعض يهلّل والبعض يئنّ. وأمام الفوهة ازدحام كبير. تشكّلت فوق الجدار حلقات من النمل. ربّما كانوا يتجادلون بشأن خسائر اليوم أو يخطّطون لغارات الغد» (ص 16). وتنتهي الحكاية بِما اكتشفه الراوي صباحا من أسرار المعركة: « عندما حدّقت في الدالية، هالني أن أراها مجرّدة من أوراقها وعناقيدها كأنّ زحفا مدمّرا أتى عليها» (ص 17). فكأنّ الخاتمة تؤكّد على الحقيقة ما تخيّله الراوي في متابعته لزحف كتائب النمل، لكنّه كان هو الضحيّة. ولعلّ هذه الخاتمة المفاجئة تحوّل مجرى الحكاية من مسار المتابعة لحركة الحقير من الكائنات، والتصوّراللّعبي العابث لِما جرى بينها من حرب منظمة وخطط عسكريّة، إلى التفكير الجادّ في القوى الإنسانية المتحاربة وأثر صراعها في من اكتفى بمشاهدة أطوار هذا الصراع الذي ظنّه بعيدًا عنه.

وهذه الأقصوصة، «يوم للنمل»، قد يجد لها القارئ روابط مع أقاصيص في المجموعة تتضمّن هي أيضا ما يمكن اعتباره «مشهدا مسرحيّا»، مشابها لمشهد النمل على ركح الجدار. ومن ذلك مشهد العصفور الفارّ من قفصه والراقص بين شرفتيْن في أقصوصة « الكنالو والخريف»: «رأيت الكنالو يخفق بجناحيْه ويدور دورات. وأخذ الرجل يصفّق مرّة ويصفّر أخرى. والعجوز كالبهلوان تقوم بقفزات مذهلة كأنها مدرّبة عليها [...] فجأة تضاعف الصفير واشتدّ

357.indd 69 09/06/2025 20:15

التصفيق، فاستغربت، وتقدّمت من الشرفة لأرى الشارع الذي بدأ فيه المارة يتوقفون ويشرئبّون بأعناقهم ليتفرّجوا على الثنائيّ الراقص والعصفور الذي يجول بينهما (صص 56 – 57). أمّا في أقصوصة « حريق في المدينة الفاضلة»، فإنّ الراوية قد تسلّلت إلى منزل الرجل صاحب الكيس الأسود بحثا عن سرّ حرصه على ألاّ يشتري من الجزّار إلاّ الرؤوس في مختلف أشكالها وألوانها وأحجامها، فاكتشفت مشهدا غريبا: « كانت الكتل جماجم لرؤوس خرفان وأبقار، وقد وضعت داخلها فتائل زيتيّة مضاءة. وكان النور المنبثق من الجماجم ومن غيران الأفواه والمناخر والمنعكس على الأسنان الفاغرة جعلني أتصوّر نفسي أمام لوحة تشكيليّة خرافيّة [...] كانت مصفّفة على مصاطب حجريّة صغيرة وفق ترتيب معلوم. كانت هناك جمجمة خروف تشرف على الجميع [...] ولكنّ المثير في كلّ هذا هو أن جماجم الثيران الكبيرة كانت في مستوى أدنى» (ص 73). وقد عجبت الراوية أيضا من عددها ومواقعها مفردة أو مجموعة، وطلائها بلون أو أكثر. أمّا في أقصوصة « حدقة النار»، فقد كان المشهد المسرحي صريحا، يبدو من خلال عرض من عروض « السرك». وبطل المشهد نمر يستعدّ للوثوب والمرور من دائرة النار: « نمر يتفحّص الوجوه ولا يفقه شيئا. الآلات الموسيقيّة تئزّ كالرعد، ودائرة النار على حالها لا تنفكّ تضطرم [...] يثب وثبة الهارب من الموت إلى الموت. تبتلعه الدائرة الملتهبة لحظة، ثمّ ينبثق من الجهة الأخرى. تلتهب الأكفّ حماسا. تتّسع عيون الأطفال من الإثارة» (ص 111).

لا شكّ في أنّ تأويل هذا الشاهد أو ذاك من الأقاصيص الأربع يظلّ رهين بنية النص نفسه، وخاصّة في علاقة بنسق تصويري يخترق الخطاب القصصي، فيزاحم مفردات الحياة اليوميّة، مثلما ذكرنا، ويدفع بالخطاب الواقعي إلى آفاق من الرمزيّة. ولعلّ القارئ ينتبه، وهو يفكّ تداخل الروابط بين اليومي والرمزي، إلى هذه «الاستعارة المسرحيّة» المتجلّية، كما في النصوص المذكورة، تركيبا سرديّا، تعاضده



مفردات من معجم الفن، وإن بدرجات متفاوتة. وهكذا تطرح هذه الأقاصيص على القارئ مسألة التداخل بين الفنون وتراسلها [5]، والطرائق التي يحاور بها النص السردي، القصصي أو الروائيّ، الفنون المختلفة بلغته الخاصة ويثري سرديّته بسرديّتها أو طرائقها في استنطاق العالم ورؤية الكون. ولكنّ هذه «الاستعارة المسرحيّة» في تجلياتها السردية المختلفة قد تحمل القارئ أيضا على التفكير في إمكانات التماهي مع بعض أبطال تلك المشاهد وأسرارها، مثلما فعلت شخصيّة الراوي المتكلّم في أقصوصة « حدقة النار». فقد رأى نفسه النمر الأسير المجبر على اقتحام النار، فتداخلت في سرده ووعيه مشاهد منظورة ومشاهد متذكّرة يجمع بينها سوط العذاب : «يزمجر الرجل ذو السروال الوردي الضيّق ويشهر القضيب المشتعل في وجه النمر [...] صار القفز محتوما. ينهال عليّ السوط، ويصرخ الصوت في حدّة: - تكلّم قل أي شيء لا تصطنع دور الضحيّة. قل اسما أو اسميْن ونطلق سراحك» (ص 114). وفي ضوء ذلك، يصبح المسرح الصغير ليس مجرّد مرآة للمسرح الكبير، مسرح الحياة أو مسرح العالم، وتستحيل هذه « الاستعارة المسرحيّة» القديمة المبتذلة، والمتجدّدة عبر القرون، والعابرة لاتّجاهات فكرية وتخصّصات علمية،

357.indd 70 09/06/2025 20:15

وخاصة في العلوم الاجتماعية، طريقة في «التفكير في العالم والحياة والوجود بواسطة مصطلحات ومفاهيم مسرحيّة، كما لو أنّ البشر هم الممثّلون وهم المشاهدون، بعضهم لِبعض»[6].

يمكن القول في خاتمة هذا البحث إنّ الكتابة القصصيّة عند فوزيّة العلوي في مجموعتها « حريق في المدينة الفاضلة » تنفتح عوالمها الحكائيّة على الحياة اليوميّة والواقع الاجتماعي الذي عاشت فيه الكاتبة وأنتجت نصوصها السردية. وتجلّيات هذا التفاعل بين السرد وتفاصيل اليوميّ كثيرة، من حيث الأسماء والمسمّيات، وعادات الناس وطقوسهم وعلاقاتهم، حتّى تكاد الكتابة القصصيّة تحمل في بعض المواضع صورة الباحث الأنتروبولوجي في استنطاقه لثقافات الجماعات البشريّة وتدوينه لتفاصيلها. ولكنّ السرد عند فوزية العلوي لا يكاد يبدو مستجيبا لمقتضيات الواقعيّة، حتّى ينزاح إلى ضروب من الغرابة والتعجيب، ويسعى إلى الرمزيّة عبر التباعد عن البناء السردي الواقعي، والعدول إلى لغة شعريّة وأنساق تصويريّة تبنى بمفردات اليوميّ نفسه وتفاصيل الواقع الإنساني. وهكذا لا يكون السرد القصصي مجرّد تصوير للواقع، بقدر ما هو تشكيل شعري للعادي والمألوف، ودعوة إلى اكتشاف الخفايا والتفكير في اليومي وظلاله.

الهوامش

1. يمكن العودة إلى الدراسات التالية:
* محمّد القاضي، إنشائيّة القصة القصيرة: دراسة في السرديّة التونسية، نشر الوكالة المتوسّطية للصحافة، تونس، 2005 (صص 163 – 165، وصص 191 – 194، وصص 213- 223).
* أحمد الجوّة، « تفاعل الشعر والأقصوصة في أعمال فوزيّة العلوي »، مجلّة قراءات، العدد الأول، 2009، مخبر البحث في نظريات القراءة، جامعة بسكرة، الحزائر، صص. 7 – 27.
* مجدي بن عيسى، « الشعري وتجلياته في أقاصيص فوزية علوي »، مجلة الحياة الثقافية، رقم 249، تونس، مارس، 2014، صص 55 – 63.
* محمّد صالح بن عمر، «مناحي التطوّر وصوره الجماليّة في نماذج من القصّة التّونسيّة المعاصرة »، موقع مشارف، 15 مارس 2016.
http://www.masharif.com/ar/2016/03/15
* علي العمري، « الأقصوصي والشعري: بحث في مشكل الجنس الأدبي في نماذج من القصة القصيرة التونسية »، مجلة عالم الفكر، العدد 182، الكويت، إبريل- ويونيو 2020، صص 79 – 110.
2. فوزية العلوي، حريق في المدينة الفاضلة، دار سحر للنشر، تونس، 2004. (وستكون الإحالات على هذه الطبعة طيّ المتن اختصارا للهوامش).
3. نورالدين أحمد بنخود، الدراسات الأدبية والتخصّصيّة البيْنيّة، مركز دراسات اللغة العربية وآدابها، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلاميّة، الرياض، 2017 (يمكن النظرفي الفصل الثاني : « في علاقة الأدب بالأنتروبولوجيا» (صص. 65 - 120).
4. Philippe Hamon, « un discours contraint », in : Littérature et réalité (ouv. collectif), éd. Seuil. Paris, 1982, p.141.
5. في علاقة الأدب بالفنون، يمكن النظر في: نورالدين أحمد بنخود، الدراسات الأدبية والتخصّصيّة البيْنيّة، م س، صص 37 – 64.
6. Sophie Bastien, « La métaphore théâtrale pour penser la vie », in : Sylvain David et al. (dir.), Que peut la métaphore ? Histoire, savoir et poétique, éd. L'Harmattan, Paris, 2009, p.97.

357.indd 71 09/06/2025 20:15

تعدّد الوجوه في رواية « وجوه لامرأة واحدة» للشاعرة والرّوائية فوزيّة العلوي

عبد الدائم العمري



يقول أستاذ التاريخ والجغرافيا ومتفقد التربية المدنية «عمار الحقي رحمه الله :« ما الأسد إلا بضعة خرفان مهضومة»، ويتفق جمع غفير من النقاد لا تحضرني أسماؤهم أنّ الرّواية جنس هجين كالإسفنج استطاعت أن تبتلع بقية الأجناس الأدبية لتكوّن منها مملكتها الخاصة شعرا ومسرحا ورسالة وسنما والقائمة تطول ويقول الدكتور محمد القاضي : « لعل قوة الرواية وضعفها في آن واحد يتمثلان في كونها جنسا بلا قوانين من جهة وفي احتوائها سائر الأجناس المجاورة لها من جهة أخرى، وهو ما يطلق عليه صفة الحوارية التي تجعل الرواية جنسا انبرياليا آكلا كل ما يعترض سبيله» (في حوارية الرواية ص 5)، بما يحوّلها من أداة في يد البورجوازية الصّاعدة لمقاومة الإقطاع، إلى ما يشبه الشركات العابرة للقارات أداة طيعة في يد النظام الإمبريالي للسيطرة على الشعوب واغتصاب خيراتها والقضاء على خصوصياتها وثقافاتها المحلية المتميزة.

ولعلّ رواية «**وجوه لامرأة واحدة**» للشاعرة فوزية العلوي رواية «مضادّة» تفجّر هذا الجنس الهجين وتكشف زيفه وتعري ما يحيطه من بهرج وتعيد للشعر هيبته ومكانته الفضلى، ليس فقط من خلال شعرية اللغة التي يلتبس فيها الأمر على القارئ فإذا هو في حيرة من أمره أيقرأ ما كُتِبَ نثرا شعرا، أم سردا وتسّاقَط الأقنعة، وتتأكد أفضلية الشعر على السّرد منذ عتبات الرّواية الثلاث: العنوان والإهداء والفاتحة الشعرية. سلّم بدرجات ثلاث، أشبه ما يكون بمنصّات التتويج لا تعتليها الرّواية والسّرد إلا على سلّم القصيدة.

العنوان «**وُجُوه لامرأة واحدة**» مفرداته مُنتقاة بعناية شاعرة يتأسس على التقابل بين التعدد والتفرد، وبين الوحدة والتشظي، وتعدّد الوجوه ليس على سبيل الأقنعة وإنما هي وجوه على الحقيقة. ورغم ذلك فالعنوان لا يبوح بالحقيقة كاملة لأنّ في الرّواية أيضا «وجوها لرجل واحد» أضمرته الكاتبة ولكنه حاضر في متن الرواية. ولعل الإضمار في مثل هذه المقامات ابلغ من الإظهار، ألم يقل عبد القاهر الجرجاني :«**هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة...**»(دلائل الاعجاز ص 112). والدّليل على ذلك أنّ القصيدة فاتحة الرّواية هي نفسها خاتمتها التي اختارتها الشاعرة شاهدا على قبر « **كومباطا**» وهو وجه لرجال يتقاسمون المأساة تماما مثلما تعيشها المرأة في الرّواية.

أمّا الإهداء فخرج عن مألوف العادة فيه، وتوجّه مباشرة لشخوص الرّواية المجهولين تقول الشّاعرة:

357.indd 72 09/06/2025 20:15

«إلى المجهولين والمجهولات

من أبناء هذه الأرض الصّارخة في صمت

(وجوه لامرأة واحدة ص 2)

مقطوعة من الشّعر الحر نصبا تذكاريا لكلّ جندي مجهول، كذلك شخصيات الرّواية ممّن يتجرّعن ويتجرعون مرارة الألم، هم من الفئات التي لا تثير انتباه الناس حاضرة أو غائبة، لذلك خصّتهم الشاعرة بالقصيدة والرّواية وأخرجتهم من الغيبة إلى الحضور، لتزرعهم كما تقول في تربة الحكاية، وتعيدهم إلى الذاكرة لأنهم جزء من تاريخ المدينة. ولعله عزّ على الكاتبة وقد كبرت وتشكلت لديها مفاهيم الحرية والعدالة والظلم الاجتماعي وانخرطت في النظال السياسي والاجتماعي والثقافي أيضا، أن يسلط عليهم ظلم الواقع والأقدار، ثم تطوى ذكراهم بكل بساطة.

وأمّا فاتحة الرّواية أو مقدمتها فقد كانت استهلالا شعريا «**عندما أجنّ**»، (وجوه لامرأة واحدة ص 7) قصيدة من الشّعر الحرّ في أربع وأربعين سطرا إذا نظرنا إليها من حيث توزيع الأسطر والبياضات. ولكنها مخاتلة خلاسية في متن الرواية إذ تعثر على الشعر حيثما وليت وجهك، وقد تجلبب بجلباب السّرد مرّة وحضر سافرا مرات عدة، ومن أمثلة الشعر وقد ارتدى جبّة السّرد قولها : «**هُناك ستحرسك النجوم، ويحنو عليك الصبّار، ستستحيل أشواكه خصلاتِ حرير، تذكرك ضفائر العيد، في طفولة هاربة، في غاباتِ الشمال الباردة، حيث تصفّر ريح المَرَدَةِ، وتُصرّ أنيابُ الخنازير**» (وجوه لامراة واحدة ص14)». والله ما وجدته إلا شعرا يسعى، يكفي أن أنقله من شكله الأفقي «المنبطح « إلى شكله العمودي ليقف على أقدامه شامخا:

هناك ستحرسك النجومْ

ويحنو عليك الصّبّارْ

ستستحيل أشواكه خصلاتِ حريرْ

تذكرك ضفائر العيدْ

في طفولة هاربة

في غابات الشمال الباردة

حيث تصفّر ريح المَرَدَةِ

وتُصِرّ أنيابُ الخنازيرْ

ومن أمثلة الحضور السّافر للشعر، ما صورت به الشاعرة أزمة الكاتب، على لسان الساردة، وقد ثقلت عليها المسؤوليات الجديدة، وما تبذله من جهد في إعداد البحث الاجتماعي حول الأمراض التي تصيب النساء، وأسبابها الاقتصادية والاجتماعية، وكذلك نتائجها، وردّا على سؤال الدّكتور عبد المولى صديق الدّراسة القديم :

ما لي إذا مدّ البياض أكفّه

لا يستجيب الحرف لي

ما لي إذا حنّ الورق

وغفا على بابي الشّفق

لا أحترق..... (وجوه لامراة واحدة ص 65)

ومن عجيب ما يأتيه الشعراء والمبدعون أن الكاتب الأمريكي ستيفن كينق وهو يصور « le blockage de l'écrivain أو Le syndrome de la page blanche». أي العجز عن الكتابة، او متلازمة الورقة البيضاء كتب رواية من أعظم رواياته وهي Sac d'Os ومن بين ما كتب فيها أنّ مجرّد الجلوس إلى حاسوبه يصيبه بالغثيان (Sac Dos p6). أمّا الشاعرة فوزية العلوي وهي تصور عجزها عن الكتابة فقد صاغت مقطوعة من الشعر الحرّ متينة الحبك والسبك، على تفعيلة الكامل وزحافه (مُتَفَاعِلنْ تصبح مُتْفَاعِلنْ) موزعة الأسطر بما يلائم استرسال النفس الشعري. يستدعي السابق فيها اللاحق في غير تكلف، من الطلب إلى الرفض ومن الإثبات إلى النّفي (حنّ الورق لا أحترق). ويتصاعد فيها الإيقاع ساحرا خلّبا، يجري « كالدهان على اللسان» على حد عبارة قدامة بن جعفر (نقد الشعر ص 46).

ويظهر الشعر عندما يعجز السرد عن تصوير جمال «لويزة» وعمق المأساة وتهرع إليه الشاعرة عندما تقف الرواية على أبواب المعنى عاجزة عن قرعها فضلا عن

357.indd 73 09/06/2025 20:15

التجوال فيها وهو في جميع أحواله امتداد للسرد أو أنّ السرد امتداد له.

عينا لويزة بحيرتان من النور

جيدها شلال ماء من فضة

ضفائرها أراجيح العاشقين

وصدرها رُبى هذا الوطن السليب

لويزة... (وجوه لامرأة واحدة ص 54)

إنّ الاستهلال الشعري رحم تتولد منه الحكاية وترتدّ إليه وتذكير بالأصول الملحمية للرواية وجذورها الكامنة في أناشيد التروبادور والبيكارس على سبيل إعادة الابن الضال رغم أنفه، فقد زرعت الشاعرة في تربتها بعض وجوه الغرباء والمجهولين موضوع العتبة الثانية عتبة الإهداء.



ومن أبواب الطرافة في رواية «**وجوه لامرأة واحدة**» حاجة القارئ إلى أدوات في التحليل تنتمي إلى جنسين في الكتابة مختلفين : الشعر والسرد، إذْ يكون التحليل الأسلوبي/ الشعري منطلقا والتحليل البنيوي/ السردي مآلا، من الغنائية الملغمة بالرّموز والأقنعة في القصيدة إلى السّرد المتمركز حول الذات السّاردة باستعمال ضمير المتكلم، مع اختلاف في هويّة الضّمير إذ هو مذكر في القصيدة «**عندما أجن، أصبح شاهقا كالعقاب**» (وجوه لامرأة واحدة ص 7). ومؤنث في السرد «**ربما لأني حين وعد الله النّساء بالمغازل وعدت أنا بالحكايا**» (وجوه لامرأة واحدة ص 10)

«**عندما أجن**» لازمة تتكرر ست مرات شرطا زمنيا يتحقق بتحققه الانتقال من الموجود إلى المنشود ومن الواقع إلى الخيال ومن اليقظة إلى الحلم، ولكن ما هوية هذا الجنون المنشود؟ معراجا لعوالم علوية زاهية الألوان « العصافير، اللقالق، شاهقا كالعقاب،صومعة،أقواس من الجنة،أوشاما أوراسيا_نسبة إلى جبال الأوراس بالجزائر_» معجم مفعم بالحرية والتوق إلى الأفضل وصولا إلى الجنّة حيث يتحقق الحلم المنشود«**فيها تلتقيني لويزة عارية كإجّاصة مقشرة**» (وجوه لامرأة واحدة ص 8). تحولت اللازمة إلى تميمة لاستدعاء «شيطان الشعراء» فما حقيقة هذا الجنون؟ أهو الجنون الذي صوره ميشال فوكو في كتابه « تاريخ الجنون «بما هو حالة يخرج فيها الإنسان على نواميس المجتمع فيوضع في معتقلات des asiles ؟! لعله هو ذاته لأنّ القصيدة على لسان «كومباطا»وحبيبته لويزا جنت، وصفدت بالحديد، وماتت في جوف غرفة عطنة من غرف المبغى، فتمنّى أن يصيبه ما أصابها حتى يلقاها في جنات الخلود، ورغم ذلك فللجنون في القصيدة معان أخر، إذ هو ما يصيب الشعراء من أحوال أثناء الكتابة وما يأتونه من عجيب الكلام حتى اتهموا بالسحر لما للشعر من أثر في النفوس لا يطاوله السّرد مهما حاول لذلك اعتقد العرب أنّ لكل شاعر شيطانا أو جنيا يلهمه الشعر.

فعلا إنه سحر الكلمات يستدعي بها « **كومباطا**»، إذْ كانت القصيدة على لسانه، حبيبته التي حُرم منها كما حُرم من حبيباتهم كلّ العشاق إلى عالم يغيب فيه الواشي والمانع والحارس والرقيب إنه الجنة الموعودة، جنّة للفقراء وحدهم لأن جنات الأغنياء لم توصف في شعر قرأته أو رواية ربما لأنه ليس لديهم الوقت الكافي للحلم بالجنة أو لأن جنتهم على الأرض أفضل بكثير، وربما يكون ماركيز دوصاد-Mar quise de Sade هو الوحيد الذي وصف جنة الأغنياء فإذا هي عالم متحرّر من كل القيم يقوم على التّلذذ ليس فقط بتعذيب الآخرين وإنّما بقتلهم أيضا في كتابيهcent ving

357.indd 74 09/06/2025 20:15

journées de... وكذلك (philosophie dans le boudoir la) أو الفلسفة في صالون النساء. (الفلسفة في صالون النساء ص 12) فيستحيل الموت معراجا لحياة أفضل ويجب أن تكون كذلك حتى لا تزداد مأساة الفقراء حدة.

ظننت اللازمة سبعا في المرّة الأولى ولكن عندما أشرقت في ذهني دلالة الرّقم سبعة أعدت القراءة فأحصيتها ستا لا زيادة ولا نقصان. كذلك في سفر التكوين في الإنجيل في نسخته الفرنسية «خلق الله الأرض في ستة أيام ثم استوي على العرش» وقد اكتمل البناء». ومن هنا يستحيل الرّقم ستة كناية على تشكّل الحكاية شعرا وما السّرد إلا استراحة الشّاعر، بعد أن اكتمل البناء. ويتحول القارئ من إيقاع القصيدة إلى إيقاع الحكاية، ويكتشف بالتقدم في القراءة أنه مازال مشدودا إلى الإيقاع الشعري. فيبطئ ويتمهل ويعقل الرّاحلة حتى لا يتيه في صحراء السرد.ويكتشف أنّ السّرد امتداد للقصيدة يقوم على التجاور بين مشهدين على حدّي النقيض بين قدر «لويزة» ومن خلفها كل النّساء، وقدر الساردة التي حباها القدر بـ«**خديجة**»أمّا أحاطتها بعطفها وأبا رعاها وعناية إلهية اختارت للنّساء أقدارا وخصّتها بالحكايا.


والد الكاتبة الشيخ والمؤدب
محمود العلوي

كدت أن أظلّ في زرد الحكاية باحثا عن لحظة انقداحها في وعي الكاتبة مهتديا كما جرت العادة بالعنوان وبداية الرّواية. فظننتها مرة صورة لويزة أو تلك المرأة الملتفة في السّفساري أو الحاجّة الدّولاميّة. ولكنني أكتشف كلّ مرة أنّ ما ظننته نجما هاديا إنّما هو سراب خلّب. وقد عمق العنوان حالة الحيرة، وتذكرت حينها قول جرار جنات «**ينبغي على العنوان أن يشتّت الأفكار لا أن يجمعها**» (اشتغال العتبات ص 12) فتركته جانبا واهتديت بالعنوان الغائب « وجوه لرجل واحد». فاستقام لي الأمر على وجه ما. واكتشفت أنّ الرّواية تبدأ من خاتمتها وأنّ الوجه الذي استدعى كلّ الوجوه الأخرى ليس إلا وجه « أحمد ولد الكامل» ذلك الشاب الذي قُتل برصاص البوليس في أحداث الخميس الأسود عندما اشتد الصّراع بين الاتحاد والحكومة وإعلان الإضراب العام وقرار الحبيب عاشور الخروج من الدّيوان السّياسي للحزب وانفصال المنظمة الشغيلة عن السلطة السّياسيّة. ومن عبث الأقدار أنّ أوّل شهيد في ذلك الخميس الأسود، لا ناقة له ولا جمل فيما يدور بين الحكومة والنقابيين. تقول الساردة :«**مات أحمد داخل صراع لم يكن طرفا فيه. فهو لا يعرف أحدا من السّلطة ولا أحدا من الاتحاد رغم أنّه كان يشعر بالمرارة...**» (وجوه لامرأة واحدة ص 150). فكانت جنازته التي حضرتها الرّاوية وإصرارها على زيارة قبره مناسبة لزيارة قبور أخرى ومنها قبر « كومباطا» الذي مات وحيدا في غرفة عطنة من غرف الوكالة. ولم تعلم السّاردة بموته وحزّ في نفسها أن مات وحيدا. هكذا إذن تشكلت الحكاية بينما كانت السّاردة وقد انتهت الجنازة عائدة إلى المدينة، إذ تقول: «**عندما غادرت المقبرة العالية التي تقع في طرف المدينة.....وأنا أومئ لسيارة التاكسي التي دارت نصف دورة ودخلت بي جوف المدينة**» (وجوه لامرأة واحدة ص 157)

إن الرّاوية في النص خرّيجة علم الاجتماع وهو اختصاص لائط بقضايا المجتمع والناس، حديثة عهد بالجامعة إذ يبدو من خلال البحث الذي تعدّه وترددها بين القصرين والجامعة وزيارة صديقاتها ممن يواصلن دراستهن ربما تكون بصدد استكمال أطروحة التخرج والاستعداد لدخول الحياة العملية، تعمّق وعيها بقضايا المجتمع مما عاشته

357.indd 75 09/06/2025 20:15

في الجامعة حيث كانت تتصارع القوى الفكرية اليسار والإسلاميون والدساترة واتصالها بالنضال النقابي الميداني فزوج صديقتها مينة مناضل نقابي في الصحة وزوجته كذلك تناصره ولا تخشى أن يسجن أيامها وقد اشتدت الرقابة على المناضلين النقابيين. كل ذلك يبيّن مدى انخراط الساردة في خط فكري تقدمي عزز وعيها بقضايا المجتمع وما يشقّه من مآس وظلم فردي وجماعي فكانت الحكايا أداة لتعريته ومحاكمته وكانت صورة (أحمد ولد الكامل) القطرة التي أفاضت الكأس.

ومن خاتمته يرتد السرد إلى نقطة في الزمن لم تحدّدها الساردة لكنها لا تتجاوز شهرا قبل الخميس الأسود والساردة في مركز رعاية الأم لسبب شخصي علاج بعض البقع والبثور الحمراء في يدها ولقاء الطبيب **عبد المولى** من أجل جمع معلومات حول الأمراض التي تصيب النساء حيث تلتقي بالمرأة الملتفة في «السّفساري»، وقد ارتبط السّفساري بحكاية تحضرني ولا أعلم صدقها أنّ الزّعيم الحبيب بورقيبة فرض على نسوة المبغى ارتداء السّفساري حتى أصبح علامة عليهن تقول السّاردة متحدثة عنها « **والتففت أنت في سفساريك الأنيق تسترين ذراعيك العاريتين، لكنّ صوت العلك بين أضراسك كان يصهل متوتّرا**» (وجوه لامرأة واحدة ص 15). وجه آخر قادح عزز حيرة السّاردة، حيرة يبررها هيمنة الاستفهام واستعمال صيغة المخاطب فالوجه نسوي يتصل بموضوع البحث والسفساري علامة إذا صدقت حكايتي وصوت العلك بين أضراسها يستدعي صورة ثاوية في ذاكرة الساردة لامراة اخرى في زمن آخر لأنها كانت هي أيضا تلوك العلك بنفس الطريقة إنها «الحاجة الدّولاميّة».

وهكذا إذنْ كانت صورة « أحمد ولد الكامل» شهيد الخميس الأسود ومواعيد الساردة يوم الخميس والأزمة الاقتصادية كانت يوم الخميس وكذلك مادة الجغرافيا أو الأنقليزية في امتحان الباكالوريا، كانت تجرى يوم الخميس وكنا نسميه الخميس الأسود، وكذلك لقاء الساردة بصاحبة السّفساري كان خميسا. ويتردّد صدى أغنية شعبية ترددها النساء في أعراس الشمال:«

اليوم خميس وغدوة خميس

حاضر محمد وغائب إبليس »

كنت أظن إلى زمن قريب أنّ الحبك من خصائص الشعر دون سواه لأنّ الرّواية لا تتسع له ولكن عندما يكون الكاتب شاعرا تسقط كل القوانين لأنّ النحاة والنقاد خصّوه دون غيره بالضرورة الشعرية وهي من باب الخروج عن سنن النحو والصرف وغيره ولا يختص بذلك إلا ملك بسط سلطانه.

ومظاهر الحبك في لقاء الساردة بالمرأة كثيرة: منها زمن اللقاء وموضوع البحث، ولوك العلك والسّفساري وأشياء أخرى قد يكشفها البحث. مشهد مكثف يحيل في آن واحد على الماضي البعيد متمثلا في صورة الحاجة الدولامية وعلى المستقبل القريب، الخميس الأسود عندما اصطدمت الطبقة الشغيلة بالنظام وموت «أحمد ولد الكامل» ويتحول المشهد إلى نقطة ارتكاز يرتد فيها السرد إلى الماضي زمن الطفولة، زمن لا تحدده الساردة بدقة ولكنه قبل المراهقة وربما لا يتجاوز المرحلة الابتدائية، «**كنت صبية أذهب إلى المدرسة وأقرأ قصصا كثيرة**» (وجوه لامرأة واحدة ص 42). « **في ذلك الوقت الذي توقظت فيه حواسي وانتبه عقلي على السؤال..**» (وجوه لامرأة واحدة ص 43) وربما يمتد التذكر إلى لحظة الولادة فيرتبط بعلامات أو كرامات منها ما هو من عادات القوم « **لعق زيت الزيتون**» ومنها ما هو من كرامات الصالحين والأنبياء « **ربما لأن بكائي حينما ارتفع ليلة ولدت صادف صوت المؤذن ينادي لصلاة الفجر، فكنت أنا الميمونة...**» (وجوه لامرأة واحدة ص10) ثم يرتد السرد إلى زمن الحاضر. سرد تغلب عليه المناجاة لهذه «الموعودة» تقارن فيه الساردة بين قدرها وقدر الآخرين ولكنها موعودة بحمل حكاياهن وآلامهم وإخراجهن من ظلمة النسيان إلى نور الحاضر من خلال السرد والحكاية، ألم تقل الساردة في ترنيمة الإهداء»

357.indd 76 09/06/2025 20:15

إلى الغائبين الحاضرين

الصانعين رغم جحافل الظلام

ملحمة النور. (وجوه لامرأة واحدة ص 2)

وهكذا يمضي السرد في حركة دائرية مركزها «صاحبة السّفساري» وشعاعها يقوم على التناوب بين صور الطفولة، وانشغال الساردة بإعداد بحثها حول المرأة،التجأت فيه **الكاتبة إلى توظيف التقنيات السنمائية أو ما يسمى «سينما اللقطة». إذ « يظهر في الرواية من خلال تزامن أحداث التجربة الشخصية وجزئياتها في وعي البطل إذ يكون الحاضر مناسبة لاستحضار الماضي المشابه فتتداخل مشاعر الماضي بالحاضر»(الرواية العربية والممكنات السرية ص*213*)، كما تقول الدكتورة جهاد عطا في دراستها حول تأثير الفنون المرئية في الرواية الحديثة، فتتزامن في وعي الساردة المشاعر المرتبطة بلحظتين من زمنين مختلفين تقول** الكاتبة : «**رائحة الأيتير التي أكرهها كانت تملأ المكان وقد اختلطت برائحة دواء القرع الذي كانت تجلبه الوحدة الصحية إلى المدرسة في ذلك الزمن البعيد...**»(وجوه لامرأة واحدة ص 66) « **صورة أخرى من خيال اليونسيف لأطفال من ألوان مختلفة متحلقين حول آنية من الأرز وهم يضحكون... ونحن في ذلك الزمن البعيد الأخضر نجرى حفاة في الأزقة الضيقة المتربة تحت هاجرة القصرين التي تلذع فتشوي الذباب وهو طائر لكن السعادة كانت على قاب نرجستين من قلوبنا والمتعة بلا حدود... ونقتنص غفلة الشرطي لنقذف حجرا أو نرج التوتة رجا فتنهمر بحبها الأسود اللماع فننقض عليه غير عابئين بعصا الشرطي إذا تفطن إلينا فنفزع في فزع الطيور»** (وجوه لامرأة واحدة ص 68)حيث تتجاور المشاهد المنتمية إلى زمنين مختلفين وتتداخل مشاعر الساردة. ثم تتسع الدوائر شيئا فشيئا أشبه ما يكون بما تحدثه حصاة تلقى في بركة ماء ساكنة، ولكن التبئير متغير من الحاضر إلى الماضي. إذ تُعرض ذكريات الطفولة من منظور الطفلة الصغيرة المقبلة على الحياة تكتشفها وتستمتع بما فيها من أماكن ووجوه وحكايا حتى ولو كانت قرع باب نينا الطليانية وإفساد نومتها،تقول الساردة : «**أو ندق باب نينا الطليانية فنفسد نومتها ونهرب**» (وجوه لامرأة واحدة ص 98) والتجول فوق الأسطح وكشف ما في البيوت أو التسلل إلى داخل بيت الحاجّة الدّولاميّة والاستمتاع بما فيه من دمى أو سرقة التوت من شجرة التوت الكبيرة خلف مركز الشرطة، وتتسع مغامرات الصبية لتصل إلى عين القائد و«داموس بوجلود» و«ساقية العزيزي» والمنحدر حيث أشجار التين والبئر حيث عروس القطن مغامرات طريفة تشبع حاجة الطفل إلى اللعب والمرح واكتشاف العالم والأشياء من حوله ولكن بعضها محفوف بالمخاطر فرحلة السطوح قادت الساردة إلى الحوش حيث النساء المتبرجات اللاتي يدخنّ ويقلن كلاما فجا. تقول الساردة:«**واستوقفني مشهد جهدت في أن أنسبه إلى بيت من البيوت التي أعرفها في الحي فلم أستطع، ارتجفت وأنا أرى نساء بلباس خليعة ووجوه مطلية بالحمرة القانيّة وهنّ يدخّن السّجائر والنرجيلات ويضحكن ويقلن كلاما بذيئا...**»(وجوه لامراة واحدة ص93). حتى أن إحداهن لمحتها وأغلظت لها الوعيد. ففرّت هاربة. وظلت مختفية في البيت أياما عديدة خشية أن تشكوها إلى أمّها ولو حدث ذلك لكان سببا في انقطاعها عن الدّراسة وتغيير قدرها ورغم معرفة الساردة بالحي لم تستطع أن تحدد هذا المكان ولم تعرف ما يحويه، وكذلك البئر حيث عروس القطن، آل إلى تجربة من القسوة بما لا تحتمله صبية إذ تبين أنّ ما ظنته وأصدقاؤها عروس قطن ليس إلا امرأة ميتة تحتضن رضيعها داخل البئر، قدر الأهالي أنها وقعت في الخطيئة، وعندما أرادت التخلص من ثمرتها خشيت أن يصيب الطفل سوء، فاحتضنته وألقت بنفسها داخل البئر، ورافقته في رحلة الموت، حتى لا يتألم فلعنها من لعن ولم يُعرف عنها شيء وظلت غريبة.

ورغم أن الساردة عندما كبرت وتخرّجت من الجامعة «**مفتونة بالنظريات ومتباهية بما جمعتة من أفكار ابن خلدون وهربرت سبنسر وأوقست كونت وكارل ماركس** «(وجوه لامراة واحدة ص13). ووعت وطأة الظلم والقهر

357.indd 77 09/06/2025 20:15

وما تعانيه شريحة من الفئات المهمشة عادت إلى البئر الأولى / المبغى لأنها أطلت عليه من فوق السطوح، حيث ماتت لويزة موثقة بالسّلاسل وقد جنت، عادت إليه بعد عشرين سنة متنكرة في زيّ الرّجال ليلا. وزارت «باريزة بن أحمد صاحبة السّفساري» وهي على فراش الموت من جراء مرض لابد أنه من أثر العدوى. زارتها لتقدم لها هدية ووعدا أما الهدية فأنسيتها وأما الوعد فهو زيارة ابنتها التي أودعتها عندما دخلت المبغى عند أسرة ميسورة لرعايتها ولكي لا يلحقها العار بسبب أمها، ثم غادرت المكان مستمتعة بالسير ليلا وحيدة. ولكنها لم تعد إلى البئر الثانية حيث عروس القطن وظلت المرأة غريبة لا نعلم عنها شيئا ولا نعلم هل القت بنفسها أم ألقيت في البئر ؟ هل سهت الساردة عن ذلك أم أن عروس القطن في قعر البئر تجربة محفوفة بمشاعر حادة هي مزيج من الحزن والخوف والحنق لم يتحملها سن الصّبية ؟ فأقصيت إلى ركن مظلم من الذاكرة، وظلت الساردة وقد كبرت لا تسترجعها إلا كناية وتقتضب في سردها بما لا يتناسب مع ما عرفت به من تعلق بالتفاصيل بصريح عبارتها ؟ كما أنّ السّاردة قطعت على نفسها وعدا وهو زيارة بنت «باريزة بن أحمد» حتى تنام باريزة بن أحمد في قبرها مطمئنة ولم يتحقق الوعد داخل زمن الرواية، بما يبشر بنص جديد يرفع الضيم عن امرأة البئر الثانية ويتحقق فيه وعد الساردة ويملأ الفراغات بين سن الطفولة المبكرة وبين لحظة نشأة الرواية أظنها عشرين سنة.

يقول بعض النّقاد في منشأ السّيرة الذّاتية والعودة إلى الطفولة خاصّة، أنّ الغاية منه « **الاحتفاء بالطفولة وما فيها من مرح ولهو أو إبراز معاناة الطفل ونقد المجتمع المتخلف عند طه حسين ومحمد شكري مثلا أو استرجاع ذكريات الطفولة وإعادة بناء موقف منها في البئر الأولى لجبرا إبراهيم جبرا** «(الرواية العربية وممكنات السرد ص45). فما المقصد من استرجاع فترة الطفولة في رواية «وجوه لامرأة واحدة «؟



لئن اختصّت كل سيرة بمقصد واحد فإنّ السيرذاتي في رواية فوزية العلوي، يجمع بين مقصدين الاحتفاء بطفولة سعيدة تستيقظ فيها الساردة/الصبية على حركة الأم وقد نشرت الصوف وأودعت «الزوزة» النحاسية في الكانون وخبزت الرقاق بزيت الزيتون تقول الكاتبة «**وعندما تفوح رائحة القهوة، أتمطى أنا كهرّة مدللة متفقدة كتابي تحت الوسادة لأسارع بإخفائه كأنّما كنت أقترف إثما**،»(وجوه لامرأة واحدة ص 17). مقطع مُبأر بضمير المتكلم الوصف فيه عبر وعي الطفلة المستمتعة بالحياة. ورغم ذلك فإن تنازع الوصف بين الكاتبة وبين الصبية أمر لا يمكن إخفاؤه، « **لأن الشخصية ترى وتدرك في الحكاية والسارد هو الذي يصف** «(بنية الوصف ووظائفه ص155). كما يقول العمامي، بما يؤكد نبرة الحنين إلى الطفولة واسترجاع الزمن الضائع تماما كما في(À la recherche du temps perdu) للرّوائي الفرنسي Marcel Proust واصفا كيف ينتظر في غرفته القبلة التي تطبعها أمه على جبينه قبل النوم حتى يغرق في أحلامه (البحث عن الزمن الضائع ص

357.indd 78 09/06/2025 20:15

29-35). ويبلغ تنازع الوصف بين الصبية والساردة منتهاه وينزع الوصف إلى الدقة والعناية بالتفاصيل والأشياء استدعاء للحظة أثيرة في حياة الساردة.

أما المقصد الثاني فهو إعادة بناء التجربة واتخاذ مواقف منها لم تكن متاحة لوعي الصبية، أما الكاتبة وقد كبرت وأصبحت تعي عذابات الناس فقد تبين لها في بعض الأحيان أن ما كان مصدر متعة ولهو في طفولتها يخفي خلفه مآسي وحكايا مؤلمة.ومن أمثلة إعادة بناء التجربة الانتقال من سرد الحوار بين الصّبية وأمها حول تعلقها بالكتب والمطالعة والدراسة وحثها على تعلم ما تقوّم به بيتها، صورة لأم تقليدية ولكنها نموذج للمرأة سيدة البيت قديما بانشغالها الدؤوب بأعمال البيت من غزل الصوف وإعداد العولة وتنظيف البيت والنسيج وأعمال كثيرة عدّدتها الساردة لأنها علامة على نساء من زمن آخر، أم أحاطتها بعطفها ووفرت لها عالما سحريا تستعيده الساردة على لسان الصبية وتغرق في تفاصيله الحميمة مثل الأواني والأثاث تقول :«**تطلع علينا أمي مشغولة اليدين كعادتها تحمل آنية أودورقا أو غربالا فيه تابل أو بسباس**»(وجوه لامراة واحدة ص 21).

وتنتقل السّاردة إلى الحاضر بمرونة عجيبة وباستعمال ضمير المخاطب الذي لا يجعل الساردة في مواجهة الشخصية فقط وإنما يمرق من عالم الرواية ومن القارئ الورقي إلـى القارئ الحقيقي إذ تقول « **لا شيء من ذلك يا باريزة لا شيئ، لا أعمتني الكتب ولا ذهبت ببصيرتي وإنّما كنت أربي التربة التي سأزرع فيها بذرتك.....وتتناسل حكايتك من رحم هذا الأتون الذي نعيش فيه.....**»(وجوه لامراة واحدة ص19).

وتتجاور الصّور والمشاهد في وعي الكاتبة دون حواجز بين الطفلة المقبلة على الحياة وبين الكاتبة التي أضناها الوعي بقضايا المرأة، تقابل بين صورة الفردوس المفقود وبين» الأتون « وتتشظى الساردة بين وجهين وجه الصبية المستمتعة بالحياة ، ووجه خريجة الجامعة في اختصاص علم الاجتماع ووعيها الحادّ بمسؤولياتها تجاه قضايا المرأة والمجتمع.

لقد استطاعت الكاتبة أن تهتك الحجب، وتستنطق المسكوت عنه والمحرم، إذ عالجت بكثير من الجرأة قضية على قدر كبير من الخطورة وهي قضية المتاجرات بالجسد أو البغايا، لعلها لم تكن أول من سلك هذا المسلك فقد سبقها إليه الكثير من الروائيين مثل محمد شكري في « «الخبز الحافي» «وعبد الله العيساوي» في «الديوان الاسبرطي «ومحمد الحيزي، في ثلاثية « طفل ذلك القاع ولكن وجه الجدة أنها لم تتناول الموضوع من منظور ذكوري يحتفي بالفحولة،وإنّما تناولته من جانب إنساني، إذ تقول « **أيتها اليمامات المحروقات المشنوقات على حبل ذكورة زائفة...**»(وجوه لامرأة واحدة ص71). لتكشف معاناة فئة من النساء تدفعهن الأقدار والمجتمع إلى الخطيئة والمتاجرة بالجسد ويعدّون لهن مؤسسات أقرب إلى السّجون بغرفها المعتمة والعطنة، كنت إلى زمن قريب أظنها من بقايا الاستعمار أو الدولة الحديثة ولكنني اكتشفت مع صاحب رواية « الديوان الاسبرطي» أنها من بقايا الأتراك أو «بني عثمان» كما يحلو لعبد الله العيساوي أن يسميهم، ثم يكيلون لهنّ التهم وأقذع النعوت، ومن وجوه الضحايا «**لويزة**» موضوع القصيدة واسمها مكتنز بالمعاني كناية مزدوجة عن جمالها إذ لويس عملة من الذّهب الخالص. ومنشؤها لأنها نشأت فعلا في أسرة ثرية في جبال الأوراس ولكن الاستعمار الفرنسي شرد أسرتها وتحالفت معه الأقدار لتساق رفقة أختيها من جبال الأوراس إلى القصرين لتستقر في المبغى ويتقدم «**كومباطا**» للزّواج منها. ولكن أختها « الدولاميّة» قيمّة المبغى ترفض ذلك. ويرفض أعيان البلدة التوسط لهذا الزواج بين سقّاء وبغيّ. ثم تجنّ وتموت مصفّدة في الحديد في ظلمة غرفة عطنة من غرف المبغى، أما « **باريزة بن أحمد**» فحكايتها لا تختلف كثيرا عن سابقتها إذ ساقتها الخطيئة والأقدار لتنجب طفلة تتخلص منها عند أسرة طيبة حتى لا تلقى نفس المصير ويتلطخ اسمها بالعار وتموت هي

357.indd 79 09/06/2025 20:15

الأخرى في غرفة عطنة مظلمة بالمبغى نفسه. وجهان من زمنين مختلفين ولكن السيرة واحدة، خطيئة وهروب ومآل محتوم في مجتمع يحاكم الضحية ويصمت عن الجلاد خوفا أوتواطؤا.

أما «**الحاجة الدولامية**» فقصتها لا تختلف عن غيرها من نساء المبغى مأساة أخرى تحالف عليها الاستعمار الفرنسي إذ شرد أسرتها، والأقدار إذ مات إبنها فهربت من زوج خشيت أن يقتلها. وحملت معها أختيها «**لويزة**» و«**يمينة**». وانتهى بهن المطاف إلى الماخور. ولكنها تنماز عن غيرها من البغايا إذْ استطاعت وقد تقدم بها العمر وبدأ الجسد يفقد قيمته التداولية وقلّ إقبال الرّجال عليه أن تعوض «**القيمة التداولية**» للجسد «**بالرأسمال المادي**» على حدّ عبارة بيار بورديو من خلال ما تجمّع لديها من أموال المبغى وإرث أختيها وأموال أخرى من زوج لم تنجب له فطلقها وظل يزورها ويغدق عليها، فأصبحت مهابة من الجميع إذ « **عندما تمرّ الحاجة الدولامية يتعطل شيء ما في الفضاء الخارجي وترتبك الأشياء، يترنح عمي النوري...خوفا وتهيبا...ويزورّ باسي في معطفه....وتهرول جميلة الدلالة ونظرات الفزع في عينيها** «(وجوه لامرأة واحدة ص27). وقد عززت رساميلها برأسمال ديني من خلال الحج الذي استطاعت إليه سبيلا وإن بأموال البغاء وأضافت رأسمال اجتماعي من خلال أعمالها الخيرية فهي تزوّج الفقيرات وتهديهن القلادة الذهبية وعليها اسم الله وأصبحت إذا جلست مجلسها أمام الوكالة، يهبّ إليها وجهاء القوم التاجر والمعلم المتقاعد والمؤدب أيضا، يستمتعون بما تغدق عليهم من شاي ولوز وحلوى ولبن. واحد فقط يغلظ القول إذا رآها ولا يقبل منها صدقة ولا طعاما، إنّه كومباطا الذي حرمته من لويزا.صورة تكشف أنّ المال يَجُبُّ ما قبله. ومجلس الحاجة الدولامية يبين سيطرة رأس المال المادي على بقية الرّساميل ثقافية كانت أم علمية أم دينية.

إنّ سيرة الحاجّة الدّولاميّة تفتح الرّواية على الشعر الحديث إذ تتناصّ مع قصيدة «المومس العمياء» لبدر شاكر السّيّاب. والفرق بينهما أنّ السياب لم يتجرأ على قرع باب تلك المومس العمياء التي مع التقدم في السّنّ وفقدان الجسد لبريقه، لم يعد يطرق بابها أحد، ولكن السّاردة في «وجوه لامرأة واحدة» تنكرت في زيّ رجل وطرقت باب «**باريزة بن أحمد**» وزارتها وهي في غرفتها بالمبغى فبدّدت ظلمتها حتى لا تموت وحيدة.

لعل ملاحظات عجلى حول رواية الوجوه لا تستوفيها حقها لأن مداخلها كثيرة. ووجوه التجريب فيها أكثر من التصرف في الزّمن وهويّة الرّاوي إلى التداخل بين السّيرذاتي والمتخيل الروائي وبين الواقعي وتوبوغرافيا المدينة شاهد عليه، وبين الخيال الجامح الذي تجسّده مغامرات الصبية والساردة أيضا، وتبقى شخصية الرّاوية مثيرة للحيرة، إذْ تسمي العالم والشخوص والأشياء ولا أحد يسمّيها ولا تحضر في النص إلا من خلال مهنتها «يا أستاذة» أو « خريجة علم الاجتماع «أو «شاعرة» أو «معلمة» أيضا، على سبيل الإمعان في تضليل القارئ بما يذكّرني برواية «القصر» le château لكافكا حيث يسمي البطل «K» أو «مسّاح الأراضي L'Arpenteur»، ولعل الساردة وهي تتجول في الحي»...**تعد خارطة كخارطة مسّاحي الأراضي لحقولها ومروجها المفقودة**» (جماليات المكان ص14) كما يقول Gaston Bachelard في كتابه «شعرية المكان»، خارطة مركزها البيت فضاء أليفا. ثم يشتد فيها التوتر الدرامي بين « القبو» متمثلا في البئر حيث عروس القطن و«العلية « سطح بيت الجارة حيث تكتشف الصبية أشياء جديدة.

وفي الختام، لئن ارتبطت ولادة الصبية السّاردة بأحداث عجيبة. تتحول إلى علامات في المخيال الجمعي على القديسين والصالحين والأولياء وتستحيل رؤيا أو نبوءة أولتها الساردة دون مواربة. فهي الموعودة بالحكايا ولبعض النساء المغازل. ولئن بدت في ظاهرها امتيازا، فإنها استحالت مسؤولية تنوء بها الكاتبة، تحدث عن مآسيهم وتحمل قضاياهم تزرعها بذورا في تربة الحكاية، ولكنّ الساردة لم تكتف بما سطرته النبوءة والأقدار لأن الأقدار تظل على سبيل الممكن لا يحققها إلا الفعل الإنساني الجادّ، فانشغلت منذ تفتحت حواسها على الحكايا سماعا

357.indd 80 09/06/2025 20:15

ومشاهدة وقراءة والتهاما للكتب تستعيرها من مكتبة المدينة في زمن لا يرى فيه المجتمع مكانا للمرأة إلا خدمة البيت، وشقت طريقها وتخرّجت أستاذة في مجال علم الاجتماع، تعد بحثا عن قضايا النساء.

لقد تحقق الجزء الأول من النبوءة أو الرؤيا في حيّز الزمن الداخلي للرواية إذ زرعت وجوههم بذورا في تربة الحكاية، فمتى يتحقق الجزء الثاني من النبوءة ؟ فتشق البراعم تربة السرد ويشتد عودها؟ بما يبشر بنص آخر وأحداث أخرى عرفتها المدينة وعاشتها الساردة يكون للسيرذاتي وللتاريخ وللعجيب أيضا فيها نصيب، فتكمل لنا السّاردة قصة « الأميرة غسق والغول الشرير» ےالتي إذ يتوقف « عمي النّوري» أو توقفه الساردة عن روايتها، «تتوقف القلوب معه لتبلغ الحناجر»(وجوه لامراة واحدة ص25).

المصادر والمراجع

1 _ القاضي، محمد ، في حوارية الرواية، درسات في الرواية التونسية، دار سحنون للنشر، الطبعة الاولى جانفي 2005.

2 _ الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، الناشر دار المدني بجدة ،د.ت.

3 _ علوي، فوزية، وجوه لامرأة واحدة، الطبعة الأولى دار ورقة للنشر.

4 _ Marquis de Sade, La Philosophie dans le boudoir, la Bibliothèque électronique du Québec.

5 _ بن جعفر، قدامة، نقد الشعر، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، الطبعة الأولى سنة 1302 هجري.

6 _ Styvin king, Sac D'Os, Édition Albain Michel , 22 rue huyghnes 75013Paris.

7 _ اشتغال العتبات في رواية من أنت أيها الملك، د.هشام محمد عبد الله، مجلة ديالى، ص1، العدد47 ,سنة 2010.

8 _ الرواية العربية وممكنات السرد، الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، المجلس الأعلى للأدب والفنون،دولة الكويت.

9 _ À la recherche du temps perdu, tome 1, Du cote de chez Swan, Bibliothèque électronique du Québec. Version,1.6.

10 _ بوجفجوف مليكة، بنية الوصف ووظائفه في ألف ليلة وليلة ، رسالة ماجستير،

11 _ قاستون باشلار، جماليات المكان ، ترجمة غالب هلسة ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ،بيروت لبنان ،الطبعة الثانية 1984.

12 _ العيساوي، عبد الله، الديوان الاسبرطي، دار ميم للنشر الجزائر، الطبعة الاولى، سنة 2018 .

357.indd 81 09/06/2025 20:15



357.indd 82
09/06/2025 20:15

محمد الصالح بن عمر

شهادة بقلم صالح الدّمس

تاريخيّا يعتبر محمد الصّالح بن عمر أصغر كاتب اهتمّ بالنّقد الأدبي فهو لم يتجاوز الثّامنة عشرة من عمره حتّى نشر أوّل تجاربه في هذا المجال، وهو بذلك خالف ما ألفناه من اتّجاهات الكتّاب الشّباب الذين كلّهم يبدؤون نشاطهم سواء بالشّعر أو القصّة، ويعتبر حالة نادرة جدّا في المدوّنة الأدبيّة التونسيّة، وهو كذلك في الثالثة والعشرين قد أعدّ كتابا كاملا حول أشغال القصّة القصيرة في تونس، وقبل ذلك بأربع سنوات انخرط في حركة الطّليعة أي سنة 1968، وكان هو النّاقد الوحيد صلب هذه الحركة التي انتمى إليها بعض من شباب تونس وكانوا كلّهم تقريبا من نفس الأعمار، ونحن لا ننسى التّأثير الكبير والحاد الذي تركته كتابات هذه الحركة في المشهد الثّقافي والفكري والإبداعي لسنوات الستّينات والسّبعينات من القرن الماضي، ومازالت آثار هذه التّجارب الشّعريّة منها تطفو من حين إلى آخر على السّاحة الحاليّة، ولم يُتناس المنتمون إليها إلى هذا اليوم، مثل الطّاهر الهمّامي ومحمد الصّالح بن عمر رحمهما الله.

هذا الذي كان شابّا لم يُقصر نشاطه على النّقد فقط بل انخرط في العمل الصّحفي وهو ابن اثنين وعشرين عاما، فقد أشرف على الصّفحات الثّقافيّة لجريدة « الأيّام» التي ستحتجب بعد مدّة وجيزة، لتعود للصّدور في أواسط الثّمانينات، وكان ممّن يراسلون هذا الشّاب العشريني من الكتّاب المبتدئين مَن هم أكبر منه سنّا، وقد سَعدت في تلك الفترة بأن نشرت أحد نصوصي بتلك الجريدة التي احتجبت في ظهورها الأوّل بسرعة، لنجده بعد ذلك في جريدة «المسيرة» التي بدورها لم تعمّر كثيرا وقد نشر لي الدّكتور محمد الصّالح بن عمر نصّا شعريّا في أحد أعدادها، سألتقي به مرّة أخرى وقد أصبح مشرفا بجريدة « الرّأي» التي نشرت فيها عديد المقالات وبعض القصص القصيرة جدّا والأكيد أنّ بعضها صدر أثناء فترة تولّي دكتورنا الإشراف على الجانب الثّقافي بها على الأقل، ولست أدري إلى الآن لِمَ كلّما راسلت جريدة، ونشرت لي قصّة أو مقالة أو ما كنت أسمّيه شعرا إلّا وتوقّفت الجريدة، سواء بمحض إرادتها أو لعدم الموازنة المربحة بين التّكاليف ومداخيل المبيعات وبعض الإشهار أو بقرار سياسي، كلّ هذه الجرائد التي ذكرتها أشرف على صفحاتها الثّقافيّة صديقنا المرحوم بن عمر.

إنّ متابعة الدّكتور محمد الصّالح بن عمر لكتابات الشّباب ستلازمه إلى حدّ تفرّغه للأدب العالمي، ترجمة وتقديما ونقدا، وإنّي لأجزم أنّ جلّ الأدباء المعروفين الآن في مجال القصّة والشّعر قد لقوا من دكتورنا المرحوم العناية على الأقلّ في مرّة واحدة، إن كانت في بدايته أو بعد ذلك بسنين، وقد حظيت شخصيّا بدراسة رائقة حول مجموعتي القصصيّة البرقيّة « حكايا الأمير» وذلك حين سلّمته نسخة من الكتاب بدار الثّقافة ببنزرت، ووَفّي بوعده، دون أن أطلب منه ذلك ونشر دراسته حول هذه القصص بمجلّة « الفكر الحر» وهي من أفضل الدّراسات التي عَنِيَتْ بكتاباتي، أقول هذا اعترافا وامتنانا لدكتورنا العزيز، لأنّ الكتّاب الشّباب في حاجة أكيدة وماسّة لسند، لمرشد، لدليل، لناصح يرينا الدّرب الصّحيح، ويضيئ أمامنا المصابيح حتّى نتجنّب التعثّر ونجتاز العوائق، ونمتح من نصائحه بحكم زاده المعرفيّ وتمكّنه من مدارس النّقدوالتّمحيص والنّفاذ إلى مغالق النّصوص،

357.indd 83 09/06/2025 20:15

وقد كان محمد الصّالح بن عمر خير دليل لكثيرمن كتّاب تونس حتّى الذين لا تربطه بهم علاقة مودّة أو صداقة.

قد يكون هذا الأمر الدّافع الرّئيسيّ لتكريمه في ملتقى أدب الشّباب بمدينة قليبية سنة 2008، اعترافا بما قدّمه لهؤلاء من خدمات ونصائح وتوجيهات، وإن كان هذا التّكريم جاء متأخّرا فقد كان من الأجدر والأولى لو تمّ ذلك منذ عقد من الزّمن.

ومحمد الصّالح بن عمر له الفضل والسّبق في تخصيص تسعة كتب للمدوّنة الإبداعيّة التّونسيّة، ويمكن اعتباره أكثر ناقد عَنِيَ بهذا الأمر ليس في محاضرات فقط بل في كتب، بل خصّ بعضهم بكتب منفردة وهذا أمنية كلّ كاتب لما يحمله الكتاب من معنى ومن مغزى ومن قيمة.

إنّ الحدث الذي لا يمكنني نسيانه هو الذي أقدم عليه الدّكتور بن عمر حين قام بإعداد « مختارات من الشّعر اتلتونسي الحديث» سنة 1996 وما أثارته هذه المختارات من ردود فعل من طرف عديد الشّعراء، تراوحت بين العتاب واللّوم والاتّهام بالمحسوبيّة، وإنّي أتذكّر أن الصّديق الشّاعر عبد الله مالك القاسمي قد قاد هجمة شرسة عبر منبره « تداعيات» بجريدة الأخبار لم تخل من إدانة واستنكار لتناسي أو لغمط الدّكتور بعض الأسماء، على أن الدّكتور لم يغتمّ لهذا الهجوم (الأدبي) ولا أثّر فيه بل أقدم على أفضل من ذلك كلّه، وبكلّ أريحيته أشرف على ندوات خصّصت للشّعراء التونسيين الرّاحلين الذين أهملهم النّقد وخصّص النّدوة الأولى للشّاعر عبد الله مالك القاسمي رحمه الله.

التقيت بالدّكتور محمد الصّالح بن عمر عديد المرّات، وكان يبدو لي دائما كتوما منزويا وقورا، لكأنّه يحمل عبءا، علّه يفكّر في مداخلة أخرى لكاتب تونسيّ آخر... ممسكا محفظته، يخطو بتؤدة في ممرّات دور الثّقافة التي رأيته فيها، وحيدا في الغالب، مهيبا صامتا كالبحر الهادئ..

مكتبة الحياة الثّقافية



أصدر الأستاذ الجامعي المعروف علي التّومي العبّاسي في الأوساط الجامعيّة بمؤلّفاته وبحوثه المنشورة في فرنسا وسويسرا وألمانيا وتونس وكذلك المعروف برواياته الفرنسيّة في الأوساط الثّقافيّة وقد فاجأنا هذه المرّة بنشر مجموعة شعريّة باللّغة العربيّة وهو أوّل كتاب يصدره بغير اللّغة التي عُرف بها في كتاباته العلميّة أو الإبداعية .

عنوان هذه المجموعة «رباب» قسّمها إلى خمسة كتب شعريّة وسمها بـ : قصّة / أغنية بريّة / طقوس الوجد / المستجير / بعض الأغنيات

وفي مجمل قصائده القصيرة تجلّت لغته الشّفافة الرّاقية إذ هو يتخيّر عباراته وينتقيها وليس الكلام عنده مجرّد رصف للعبارات بل تشعر أنّه يقتلع الكلمة من أحاسيسه ليصبغها بوجدانه فتجلّت ثقافته الفرنسيّة متأثّرا برامبو وفرلان ومن الشعراء العرب بجبران والشّابي إذ غاصت في معجم رومانسي يعجّ بمكوّنات الطبيعة من ماء وهواء وزهور وأصوات حتّى كأنّك تتجوّل في حديقة نسج من مكوّناتها شعره .

كشف هذا الشّعر عن ذات هشّة ونفس توّاقة للخلود وتحديد شكل الاقامة في العالم بعيدا عمّا يحيط بعوالم النّاس . أشعار فيها حبّ وغرام واحتفاء بالموجودات وفرح بالحياة . لكأنك تقرأ نبيّ جبران وهو يرتّل قصار قصائده أو تطلّ على عوالم الشّابي في أغاني حياته ذلك هو علي العبّاسي الشّاعر الفصيح الذي نطق بالعربيّة ديوانا كأجمل ما تكون دواوين الشّعر المعاصر فهنيئا لنا بهذا المنجز الذي يعزّز مكتبتنا التّونسيّة .

357.indd 84 09/06/2025 20:15

محمّد صالح بن عمر: سيرة إنسان وناقد

محمّد بوحوش

إذا كان لي أن أصف أستاذي المرحوم محمّد صالح بن عمر في كلمات فإنّي أقول على لسان الشّاعر السّوريّ ‹رياض الصّالح الحسين›: «حارّ كجمرة، بسيط كالماء، واضح كطلقة مسدّس»، وأضيف من عندي: « موسوعيّ، وشاسع وعميق كمحيط».

هكذا ارتأيتُ فاتحة هذه الشّهادة إذ من الصّعب أن أحيط بشخصه في حيّز مختصر. فكثيرا ما أردّدُ أنّ الإنسان كصفة أو أنّ الإنسانيّ هو مرتبة لا يرتقي إليها عامّة النّاس، وإن حصل بعضهم على تعليم أكاديميّ وشهادات عليا. ذلك أنّ التّاريخ يشهد على وجود مبدعين وكتّاب مرموقين ونقّاد كبار وفلاسفة ومفكّرين حملوا صفة الإبداع والفكر غير أنّهم لم يرتقوا إلى مرتبة الإنسان بما يحمله من قيم نبيلة. تتردّد في ذهني الآن مقولة «الإنسان هو حيوان زائد ثقافة». فالثّقافة واحدة من العناصر التي تجعل الكائن البشريّ متحلّيا بصفة الإنسانيّ. ما يجرّني إلى القول إنّ الفقيد محمّد صالح بن عمر كان إنسانا قبل أن يكون ناقدا وباحثا وومترجما وأكاديميّا في زمن عزّ فيه الإنسان. لقد شاءت الصّدفة أن أتعرّف إليه في ثمانينات القرن الماضي خلال حضوره بمدينة توزر في بعض التّظاهرات الثّقافيّة. لم تكن لي علاقة شخصيّة به في ذلك الوقت إلى أن حلّت مواقع التّواصل الاجتماعيّ وجاء فيسبوك. يوجعني أن أستخدم فعل كان النّاقص في إنسان شارف على الكمال لأصف خصاله، وعلاقتي الإبداعيّة والإنسانيّة به.

بدأتُ نشر نصوصي الشّعريّة سنة 2009 في موقع التّواصل الاجتماعيّ ‹فيسبوك› على ما أذكر، وكان الأستاذ محمّد صالح بن عمر مولعا بالأدب التّونسيّ، يكاد وقتها من الأكاديميّين القلائل الّذين اشتغلوا به وعرّفوا. كان يختار كلّ يوم تقريبا نصّا شعريّا فينشره في صفحته معلّقا عليه، مكتشفا أصواتا شعريّة تونسيّة وعربيّة مغايرة، أو لعلّها تبشّر بحساسيّة شعريّة جديدة مخصوصة وملفتة للانتباه، مركّزا على جيل التّسعينات الشّعريّ من القرن العشرين. من بين شعراء آخرين كان الفقيد يختار لي من حين إلى آخر نصّا شعريّا، ويعلّق عليه ويترجمه إلى اللّغة الفرنسيّة. أعتقد بأنّ اختياري ضمن كوكبة شعرائه الّذين حظوا باهتمامه يعود إلى أمرين اثنين: أمّا الأوّل فهو لقبي الّذي يذكّره بصديقه ورفيق عمره الدّكتور ‹الهادي بوحوش› إذ كانا معا من روّاد حركة الطّليعة حيث قال في شأنه:

«... هكذا إذن على الرّغم من أنّ الهادي بوحوش لم ينشر الكثير من النّصوص النّقديّة، ومن أنّ حضوره في السّاحة الأدبيّة كان خاطفا فقد كان تأثيره حاسما، إذ بمبادرة منه تأسّس النّقد الطّلائعيّ المناهض علنا للكلاسيكيّة والكلاسيكيّة الجديدة...» ويذكره بالاسم في مقال آخر له موسوم بـ«مذكّرات ناقد: كيف جئت إلى النّقد الطّلائعيّ: الدّور الحاسم للهادي بوحوش» إذ نشر رفقته مقالا مشتركا سنة 1970 عنوانه «بين الجاز وغير العموديّ والحرّ» أثار ضجّة وردود أفعال كثيرة في الوسط الأدبيّ آنذاك. والأمر الثّاني مردّه أنّ نصوصي الشّعريّة كانت تستهويه لبساطة لغتها وعمقها وكونيّتها وقابليتها للتّرجمة والتّعريف بها لدى الآخر على حدّ تعبيره. إذ كان الأستاذ يقول بما معناه أن ليست كلّ النّصوص الشّعريّة قابلة للتّرجمة، ولا هي جديرة بها.

357.indd 85 09/06/2025 20:15

هكذا جرى الأمر معي، وتوطّدت علاقتنا الإبداعيّة والإنسانيّة. كنتُ أنشر في مجلّة «مشارف» الرّقميّة، الّتي أسّسها الفقيد، من بين شعراء من قارّات العالم، ويشهد أرشيف المجلّة الّذي ما يزال قائما على وجود نصوص شعريّة وقصص قصيرة جدّا ومقالات لي منشورة بتلك المجلّة، بعضها باللّغة العربيّة، وبعضها الآخر باللّغة الفرنسيّة إذ كنت أكتب باللّغتين. المجلّة الّتي كان الفقيد فخورا بها إذ قال إنّ عدد زوّارها، وهي في سنتها الأولى، قد بلغ 96000 زائر منهم 52000 ألف زائر في القسم الفرنسيّ.

كان تواصلنا متينا أكان عبر المسنجر أو بواسطة بريده الإلكترونيّ وبريد مجلّة مشارف. وجدتُ فيه الإنسان الأكثر نبلا وتواضعا ورعاية للأدباء ونصحا. من ذلك أنّه لم يكن يطلق على اسمه صفة الدّكتور خلافا للبعض، فحتّى كتبه المنشورة وهي بالعشرات تخلو من هذا اللّقب. كانت علاقتنا علاقة ودّ ومحبّة واحترام وتقدير، ولم يكن أبدا يجامل إذ يرفض أن يتوسّل إليه كاتب مّا كي يعلّق على نصوصه أو يعدّ دراسة عنها أو يترجمها. ففي عرفه أنّ النّاقد ليس خادما لدى المبدع، وأنّه ليس رهن مشيئته إلى حدّ أنّ البعض حاول مهاجمته وانتقاد اختياره للشّعراء. غير أنّ اختياراته كانت واضحة وقائمة على قناعاته وحدها، ولا تشوبها العلاقات الزّبونيّة، ولا أيّ تأثير آخر.

أذكر مرّة أنّني نشرتُ مقالا يشبه البيان الشّعريّ عنوانه «اعترافات رجل في عصر ما قبل ليلى» متذمّرا فيه من وباء السّاحة الأدبيّة في تونس جانحا إلى الاستمتاع بالعالم ومبهجات الحياة بدل تفسير الواقع ومحاولة تغييره، وذكرتُ فيه أنّني سأنصرف عن كتابة الشّعر وأركن إلى العزلة. بيد أنّ الأستاذ محمّد صالح بن عمر فاجأني بنشر ذلك المقال والتّعليق عليه موصيا بأن أعدل عن رأيي، فكان الأمر كذلك. فممّا قال: «الشّاعر التّونسيّ الموهوب محمّد بوحوش يقرّر في هذا البيان التّوقّف عن الكتابة تعبيرا عن استيائه من الأوضاع المتأزّمة السّائدة في تونس ومعظم الأقطار العربيّة. وفي ردّي عليه أحاول إقناعه بالتّراجع عن هذا القرار والعودة إلى الكتابة».

وحين واصلتُ رحلة الكتابة والنّشر كان الأستاذ يترجم ما يختاره من نصوصي إلى اللّغة الفرنسيّة، ويعدّ تعليقا عليها إلى أن تراكمت النّصوص المترجمة ففاجأني ذات يوم من سنة 2016 بأنه سيعدّ عن تجربتي كتابا مزدوج اللّسان يتضمّن سيرتي الذّاتيّة، ودراسة عن عالمي الشّعري ومكوّناته، ونصوصا مترجمة إلى الفرنسيّة وتعليقاته عليها. فكان أن أصدر الكتاب عن دار إشراق التي كان يديرها، وينفق عليها من ماله الخاصّ. صدر كتابه عنّي ضمن السّلسلة السّابعة: «وجوه شعريّة من العالم الشّاعر: محمّد بوحوش» في 160 صفحة، وأهداني مجّانا عشر نسخ منه. وكان قد نشر لشعراء آخرين من تونس والعراق ولبنان والمغرب ومن شتّى أنحاء العالم، وترجم عددا من مجاميعهم الشّعريّة من العربيّة إلى الفرنسيّة.

مرّة أخرى أسعدني الأستاذ بنشر مختارات شعريّة لي وسيرة ذاتيّة بمجلّة ورقيّة فرنسيّة تحمل اسم « فصحيّات» كان رئيس تحريرها قد طلب منه ذلك. وقد مكّنني من نسخة ورقيّة من المجلّة الّتي مازلت أحتفظ بها. نشَر في هذا الصّدد تدوينة تقول: «صدر العدد الجديد من المجلّة الورقيّة الفرنسيّة، فصحيّات، المتخصّصة في الشّعر. وقد جاء حافلا كالعادة بالنّصوص الشّعريّة والدّراسات. وممّا اشتمل عليه ملفّ من إعدادنا عن الشّاعر التّونسيّ الموهوب محمّد بوحوش يتضمّن تعريفا بالشّاعر ومجموعة من قصائده ترجمناها له من اللّغة العربيّة»

ومرّت الأعوام إلى أن صرت واحدا من كوكبة شعرائه الّذين ناهز عددهم المائة. كانوا من أوروبا وأمريكا وأفريقيا وآسيا والعالم العربيّ. جمع مرّة مختارات شعريّة زمن الكوفيد والحجر الصّحيّ، ونشرها في كتاب موسوم ب «معا ضدّ الكوفيد». كما أصدر كتابا رقميّا يضمّ مجموعة من الحوارات ل 29 شاعرا من مختلف جهات العالم.

أمّا أبرز مرجع شعريّ وأهمّه فهو إصداره الورقيّ لأنطولوجيا باللّغة الفرنسيّة عنوانها: «مختارات من الشّعر العالميّ» ضمّت 89 شاعرا وشاعرة من 22 دولة و396 نصّا شعريّا منها 185 مترجما من العربيّة. هذا إضافة إلى النّدوات العديدة الّتي نظّمتها مجلّة مشارف ودار إشراق والّتي تناولت أثارا سرديّة وشعريّة ومسرحيّة لكتّاب تونسيّين كثر.

□□□□□□ □□□□□□□□ □□□ 357.indd 86 09/06/2025 20:15

وحين توالت ترجماته لنصوصي الشّعريّة عملتُ على نشرها في كتاب باللّغة الفرنسيّة حمل اسم ‹ ليس سوى أغنية»، صدر عن دار ‹أودي ليفر› بباريس سنة 2019.

أذكر في رحلتي سنة 2017 إلى الصّين أنّي كتبتُ نصوصا شعريّة عن الصّين نشرتها لاحقا في كتاب عنوانه ‹نصوص الصّين›. كان الفقيد يتابع رحلتي، وينشر تلك النّصوص، يعلّق عليها، ويترجمها بحرفيّة عالية واقتدار، إذ كان يجيد اللّغة الفرنسيّة إلى جانب اختصاصه في اللّغة العربيّة وآدابها.

في 03 أفريل 2021 جمَعنا في مهرجان مشارف الشّعريّ بالمنزه السّادس في دورته الأولى وأكرمنا، فقرأنا الشّعر، وتوطّدت علاقتنا الإنسانيّة والإبداعيّة به أكثر. وقتها أحسستُ، ولعلّه حدس شاعر، أنّ شيئا غامضا ومربكا تملّكني حين كان يلتقط صورة مع كلّ شاعر على انفراد، كأنّ لسان حاله كان يقول: « لعلّ وعسى.. وربّما لن نلتق ثانية». مرّت بعدها أشهر كان الأستاذ يسافر خلالها إلى مناطق في تونس كسوسة الّتي كان يحبّها، وإلى ألمانيا واسبانيا وفرنسا ودول أخرى. ظلّ يواصل عمله اليوميّ في مجلّة مشارف فينشر ويعلّق، ويعدّ الدّراسات النّقديّة عن الشّعراء والسّاردين إلى أن انقطع ذات يوم حبل التّواصل مع الجميع.

وقتها قلتُ في نفسي: «إنّها استراحة المحارب» إذ عوّدنا الأستاذ من حين إلى آخر باستراحة مّا، ثمّ عودته بروح جديدة. غير أنّ الأمر لم يكن كما اعتقدتُ إذ علمت أنّه مرض، وأنّه غادر مواقع التّواصل الاجتماعيّ. وقتها انتابني قلق شديد على حالته الصّحيّة، وحزنت كما لم يحزن إنسان قبلي، وشعرتُ بفقدان الأب والدّاعم والأخ والصّديق، وقبل ذلك الإنسان الأكثر نبلا إلى أن جاء الخبر اليقين برحيله يوم 5 ماي 2023 تاركا لوعة وألما في قلوبنا.

هكذا، عندما يتعلّق الأمر بتقديم شهادة حول شخص نادر يهرع كاتبها إلى ذكر خصاله، إذ لا بدّ من الإشارة هنا إلى أنّ الأستاذ كان رجلا استثنائيّا حقّا: وطنيّ حدّ النّخاع، كونيّ إلى مدى لا يطال، إنسانيّ وأمميّ في علاقاته ورؤيته للعالم. لم يكن يعلن عن مرجعيّاته الفكريّة والإيديولوجيّة



مباشرة، بل كان يبديها في مواقفه تجاه ما يحدث في تونس وفي العالم. فكثيرا ما كان يقارن من خلال ما يشاهده ويدوّنه في رحلاته بين العالم المتقدّم وبين عالم العرب الأشدّ تخلّفا وبؤسا وفراغا، وكثيرا ما كان متضامنا مع ضحايا الإرهاب والأوبئة والكوارث. إذ كان ينشر ويعلّق على الأحداث الجسيمة الّتي تحدث في أيّ مكان في العالم. كما كان يختار الأشعار والقصص والأخبار والكاريكاتور بصفحاته بموقع فيسبوك ويترجمها.

إنّ علاقته بالأدب التّونسيّ علاقة متينة إذ كان خلافا لغيره متابعا للمشهد الأدبي التّونسيّ ومنفتحا عليه، دارسا عديد الأعمال ومحاضرا حولها في ملتقيات كثيرة. إسهاماته في الأدب التّونسيّ بجميع أجناسه وفروعها شعرا وسردا بلغت العشرات بل المئات من الدّراسات، وكتبه المنشورة تعدّ بالعشرات أكانت فرديّة أو جماعيّة في اللّغة والنّقد والشّعر والقصّة والخاطرة والمسرح والصّحافة والمقالة والرّسم والموسيقى، وفي كلّ الأنواع الأدبيّة والفنّيّة والفكريّة. كان أيضا يوثّق بالصّورة وباللّغة، وأكثر من ينشر ومن يعرّف بالإصدارات والتّظاهرات الأدبيّة والفكريّة. في كلّ مجال كان له نصيب، وكان له حضور في المهرجانات والجامعات والنّدوات الدّوليّة وفي المجالس.

357.indd 87 09/06/2025 20:15

وفي كلّ ذلك كنّا نلمس عنده الحماسة والعمل الجديّ والتّحلّي بالأخلاق الفاضلة، فحتّى غضبه أحيانا كان يتّسم بالمرونة والشّفافيّة.

إنّ الأستاذ محمّد صالح بن عمر رجل على قدر كبير من النّباهة واليقظة والنّبل: أذكر ذات مرّة أنّني وجّهتُ له دعوة لحضور دورة من دورات المهرجان الدّوليّ للشّعر بتوزر فاعتذر قائلا لي بكلّ ودّ: «لا أرغب في الحضور حتّى لا يقال لي إنّ محمّدا هو الّذي دعاك بحكم علاقتكما وصداقتكما».

مرّة تقابلنا في توزر في ملتقى ‹أدب الواحة والصّحراء› فكان ضمن الحضور منتبها جدّا إلى كلّ ما يقال، ومعلّقا على المداخلات ومشاركا في النّقاش. كان يحترم الرّأي الآخر إلى حدّ بعيد. قاعدته في ذلك رؤيته الشّاسعة القائمة على قبول الآخر، وعلى التّنوّع والتّعدّد، والنّقد البنّاء إذ لم يكن عدميّا بالمرّة. وكان يردّد دائما ويفرّق بين النّقد الأدبيّ الّذي يمكن أن يقوم به الصّحافيّ المهتمّ بالشّأن الثّقافي أو الكاتب أو الشّاعر أو السّارد، وبين الدّراسات الأكاديميّة الّتي تدار في الجامعات ومختبراتها والّتي هي من اختصاص الأكاديميّين الجامعيّين بما تتضمّنه من استخدام مناهج مخصوصة، ومفاهيم، وجهاز مصطلحات وإشكاليّات وفرضيّات وهلمّ جرّا. في محاضراته كان يبسّط المفاهيم، ولا يشير إلى المنهج عندما يتعلّق الأمر بجمهور غير متجانس وغير أكاديميّ. خطابه أمام الحضور كان يعلو ويهبط وفقا لقاعدة لكلّ مقام مقال.

كان إذن هو الأقرب إلى أدباء تونس والمتابع لإبداعاتهم، عليمٌ بما يدور في السّاحة الثّقافيّة، متّخذا منهجه الخاصّ وفقا لرؤيته في تخيّر ما يقدّره جديرا باهتمامه. كان يتحاشى من يضخّمون ذواتهم ومن لا يتحلّون بالتّواضع، ولم يكن يعتمد الفرز بين كاتب وآخر، بل كان يصف الشّعراء والسّاردين بنعت واحد ‹الكاتب الموهوب› فلان أو علّان. إذ في عرفه أنّ لكلّ كاتب خصوصيّته واختلافه عن الآخر، فلا شجرة تعلو على الغابة، ولا شجرة تغطّيها، منتبهًا دوما إلى تلك النّصوص التي تختلف عن السّائد وإلى الأصوات الجديدة في العالم العربيّ وغيره.

بفضل جهده المرموق وعلاقاته المتنوّعة والواسعة كان يجمع بين كتّاب عرب وكتّاب من شتّى القارّات، فكانت الصّداقات بينهم والتّواصل وتبادل الأفكار والإصدارات. أنا واحد من المدينين له بأن تعرّفت إلى شعراء أصبحوا أصدقاء دائمين لي من الوطن العربيّ ومن أوروبا خاصّة.

بعث الفقيد مجلّة مشارف الرّقميّة لتكون فضاء مفتوحا للنّشر أمام جميع الكتّاب والفنّانين والنقّاد والمفكّرين في العالم، وجعل لها شعار ‹مجلّة ثقافيّة لرفع الحواجز ومدّ الجسور بين المبدعين العرب ومبدعي العالم› فكانت حقّا جسرا بين الثّقافات ومرجعا لا غنى عنه في متابعة الحركة الشّعريّة في تونس والوطن العربيّ والعالم.

أنشأ أيضا موقعا ألكترونيّا سمّاه «أقوال» عرض فيه سيرا مقتضبة لشعراء وصورا لهم ومجموعة من أقوالهم المأثورة. كما جمع حوله ثلّة من المثّقفين والأساتذة منهم عمر حفيّظ، ومحمّد المي، ومصطفى مدايني، وعثمان بن طالب، وفوزيّة الصفّار الزّاوق، وإيمان عمارة، ومصطفى الكيلاني، وأحمد ممّو، وسلوى الرّابحي، ومنّوبيّة بن غذاهم وغيرهم، فكانوا شركاء له في تظاهرات ثقافيّة كان هو منظّمها أو مساهما فيها.

ولا بدّ من الإشارة أيضا إلى خاصيّة إنسانيّة لدى أستاذنا محمّد صالح بن عمر هي وفاؤه لأصدقائه وزملائه. إذ كان ينشر أفراحهم وأتراحهم، فيبدي تجاههم عاطفة خاصّة مبرزا خصالهم وقيمتهم الأدبيّة والعلميّة ومآثرهم. أعترف الآن وقبله وبعده أنّي مدين جدّا لرجل رعاني وقوّمني وعرّف بي، أثره لا يزول، وفيض إنسانيّته ساكن فينا.

هكذا يرحل الإنسان الاستثنائيّ، وهكذا نفتقده جسدا، فيما تظلّ ظلال روحه تحيط بنا، ويبقى جهده البحثيّ والعلميّ يذكره أثرا خالدا لا يعتريه النّسيان. يرحل الجسد ويبقى الإنسانيّ والإبداعيّ فينا وما بيننا. انتهى.

357.indd 88 09/06/2025 20:15

محمد صالح بن عمر مترجما للشعر

رشيد القرقوري

لم أكن أتصور أن لقاءنا في بلدية سيدي بوسعيد في إطار ندوة حول زين العابدين السنوسي نظمها منتدى الفكر التنويري سيكون لقاءنا الأخير.فكم كان حفيا بشخصي يومها وكم مسك يدي وكم عبّر عن امتنانه لشخصي وتقديره لما فعلته مع سي المنجي الشملي طوال معرفتنا به من السبعينات حتى وفاته...كان يقول لي : نحن أخوان لأب واحد هو منجي الشملي فقد أقنعك بالأدب المقارن وأقنعني بالترجمة وخاصة ترجمة الشعر .وخيرا فعل شيخنا...

ولكنه يتأسف لأنه لم يجلس معنا طويلا كما كان يشتهي...فقد منعته الدروس ومشاغل الحياة وقد حثه الأستاذ الشملي على مطالعة الشعر الأجنبي وعبّر له عن تحمسه لترجمة الشعر بل شجعه على الأمر واعتبر أن الترجمة من أدوات الأدب المقارن التي تفتح الشعوب على بعضها وتقرب بين الشعراء رغم اختلاف لغاتهم... بل ان الاختلاف اللغوي ضرورة لتتم الترجمة في إطار الأدب المقارن وتصير منهجا من مناهج الأدب المقارن ويصير الشعر المترجم من لغة أجنبية مضمونا من مضامين الأدب المقارن.

وانطلق صديقي محمد صالح بن عمر متشبعا بأفكار شيخنا مترجما للشابي وقد ترجم الشملي بعض يومياته مع صديق له..ووجد صديقي في الثورة الإعلامية وخاصة في مواقع التواصل الاجتماعي فضاء لنشر بعض ما يترجم معرفا بالشعراء والشاعرات المترجم لهم...ناشرا أحيانا رسائلهم له وإعجابهم ببعض مقاطع الشعر العربي التي كان يترجمها لهم.

وكان يربط العلاقات بين هؤلاء الشعراء وجامعيين نقاد تونسيين...وقد تعرفت من خلاله عددا مهما من شعراء.

أنفق محمد صالح بن عمر العشر سنوات الأخيرة من حياته في نشاط ترجمة الشعر..أي من 2013 الى 2023 وقد تمكن من التعريب والتعجيم لمائة وعشرين شاعرا وشاعرة من مختلف أصقاع الأرض بل صاروا أصدقاءه وربط لنا صداقات مع بعضهم..ثم إنه كان يعبّر لهم عن فلسفته في الترجمة وتتمثل في كونه يترجم القصيدة باعتبارها مجموعة علامات دون ربطها بمحيطها أو كاتبها أو وطنها فهي عنده مستقلة..يقول لي دائما في توضيح هذه القضية: أسعى إلى ترجمة القصيدة بعيدا عن المؤثرات الخارجية للتيسير في الترجمة .

ويعود هذا الأمر في رأيي إلى تشبعه بالمدرسة البنيوية التي درسناها عند توفيق بكار..كما يعود إلى نصيحة كان يقدمها لنا شيخنا منجي الشملي في مادة التعجيم والمتمثلة في عدم ربط النص بمحيطه واعتباره مجموعة علامية مستقلة رغم أنه لم يكن يؤمن كثيرا بالبنيوية الهيكلانية كما كان يسميها بل إن الأمر ييسّر عملية الترجمة ويسهلها إلى حد ما .

إنها تجربة بن عمر الأخيرة في الترجمة دامت عشر سنوات من 2013 إلى 2023.. ترجمة الشعر تعريبا وتعجيما ل 1500 قصيدة. فقد افتتح لنفسه حسابا فيسبوكيا سنة 2009 وجعله فضاء لترجمة الشعر من يومها ..فما هي خصائص هذه الترجمة ....وخاصة في هذه العشرية الاخيرة من الترجمة ؟

بنيت التجربة عنده على الصداقة التي جمعته بهؤلاء الشعراء وعلى جودة ما يكتبون من شعر خاصة...إنها صداقة أدب وفن وثقة..انطلقت من 2009 وتوّجت بنشر كتاب

357.indd 89 09/06/2025 20:15

باللغة الفرنسية يضم قصائد ل 89 شاعرا اعتبره محمد صالح بن عمر الجزء الأول من كتاب ضخم ستليه أجزاء أخرى....كان يناقش القصيدة مع صاحبها ليتشبع بمعانيها ثم ينطلق في الترجمة ولا يتردد في طلب المشورة من صحبه...وكنت أحدهم...فلا ينام إلا وقد أنجز شوطا مهما في ترجمة القصيدة الفرنسية....ناشرا ما ترجمه طالبا منا التقويم والاصلاح بتواضع العلماء...كان يتذكر المترجمين الكبار الذين درسنا عندهم وخاصة صالح القرمادي ومنجي الشملي ورشيد الغزي وغيرهم رحمهم الله..ويتحسر على وفاتهم وعدم مشاركته هذا العمل الضخم..

وهذه الترجمات استغرقت سنوات وأوحت له بمجموعة افكار أهمها تخصيص كتاب أو مجموعه لكل شاعر في سلسلة جعل عنوانها : وجوه شعريّة من العالم، خصّص كلّ جزء منها لشاعر أو شاعرة.

وقد صدرت فيه خمسة كتب خُصّصت على التّوالي للشّاعرة الفرنسيّة مونيك ماري إهري، والشّاعرة التّونسيّة إيمان عمارة، والشّاعرة السّوريّة سوزان إبراهيم، والشّاعر الفرنسّي باتريك برتا فورقاس، والشّاعرة السّورية فرات إسبر. وقد طرحت عليه قضية وقتها هي الاختيار.

وعن طريقته في اختيار الشعراء وقصائدهم التي تستحق الترجمة والنشر أورد ما قاله في مجلة القدس العربي ما يلي : (لنركّز حديثنا على المختارات. ما الصيغة التي أخرجتها فيها؟

جعلتُ كتاب هذه المختارات في مجلّدين مستقلّين، كلّ مجلّد منهما في 378 صفحة: أحدهما باللّغة العربيّة يتضمّن تراجم الشّعراء المنتخبين وقصائدهم المختارة، سواء منها التي كُتبت أصلاً باللّغة العربيّة أو التي نقلتُها إليها من اللّغة الفرنسيّة. والمجلّد الثّاني باللّغة الفرنسيّة وهو يشتمل على تراجم الشّعراء أنفسهم وقصائدهم، سواء منها التي كتبها أصحابها بلغة موليار، أو التي ترجمتُها إليها من اللّغة العربيّة. وقد اختار النّاشر أن يبدأ بإصدار هذا المجلّد ثمّ سيليه المجلّد الآخر. أمّا عدد الشّعراء الذين أدرجوا في كلّ مجلّد فهو 89 شاعراً. على الرّغم من أنّ منتخبي الشّعريّ يتألّف من 120 شاعراً. والسّبب في ذلك أن ربع المنتخب تقريباً اعتذر عن عدم دخول المختارات لأسباب شتّى، أكثرها شخصيّة. منها أنّ بعضهم يكتب باسم مستعار وقد فرض النّاشر عليّ أن يُوقّع كلّ شاعر باسمه الحقيقيّ ويرفق نصوصه بصورته، ومنها أنّ بعضهم يكتب شعراً إباحيّاً موغلاً في الجرأة، وهو يمارس مهنة التّدريس، أو له أبناء وأقارب لا يريد أن يطّلعوا على ما يكتب وغير ذلك. أمّا التّراجم فلم أستلم في شأنها من الشّعراء المنتخبين إلاّ المعلومات الدّنيا عن أشخاصهم ومسيراتهم الحياتيّة والتّعليميّة والمهنيّة وقوائم منشوراتهم. وقد قدّمت هذه المعطيات باقتضاب شديد، مقابل توسّعي في عرض خصائص تجاربهم وتقويمها نقديّاً، من دون أن أقبل من أيّ منهم التّدخّل في ما أصدره من أحكام في شأن تجاربهم. وهو ما يجعل هذه المختارات، في تقديري، مختارات بالمعنى الحقيقيّ لا المجازيّ، إذ أنّ كلّ الشّعراء المدرجين فيها من اختياري، وكذلك نصوصهم، كما أنّ تراجمهم من وضعي لا مجرّد سير ذاتيّة أمدّوني بها. وهنا أريد أن أنوّه بكلّ الشّعراء المنتخبين على ما تحلّوا به من أريحيّة ورحابة صدر بقبولهم مواقفي النّقديّة من تجاربهم، حتّى إن كان بعضهم لا يوافق عليها.

النّصوص التي اخترتها أربع صفحات لكلّ شاعر، ما عدا الشّعراء الذين طالت قوائم منشوراتهم- وهم قلّة- فقد أسعفتهم بصفحة إضافيّة.وقد سالته الصحفية السيدة صفاء ذياب في مجلة القدس العربي عن الاختيارات أو كيف يختار نصا دون غيره.

للاختيارات مناهج خاصّة ومرجعيّات عدّة.. وأنت اخترت عدداً كبيراً من الشّعراء العرب والأجانب.. فما المعايير التي اخترت من خلالها شاعراً دون آخر؟ وكيف تمكّنت من إيجاد قاسم مشترك بينهم من شأنه أن يبرّر جمعهم في كتاب واحد؟

فكانت اجابته كما يلي :

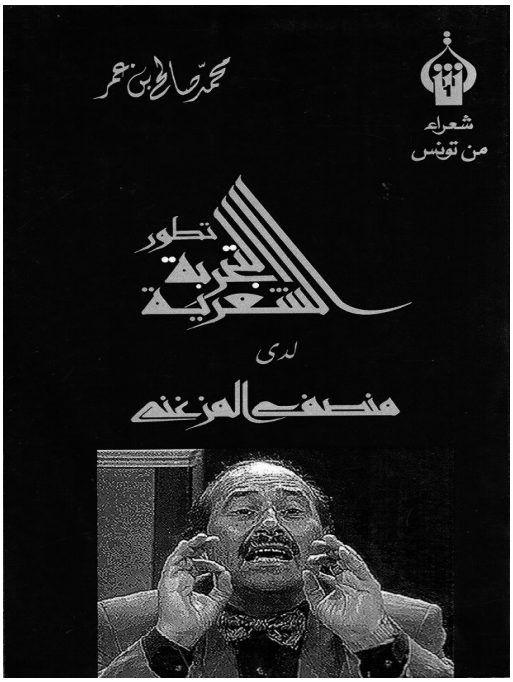
لا يوجد نوع واحد من المختارات الأدبيّة، إنّما هناك أنواع كثيرة مختلفة. وكلّ نوع يفرض إعدادُه اعتمادَ مقاييس معيّنة. فثمّة جمعيّات ونوادٍ أدبيّة تضع مختارات لأعضائها وفي الغالب هم الذين يمدّونها بنصوصهم وتراجمهم الذّاتيّة. وهو عمل شبه إداريّ ما دامت الجهة التي تعدّ هذا الضرب من المختارات لا تختار المؤلّفين ولا نصوصهم، بل تكتفي بجمع التّراجم والنّصوص من أصحابها، ثمّ الأسماء ترتيباً هجائيّاً قبل الدّفع بالكتاب إلى المطبعة. وهناك

357.indd 90 09/06/2025 20:15

مختارات يعدّها كتّاب أو شعراء أفراد يدرجون فيها بعض من يكتب في اللّون الذي يكتبون فيه، فتجيء ممثّلة لاتجاه محدّد أو لأسلوب معيّن في الكتابة أو لجيل من الأجيال.

ومن المختارات ما يدور حول محور من المحاور كالسّلام أو التّضامن بين البشر أو التّنديد بالإرهاب أو بالعنصريّة، وفي هذا الصّنف تُمنح الأوليّة لمن عُرفوا بالكتابة في الغرض المختار وأجادوا في طرقه. وثمّة نوع آخر ينبع من رؤية ذاتيّة للجنس الذي تتعلّق به المختارات، أو حتّى لأكثر من جنس في بلد معيّن أو في إطار لغة معينّة، وهذا اللّون ينجزه في العادة ناقد متمرّس أو شاعر كبير يريد تقديم شهادته على ما يراه إبداعاً حقيقيّاً في ما ينشر حوله، باختيار من يرى أنّ ذلك المفهوم للإبداع يتجسّم في نصوصهم، مقابل إقصاء من تخلو أعمالهم منه في نظره. وهكذا فإنّ جنس المختارات يرتبط وجوباً بسياق مكانيّ وزمانيّ محدّد وهدف معيّن، وهذا ما ينطبق على مختاراتي الشّعريّة... بإيجاز شديد هذه المختارات هي ثمرة عمل طويل قمت به في صفحتي على الفيسبوك وقد استغرق قرابة السّت سنوات، من سنة 2009 حتى 2015. فمنذ أن فتحت حساباً في هذه الشبكة اخترت ألاّ تكون صفحتي للتّواصل الاجتماعيّ فحسب، بل للنّقد والتّرجمة من العربيّة إلى الفرنسيّة والعكس. كما أنني حصرت اهتمامي في الشّعر دون النّثر حتى لا تتشتّت جهودي، فأخذت منذ البداية أختار القصائد التي تقنعني ممّا ينشره أصدقائي الشّعراء (بالمفهوم الافتراضي) في صفحتي وأعلّق عليها تعليقاً أطول من المعتاد، إذ يملأ التّعليق الواحد ما بين الصّفحة والصّفحتين، كما أترجمها إلى الفرنسيّة إذا كانت باللّغة العربيّة أو إلى العربيّة إذا كانت باللّغة الفرنسيّة. أمّا المعيار الذي اعتمده في الاختيار (فهو القيمة الفنّيّة للنّص دون غيره حسب اجتهادي، ولا ألتفت البتة إلى صاحبه) القدس العربي في 6نوفمبر 2015.

هذا النص أو التصريح لمحمد صالح بن عمر لمجلة القدس العربي يوضح فيه طريقة اختياره للنص وللشاعر ويعترف انه اختيار على الحقيقة لا على المجاز أي أن ذوقه الشعري يتدخل في الاختيار...فما يراه جيدا من الشعر مضمونا وأسلوبا يختاره للترجمة وما يراه عكس ذلك يتركه...هل هي الانطباعية ومدرسة الذوق ؟ لعلها كذلك...



لقد حدّد اختياره بنو عية النص وجودته...ولهذا النوع من الاختيار نتائج...بل إن التجربة كلها لها نتائج على الشعراء وعلى الناقد الذي تولى الترجمة والنشر والتعليق.

فهذه التجربة في الترجمة والنقد لها نتائج سنحاول ذكرها في هذا المقال.وسنعتمد في حصرها على ما قاله صاحبها وما قاله المترجم لهم...فعندما نتحدث مع أحد المترجمين لهم نجده يلهج بذكر محمد صالح بن عمر...كلهم دون استثناء...وحتى من اعتذر عن نشر شعره المترجم في كتاب لأسباب ذاتية كالإباحية فيه فإنه يشكر بن عمر لأنه تفهّم وضعه...أما إيمان بن عمارة فإنها شاكرة له كل جهده معترفة بجميله...

أما النتائج فيمكن تلخيصها في ما يلي :

- اولا، جمع هؤلاء الشّعراء الذين ينتمون إلى القارّات الخمس واكتشاف بعضهم بعضا بفضل التّرجمة. وهذه مزيّة من أهمّ مزايا هذه التجربة التي أتاحت في حدود فضاء الفيسبوك فرصة هدم الحواجز القائمة بين ثقافتين من أعظم ثقافات الإنسانيّة هما الثّقافة العربيّة والثّقافة الفرنسيّة وتحويل شتات من الشّعراء تفصل بينهم مسافات مكانيّة شاسعة والحاجز اللّغوي من الانتماء إلى فريق واحد قد تحول مع مرور الزّمن إلى ما يشبه العائلة الفيسبوكية المتلاحمة..

357.indd 91 09/06/2025 20:15

- ويذكر محمد صالح بن عمر نتيجة أخرى لهذه التجربة تتعلق بشخصه...فقد جودت هذه التجربة لغته الفرنسية.

واستسمحكم في إيراد شهادته كاملة حول هذا الموضوع كما وردت في مجلة القدس العربي بتاريخ 6 نوفمبر 2015.

يقول :إنّ ترجمة الشّعر مهمّة عسيرة شاقّة، إذ لا يكفي أن يعرف المرء جيّداً في اللغة الهدف، بل ينبغي أن يلمّ أيضا باللّغة المصدر. وذلك حتّى لا يحرّف المعاني المعبَّر عنها بها. فلا يمكن لأحد مثلا أن يترجم نصّاً شعريّاً من العربيّة إلى لغة أخرى إلاّ إذا كان عارفاً بخصائص لغة الضّاد، لاسيما معاني أدواتها النّحويّة – وعددها يزيد على المئة ولكل أداة أكثر من معنى- ومعاني صيغها وعدد صيغها الاسمية والفعلية يقرب من السّتمئة صيغة- ولمعظم الصيغ أكثر من معنى- ومعاني تراكيبها وهي تربو على الألف تركيب جلّها متولّد عن الحذف والزيادة أو التّقديم والتّأخير. ولقد ساعدني على معرفة هذه اللغة أنّني متخصّص فيها أكاديميّاً. فجامعيّاً أنا أستاذ في النّحو والمعجم العربيّين، أمّا اللّغة الفرنسيّة فأنا من الجيل الذي درس هذه اللّغة من السّنة الأولى ابتدائي حتّى السّنة النّهائية ثانويّ، كما أنّني ولدت ونشأت في مدينة قرطاج التي كان يسكنها الكثير من الفرنسيّين. فكنّا- ونحن أطفال- نتكلّمها في الشّارع إلى جانب لغتنا الأمّ. ثمّ كان من حسن حظّي حين دخلت الجامعة طالباً أن درست التّرجمة من العربية إلى الفرنسيّة على يد أستاذ استثنائي في هذا التّخصّص، كان وما يزال يضرب به المثل في تدريس هذه المادّة ويحظى بإعجاب أجيال الطّلبة المتلاحقة وهو أستاذي الكبير منجي الشّملي.

مكتبة الحياة الثّقافية

عاشق الصّحافة والوطن



عن دار الشّنفرى ضمن سلسلة « نقد ثقافي « صدر كتاب للدّكتور محمد عبازة عنوانه : « عاشق الصّحافة والوطن « يمتدّ على 170 صفحة وهو مجموعة من المقالات نشرت أغلبها سنة 1987 أي قبيل تغيير السابع من نوفمبر وبعده بقليل في الملحق الثّقافي لجريدة العمل قبل أن يختفي هو والجريدة لتصدر جريدة الحريّة لذلك فانّ هذه المقالات شاهدة على فترة تحوّل سياسي وثقافي عاشته بلادنا .

المقالات وان تجاوز بعضها الزّمن إلا أنّها توثّق لمرحلة مهمّة وتعطي فكرة لقارئها عن بعض الأحداث التي جرت وكشفت عن نفس نقديّ للدّكتور محمّد عبازة الذي لم تكن كتاباته مهادنة بل كان لا يلوك عباراته ولا يخاف من الإلقاء بها على وجه من يتوجّه إليه بالانتقاد رغم أنّهم يشكّلون سلطة ثقافيّة في ذلك الزّمن .

انتقد آداء العديد من المثقّفين على غرار محمد إدريس وسمير العيّادي وحمدي الحمايدي ومحمد رضا الكافي كما انتقد سياسة الدّولة عند تعرّضه إلى وضعيّة المثقّف كوضعيّة منوّر صمادح أو موقف الدّولة من اللّغة العربيّة ..الخ

كتاب يكشف عن وجه آخر من وجوه الدّكتور محمّد عبازة الذي امتهن الصّحافة في فترة من فترات حياته عندما اشتغل مع عبد الرّحمان أيّوب في مجلّة الحياة الثقافيّة ودرّسها في معهد الصّحافة وكتب عديد المقالات في مجلّة الفكر التي نرجو أن يتناولها بالنّشر هي الأخرى . كتاب جدير بالقراءة لأنّه يوثّق جزءا من ذاكرتنا ويشهد على فترة تاريخيّة مخصوصة.

357.indd 92 09/06/2025 20:15

أبو القاسم محمد كرو قارئا لطاهر الحدّاد

د. زهير الزوادي

كانت مسألة التعريف بطاهر الحداد (1899 ـ 1935) وإحياء ذكراه وإبراز مكانته في تطور الفكر الاجتماعي والسياسي التونسي خلال القرن العشرين من بين أهم القضايا التي رافقت حياة محمد أبو القاسم كرو (1924 ـ 1925)، إن لم تكن أهمها. أعلن كرو عن نيته في تأليف كتاب حول «عبقرية الحداد» منذ سنة 1954 وإن لم ينجزه فهو شرع في نشر مقالات وكتب وإلقاء المحاضرات والمشاركة في برامج إذاعية حول صاحب «امرأتنا في الشريعة والمجتمع» وفكره وأعماله، حتى جعل منه رفيق درب طوال عمره.

I ـ ماذا قرأ أبو القاسم كرو في كتابات الحداد؟

شكلت مسألة قراءة أعمال الحداد والكتابة عنها، والتعريف بها والدفاع عنها في جانبها الفكري وبعدها النضالي، قضية حياتية بالنسبة لأبي القاسم محمد كرو، وإن كتب هذا الأخير أول نص له عن الحداد سنة 1948 فهو واصل اهتمامه من خلال 4 مؤلفات وهي: «طاهر الحداد». و«مع الحداد دائما»، و«دفاعا عن المرأة»، ومجموعة «الملاحق والصور»، لتصبح جميعها كتابا خاصّا يجمع أعمال أربعين سنة من البحث والكتابة والتحليل حول ما اعتبره كرو «عبقرية الحداد»[1].

اعتبر كرو أن الحداد «رائد منسي»[2] والحال أنه كافح بقلمه وفكره وبشعره ونثره، بما لم يسبقه إليه سابق ولم يلحقه فيه لاحق[3] وأنه قاوم الرجعية والاستعمار وكل المارقين عن واجبات الدين والوطن[4].

اختزل كرو حياة الحداد في كلمة: «حياة نضال دائم» (ص38) موزعة على أطوار ثلاثة حكمت تسلسلها الزمني وموزعة على ميادين أربعة، حيث كتب: «ويمكن أن نحدد من هذه المدة (ستة وثلاثين سنة التي عاشها الحداد!!). ثلاث قمم شامخة تبدو في حياته كنقط انطلاق دائمة أو كخطوط فاصلة بين كل طور وطور آخر يليه. ومن عجيب الظواهر في هذه الأطوار، أن كلا منها قد دام خمس سنوات تقريبا وانتهى بحدث بارز مثير، يعد في حياة الحداد علامة واضحة لتطور ذهني واجتماعي كبير في تفكيره ونشاطه الرائد الوثاب»[5].

وإذا اعتمدنا التّحقيب الثلاثي الذي أقرّه كرو لحياة طاهر الحداد يبدأ الطور الأول سنة 1920 بانتماء الحداد إلى الحزب الحر الدستوري التونسي، ليكون إلى جانب عبد العزيز الثعالبي إلى حد مغادرته البلاد (1923) وقدوم محمد علي الحامي سنة (1924) وانخراط الحداد معه في تجربة بناء أول نقابة تونسية للعمال وانطلاق في بعث تعاضديات كصيغة لإرساء اقتصاد تضامني يساعد أبناء الطبقات الشعبية على مواجهة صعوبات حياتهم الاقتصادية والاجتماعية.

ويبدأ الطور الثاني بعد نفي محمد علي الحامي (1925) وفشل تجربة «جامعة عموم العملة التونسية» والتي تفرغ خلالها الحداد إلى الاهتمام بفصيل اجتماعي ثان لا يقل غبنه عن حال العمال وهو الفصيل النسائي. ثم يتوجه الحداد في طور ثالث وأخير من حياته بعد سنة 1930 إلى الكتابة الشعرية والنثرية المتشبعة بتجاربه السياسية والثقافية والاجتماعية والمتجذرة في مقاربات ثقافية تنويرية وتقدمية تهدف إلى مناهضة الاستعمار وتقويض بُنى ومؤسسات المجتمع التقليدي

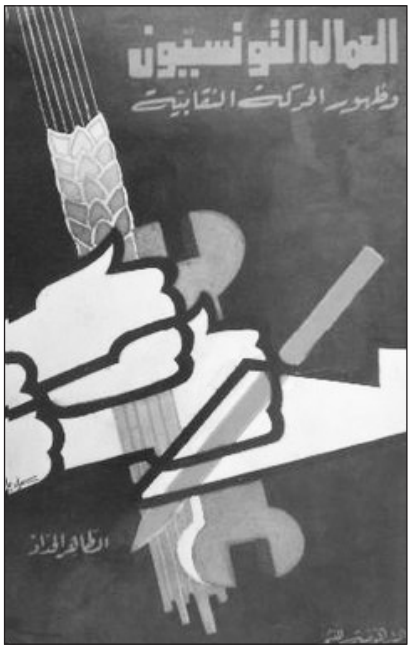
357.indd 93 09/06/2025 20:15

وثقافاته، الأمر الذي أضفى على فكر طاهر الحداد طابعا وطنيا وإصلاحيا شاملا متمحورا حول الانعتاق والتحرّر.

وقد اعتبر كرو أن الأطوار الثلاثة التي مرّت بها حياة الحداد انتهت كل منها بانتاج كتاب شكل لبنة أساسية في بلورة فكر وطني وإصلاحي تونسي لم تفتر شعلته، حيث انتهت المرحلة الأولى بصدور كتاب «العمال التونسيون وظهور الحركة النقابية»، وتوجت المرحلة الثانية بظهور كتاب «امرأتنا في الشريعة والمجتمع»، ونتج عن المرحلة الثالثة ديوان شعر الحداد وباقي كتاباته النثرية.

وأضاف كرو أن «كفاح الحداد كان شاملا لأربعة ميادين كبرى يتصل بعضها ببعض.. وتؤثر كلها في حياة الجماهير وتحدد مصيرهم ومستقبلهم».

كان الميدان الأول الذي برز فيه نشاط الحداد هو مجال الكفاح السياسي من أجل الاستقلال الوطني كرسه صاحب «العمال التونسيون» بانتمائه المبكر للحزب الحر الدستوري التونسي منذ تأسيسه سنة (1920). أما الميدان الثاني فكان ـ حسب كرو ـ كفاح الحداد ضد القوى الرجعية الفكرية والدينية التي كان يستند إليها الاستعمار في استمرار وجوده في البلاد التونسية معتبرا أن ذلك الكفاح شكّل المعارك التي خاضها الحداد في زمنه أخطر. وقد بيّن كرو أن كفاح الحداد للرجعية لم يكن «موجها إلى أشخاص بأسمائهم بقدر ما كان موجها



ضد عقلية بعينها وأسلوب تفكيرها وقوة تأثيرها في الجماهير التي كانت يومئذ غافية في أحضان الجهالة والركود..[7].

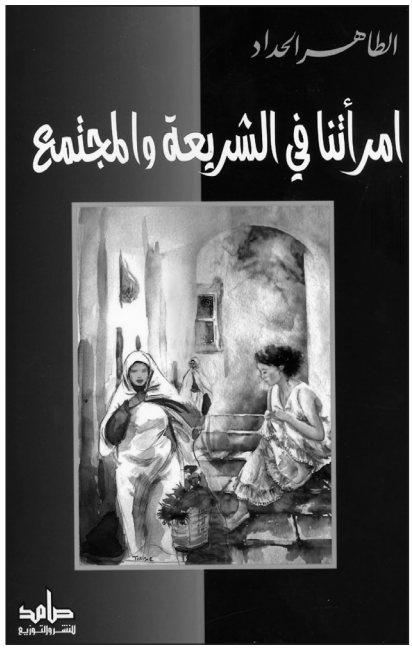
أما الميدان الثالث لكفاح الحداد، فكان نضالا جماهيريا صلب العمال والحراك الاجتماعي في أبعاده الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والسياسية. وكان الميدان الرابع «اجتماعيا شائكا» ـ حسب توصيف كرو ـ أو اجتماعيا ثقافيا ودينيا بصفة أدق وهو ما خص شأن المرأة والعائلة والتربية.

وعلى أساس هذه النظرة التقييمية لأنشطة الحداد ومواقفه اعتبر أبو القاسم محمد كرو أن حياة الحداد أصبحت «أمانة في ضمير التاريخ وأقلام الكاتبين»[8]، بما يعني الضرورة الملحة لدراسته وتبيّن مكانته ودوره في بلورة فكر تونسي جديد. وذلك ما أسهم فيه كرو من خلال ثلاثة كتب مخصوصة نرى أن تصميم كل واحد منها يتكرر (خاصة كتابي: «الطاهر الحداد، رائد الحرية نصير المرأة»، من جهة و«مع طاهر الحداد دائما» حيث أعاد كرو البحث والتفكير في جوانب مهمة في مواقف الحداد خاصة منها مسألة المرأة (ص107 ـ 113)، مبرزا مكانته في ذلك الشأن صلب التيار الفكري العربي المناصر لقضية تحرير المرأة (ص139 ـ 158)، والجانب النضالي من حياته (ص96 ـ 106).. ومضيفا أبعادا أخرى مهمة من مكانة الحداد التاريخية والمتعلقة بعلاقته بالشابي (ص121 ـ 139 و202 ـ 205). وخص كرو كتابا ثالثا عن الحداد: «دفاعا عن الحداد» خصصه لمسألة المرأة في فكر صاحب «امرأتنا»... مضيفا في ذلك جوانب جديدة في التحليل مثل نقد مواقف رجال الدين والاستعمار، ودور بورقيبة في السير على نهج الحداد في خصوص قضية تحرير المرأة (ص235 ـ 243). وإن كانت مسألة تحرير المرأة قد شغلت مجهود أبي القاسم محمد كرو في كتابي: «دفاعا عن المرأة» و«مع الحداد دائما» مقابل تأكيده على مسألة النضال السياسي والكفاح الثقافي وضد التجنيس في كتاب طاهر الحداد: «رائد الحرية ونصير المرأة» فإنه (أي كرو) اعتنى بمسألتين هامتين في نظره: أولاهما تخص صدى أفكار الحداد في المجتمع التونسي من خلال الاشارة إلى مكانة وأهمية دور كل من توحيدة بن الشيخ (أول طبيبة عربية وتونسية ص

357.indd 94 09/06/2025 20:15

267) وبشيرة بن مراد (أول زعيمة تونسية ص 271)، ومن خلال تأكيد صحة تحليل أوضاع المرأة المتدهورة حسب الحداد[9]، ومن خلال الإشارة إلى مجهود بعض النساء المسلمات لاستنهاض همم المرأة المسلمة على درب تحررهم مثل: جمانة الأطرش (ص268) والأميرة نازلي (ص262) وبنظير بوتو (ص261).

أما المسألة الثانية التي تعرض إليها كرو في سياق تجديد تحليل فكر وأعمال طاهر الحداد من خلال كتابه المشار إليه: «مع الحداد دائما»، فهو حرصه على التعليق والتقييم والتصحيح لما تضمنته بعض الكتابات الحديثة (التي جاءت بعد كتابة كرو سن 1957) عن طاهر الحداد مثل كتابة محمد الحبيب السلامي (ص 192 ـ 196) والأب جون فونتان (ص 174 ـ 177) ومحمد المرزوقي والجيلاني بالحاج يحيى (ص115 ـ 128). ولم يتغافل كرو عن البعد العربي للقضايا التي انشغل بها الحداد (تحرير المرأة، مقاومة الرجعية ورجال الدين المخافظين، التأويل العقلاني للقرآن، مقاومة الاستعمار...) مؤكدا تجاوب الحداد مع دعوات إصلاحية وتحررية تونسية بخصوص تحرير المرأة صدرت في تونس (الهادي العبدي) أو باقي البلدان العربية (نظيرة زين الدين، وقاسم أمين، وطه حسين..) [10]. وقد أكد كرو على التشابه بين المنطق الاصلاحي لدى كل من طه حسين وطاهر الحداد[11]،



وهو أمر أكدته ـ حسب كرو ـ كل الحملات الانتقادية ضد كتاب «امرأتنا في الشريعة والمجتمع» التي شهرت بـ«المدرسة الإلحادية» التي ينتسب إليها صاحبه ويشترك في ذلك مع طه حسين صاحب «في الشعر الجاهلي» والشيخ علي عبد الرازق صاحب كتاب «الاسلام وأصول الحكم»[12]. وبيّن كرو أن حملات النقد التي تعرض إليها طاهر الحداد شملت كل من أبي القاسم الشابي، وزين العابدين السنوسي والهادي العبيدي، ومحمد صالح المهيدي، الذين تحركت ضدهم الآلات الدعائية المحافظة والرجعية التي تجسدت في كتابات كل من محمد المنصف المنستيري، ومحمد الهادي العامري، وعمر البري المدني، والشيخ محمد الصالح بن مراد[13].

وحدد كرو أن قوى الرجعية التي قاومت الحداد وشهرت به وبكتبه كانت تنتمي أساسا إلى الوسط الزيتوني من ناحية، وإلى الأوساط الاعلامية والسياسية المتواصلة معه. وذلك من خلال ثلاث أمثلة أوردها بتفصيل.

فبعد أن أشار العامري إلى كتاب طه حسين «في الشعر الجاهلي» الذي «تحكك فيه بالاسلام ما شاء له هواه» طالب برد بتولي لجنة من العلماء الزيتونيين بالرد على كتاب طاهر الحداد: «امرأتنا في الشريعة والمجتمع». ونحن وقد أخرجت لنا دار الطباعة التونسية كتاب (امرأتنا..) فهل من عالم غيور أو كاتب مفكر مخلص لهما مقدرة على ابراز مكونات الشريعة الاسلامية وما انطوى عليها سيرها في معاملة المرأة وما رمت إليه من إصلاحها، يكشفان التقارب ويتصدان لرد هذه الغارة الشعواء، بتأليف كتاب علمي يقضيان به على هذيان مؤلف كتاب (امرأتنا..)».

وتحقق ما طالب به العامري، بقرار من النظارة العلمية لجامع الزيتونة برئاسة الشيخ محمد الطاهر بن عاشور وترشح الشيخ محمد الصالح بن مراد إلى إنجاز المهمة التي جاءت في صيغة كتاب «الحداد على امرأة الحداد». وأما الشيخ محمد المنصف المنستيري فهو قارن بين كتاب اللورد كرومر (1908) عن مصر الحديثة وكتاب الحداد (امرأتنا..)، واعتبر أن هدفهما مشترك ويرمي إلى هدم الاسلام وذلك في مقاله «الهدّامون والاسلام»

357.indd 95 09/06/2025 20:15

معتبرا أن الحداد (الذي وصفه بـ«الرفيق») شيوعي النزعة وأن كتابه نتيجة عمل شيوعي مشترك[14]، وهو تقييم اتهامي يختلف مع ما ذهب إليه الشيخ محمد صالح النيفر الذي ادّعى أن «شريك الحداد في الكتاب بل المؤلف المنتقي له إنما هو الأب يوسف سلام[15]. ويؤكد هذا الاضطراب في التحليل لدى شيوخ الزيتونة طابعه «المنافي للأخلاق الاسلامية»[16]، وهو الاستنتاج الذي دعمه كرو على ضوء موقف شيخ زيتوني آخر محمد الفاضل بن عاشور الذي كتب في خصوص الحداد: «وأما الوصف الاجتماعي فيكاد يختص به كاتب واحد هو طاهر الحداد» وقد أظهر براعته في هذا المنهج في كتابيه: «العمال التونسيون وظهور الحركة النقابية» و«امرأتنا في الشريعة والمجتمع» وعلى ما تعلق بالقسم التشريعي من هذا الكتاب من نقد وأفكار وتغليط وتقصير وتجهيل، فإن أهل المعرفة بالفنون البيانية مجمعون على تقدير الوصف الدقيق والبيان المعجب اللذين قهر بهما القسم الاجتماعي»[17].

لقد جعل بلقاسم محمد كرو، منذ سنة 1948، من مسألة التعريف بفكر وأعمال طاهر الحداد، واجبا وأمانة وذلك لاعتبارات حاسمة تخص مكانة الحداد في التاريخ والفكر التونسي الحديث، والتي تمثلها كرو في صورة عبقرية فذة.



II ـ لماذا قرأ كرو كتابات الحداد: مسألة العبقرية

اعتبر أبو القاسم محد كرو أن طاهر الحداد يجسد حالة عبقرية.وهو التزم منذ سنة 1954 بأليف كتاب يعرف بآرائه وأعماله ويؤكد مكانته العالية في تطور الفكر الوطني والاجتماعي التونسي ونزعته الاصلاحية التحررية في مختلف القضايا التي اهتم بها طوال حياته القصيرة. فالحداد، بالنسبة لكرو، كان رائدا كبيرا ومصلحا فذا جمع إلى الذكاء والعبقرية إخلاصا عجيبا وحبا عميقا لتونس الخضراء وشعبها»[18].

وحرص كرو على تجميع كل كتاباته حول الحداد والوثائق المصاحبة لها بين دفتي كتاب واحد وَسَمَهُ بـ«عبقرية الحداد» بما يوحي بأن تلك العبقرية تتجسد في مختلف مواقف الحداد وفي وحدتها وارتباطها صلب نظرة إصلاحية شاملة ومتكاملة الجوانب. كما أن استدعاء مفهوم العبقرية بخصوص الحداد، لم يكن، بالنسبة لأبي القاسم محمد كرو، صيغة إنشائية أو توظيفًا لغويا وبلاغيا، بل إنه توصيف منطلق من تقويم عقلي متبصر حيث أن الصفة العبقرية لم ترتبط ـ حسب كرو ـ بموقف خاص بقضية خاصة تبناه الحداد بجرأة أو تميّز، بل يتعلق بالرؤية العامة التي انطلق منها والأهداف البعيدة التي تبيّنها لديناميكية المجتمع وفق قوانين تطوره واحتمالات تغييره. فقد أكد كرو أن تجليات عبقرية الحداد تكمن «في فهمه لمشاكل شعبنا من جذورها، وعلاجه لها قويا سديدا سداد رأيه وقوة بيانه»[19]، مما يؤكد بالنسبة إلى كرو «أن الحداد كاتب من الدرجة الأولى وشاعر وطني واجتماعي متفوق في معانيه وأسلوبه معا»[20].

ورغم غموض معنى مفردة «العبقرية»، فإننا نميل إلى اعتبار أن كرو يجد مدلولها في المنهجية التي نجعل ما يميز كتابات الحداد هو طابعها الملموس والواقعي والنابع من معطيات المجتمع التونسي الذي عاصره، وأنها (أي الكتابات) تناولت مواطن تأزم المجتمع الصارخة والمحتاجة إلى معالجة أكيدة، وأنها قاربت تناقضات تلك الأزمات من منطلق ضرورة التغيير والتعديل والإصلاح لأن دوام حالها على ما هي عليه أصبح أمرا عسيرا وقابلا لإحداث انفجارات غير محمودة العواقب أو منتجا لغبن إضافي يؤجل الانفجار

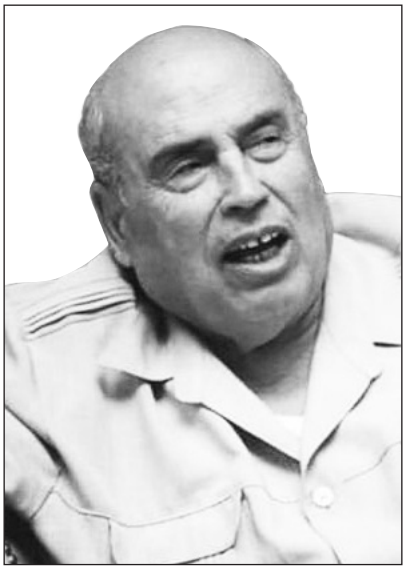
357.indd 96 09/06/2025 20:15

والتفكك المجتمعي إلى وقت لاحق قريب.

وتكمن «عبقرية» الحداد في دعوته إلى تغيير عميق وشامل لبنى ومؤسسات المجتمع التقليدي وثقافته مركزا عنايته على الفئات الأكثر هشاشة وغبنا من جراء الواقع الكولونيالي الذي حافظ على كل عوامل التخلف والوهن على جميع أصعدة الحياة العامة مع تواطؤ نخب لا تتعبأ إلا من أجل مصالح خاصة وفئوية لا تعني الوطن أو الشعب. وقد شملت دعوة التغيير التي نادى بها الحداد مجال الدين والسياسة والأحوال الشخصية والعائلية، والتربية (إصلاح التعليم الزيتوني وتعصير التعليم)، والثقافة والشأن النقابي والاقتصادي. واعتمدت دعوة التغيير مبدأ الأخذ عن الغرب وسائل وآليات ومناهج وثقافة التحديث والتقدم دون التخلي عن مقومات الشخصية الحضارية للهوية التونسية (العروبة والاسلام).

وإذا اعتبر الحداد أن مسؤولية الشعب في إنجاح المشروع الإصلاحي تشمل مشاركته في النضال من أجله وفي تحقيق أهدافه بالتوازي مع تعبئة النخبة الوطنية والتزامها الصريح بذات الأهداف والغايات لصالح الوطن والشعب قولا وفعلا.

لقد استوعب كرو أن مشروع الحداد يشكل بديلا فكريا لما كان سائدا صلب النخبة السياسية والدينية والاقتصادية والثقافية في تونس خلال



الثلث الأول من القرن العشرين، وأنه طرح أفكارا وقيما وأهدافا أثرت بصيغ مختلفة على العمل السياسي والنقابي والاجتماعي تكرست في بعث العمل النقابي التونسي المستقل والنضال من أجل الاستقلال والتحرر الاجتماعي، والاقتصاد التعاضدي، وتحرير المرأة من خلال مجلة الأحوال الشخصية، وإصلاح التعليم وتعصير المدرسة الزيتونية..

تلك هي علامات عبقرية الحداد، كما تمثلها كرو، وتغافلت عنها النخبة التونسية لمدة طويلة بقي خلالها صاحب امرأتنا.. «رائدا منسيا». وقد رسم أبو القاسم محمد كرو صورة للحداد لا تتوافق مع حالة الغبن التي عاشها والتي كان كل من تجاهل الشعب لجهوده ومناهضة النخب لأفكاره وأعماله أهم أسبابها. وأقر كرو ان «حالة المجتمع في عصر الحداد (...) كانت حالة المريض المستسلم إلى أوجاعه يعالجها طبيب جاهل (...) مما جعل الحياة في بلادنا ركودا وجمودا هما إلى الموت أقرب وإلى المهانة أدنى وأنسب»[21]، لذلك فهو كشف نقده للقوى الرجعية التي وقفت ضد الحداد أو صدت في وجهه كل أبواب الحياة الفكرية والسياسية والمهنية. لذلك «كانت مأساة الحداد هي مأساة الحرية» حسب قوله.

وأضاف كرو توصيفا لمعركة الحداد ضد النخب الرجعية، حيث كتب أن «كفاح الحداد يجب اعتباره كفاحا دينيا وقوميا معا، هو ديني لأنه ينقي الدين من قشور عصر الانحطاط وتقاليد المصالح الخاصة التي أضيفت إلى الدين تحت تأثير عوامل كثيرة.

وهو قومي لأن غايته هي النهوض بقومه وتحريرهم من الخزفات والأوهام ورفع مستوى حياتهم إلى درجة انسانية وحضارية لائقة بالعصر الذي يعيشون فيه»[22].

وعلى ضوء ذلك، كانت النخب التي عارضت الحداد موزعة بين المجال الديني والسياسي والاقتصادي والثقافي، وهي النخب التي ناهضت دعوته إلى الكفاح من الاستعمار من أجل الاستقلال التام من خلال النضال الجماهيري (غير النخبوي)، وإلى تأسيس عمل نقابي عمالي تونسي مستقل عن المنظمات الفرنسية، وإلى بعث آليات تضامن تعاضدي صلب جماهير العمال والفقراء، وإلى تحرير المرأة ومنحها كل حقوقها المماثلة لحقوق الرجل، وإصلاح التعليم (الزيتوني) وحيازة كل العلوم والمعارف العصرية من الغرب، وإلى

357.indd 97 09/06/2025 20:15

تحرير الثقافة من التقاليد البالية والمضامين المبتذلة والمحافظة، وإلى تنقية التدين من العقلية الخرافية والذهنية المتحجرة وتأويل نص القرآن عقلانيا، وإلى فتح مجال المشاركة للشعب في كل شؤون الوطن، واقرار قيم الحرية والعدل الاجتماعي والتضامن كقاعدة لكل سياسات الإصلاح في البلاد.

لقد تمثّل كرو كل مواقف وآراء الحداد كمشروع مجتمعي تحرري وتقدمي متناغم مع دعوات الاصلاح في بلاد العرب والمسلمين، وفي تلاؤم كلي مع ما تحتاجه البلاد التونسية، وهو يستغرب عدم التجاوب الكامل والدائم للمثقفين التونسيين ماضيا وحاضرا مع ذلك المشروع الفذ.

وانتقد كرو موقف النخب التونسية الحديثة على ضوء موقفها من طاهر الحداد معتبرا أنها تنقسم إلى فصيلين أولهما «ثقافته فرنسية (غربية) » منعزلة عن التراث الوطني، وثانيهما «ثقافته عربية ولكن عروبتها وآفاقها ضيقة» مهتمة بالتراث في المشرق ومهملة تراث بلادها[23]، محدثة بذلك «هذا الفراغ الخطير الذي يحيط بتاريخنا وأدبنا وتعليمنا اليوم»[24].

III ـ كيف قرأ كرو كتابات الحداد

لا تتضمن كتابات أبي القاسم محمد كرو فلسفة للتاريخ مبلورة ومتكاملة، لكن كتاباته تحمل في طياتها نظرة عامة للحقبة التاريخية التي عاصرها من التاريخ التونسي في أصعدته المختلفة. فقد اعتبر كرو أن الثلث الأول من القرن عشرين شهد ولادة تيار التغيير التاريخي الشامل والذي قاد البلاد على طريق الدعوة إلى الاصلاح والتحرر والتحديث التنويري، وتفيدنا دراسة كتاب «عبقرية الحداد» أن تيار التغيير التاريخي المشار إليه يكرسه ثلاثة من الأعلام برز كل واحد منهم في مجال خصوصي لكنه مرتبط، في نهاية التحليل، بالمجالين الآخرين. أولئك الأعلام هم: طاهر الحداد، وبلقاسم الشابي والحبيب بورقيبة، أما المجالات التي برز كل واحد منهم فيها فهي المتعلقة بالميدان الاجتماعي والديني، والصعيد الثقافي والأدبي، والعمل السياسي المقاوم للاستعمار. وبطبيعة الحال تقاسم هذا الثالوث بعض القيم والمبادئ والتوجهات الإصلاحية التجديدية والحداثية كرسها كل واحد منهم في مجال نشاطه. فقد جسّد الحبيب بورقيبة الخطة التجديدية للنضال المقاوم للاستعمار من خلال تأسيس الحزب الحر الدستوري الجديد، وبلورة البرنامج الكفاحي الشعبي من أجل الاستقلال (وهي خطة قريبة من أفكار الحداد). وجسّد الشابي روح التجديد المضموني والجمالي والشكلي في الأدب التونسي من خلال شعره وآرائه النقدية (الخيال الشعري عند العرب) ودافع عن قيم الحرية والحداثة وتحرير الانسان وحقوق المرأة[25].

وهي قيم شاركه فيها جميعا طاهر الحداد والتي حققت دولة الاستقلال (الحبيب بورقيبة) بعض المكاسب في شأنها (مجلة الأحوال الشخصية، التعليم..)[26].

ساند كرو سياسات دولة الاستقلال، مساندة نقدية من موقع المثقف، ولم يكن حماس كرو للحبيب بورقيبة يضاهي حماسته للحداد والشابي، حيث أنه بذل جهدا كبيرا في التعريف بهما والذود عن أعمالهما والإشادة بدورهما في المجال الثقافي والأدبي والاجتماعي، فهو كتب عنهما منذ بداية عهده بالكتابة جاعلا منهما رمزا للعبقرية التونسية والتجديد الحضاري والثقافي تونسيا وعربيا، وجعل من نبوغ كل منهما في مرتبة تضاهي نبوغ ابن خلدون[27].

اعتبر كرو أن الشابي والحداد يشتركان في العقيدة الوطنية (مقاومة الاستعمار) والتوق إلى الحرية ومقاومة الرجعية في كل مجالات الثقافة والدين، والحياة الاجتماعية ورفض الغبن والقهر والدفاع عن حقوق المرأة والايمان بالتقدم والعلم وبقدرات الشباب والشعب من «أجل الغد الأفضل» و«الصباح الجديد» للبلاد والعباد. ولما كانت تلك العقيدة الوطنية جوهر الدعوة الاصلاحية والتنويرية والحداثية التي تعلقت بها الحركة الوطنية التونسية، فإن كرو اعتبر كل من الشابي والحداد بمثابة الرائدين لنزعة الحداثة التونسية التي تعزز مسار تطورها من

357.indd 98 09/06/2025 20:15

خلال نضال الحركة الوطنية التونسية خصوصا بعد سن 1934 وبناء دولة الاستقلال (1956) التي استندت في أهم إنجازاتها الاجتماعية والثقافية إلى الأفكار وآراء الحداد والشابي واستلهمت منها.

وإذا تعقلنا المنهج والمضمون الذي قرأ من خلالهما أبو القاسم محمد كرو دور الحداد والشابي، فإننا نواجه سؤالا يخص منطلقات ومبررات كرو في اهتمامه بصاحب «امرأتنا في الشريعة والمجتمع».

فقد كتب كرو 11 كتابا عن الشابي[28]، مؤسسا بذلك مشروعا دراسيا كاملا. فالشابي، بالنسبة لكرو، مفجّر لصيغ الجمالية في الكتابة الشعرية من ناحية، وصاحب مواقف وآراء يتبناها كرو تماما ويرى فيها النظرة القائدة لفكره عامة، وهي المتعلقة بالثورة على التقاليد البالية في كل من ثقافة المجتمع ومؤسساته وبناه، والاعتقاد في قدرة الشعب على تغيير الواقع، ومسؤولية النخب في الالتزام بقضايا الوطن والشعب، والإيمان بقيم الحرية والعدالة والتقدم والحداثة والحقوق الشاملة وبطاقات الشباب، وتحرير المرأة، وسيادة الوطن وحرية الشعب والانسان.

ومن البديهي أن كرو وجد بعض هذه القيم والمواقف في فكر طاهر الحداد إضافة إلى ما يتميز به هذا الأخير من آراء رائدة متعلقة بالتحرر الاجتماعي والنضال الوطني والنقابي العمالي والمساواة بين الرجل والمرأة، واصلاح شؤون التربية والتعليم والدين، ومقاومة الثقافة المتكلسة والمتاجرة بالدين ومصالح البلاد والعباد ومكافحة الاستعمار والغبن والاضطهاد والاستغلال للبشر.

فالربط بين أفكار كل من الحداد والشابي يؤسس مشروعا تحرريا وتقدميا لفائدة البلاد والعباد وهو المشروع المجتمعي الذي كان يتبناه أبو القاسم محمد كرو.

إذن تشكل قراءة أبي القاسم كرو للحداد قراءة كرو لذاته ولعقيدته الشخصية، كما يشكل إلحاحه واستمراره في دراسة الحداد (والشابي) والتعريف بفكره ونضاله بوحا بتجذره خياره في أن يكون مثقفا ملتزما بقضايا الوطن والشعب وفق نظرة تحررية وتقدمية وحداثية ووطنية وعروبية. ذلك ما يؤكده حرص كرو على الاعتراف في مقدمة كتابه حول «عبقرية الحداد» (199) أن صاحب «امرأتنا» أصبح عندي الحلم الثاني بعد الشابي الذي اهتممت به (ص16)، وأول مساند له في أربع نقاط جوهرية في فكره[29].

أقام كرو علاقة عضوية بين رؤية كل من الحداد والشابي «وهما صديقان حميمان» في أمهات قضايا المجتمع والثقافة والوطن، واعتبرهما علامتين للمشروع التحرري التونسي الذي اعتنقه مضيفا إليه بعدا عروبيا أصيلا.

المصادر الهوامش

(1) أبو القاسم محمد كرو.. عبقرية الحداد.. دار المغرب العربي. تونس 199 ـ 327 ص. (كل الاحالات الواردة في هذا النص بين قوسين تشير إلى هذه الطبعة).

(2) المصدر السابق: ص 29

(3) نفس المصدر: ص 32

(4) نفس المصدر: ص 32

(5) المصدر السابق: ص 38

(6) نفس المصدر: ص 40

(7) نفس المصدر: ص 40

357.indd 99 09/06/2025 20:15

(8) نفس المصدر: ص 42

(9) فصل: غسلا العار من كتاب: «دفاعا عن المرأة» في «عبقرية الحداد»: ص 227

(10) أبو القاسم محمد كرو: عبقرية الحداد.. مصدر مذكور. ص 159 ـ 163

(11) المصدر السابق: ص 164 ـ 165

(12) نفس المصدر: ص 165

(13) نفس المصدر: ص 165 ـ 169 و206

(14) جريدة: لسان الشعب. عدد 415 بتاريخ 19 ـ 11 ـ 1930

(15) أبو القاسم محمد كرو: عبقرية الحداد. مصدر مذكور ص 168

(16) المصدر السابق: ص 169

(17) نصد المصدر: ص 169

(17) محمد الفاضل بن عاشور: الحركة الأدبية والفكرية في تونس. ط 1 ـ القاهرة 1956 ـ ص 158. أورده كرو: عبقرية.. مصدر مذكور ص 169

(18) أبو القاسم محمد كررو: عبقرية.. مصدر مذكور. ص 24

(19) المصدر السابق: ص 24

(20) نفس المصدر: ص 170

(21) نفس المصدر: ص 78

(22) نفس المصدر: ص 47

(23) نفس المصدر: ص 21 ـ 22

(24) نفس المصدر: ص 23

(25) نفس المصدر: ص 25

(26) نفس المصدر: ص 49 و129 ـ 133

(27) د. الشابي: حياته وشعره (بيروت 1952).. كفاح الشابي أو الشعب والوطنية في شعره (بيروت 1954) ـ آثار الشابي وصداه في المشرق. بيروت (1961) ـ دراسات عن الشابي (تونس 1966) ـ الشابي من خلال رسائله (بغداد 1970) ـ نثر الشابي ومواقفه من مصر (بيروت 1974) ـ الشابي في مرآة معاصريه (بيروت 1994) ـ رسائل حول الشابي (بيروت 1994) ـ الشابي صور وكلمات (بيروت 1994) ـ شعراء المغرب (بيروت 1994) ـ الشابي مقالات وآخراء وصور (2010)

انظر محمد المي: كانوا هنا ولم يسمع لهم خبر. دار سحر. تونس 2022/ ص 57

(28) كتب كرو:

1 ـ كنت الأول الذي أيد مجلة الأحوال الشخصية (...) وصدرت مقالتي في تأييدها يوم 17 ـ 8 ـ 1956

2 ـ تتناول من طبقها: قبل صدورها بأربع سنوات في عقد زواجي

3 ـ كنت أول من حاضر عن الطاهر الحداد.. منذ الاستقلال عام 1956

4 ـ كنت الأول بل الوحيد الذي وافق الحداد في مسألة الإرث..

راجع «عبقرية الحداد».. مصدر مذكور. ص 16

357.indd 100 09/06/2025 20:15

من الثّقافة الورقية إلى الثّقافة الذّكيّة
الصِّحافة المكتوبة أيّ مصير؟



وحيدة المي - صحفيّة وروائيّة

تندثر... لا تندثر ؟ سؤال مسكون بالحيرة يحيط بمستقبل الصحيفة، ويرتقي إلى مرحلة الفوبيا لمن لامس الورق وشمّ الحبر وغاص في الكتابة الصحفيّة إلى النّخاع وتاه في مساربها وهو يتعقّب الأخبار والأحوال. طبعا لا أحد يتوقّع ما سيحدث، فالأفق مُضبّب في مواجهة غول الرّقميّ.

هناك صوت ينتصر لفرضية البقاء رغم الدّاء والأعداء، رغم عزوف القارئ واتّساع رقعة إبهار الشّاشات المضيئة، وتعدّد المحامل الرّقميّة التي لوت الرّقاب وأدارت الرّؤوس إليها بسحر فاق الخيال، فالمعلومة تأتي مُلوّنة ومصوّرة ومتكلّمة ومتحرّكة بقدرة عجيبة تفوق مهارة السّحرة. والكائن البشريّ، الّذي تحوّل إلى آلة استهلاكيّة ضمُر خياله وانكمشت أحلامه وبات يحمل في رأسه آلة حاسبة تتقن العدّ ولا تقبل بما يزيد عن الجّمع والطرح.

ورغم ذلك، فإن المنتصرين لفرضيّة البقاء يستندون على نوستالجيا الزّمن الجميل، وعلى فئة قليلة يقال إنّها ستهزم بالحلم والحبّ فئة كثيرة، وأنّ الإنسان لا يمكن له مهما تطوّر أن يتحوّل إلى آلة مهما سعت الآلة بدورها إلى تشيئته وسحبه من إنسانيّته إلى النقطة الصفر من المشاعر. وهؤلاء، القدامى مثلي، بمفهوم القديم الصميم، يرفضون مجرّد التّفكير ولو لوهلة في اندثار لمسة الإنسان في الأشياء وبصمته، ورائحته وحواسّه التي يضخّها كاملة في كلّ شيء يصنعه ببنات أفكاره وخياله.

صوت آخر يؤكّد فرضية التّلاشي والاندثار والموت، ويعتبر مقاومة الجريدة، أو الورقيّ يشبه معجزات إحياء الموتى في زمن تغوّلت فيه الآلة وباتت تتدخّل حتّى في أكلنا ولباسنا وأوقات فراغنا وهواياتنا وحتّى الحبّ، نعم حتّى الحبّ طاله الذّكاء الاصطناعي حتّى أنّه يصمم لك حبيبا على المقاس بلمسة من طرف الإصبع لو لجأت إليه وشكوته خيباتك العاطفيّة المتكرّرة !.

هذا الشقّ المؤمن بالحقيقة المفروضة عليه كالقدر، المَسلّم بموت الجريدة والمجلّة والكتاب، المُتدرّج في تبنّيه لفكرة التّسليم بتذويب الإنسان وموت الإبداع والفنون والمحسوسات، وابتلاع العالم الافتراضي لهذا الكون المترامي بكلّه وكليله وفرض الإنسان الآلة وفسخ الحدود والهويّات والثّقافات والسّياسات والدّين،هذا الشقّ مقتنع بأنّه لا مجال إلى التّراجع وأنّه انتهى زمن ركوب الأحمرة وضرب الخيام وشرب حليب النّوق والتلذّذ بطعم القهوة أو شمّ زهرة، والحقيقة هو الأقرب إلى الحقيقة البشعة لو اندثر الإنسان نهائيّا واندثر المكتوب.

خارج هذه العواطف المتداخلة، فإنّ الأمر يستوجب منّا التّشخيص. إذ علينا أن نحدّد أولا مفهوم الإعلام الثّقافيّ؟. في الحقيقة فإن التّسمية جاءت شاملة// الإعلام الثّقافيّ // والإعلام يشمل مختلف الوسائل من المكتوب والسّمعي إلى البصري، ونظيف إلى ذلك اليوم شبكات التواصل الاجتماعي كمحامل إعلامية جديدة. أما الثّقافيّ فهو كل

357.indd 101 09/06/2025 20:15



ما يحيط بالفنون متنوّعة من مسرح وسينما ومهرجانات وأدب وترجمة وفنون تشكيلية وتعبير جسماني إلى غير ذلك. إذن نحن أمام حقل شاسع جامع لمختلف وسائل الإعلام، وشامل لمفهوم الثّقافة المتّسع بدوره، لكن هل يمكن الحديث عن إعلام ثقافيّ وفق المفهوم السّابق ؟ طبعا لا! .

قصور مفاهميّ

من هنا تظهر أولى معضلات الإعلام الثّقافيّ في تونس من حيث التعاطي معه بقصور في تمثّله وتأثيث أركانه. وبوصفي أنتمي إلى أسرة الصّحافة المكتوبة سأنطلق من تجربتي للحديث عن الثّقافيّ في الإعلام المكتوب حيث تُعالج الثّقافة من زوايا نظر ضيّقة. فهي في العموم تقتصر على أخبار حول السّينما والمسرح والعروض الفنية والدراما التلفزية، وهناك من الصحف من تفتح نافذة على الفنون التّشكيلية باقتضاب، ومنها ما يوسّع أفق الانشغالات بالأدب من حوارات مع مبدعين، واستكتاب للكُتّاب والباحثين، وانفتاح على التّرجمة وفنون الخط ونشر القصة والشعر وقراءات في إصدارات في النّثر والشّعر والنّقد. لكن هذا الانفتاح يتّجه نحو التخصّص تحت مسمّى الأدب، وهي خيارات ترتبط أساسا بالخط التحريري للجريدة وبالمشرفين عليها في إدراكهم لمفهوم الثّقافة، وهو مفهوم ضبابيّ، متداخل إما أن يأخذ من كل شيء بطرف، أو أن يحتكر الثّقافة في الفنون والغناء والدراما وهو مفهوم العامّة للثقافة، كما تنحو بعض الصحف اتجاه الأدب لكونه يرمز إلى الثّقافة وهو باب من أبوابها لا يقدّم الإعلام الثقافيّ في مفهومه الأشمل.

إذن، نحن هنا أمام نقطة هامّة تتمثّل في قصور اصطلاحي ومفاهيميّ للإعلام أو الصّحافة الثّقافيّة، وهو ما ينعكس على نوعية هذا الإعلام ومضامينه ومجال تحرّكه. وكلّما كان القُصور فادحا كلّما كان حضور الثّقافيّ مُنكمشا أو مبتورا. بمعنى أوضح إذا اقتصر الأمر على تغطية المهرجانات وبعض العروض السّينمائية والمسرحية والتلفزية فإن وسيلة الإعلام لا ترى في التغطية غير هذا فتنغلق على نفسها وتقلّص من مجال تناولها وتقلّم عن قصد أو دونه زوايا أخرى حريّة بالتناول لاتّساع المجال الثقافيّ وتنوّعه. وهو السّائد في التعاطي اليوميّ، ممّا أدى إلى إعلام أحاديّ متخصّص في الأدب يحظى بنوع من الفوقيّة والاستعلاء، وعادة ما يكون في شكل دوريات أو مجلّات تحاول أن تأخذ من كلّ شيء في الأدب بطرف وهو ما لا تسمح به المساحة المتاحة في الصحيفة الورقية ولا طبيعتها الموجّهة إلى العموم، مما يضطرّ بعض الصّحف إلى الاجتهاد من خلال تخصيص ملاحق تراعي هذه الشموليّة وتطال الفئات المعنيّة.

التعاطي الرّاهن مع الثقافة

والصّحافة الورقية وهي في عراك مفاهميّ كما سبق ذكره، وجدت نفسها تواجه الانفجار الرّقمي وانتشار شبكات التواصل الاجتماعيّ، وفي تحدّ كبير لأجل ضمان البقاء في مجال افتراضيّ تتحرّك فيه المعلومة بسرعة البرق، كما أنّها باتت مطالبة بأن تقاوم لإبطاء التّسريع بالانتهاء والاندثار !. فالإخبار أو الإعلام الثّقافي لم يعد يقتصر على الصُحفيّ، يكفي أن تكونَ مؤثّرا أو تتمتّع بحضور لافت لتتحوّل إلى مصدر للخبر وتحظى بوثوقيّة ويتحوّل المتلقي بنفسه أو أيّ شخص آخر إلى مصدر الخبر لتكون بذلك الثّقافة الجادّة والإعلام الجادّ ومصادر الخبر نفسها في خطر حقيقيّ. فالخبر أصبح يجد طريقه إلى الجمهور مباشرة دون «وساطة» عبر مواقع إلكترونية أو صفحات تواصل اجتماعي. وهو ما لا يتماشى مع إيقاع نشر الورقيّ البطيء (إعدادا ونشرا وطباعة وتوزيعا). في ظل ما يحدث

357.indd 102 09/06/2025 20:15

اليوم، ليس في تونس فقط بل في المجتمعات التي لم تكرّس ثقافة القراءة والمقروء، يواجه الإعلام الثّقافيّ حالة من الانسداد في وصوله إلى المتلقّي لأسباب متنوّعة :

- لا توجد مؤسسات اقتصادية تدعم وتموّل الإعلام الثقافي لضمان استمراره خاصة وأنّ الثقافة في كثير من الدّول العربيّة ليست أولوية لدى صانعي القرار، وهو ما تعكسه الميزانيات الهزيلة.

-هوس الحصول على تفاعلات كثيرة ممّا دفع إلى البحث عن وجوه ونجوم تروّج لسرعة الخبر،وهو ما فسح المجال للمؤثّرين وصنّاع المحتوى حتى أصبحوا في الصدارة بما جعل الإعلام الثقافي أداة ترويجية أساسا.

- مقاييس السّرعة والإبهار والجّذْب جعلت الإعلام الثّقافيّ الورقيّ يواجه صعوبة في اختيار أسلوب الكتابة، هل يُكتب الخبر بلغة أكاديمية نخبوية والمغامرة بفجوة جديدة بينه وبين الجمهور ؟ أم يُكتب بلغة مبسّطة تُسطّح المضمون لأجل إرضاء الجمهور المتلقي لتبقى اللغة الجادّة مقتصرة على الكتب والمجلات الأدبية وهي نخبوية لا تصل إلا لأصحابها بما يجعل المعلومة تدور حول نفسها ولا تصل إلى العموم.

- المُناسبتيّة في تغطية التظاهرات الكبرى،كالمهرجانات والمعارض وتحوّل الإعلام الثقافي إلى مروّج دعائيّ لمؤسّسات ثقافيّة رسميّة أو مجرّد ناقل للأخبار بدل أن يكون منتجا مستقلاّ.

-غياب التّغطية اليوميّة للأنشطة الثّقافيّة وغياب النّقد العميق والشامل.

-الخبر الثقافي إلى اليوم ليس لديه أولوية في التّعاطي الإعلاميّ بل هو موضوع ثانوي مقارنة بالسّياسة والرّياضة والاقتصاد وأخبار المجتمع.

- غياب الاختصاص في أغلب الصحف من خلال الاتّكاء على الخبرة والدرْبة والهواية دون معرفة شاملة وهذا يؤثّر على نوعية المضامين وكيفية التّعاطي معها وتوجيه أهدافها وفتح آفاقها. وعادة ما يتمّ استكتاب بعض المختصّين في مجالاتهم مثل النقّاد والكتّاب أو أن يكون الصّحفي نفسه كاتبا أو مبدعا يقدّم الإضافة في الإعلام الثقافي.

الهروب إلى الاندماج والتوْأمة

أمام هذه الثغرات باتت الثّقافة الورقية مهدّدة، بل تحتاج ضرورة التأقلم مع التحوّلات الموجودة، وبدل أن تنعزل وتنسحب وتنتظر الخبر عليها فهي مجبرة على الذّهاب إلى الخبر وصناعته حتّى تؤمّن بقاءها، لذلك فهي بين فكّي الضرورة، مطالبة اليوم ومستقبلا ب:

- الانخراط في الرّقمنة والاستثمار في التكنولوجيا والوسائط الجديدة والتوجه إلى المنصّات الرّقمية مثل مواقع إلكترونية، قنوات يوتيوب وصفحات متخصصة، وهذا يمنحها مجالا للانتشار السّريع رغم أنّ المعلومة فيها تكون أقلّ عمقا وتدقيقا بناء على أنّ الغاية تكمن في نشر الخبر قبل أن «يحترق»، فالسّرعة هي المقياس ولم تعد المضامين ذات أولوية! .

- العمل على جعل الإعلام الثّقافيّ أكثر تفاعليّة وتشاركيّة، من خلال نقل نقاشات مباشرة مع الجمهور، نقل فوريّ للتّظاهرات، تغطية حيّة للكتب والعروض والنّدوات وحفلات التّوقيع...، وهي فعاليّات لا تتماشى مع الصحافة المكتوبة المُقيّدة ببطء النّشر وكان لا بدّ لها من أن تُوجد أيضا مسارب جديدة للتّرويج عبر التوأمة بين المكتوب والافتراضيّ أي أن تؤمّن الصحافة المكتوبة منصّات لها للتّغطية الحيّة.

--السّرعة والإيجاز، هما الهاجس المطروح بقوّة، لأنّ جمهور الرّقمي بدوره يتفاعل مع المعلومة السّريعة بنفس النّسق، كما أنّ القارئ الرّقمي لا يصبر طويلا على قراءة نصوص نقديّة طويلة ومُتخصّصة، وقد أصبح أمام دفق المعلومات شَرِها متطلّبا ليكون المقياس : السّرعة والإيجاز لضمان الانتشار على حساب العمق وهذا يقوّدنا مع الوقت إلى التّجويف والتّسطيح ويؤثر على الإنتاج الثّقافيّ الجاد.

- يتطلب الأمر تطوير مهارات الصحفيين للتأقلم مع هذا التحوّل للتّأثير والإقناع وسرعة الوصول أيضا والبحث عن جمهور جديد لاستدراجه، خاصة وأنّ الصّحافة الذّكية أو الرّقمية تتغذّى من السّرعة في أسبقيّة نشر الخبر حتى يكون أكثر انتشارا رغم تحويل الخبر إلى تقرير اخباريّ سريع الاستهلاك كالأكلة الجاهزة.

357.indd 103 09/06/2025 20:15

- ضرورة ابتكار أشكالا جديدة للتواصل مع الجمهور والسّعي إلى المحافظة على العمق بالاشتغال على مقالات ذات طابع تحليلي عميق لتقديم منتوج ثقافيّ ثريّ،وتلك معادلة صعبة.

- التوجّه نحو التخصّص في مجال ما مثل السّينما، أو الأدب أو الفنون البصرية المعاصرة أو النّقد أو أيّ اختصاص آخر لأجل بقاء الورقيّ، وتبقى رقعة الانتشار محدودة ونخبويّة.

- توسّع مجال الثقافيّ الّذي لم يعد حكرا على الكتاب والسّينما والمسرح وغيرها بل بات يشمل اليوم مجالات جديدة مثل الألعاب الإلكترونية، الفنون الرّقمية، السّينما البديلة، الفيديوهات، القصّة المصوّرة، ومن الطبيعيّ جدّا أن تخلق إعلاما يناغم معها ويواكبها وقد يكون غير متاح لجميع الصحف الورقيّة .

البقاء للمكتوب والكلمة

لئن لم يعد الإعلام الثقافيّ حبيس النّص المكتوب إلاّ أنّ وسيلة التعبير الّتي يستند عليها تنطلق من المكتوب وتتّكئ على الكلمة ،و رغم اللّجوء إلى استخدام الفيديوهات القصيرة، البودكاست، لتقديم محتوى ثقافيّ ،جاذب وعصري إلاّ أنّ الانطلاق دائما يكون من الخبر الورقيّ وهو الأصل.وهو ما يبشّر باستمرار الثقافة الورقيّة من صحف وكتب شرط ألاّ تنغلق على نفسها كما سلف الذّكر. لأنّ فئة من القراء، خصوصا من كبار السن، الباحثين، المثقفين التقليديين ومن المتقاعدين ومن تربوا على المقروء يتعاملون مع هذه المحامل الورقيّة ومنها الجّريدة بنوستالجيا تجعلهم في انشداد دائم إلى رائحة الورق ممّا حوّلها إلى رمز ثقافيّ وليس مجرّد وسيلة إعلام، وحتّى تضمن هذه الجّريدة البقاء في زحمة الرّقميّ بدل الاغتراب والإقصاء، يمكنها البحث عن حلول ممكنة:

- لا تطبع يوميًا بل مرّة في الأسبوع أو مرتين في الشّهر.

- تكون نسخة ثقافية تحليلية: مقالات نقدية، ملفات أدبية، حوارات طويلة مع مفكرين وفنانين والذّهاب نحو شرائح جديدة.

- إعادة النظر في تصميم الصحف وإخراجها لتكون جاذبة وغير مُنفّرة

- استغلال بعض المناسبات مثل الامتحانات الوطنية لترويج تفاصيل دقيقة وذات مصداقية تستقطب الفئات المهتمّة، مثل نتائج المناظرات، إصلاح مواضيع الامتحانات الوطنية، عروض شغل بالخارج إلى غير ذلك.

-اعتماد الجوائز والمكافآت والمسابقات لاستعادة بعض من هجروا الإعلام الورقيّ إلى الذّكيّ

- الحرص على المصداقيّة والاشتغال على الملفّات الّتي تشغل المواطن والتوسّع في الأخبار المروّجة في المحامل الرقميّة إمّا بحقائق جديدة أو بالكشف عن الوجه الحقيقيّ للخبر.

نقطة الضّوء

رغم التحدّيات وانبهار المتلقّي بالشاشات المضيئة، إلاّ أنّ الإعلام الثّقافيّ الورقيّ لن يموت ويندثر فقد سبق القول بموت الجريدة مع انتشار المذياع ثم التلفزيون لكنها ما تزال تسجّل حضورها إلى اليوم وتُكابد وتواجه التحوّلات في هذا المجال. نعم الطريق صعب والمسؤولية مضاعفة أمام هذا الانفجار الرّقمي والمعلوماتي لكن العقل البشريّ وهو مخترع هذه التكنولوجيا له القدرة على التوصّل إلى حلول لردم الفجوة والتقليص من المخاطر والاستفادة منها والانفتاح عليها بدل الهروب منها باعتبار أنّ العقل البشريّ هو أب الاختراع، وإن تلبّست الآلة الإنسان وتلبّسها فإنه لن يتيبّس من الدّاخل ولن يلغي الذّكاء الاصطناعيّ وجوده ورسوخه في إنسانيته مهما كان هذا العقل أقوى منه في السّرعة والإنجاز والرّكض مع الوقت. ثمّ إنّ محامل الكتابة التي تطوّرت مع تطوّر الإنسان من الجدران والحجارة والجلد وصولا إلى الورقة ما زالت تعتمد على المكتوب ولا يمكن الولوج إلى العقل الآلي إلا بمفتاح بسيط هو الكلمة.

وعليه مهما أوغلت الآلة في عربدتها وشيّأت الإنسان فإنّها لن تهزم المكتوب، ومن الطبيعيّ بعد هذا التسلسل الحضاري الذي عاشته الكائنات البشريّة أن تتطوّر معها محامل التعبير والكتابة دون أن تقدر على اختراع لغة تواصل جديدة،لذلك مازال المكتوب نافذة أمل مفتوحة أمام الورقيّ ونقطة ضوء في العتمة ولن نسلّم بموته الأبديّ.

357.indd 104 09/06/2025 20:15

من نافذةٍ في مشفى.. رأيت وطني
للشاعر العراقي حميد سعيد

سمير اليوسف

تُعدّ قصيدة " **من نافذة في مشفى.. رأيت وطني**» للشاعر العراقي **حميد سعيد** من النصوص الشعرية التي تتكثف فيها الرمزية والبلاغة والوجدان الفلسفي ضمن مونولوج داخلي ينزف شجناً وجودياً، ويُقدّم رؤية قاتمة وموجعة لوطنٍ مريضٍ بحروبه. إننا هنا أمام قصيدة تتداخل فيها صور بلاغية مركبة، وإشارات رمزية لاهبة، وهمسات فكرية تشتبك بالسؤال الوجودي، وتنفتح على عوالم الغيب والموت والانبعاث.

منذ مطلع القصيدة، نلمح العتبة الأولى للدهشة والانكسار، حيث يقف حميد سعيد خلف «**نافذةٍ في مشفى**»، نافذة لا تطل على الحياة بل على **غابة روحه السوداء:**

«كنتُ أُحاوِلُ أنْ أخرجَ من غابة روحي..

سوداءٌ غابة روحي»

هذه الصورة البلاغية تُظهر داخل الذات كشجرة ملتفة بالفقد والوحشة، حيث **الغابة** تمثل ضياع المعنى، و**السواد** لون الحزن المسيطر، والمشهد الداخلي يتضخم بالصمت:

"الصمتُ يُحاصِرُني..

وثواني الساعة ديناصوراتٌ تمشي

في حقل القارِ"

إنها صورة سريالية مذهلة، تعكس التوتر النفسي والزمن الثقيل، حيث تُحوَّل الثواني إلى كائنات ما قبل التاريخ، تمشي ببطء على قِطرٍ لزجٍ، في إيحاء بالتعفن والزوال، وهي من أقوى الصور البلاغية التي تجمع بين التشبيه والاستعارة والاستبطان.

في هذا الجو المنغلق، يُطوّر حميد سعيد مونولوجاً داخلياً مريراً، حيث يُناجي وطنه بشبه هلوسة، ويكرر السؤال الموجع:

"من أي الطرقات أرى شَمْسَكَ؟

..كلُ الطرقاتِ أقام بَها الغَلَسُ"

الشمس هنا رمز للكرامة والحرية والنقاء، أما **الغلس** فهو الظلمة الملتبسة، في تصوير رمزي يُبرز الاحتلال أو القمع أو خيانة الوطن لأبنائه. هذا النداء يتكرر بإلحاح درامي:

"خُيِّل لي أنك تسمعني.. بل أنك تسمعني

مَنْ يَسمَعُني،، إنْ لمْ تَكُ تسمعني!؟"

هذا الاستفهام الاستنكاري يُمثل ذروة الحوار الداخلي بين الشاعر وذاته المتشظية في وطنٍ يُغيّبه ولا يسمعه. إن الشعور بالخذلان واللاجدوى يُعمّق **الأثر الوجودي** في القصيدة، حيث يضيع الصوت، ويغيب السامع، وتُصبح الذات بلا مرآة.

يبلغ هذا الوجع ذروته حين يرى الشاعر الوطن محاطاً بالموت والتحلل:

" كنتَ محاطاً بطيورٍ نافقةٍ سودْ

وتُحاوِلُ أن تدفعَ عن روحِكَ.. زَحفَ الدودْ"

إن صورة **الطيور النافقة السوداء** تتكرر، وتحمل معنى الخراب والانحدار الروحي، بينما الدود الزاحف يرمز إلى موت القيم وتفسخ المجتمع. يُعيد الشاعر الصورة، فيضفي عليها طابعاً شكّياً فلسفياً:

..." تساءلتُ

أكنتَ تُحاوِلُ أن ندفعَ عن روحكَ..

زحفَ الدود ؟"

تأتي القصيدة استدعاءً متكرراً

357.indd 105 09/06/2025 20:15

لصورة **المقبرة البيضاء:**

"وفي هذي المقبرة البيضاء
يقومُ الموتى في كل مساءْ
..ينتشرون بغابة روحي"

المقبرة البيضاء ليست مكاناً واقعياً فحسب، بل هي تمثيل رمزي لعالمٍ مفرغٍ من الحياة، حيث الموتى بلا لغةٍ ولا أسماء:

«ليس لهم لغةٌ.. لا أحلام لهم.. ليس لهم أسماءْ
موتى أحياءْ»

هذه مفارقة بلاغية تُعبّر عن حالة مجتمع حي ظاهرياً لكنه ميت في داخله، وهو ما يُحوّل الغيبوبة الجسدية للشاعر إلى غيبوبة رمزية جماعية. وفي هذا المناخ، يتكرر الحديث عن **"العصفور الأبيض"**، رمز الأمل أو الخلاص أو الروح الطاهرة، لكنه يُصاب بجراح:

"ينزِلُ في أرضٍ طيبةٍ.. فيها جناتٌ وعيونْ
يُدهمُهُ نسرٌ رَثٌّ.. وَيُجرِحُهُ"..

النسر هنا رمز للقوة القمعية أو للخراب السياسي، يهاجم العصفور الأبيض الذي يمثل وطن الطفولة أو الحلم، لكن دمه يتحوّل إلى عاصفة تتساقط منها الأقمار والنجوم، في صورة شعرية مذهلة تجمع بين الأسطورة والانبعاث.

في مقطع بالغ الفلسفة، يسائل الشاعر فكرة **الموت**، محاولاً «تأنيسه» أو تصالحه معه:

"أيكونُ الموتُ أليفاً.. أيكونُ نظيفاً..



أيكون !؟"

هذا التساؤل يمثّل تجسيدًا للحظة فلسفية في مواجهة الفناء، لكن دون أن يُغادر الشاعر رمزيته، حيث يربط اقتراب **العصفور الأبيض** باقتراب الموت:

"فأعدو نحوهما
ورأيتُكَ في غيضكَ.. تأكُلُ أطرافكَ
ديدانٌ جائعةٌ
ورأيتُكَ في فيضكَ.. محفوفاً بالجمر"..

وتستمر صور الحريق والتفسخ لتدل على انعدام الرجاء، مع تمجيد مأساوي للأمطار التي وُعد بها الوطن منذ البداية:

"مُذْ كُنتَ.. وأنتَ على وعدٍ
بالأمطارْ.. فأينَ الأمطار
أين الأمطار؟"

ويختتم الشاعر قصيدته بمرثية لوطن مصلوب، تُغتصب لغته، وتُباع كرامته، وتُنهك رموزه. لافتة الصورة التي يقول فيها:

"الدبابات تعري اللغة الأولى..
تَغْتَصِبُ بيوتَ اللهْ
.. الله.. الله"

وهذه ذروة الرمزية المأساوية، حيث **اللغة الأولى** تمثل النقاء الإنساني والديني، والاغتصاب هو نزع قداسة الأرض والوطن.

أما **البرحي** و**العنبر** و**شط الحلة** و**الوردية**، فهي رموز محلية عراقية تُستدعى في سياق الحنين والانكسار، ثم تُواجه بحقيقة مُفجعة:

«قُلتُ.. ستفتَحُ أمي الباب.. ويأتي الأصحابْ
أمي والأصحابْ
الورديةُ والبابْ
محضُ سرابْ»

ويعود المونولوج إلى ذروة الإنكار:

"كيف أقول لمن يسألني.. هذا وطني !؟"

باختصار، إن قصيدة «من نافذة في مشفى» هي تأريخ شعري لانهيار معنى الوطن، إذ تُدمج الصور البلاغية المكثفة (كالاستعارة والرمز والمفارقة) بالمونولوج الداخلي المتكرر، مما يجعلها تجربة وجودية كبرى، تتقاطع فيها **الذات المجروحة** مع **وطن ينزف بصمت**، وتُوجّه فيها القصيدة سؤالها الكبير: هل لا زال لهذا الوطن اسم؟ هل لا زال له أبناء يسمعونه؟

357.indd 106 09/06/2025 20:15



357.indd 107 09/06/2025 20:15

المسرح الغنائي الرّحباني
الخاصيّات الأسلوبية والجمالية للتّجربة اللّبنانية

عائشة القلالي

يعتبر الرحابنة ظاهرة فنية استثنائية فقد أعطيا بعدا جماليا جديدا للموسيقى وللأغنية اللبنانية وخرجا بها من المحلي إلى العالمي خاصة من خلال التجارب التي قدّموها في المسرح الغنائي التي نبعت من جذور وواقع المجتمع اللبناني.

بدأ مسار المسرح الغنائي العربي منذ بداية القرن التاسع عشر مع اللبناني مارون النقاش رائد المسرح العربي، ثم تطوّر هذا الشكل الفني بين نهاية القرن التاسع عشر وبداية العشرين مع كل من جورج أبيض (لبنان) وسلامة حجازي وسيد درويش ومحمد القصبجي وأحمد رامي (مصر) ومحمد التريكي وحبيبة مسيكة (تونس)، ويمكن أن نعتبر أن هذه المرحلة هي التجربة التجديدية التي عرف فيها المسرح الغنائي انفتاحا كبيرا على أساليب وأشكال التأليف الأوبيرالية التي كانت متداولة في المسرح العربي بطريقة محتشمة. وقد عرفت مصر تجربة هامة في مجال المسرح الغنائي من بداية إلى منتصف القرن العشرين نظرا لتوفّر الإطار الملائم لوضع مقوّمات الممارسة المسرحية، إلى أن ظهرت التجربة الرحبانية منذ منتصف القرن العشرين التي تميّزت بطابع خاص ميّزها عن مختلف التجارب العربية الأخرى وأكسبها دورا رياديا في المسرح الغنائي العربي المعاصر وفي المشهد الموسيقي العربي بصفة عامة.

بدأت التجربة الرحبانية في المسرح الغنائي العربي المعاصر في خمسينات القرن العشرين على يد الأخوين عاصي (1923-1986) ومنصور (1925-2009) الرحباني. وقد مثّلت هذه التجربة نقطة فاصلة في تاريخ المسرح الغنائي العربي، وفي المشهد الموسيقي العربي بصفة عامة. حيث أعطى الرحابنة نفسا جديدا لأساليب التأليف الموسيقي المقامي/ العربي، مستفيدين في ذلك من تكوينهم الجامع بين أسس الموسيقى المقامية ومقومات الموسيقى الغربية. وقد كوّن الأخوان الرحباني مع فيروز أهمّ ظاهرة فنية وثقافية عرفها لبنان خلال النصف الثاني من القرن العشرين[1].

أثّر المسرح الغنائي الرحباني على المجال الموسيقي العربي وأكسب لبنان دورا رياديا في هذا التعبير الفني امتدّ لسنوات اكتشف فيها الجمهور العربي عمق الثقافة الموسيقية اللبنانية وتنوّعها. «فإذا كان سيّد درويش قد بدأ بمرحلة التحديث والتطوير للمسرح الغنائي العربي فقد جاء عاصي ومنصور ليُكملا ما أسّسه الشيخ سيّد وليَستفيدا من بعض أعماله بإعادة صياغتها في قالب رحباني مثل «أهو ده الي صار»»[2].

1. تكوين الأخوين الرحباني

تلقّى كلّ من عاصي ومنصور تكوينا موسيقيا معمّقا على يد الأب بولس الأشقر (1892-1946) في كنيسة «مار إلياس» في قرية انطالياس بجبل لبنان وقد انتميا إلى الجوقة الدينية للكنيسة وتعلّما فيها أصول وقواعد الغناء والتراتيل الكنسية. إلى جانب ذلك تعلّم الرحباني قواعد

357.indd 108 09/06/2025 20:15



الهارموني والكنتربوانت والتحليل الموسيقي والتوزيع الآلي على يد ثلة من الأساتذة مثل برتران روبييار (*Bertrand Robillard*) وتوفيق سكّر وميشيل يوردنيس، وإلى جانب ذلك اكتشف عاصي ومنصور المسرح مع الأستاذ فريد أبو فاضل.

تعرّف الأخوان الرحباني على فيروز سنة 1951 بادرة من عَرّابها حليم الرومي (1919-1983) وشرع الأخوان في تلقينها بعض الأغاني التراثية اللبنانية بتوزيع جديد، ثم توجّها نحو تأليف أغان جديدة خاصة بفيروز وبذلك انطلقت التجربة الثلاثية التي تجاوزت حدود لبنان وانتشرت في العالم العربي، ثم في العالم بصفة عامة كظاهرة فنية فريدة. يذكر فوّاز الطرابلسي في هذا الصدد «يشكّل الأخوين عاصي ومنصور الرحباني وفيروز بلا شكّ أهمّ ظاهرة فنية وثقافية عرفها لبنان خلال النصف الثاني من القرن العشرين (...) وسرعان ما تخطّى حدود لبنان وفرض فيروز مغنية عربية بين الأوائل والرحبانيين رائدين في مجال تطوير الأغنية العربية وإثرائها»[3].

قدّم الرحابنة مع فيروز أوّل مسرحية غنائية سنة 1957 وهي «أيّام الحصاد» في مسرح جوبيتير ببعلبك، وكانت هذه المسرحية بمثابة الانطلاقة الحقيقية لمسيرة المسرح الغنائي الرحباني بصفة خاصة، واللبناني بصفة عامة. حيث قدّمت هذه المسرحية نماذج من الفولكلور اللبناني بطريقة مسرحية راقصة وبأسلوب تعبيري جمع بين الدراما والكوميديا.

2. الخاصيات الأسلوبية للرحابنة

تميّز الأخوان الرحباني بأسلوب تأليف فريد جمع بين قواعد الموسيقى المقامية وأسس الموسيقى التونالية، وقد أعانهم تكوينهم العميق في نظريات الهارموني والكونتربوانت إلى جانب تشبّعهم من الموسيقى التراثية والشعبية اللبنانية على بناء وصياغة أسلوب تأليف خاص بهم، جمع بين الخاصيات المقامية والعربية والتقنيات التونالية والغربية. خاض الأخوان الرحباني تجربة تأليف الأغنية في أشكالها ومضامينها المختلفة، ولكن تبقى تجربتهم في المسرح الغنائي الجزء الأهم والأبرز في مسيرتهم الفنية حيث أعادا إحياء هذا الفن بعد أن بدأ في التراجع في مصر[4]. ومن أهمّ خاصيات المسرح الغنائي الرحباني أنه كان متّصلا إلى حدّ كبير بالواقع اللبناني، وكانت فيروز في هذا المسرح تجسّد دور الأرض اللبنانية بكلّ تناقضاتها وقد وظّف الرحابنة كل العناصر الفرجوية لتمثيل تاريخ لبنان في مراحله المختلفة بطريقة درامية[5].

استفاد الأخوان الرحباني من تمكّنهم من قواعد الموسيقى المقامية، خاصة التراث الموسيقي اللبناني إلى جانب الثقافات الموسيقية المشرقية الأخرى مثل الأرمينية والمارونية والأندلسية، ومن انفتاحهم على مختلف الموسيقات الأخرى حيث قام الأخوان الرحباني «بتشكيل مسرح غنائيّ لبناني عربي ممزوج بالتاريخ ومعطّر بالفلكلور الشعبي والتراث والحداثة»[6].

357.indd 109 09/06/2025 20:15

ومن ناحية أخرى، استفاد الرحابنة من ثقافتهم الموسيقية الغربية التي اكتسبوها على يد أستاذهم بول الأشقر[7]. وقد استطاع الأخوان الرحباني أن يرسما ملامح الأغنية اللبنانية المعاصرة[8]، وأن يكوّنا ظاهرة موسيقية تجمع بين الفولكلور اللبناني والعربي وبين التقنيات الموسيقية الغربية[9]، وقد انعكست ثقافتهم الموسيقية الكنَسيّة على أغلب أعمالهم خاصة في توظيف الغناء البوليفوني واعتماد الجوقة (المردّدين) في الغناء[10].

يمكن أن نختزل أهم (وليس كل) خاصيات التجربة الرحبانية في النقاط الرئيسيّة التالية:

- اعتماد القوالب الغنائية التقليدية مثل القصيدة والموشّح وإعادة توزيع بعض أغاني التراث بطريقة جديدة وبأسلوب أداء مختلف، وقد اعتمدوا في التوزيع الموسيقي على تقنية تنمية وتوليد الألحان(*Développement thé-matique*). وهي تعني الانطلاق من لحن موسيقي شعبي لبناء لحن جديد، أي بناء اللحن الجديد على فكرة لحنية متداوَلة.

- اختزال القصيدة العمودية التقليدية المقفّاة وتقديمها بأسلوب جديد لتتماشى مع العادات السمعية الجديدة للمجتمع اللبناني والعربي المعاصر.

- اعتماد اللهجة المحكية اللبنانية في صياغة الأشعار الغنائية ونصوص المسرحيات.

- الاهتمام بالتوزيع الموسيقي والأداء الأركسترالي واعتماد الكتابة الهارمونية والكونترابونتية

- الاستلهام من الموسيقى الغربية التونالية واقتباس بعض الألحان مثل «يا أنا أنا وياك»، «حبيتك بالصيف»، «كانوا يا حبيبي».

- التأليف في بعض القوالب الأوبيرالية تأثّرا بالثقافة الموسيقية الغربية وبالمسرح الأوبيرالي الأروبي.

- إعطاء بعد جديد للصوت الغنائي يتماشى مع الحبكة الدرامية وإظهار البعد التعبيري للصوت تأثّرا بالمدرسة التعبيرية المصرية من ناحية (سيّد درويش بالأساس)، وبالأوبرا الأروبية من ناحية أخرى.

- توظيف المسرح الواقعي الذي ينطلق من الأحداث الواقعية ويرتبط بالقضايا الراهنة للمجتمع (سفر برلك، بياع الخواتم، دواليب الهوا..). فقد «أتت أعمال الرحابنة «مفعمة بالحياة بالحب بالفقر بالوطن وبقضايا الإنسان»[11] وصنعا في أعمالهما وطنا متخيّلا تسود فيه كرامة الإنسان أوّلا[12].

- توظيف المسرح التأريخي الملحميّ (جبال صوّان، أيّام فخر الدين، هالة والملك، يعيش يعيش..) واستدعاء ما يتماشى معه من أشكال وقوالب التأليف الغنائي، وهو ما نجده مثلا في أوبيريت «فخر الدين» ومسرحية «ملوك الطوائف» و«أندلسيات» التي وظّفوا فيها قالب الموشّح الأندلسي التزاما بالسياق التاريخي والدرامي للمسرحية.

استفاد الرحابنة في تجربتهم هذه من عدّة عوامل أهمّها:

- حرصهم على إبراز خصوصيات الفولكلور اللبناني وتوظيفها في أعمالهم (الدبكة، الدلعونة، الميجانا..).

- تشبّعهم من أسس وقواعد الموسيقى المقامية (العربية، الأرمينية، المارونية، الأندلسية...).

- تمكّنهم من التراتيل والموسيقى والإنشاد الكنسي،

- بناء تكوينهم الموسيقي على النظريات الموسيقية الغربية مثل علم الهارموني والتوزيع والتحليل الموسيقي الغربي.

- استفادتهم من الموسيقى الشعبية اللبنانية وتوظيفها، حيث مثّل الفولكلور اللبناني المادة الخام لمسرح الرحابنة.

على مستوى المضمون، تميّز المسرح الغنائي الرحباني بالطابع الواقعي حيث صوّر الرحابنة في جُلّ مسرحياتهم الواقع الاجتماعي والسياسي اللبناني وساهموا بذلك في التعريف بالقضايا الوطنية اللبنانية (النزاعات الطائفية والمذهبية، الحرب الأهلية..) وقد تناولا الصراعات الطائفية والاجتماعية منذ البداية فكانت مسرحية «جبال الصوان» (1969) هي حجر الاساس في تناول مسرحهما للنزاعات الواقعة في المجتمع اللبناني[13]. وقد استوحى الرحابنة المشاهد المسرحية من تجاربهم الشخصية ومن محيطهم العائلي ومن الواقع الاجتماعي[14]. إضافة إلى العمق الواقعي، اتّخذ المسرح الرحباني بعدا تاريخيا هاما، حيث «اهتمّا اهتماما كبيرا بالتاريخ وتغنّيا به واتّخذاه سبيلا لربط الماضي بالحاضر»[15]، لذلك شكّلت الأحداث التاريخية ركيزة أساسية لهم في أغلب أعمالهم المسرحية[16].

357.indd 110 09/06/2025 20:15



سيّد درويش



محمد القصبجي

3. تأثير الرحابنة على قوالب التأليف الموسيقي

مثّل ظهور المسرح الغنائي في العالم العربي انطلاق مرحلة جديدة في التأليف الموسيقي تميّزت باستعارة القوالب المسرحية وتوظيفها في التأليف الغنائي، كما ساعد المسرح الغنائي على ظهور أشكال تأليف جديدة مثل السينما الغنائية والأغنية السينمائية التي ستعوّض المسرح الغنائي بعد أزمة المسرح العربي في فترة ما بعد الحربين.

وقد ساعد اختلاف التجارب العربية في المسرح الغنائي على إثراء الرصيد الموسيقي بقوالب غنائية جديدة مستوحاة أو مستعارة من المسرح التمثيلي ومن المسرح الأوبيرالي الأروبي مثل المونولوغ والأوبيرا والأوبيريت وهي أشكال تأليفية مسرحية استعارها روّاد المسرح الغنائي العربي لتأسيس أسلوب موسيقيّ جديد انطلق منذ نهاية القرن التاسع عشر وازدهر في بداية القرن العشرين مع سيّد درويش ومحمد القصبجي في مصر، وعرف توجّها جديدا في منتصف القرن العشرين مع التجربة الرحبانية التي تتواصل إلى اليوم في لبنان.

تتمثّل إضافة الرحابنة في المسرح الغنائي العربي على مستوى أشكال التأليف الموسيقي في إعادة إحياء قوالب التأليف الغنائي التقليدية التي غابت عن المجال السمعي العربي آنذاك وأخذت طريقها نحو الاندثار، فقام الأخوان الرحباني بإعادة تقديمها بطريقة عصرية تتماشى مع العادات السمعية الجديدة وأهمّها القصيدة العمودية، مثل قصيدة «ذكرى لقاء الأمس» في مقام النهوند، والموشّح الأندلسي الذي استفاق مع الرحابنة من فترة ركود طويلة جدا، وعاد معهم إلى سياق التأليف الغنائي المعاصر. وقد قدّم الرحابنة في هذا السياق عرض «أندلسيات» وعرض «شهرزاد» وهما يندرجان في إطار المسرح الغنائي المعاصر، وراهن فيه الرحابنة على إحياء أحد أبرز قوالب التأليف الغنائي التقليدي وهو الموشّح الأندلسي. وجاء عرض «أندلسيات» بمثابة وصلة من الموشحات التي وضع ألحانها الرحابنة على نصوص الشاعر ابن زيدون الأندلسي (394هـ-463هـ) بنفس أسلوب تأليف الموشّح الأندلسي.

ومن ناحية أخرى عمل الرحابنة على تجديد الأغنية اللبنانية باعتماد اللهجة المحكية المحلية وذلك للحد من انتشار الأغنية الرائجة آنذاك التي كانت بمثابة تقليد للأغنية المصرية وقد لاقت أغانيهم رواجا كبيرا شجّع الإذاعة اللبنانية على استقطابهم ومساعدتهم على الانتاج[17]. وقد استندوا في ذلك على تجديد الأغنية الشعبية اللبنانية وتوظيف كل عناصر الموسيقى المحلية خاصة في مسرحياتهم الغنائية. فقد «استمدّ المسرح الغنائي الرحباني جذوره من الظواهر

357.indd 111 09/06/2025 20:15

التراثية والشعبية بهدف إحياء هذا التراث مع الحفاظ على طابعه الروحي والوجداني الخاص، وبرز ذلك بشكل واضح في الأشكال والقوالب الفولكلورية التي استعملاها»[18]. بالإضافة إلى ذلك، حرص الرحابنة على الاستلهام من الثقافة الموسيقية الغربية ومن إرث التجربة العربية في المسرح الغنائي لتأسيس أسلوب مختلف في التأليف الغنائي والمسرحي فإلى جانب اعتماد القوالب الموسيقية التقليدية استنبط الرحابنة أشكالا جديدة مثل مقدمات المسرحيات، والرقصات والموسيقى التعبيرية والمسرحية»[19].

مثّل المسرح الغنائي لدى الرحابنة تجربة جمالية ورمزية شاملة أُعطيت فيها الأهمية لكل العناصر الفنية بنفس القدر، حيث حرص الرحابنة على تحقيق التكامل بين الكلمة الشعرية والخط اللحني والنص الشعري والحبكة الدرامية والحضور الركحي واللباس والديكور وكل العناصر الموسيقية والفرجوية، إضافة إلى حرصهم على النص المسرحي المتجذّر في الواقع اللبناني. وقد انطلق الرحابنة في مشروعهم الموسيقي من مقاربة جمالية تقوم على تجديد التراث الموسيقي اللبناني من ناحية، والاستفادة من نظريات الموسيقى الغربية من ناحية أخرى، مع المحافظة على الخصوصيات المقامية والعربية للأغنية والموسيقى اللبنانية، فقد اهتمّا اهتماما كبيرا بخاصيات الموسيقى المقامية والعربية، وأبرزا الطابع المحلي للموسيقى اللبنانية. إلى جانب ذلك، حرص الرحابنة على التشبّث بالواقع فكان مسرحهم وموسيقاهم انعكاسا للمعيش المجتمعي وللذاكرة الشعبية اللبنانية وهو ما ساعد على تسهيل تقبّل أعمالهم لدى الجمهور اللبناني والعربي بصفة عامة، فالبعد الواقعي الذي تميّزت به أعمالهم ساهم بقدر كبير في رواجها داخل وخارج لبنان. وقد «جاءت تجربة الرحابنة لتعطي المسرح الغنائي شكله الناضج في المنطقة العربية فكانت أطول وأغنى مسيرة فنية متكاملة في القرن العشرين نقلت المسرح الغنائي العربي إلى منطقة المسرح مكتمل الأركان»[20].

أخذ الرحابنة اتّجاها مستقلا في المسرح الغنائي قائما من حيث النص على التمسّك بالواقع وبالفكر الإنساني وبالقضايا النضالية العادلة، ومن حيث الموسيقى على المحافظة على الطابع الموسيقي المحلي مع الانفتاح على التجربة الغربية. وقد لاقت أغانيهم رواجا كبيرا حتى خارج إطارها المسرحي، حيث تقبّل الجمهور اللبناني والعربي بصفة عامة هذه الأغاني وتفاعل معها دون حتى أن يكون عالما بسياقها المسرحي. وقد تميّزت أغاني الرحابنة بالبعد الدرامي العميق المبنيّ من حيث الأسلوب على الكثافة الشعرية، والذي يعبّر، من حيث المحتوى، عن الحالات الإنسانية الوجدانية وعن الالتزام القيمي والوطني بأسلوب واقعي وصادق وهو ما مكّن من اعتبار «المسرح الرحباني جزءا من الثقافة الشاملة في المجتمع اللبناني، وساهم بقدر كبير في عرض مشكلات المجتمع اللبناني وظواهره[21]. وقد نجح الثلاثي، عاصي ومنصور وفيروز، في «تكريس ذاكرة جماعية فنية مشتركة بين اللبنانيين والعرب»[22].

4. البعد الجمالي للتجربة الرحبانية

يتميز مسرح عاصي ومنصور الرحباني ببعد جمالي فريد ومميز، يجمع بين الأصالة والحداثة، وبين الفن الرفيع واللغة الشعبية، ويمكن تلخيص أهم ملامح هذا البعد الجمالي في النقاط التالية:

المزج بين الفنون : حيث يمزج مسرح الرحابنة بين مختلف التعبيرات الفنية كالموسيقى والشعر والرقص والتمثيل، ليقدم عرضًا فنيًا متكاملًا وشاملا. ولكن تحتلّ الموسيقى مكانة أساسيَّة في مسرحياتهم، حيث ترافق النص وتساهم في تطوير الأحداث والتعبير عن المشاعر وتضفي الحركة على المشاهد.

اللغة الشعرية: تتميز النصوص المسرحية الرحبانية باستعمال لغة شعرية ثرية وغنية على مستوى التعبير والمشاهد، حيث تستخدم الصور الفنية والاستعارات والتشبيهات، وتضفي على الحوارات بعدا جماليا وعمقًا معنويا يساهم في إبلاغ المعنى. وتعتبر الأغاني جزءًا لا يتجزأ من مسرحياتهم، وتتميز كلماتها بالتعبيرية والعمق.

استلهام التراث الشعبي: يستلهم مسرح الرحابنة من التراث الشعبي اللبناني، ويعيد تقديمه في قالب فني حديث. من خلال استخدام الأغاني والأهازيج والرقصات الشعبية بأسلوب فني خاص.

357.indd 112 09/06/2025 20:15

الاهتمام بالتفاصيل: يولي الرحابنة اهتمامًا كبيرًا بالتفاصيل، سواء في النص أو الموسيقى أو الأزياء أو الديكور، ويحرصون على تقديم عرض فني متقن، يخاطب الحواس والعقل معًا.

التعبير عن قضايا المجتمع: يعبّر مسرح الرحابنة عن قضايا المجتمع اللبناني والعربي، ويطرحها في قالب فني متكامل. يجمع بين التعبير المسرحي والأداء الغنائي والموسيقي والحركة الأدائية الراقصة.

الاحتفاء بالإنسان والأرض والوطن: احتفى مسرح الرحابنة بالإنسان والأرض والوطن باعتبارها مفردات تشكل وحدة البيئة الفكرية الرحبانية.

تميز المسرح الرحباني بصفة عامة ببعد جمالي فريد، يجمع بين خصائص الثقافة الشعبية والمحلية اللبنانية والعناصر الثقافية العربية والغربية.

وقد عبّر عن الواقع الاجتماعي والسياسي باعتماد الأسلوب المباشر تارة والنقد الساخر تارة أخرى. وقد عكست أعمالهم ذاكرة لبنان في مختلف مراحلها وصراعاتها السياسية والاجتماعية، وقد لعبت أعمالهم المسرحية والغنائية دورا حاسما في بناء الهوية الوطنية اللبنانية وترويج الثقافة اللبنانية والتحسيس بما يعيشه المجتمع اللبناني من عثرات وصعوبات متكررة. وقد شكلت جماليات المسرح الرحباني مزيجاً فريداً من التقليد والتجديد، والشعر والسرد، والخيال والواقع، والموسيقى والمسرح، وساهمت كل هذه الثنائيات في خلق تجربة فنية فريدة من نوعها تركت بصمة عميقة وألقت بظلالها على التجربة العربية في المسرح الغنائي وفي أسلوب التأليف الموسيقي بصفة عامة.

الهوامش

1. حسن، بادية، «المسرح الغنائي العربي بين النشأة والازدهار والانحسار»، مؤتمر الموسيقى العربية الحادي والثلاثون، مصر، دار الأوبرا المصرية، 2022، ص. 12.
2. حسن، بادية، المرجع السابق، ص. 10.
3. الطرابلسي، فوّاز، فيروز والرحابنة، مسرح الغريب والكنز الأعجوبة، بيروت، رياض الريّس للنشر، 2002، ص. 11.
4. GARFI, Mohamed, Musique et spectacle le théâtre lyrique arabe esquisse d'un itinéraire 18471975-, L'Harmattan, Paris, 2009, p. 436.
5. Ibid, p. 437.
6. سلوم، نهيل، التجديد والإبداع في مسرح الأخوين رحباني مسرحية «أيّام فخر الدين» نموذجا»، مؤتمر الموسيقى العربية الحادي والثلاثون، مصر، دار الأوبرا المصرية، 2022، ص. 1.
7. Ibid., p. 434.
8. Ibid., p. 435.
9. زغيب، هنري، في رحاب الأخوين رحباني، لبنان، دار درغام ودار الفارابي، 2015، ص. 23.
10. Ibid.
11. حسن، بادية، المرجع السابق، ص. 12.
12. المرجع نفسه.
13. حسن، بادية، المرجع السابق، ص. 13.
14. سلوم، نهيل، المرجع السابق، ص. 2.
15. المرجع نفسه، ص. 9.
16. المرجع نفسه.
17. GARFI, Op. Cit., p. 435
18. سلوم، المرجع السابق، ص. 15.
19. المرجع نفسه.
20. حسن، بادية، المرجع السابق، ص. 15.
21. الحلوة، ثناء، «أثر فيروز والمسرح الرحباني على المجتمع اللبناني»، مجلة الموسيقى العربية، المجمع العربي للموسيقى، فبراير 2023.
22. المرجع نفسه.

357.indd 113 09/06/2025 20:15

سينما

سينما



357.indd 114 09/06/2025 20:15

أيّ مكانة للتّراث في السّينما التونسية

عبد الجليل بو قرة

يُعرّف التراث الثقافي بأنه كل ما ينتقل من عادات وتقاليد وعلوم وآداب وفنون ونحوها من جيل إلى آخر. وهو يشمل كل الحرف والأدوات القديمة والفنون الشعبية من شعر وغناء وموسيقى ومعتقدات شعبية وقصص وحكايات وأمثال شعبية، واحتفالات الزواج وغيره وطقوس دفن الميّت وما تتضمّنه من طرق موروثة في الأداء والأشكال.

والتراث الثقافي يعكس ما توصلت إليه حضارات الدول. فأي حضارة لا تكون حضارة عريقة ولها جذورٍ تاريخية إلا بمقدار ما تحمله من شواهد على رقيها الإنساني، ولكون الإنسان عبر مسيرته التاريخية يحاول أن يرقى بنفسه، فارتقاؤه هذا ينعكس على ما يخلفه من سلوكيات تتأصل في حياة الناس، كما يُعدّ هذا النوع من التراث مكوّنا أساسيّا.

ـ من مكونات الذاكرة الجمعية.

وينقسم التراث إلى مادّي ولا مادّي. وتشمل جوانب التّراث المادّي وتخصصات الحفاظ عليه وصونه كلًا من: علم المتاحف وعلم الأرشيف وترميم الإرث الثقافي وحفظه وحفظ الفن والآثار والحفظ المعماري وحفظ الأفلام وحفظ الفونوغراف والحفظ الرقمي.

أمّا «التراث الثقافي غير المادي» فيتكوّن من جوانب غير مادية لثقافة معينة، وغالبًا ما تحتفظ به العادات الاجتماعية خلال فترة محددة من التاريخ. يشمل هذا المفهوم طرق ووسائل السلوك في المجتمع، وفي كثير من الأحيان القواعد الرسمية للعمل في مناخ ثقافي معين. تشمل هذه القيم والتقاليد الاجتماعية والعادات والممارسات والمعتقدات الجمالية والروحية والتعبير الفني واللغة وغيرها من جوانب النشاط البشري. يمكن تفسير أهمية القطع الأثرية العادية على أنها فعل على خلفية القيم الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والعرقية والدينية والفلسفية لمجموعة معينة من الناس. بطبيعة الحال، يعدّ الحفاظ على التراث الثقافي غير المادي أصعب منه على الأشياء المادية.

وتشمل جوانب الحفاظ على غير الملموسات الثقافية وحفظها ما يلي: فلكلور وتاريخ شفوي والحفاظ على اللغة.

تنخرط ملامح الخطة المستقبلية للتراث الوطني التونسي غير المادي ضمن ما أقرته بنود اتفاقية لمنظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة (اليونسكو) بخصوص حماية التراث الثقافي اللامادي وطنيا ودوليا. وهي خطة أقرّت كما هو معروف في الـ 17 من شهر أكتوبر من سنة 2003، ودخلت حيز التنفيذ الفعلي بداية من سنة 2006 بعد المصادقة عليها من طرف ثلاثين دولة من بين الدول الأعضاء، قبل أن تتوسع المصادقة على تلك الاتفاقية الدولية لتشمل 163 دولة عضوا في حدود سنة 2015.

ويَعتبِر الفصل الثاني من هذه الاتفاقية أن: «جميع الممارسات والتصوّرات الفكرية والتعبيرات الفنيّة والمعارف والمَلَكَاتِ (وما ينتظم في سلكها من أدوات ومنتجات وفضاءات ثقافية...) تعتقد التجمّعات البشرية أو المجموعات وكذا الأفراد ذاتهم في صلتها الوثيقة بتراثها الثقافي، يتعين إدراجها ضمن التراث الثقافي غير المادي.»

357.indd 115 09/06/2025 20:15

ويخضع هذا المخزون الثقافي الذي تم توارثه جيلا بعد جيل ووفقا لما أقرته نفس الاتفاقية، إلى عمليات إحياء مستدامة من قبل من يمارسونه، وذلك في تناغم مع تحوّلات الوسط الذي يعيشون فيه ومقتضياته الطبيعية والتاريخية، وهو ما يُفضي إلى شعور أولئك أن ذلك المخزون يشكل عنصرا ناظما لهويتهم الجماعية، بل وشرطا من شروط اتّساقها.

ويبرز ذلك بالخصوص في العديد من المجالات المتصلة بالتقاليد والتعبيرات الشفوية وفنون الفرجة والممارسات الاجتماعية والطقوس المتصلة بإحياء المراسم الاحتفالية والمعارف التقليدية والمعتقدات التي تحيل على تمثل خاص للعلاقات البشرية والظواهر الطبيعة. كما يحيل على مختلف المَلَكَاتِ التي تحتاجها الفنون الحرفية التقليدية والعديد من الفنون الموسومة بـ «المستظرفة».

السّينما التونسية والتراث: السينما مدونة تاريخية وذاكرة إنسانية

كان حضور التراث التونسي بارزا في السينما الوثائقية أكثر منه في السينما الروائية.

لقد بدأ الاهتمام مبكّرا بالتراث في السينما الوثائقية (أشرطة الوقائع التونسية *Les actualités tunisiennes* من إنتاج وزارة الثقافة في بداية ستينات القرن الماضي وقبل بعث التلفزيون التونسي) وذلك في سياق سياسة الدّولة الوطنية النّاشئة الهادفة إلى التّعريف برصيد تونس الحضاري وتثمينه لدفع السّياحة ودعم الاقتصاد الوطني.

ثمّ اهتم بعض السينمائيين التوانسة، هواة ومحترفين، بالتّراث التونسي ضمن رؤيتهم الثقافية وخطابهم العقائدي الذي تبنّوه.

ومن أبرز السينمائيين المهتمين بالتراث، ومن جيل سبعينات القرن الماضي، يمكن ذكر:

- **احميدة بن عمار** (مولود سنة 1941 بأكّودة)، لئن أنتج غيره من المخرجين التونسيين، وسينتجون، أفلاما عن تاريخ تونس والحضارة العربيّة الإسلاميّة من خلال تصوير معالم أثريّة شهيرة وجوامع ذائعة الصّيت أو الاهتمام بفنون



عتيقة، لكنّهم لم يبلغوا مستواه الفنّي ولغته السينمائية الرّاقية، إذ كان يتمثّل التاريخ تمثّلا جذّابا وبديعا، مثل ما أنجزه في فلم «الخطاط العربي» (1971) وفلم «الزيتونة في قلب تونس» (1981) وفلم «الرّباط» (1986).

يقول الكاتب والناقد السينمائي د. هادي خليل في كتابه « السينما الوثائقية التونسية والعالمية» (منشورات برسبكتيف، تونس، 2012):

« يبدو حميدة بن عمّار للوهلة الأولى من أنصار تصوير التّاريخ وتناول أهمّ تحوّلاته الحاسمة. يقف عند لحظاته الوهّاجة، مستعينا بسارد يسرد الوقائع وصور تعود إلى الحقبة التي يتناولها، مستندا إلى وثائق مكتوبة أو جداريات مرسومة، مسكونا بهاجس الدّقّة التاريخيّة.»

إذ استند في أعماله على المقاربة العلميّة وما توصّل إليه الأدب القديم والمؤرّخون والباحثون الجامعيون.

357.indd 116 09/06/2025 20:15

في شريط "الزيتونة في قلب تونس"، كان حضور المؤرّخ المختصّ في تاريخ مدينة تونس في العصر الوسيط "عبد العزيز الدُّولاَتلي" بارزا، إذ كان مستشاره التّاريخيّ. نتابع في هذا الشّريط مختلف مراحل تاريخ مدينة تونس بدءا من تأسيس جامع الزّيتونة عن طريق "حسّان بن النعمان" وترميمه من قبل "عبيد الله الحبحاب"، مؤسّس جامع الزّيتونة الفعليّ، مرورا بمرحلة النهضة الفكريّة والعلميّة التي مثّلها المؤرّخ وواضع أسس علم الاجتماع الحديث عبد الرحمان بن خلدون وخصمه الفقيه المحافظ ابن عرفة، مرورا بالدّور الخطير الذي نهضت به المدرسة الزيتونيّة في نشر العلوم والمعارف وظهور ثلّة من كبار المصلحين مثل خير الدّين باشا وأحمد بن أبي الضّياف وصولا إلى تأجيج نار المقاومة من أجل استقلال تونس ودور النخبة الزيتونيّة في تأطير الحركة الوطنيّة وتحفيزها.

وفي "الرّباط"، عوّل احميدة بن عمار على لغة التوحيدي الصوفية، ليقوم بتثمين المعمار العربي الإسلامي بتونس وهو مأخوذ إلى جذوره التاريخية وإلى أسس الحضارة العربية الإسلامية التي لم يخف انحيازه لها، وهو ما سبق أن أكّده منذ بداية سبعينات القرن الماضي في فلمه «الخطاط العربي».

وقد تميّز هذا الشريط بالتعليق الذي أنجزه محمّد عزيزة بلغته الفرنسية التي تجمع بين الإبداع الأدبي والمعرفة الفلسفيّة، فهو كاتب مسرحي وشاعر وباحث جامعي مختصّ في موضوع الصّورة في الحضارة الإسلامية.

تابعنا في فلم بن عمار فن الخط العربي، ومكانته كسجل للحضارة العربية الإسلامية يتجلى فيه تاريخها وتطورها. وقد نشأ الخط العربي ليتطور ويبلغ مبلغا من الجمال حاملا معه حضارة تركت معالمها من أطراف الصين إلى غرب أفريقيا. وقال ابن خلدون في مقدّمته عن الخط: «إنّه صناعةٌ شريفة يتميّز بها الإنسان عن غيره، وبها تتأدّى الأغراض؛ لأنّها المرتبة الثّانية من الدلالة اللغويّة».

ويُعرف الخط العربي على أنّه فنّ وتصميم عملية الكتابة في جميع اللغات التي تستخدم الحروف العربية. وتمتاز الكتابة العربية بكونها متصلة. الأمر الذي يجعل منها عملية قابلة لاكتساب العديد من الأشكال الهندسية. ويكون ذلك من خلال الرجع، والمد، والتشابك، والاستدارة، والتركيب، والتداخل.

ويقترن فنّ الخط بالزّخرفة العربية (الأرابيسك)، إذ يُستخدم لتزيين القصور والمساجد، كما يستخدم في تحلية الكتب والمخطوطات، وتحديداً لنسخ آيات القرآن الكريم.

كلّ ذلك وقفنا عليه في فلم «الخطاط العربي» لحميدة بن عمار، صاحب أهمّ مشروع سينمائي ملتصق بالتراث التونسي المادّي واللاّماديّ.

استمرّ الاشتغال السينمائي التونسي على التراث في الأفلام الوثائقية في بدايات هذا القرن مع جيل جديد من السينمائيين، إن اختلفت لغتهم السينمائية ورؤيتهم الفنّية فإنّهم عبّروا عن انتمائهم للموروث الحضاري التونسي، المادّي واللامادّي، وكان لنا موعد مع فقرة سينمائية تراثية جديدة مع السينمائية والأكاديمية التونسية سنية الشامخي.

- **سنية الشامخي:** مخرجة أفلام، كاتبة وأدبية وباحثة تونسية. من جيل سينمائيي الألفية الجديدة. اكتسبت تكوينا أكاديميا في السّينما والسمعي البصري والتلفزيون. أخرجت، منذ عام 2003، العديد من الروايات والأفلام الوثائقية والرّوائية أيضا.

- كتبت مقالات عن السينما التونسية، نذكر منها السينما التونسية في ظل الحداثة: دراسات نقدية من الأفلام التونسية (1996-2006) سنة 2009)، ونشرت روايتين.

أنجزت، منذ بداية الألفية، أفلاما وثائقية وروائية، قصيرة وطويلة، نذكر منها: «دوز بوّابة الصحراء»، وثائقي 38 د، 2003. وفلم « عزيز روحو»، روائي طويل 90 د، 2015. ومن بين أفلامها الأخرى المثمّنة للتّراث اللامادي يبقى فلم « فن المزود» هو الأبرز.

لا يمكن حفظ التراث اللامادّي التّونسي مع تجاهل «فن المزود» على اعتباره من أكثر الفنون الشعبية انتشارا، لذلك تصالحت تونس الرّسمية، في صيف 1991، مع فن المزود الشعبي، بتقديم عرض ضخم على ركح مسرح قرطاج أنجزه المسرحي فاضل الجزيري بمساعدة الموسيقي سمير العقربي،

357.indd 117 09/06/2025 20:15





باسم «النوبة التونسية»، وبمشاركة أكثر من 120 عنصرا بين عازفين ومنشدين وفنانين وراقصين وتقنيين، وضمّ أقطاب الموسيقى الوترية والشعبية والبدوية التونسية، أمثال لطفي بوشناق والهادي حبوبة وصالح الفرزيط واسماعيل الحطاب وفاطمة بوساحة... وكان من أضخم عروض الموسيقى الشعبية والبدوية التي شهدتها تونس آنذاك.

قوبل عرض الجزيري بترحاب جماهيري منقطع النّظير، ممّا جعل التلفزيون الرّسمي التّونسي يسعى إلى بثّه في عديد المناسبات وعلى امتداد سنوات لاحقة.

كان الأمر مغريا ومحفّزا للسينمائية سنية الشامخي لمعالجة هذه الظاهرة سينمائيا، فكان فلمها « فن المزود» بعد حوالي 20 سنة من عرض فاضل الجزيري، وتحديدا سنة 2010، مع ضمان مسبق لمتابعة جماهيرية كبيرة للفلم.

وفعلا، كان حضور الجمهور في العرض الأوّل لفلم الشامخي، صيف 2010، بقاعة آفريكارت، بأعداد كبيرة إلى درجة متابعة بعضهم للعرض وقوفا، بما يعكس مكانة المزود كتراث شعبي لدى التونسيين. وكان واضحا أنّ أغلب الحاضرين تدافعوا للدّخول إلى القاعة لا لمتابعة فلم سينمائي ومحاولة استيعاب لغته وقراءته لفن شعبي، بل للتمتّع بفن المزود. فهمت المخرجة مسبقا علاقة الجمهور بفن المزود فحرصت على إهداء الحضور، قبل عرض الفلم، عرضا قصيرا لنوبة المزود بفرقة "المزاودي" الشهير صالح الفرزيط، فانقلبت قاعة آفريكارت من قاعة عرض سينمائي إلى قاعة رقص على أنغام المزود.

لئن اختارت الشامخي الاستغناء عن النّص المصاحب في فلمها فإنّها واجهت تحدّي الارتقاء بلغتها السينمائية إلى درجة استنطاق الصّورة في حدّ ذاتها دون وساطة كلامية تشتّت انتباه المتفرّج. غير أنّها اكتفت بنقل شهادات المزاودية على طريقة الريبورتاجات الصحفية دون الغوص في أعماق هذا الفن الشعبي وتفكيك كل عناصره وكشف أبعاده النفسية والسوسيولوجية...

كلّ ذلك لا ينفي عنه توثيقه لتراث شعبي ظلّ مهمّشا لعقود ومسكوتا عنه، حتى وإن كان ذلك بكاميرا «سائحة» و«برّانية» لامست عالم المزود ملامسة سطحية.

قليلة هي الأعمال السينمائية التونسية التي قدّرت التراث حقّ قدره، سواء ما كان منه مادّيا أو لامادّيا، حتى وإن بادر السينمائيون التوانسة بالاشتغال على التّراث مبكّرا، وهذا يصحّ على السينمائيين المحترفين كما الهواة (يمكن ذكر فلم عبيد الشوامي لمنصف الفايز من نادي السينمائيين الهواة بالقيروان والحاصل على الصقر البرنزي في مهرجان قليبية دورة 1975). وقليلة هي الأفلام التي أبرزت تراثنا بلغة سينمائية راقية وبخلفية فكرية ومعرفية عميقة، ويظلّ السينمائي احميدة بن عمار من الاستثناءات الجميلة والقليلة.

وتبقى تلك نقيصة الفقر المعرفي من أهمّ ما عطّل تطوّر السينما التونسية نظرا لتمسّك أغلب السينمائيين التوانسة بنمط سينما المؤلّف. فهل كان ذلك اختيارا أم اضطرارا ؟؟؟

357.indd 118 09/06/2025 20:15

التّراث الفيلموغرافي التّونسي
الرّاهن والآفاق

سميّة الضميّد

ما يشدّ انتباهي في موضوع «السينما التونسيّة والتّراث» هو التصاقه بمجالات ومقاربات مفتوحة تخصّ السينما التونسيّة. والمسألة التي أهتمّ بها كثيرا في هذا المجال هو التراث الفيلموغرافي التونسي في حدّ ذاته، أيّ كلّ تلك الأفلام التّونسيّة القديمة التي رأت النّور في البدايات والتي تطرح أسئلة لا مناص منها، هل هذه الأفلام موجودة في حالة جيّدة؟ هل وقع صيانتها والمحافظة عليها وهي التي يعود تاريخ إنجازها إلى ما يفوق ستّة عقود؟

يجب الإشارة أيضا إلى اهتمام كثير من الباحثين التّونسيّين والعرب والأجانب بالسينما التّونسيّة ومختلف مراحل نشأتها وتطوّرها، فكيف بمقدورهم أن يشاهدوا هذه الأفلام التّونسيّة القديمة؟ وعلينا في هذا الصّدد أن نسوق بعض الملاحظات ونطرح بعض التّساؤلات :

+ كان الأرشيف السينمائي التونسي موجودا في مخازن مجمّع قمّرت السينمائي وبحكم رداءة التخزين في هذا المجمّع بسبب ارتفاع الرّطوبة في المكان فإنّه وقع التفكير في نقل هذا الأرشيف إلى مكان آخر.

+ المعهد الوطني للتّراث رفض القيام بهذه المهمّة وإيواء هذا الأرشيف السينمائي الوطني، فوقع نقل هذا الأرشيف إلى المكتبة الوطنيّة على دفعات. هل هذا المكان مناسب حقّا لاحتواء هذا الأرشيف من الأفلام التّي تُعدّ حَجَرَ الزّاوية في ذاكرتنا الوطنيّة ؟

+ هل العمليّة مُجرّد نقل أرشيف من مكان إلى مكان آخر؟ ألا تتطلّب عمليّة النقل هذه كفاءات متخصّصة في كيفيّة نقل الأرشيف السينمائي من مكان إلى آخر بطريقة علميّة تحتكم إلى معايير دقيقة الضبط؟ ألا تَكمن المُعضلة في عمليّة تحويل الأرشيف السينمائي في أنّنا نفتقد الكفاءات العُليا المتخصّصة في هذا المجال؟ كان لنا متخصّص قدير في هذا المجال ومن طراز عالمي وهو السيّد منذر بن عثمان الذي وافته المنيّة السنة الفارطة ولم يبق سوى ثلاث كفاءات متخصّصة في معالجة الأرشيف السينمائي وكيفيّة المحافظة على بوبينات الأفلام وصيانتها وهم السادة «الهاشمي الدلاّجي»، «العربي بن عليّ» و«منصور السدوري».

ألم يحن الوقت لكي نمكّن هؤلاء الأشخاص من التّفرّغ لصيانة تراثنا السينمائي؟

رأت السينما التّونسيّة النور في عشرينات القرن الماضي بفضل أفلام «ألبار شمامة شكلي» وابنته الممثّلة «حيدة تمزالي» مثل «زُهرة» و«عين الغزال» وغيرها وهذه الأفلام التي هي جزء لا يتجزّأ من الثقافة الوطنيّة والذّاكرة الثّقافيّة التونسيّة كان من الضرورة المحافظة عليها وصيانتها وإعادة إحيائها في المحافل الوطنيّة والدّوليّة وبعد فترة البدايات انطلقت السينما التّونسيّة رسميّا بكفاءات تونسيّة صرفة سنة 1966 بفضل فيلم «الفجر» للسينمائي العصامي «عُمار الخليفي» وأفلامه الأخرى مثل «صراخ» سنة1973،»الفلاّقة» سنة 1975 و«المتمرّد» سنة 1984, وبالتّوازي مع أفلام الخليفي، رائد السينما التّونسيّة، تميّزت حركة السينمائيّين الهواة التّونسيّين طوال السبعينات من القرن الماضي بإنجاز أفلام قيّمة وطلائعيّة،

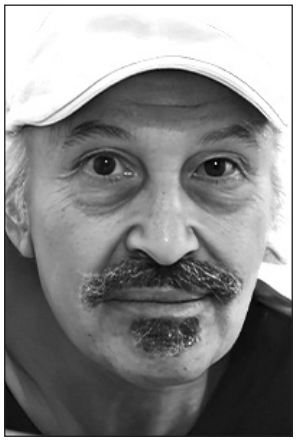
357.indd 119 09/06/2025 20:15



ابراهيم باباي



عبد اللطيف بن عمّار



عبد الوهاب بودن

موضوعاتيّا وجماليّا مثل «تحت مطر الخريف» سنة 1969 لأحمد الخشين و«العتبات الممنوعة» سنة 1972 لرضا الباهي والوهم الكبير «لفتحي كميشة» وأفلام أخرى، وسواء تعلّق الأمر بأفلام السينمائيّين التونسيّين المحترفين مثل «سجنان» لعبد اللطيف بن عمّار سنة 1974 و«غدا» لابراهيم باباي 1972 أو أفلام السينمائيّين التونسيّين الهواة التي وقع ذكر البعض منها. فإنّ ما نلاحظه هو أنّ هذه الأفلام بَليت كثيرا وأنّ البعض منها فقد الصوت ومشاهد بأكملها وهذا يعود إلى أنّ عمليّة تخزينها في دهاليز وزارة الثقافة أو مستودعات مجمّع قمرت السينمائي لم تكن جيّدة ولم تحترم المعايير المعمول بها في عمليّة حفظ الأفلام وسلامتها.

لمّا لاحت في بداية الألفيّة الثالثة بوادر جادّة لكتابة تاريخ السينما التّونسيّة عبر مختلف مراحلها وخاصّة مرحلة النشأة والتأسيس، لم يجد الباحثون ونقّاد السينما أثرا لأفلام مهمّة رائدة مثل ما حدث بالنسبة لعيون السينما التّونسيّة الهاوية على غرار «الملك» للمنصف بن مراد 1968، وهو فيلم ينتقد فيه مخرجه بصفة هزليّة ساخرة الحركات والعبارات التّي تعوّد الرّئيس الحبيب بورقيبة على استعمالها في خُطبه، أو فيلم «صراع» 1972 لعبد الوهاب بودن، وهو فيلم يروي علاقة حبّ بين فتاة يهوديّة وشاب عربي يتّضح أنّه ينتمي إلى منظّمة التحرير الفلسطينيّة. هذه الأعمال وغيرها وقع إتلافها، أي أنّ ذاكرة السينما تتخلّلها نقائص لم يقع تلافيها آن ذاك. لاحظنا أيضا أنّ بعض الأفلام التّونسيّة الرّياديّة مثل «وغدا» الذّي ينتقد فيه مخرجه ابراهيم باباي اللاّتوازن الاجتماعي والاقتصادي بين المدن والأرياف، أنّ صُوَرَهُ أغلبها اهترأ وتمزّق دون أن يقع التفكير في معالجتها.

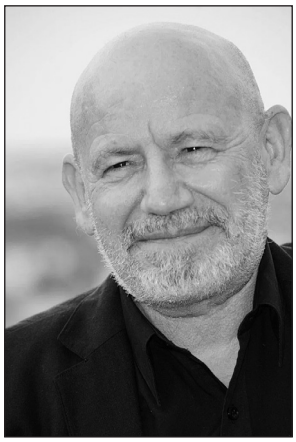
كان لهذه الإخلالات والهنّات أثر واضح على كتابة تاريخ السينما التّونسيّة بصفة دقيقة ومضبوطة وعلى رصد أبرز تحوّلاتها. بقيت إذا مسألة التفكير في إنشاء، في صلب وزارة الثّقافة أو في صلب المركز الوطني للصورة والسينما، قسم يعتني بأرشيف السينما التّونسيّة وضرورة صيانة الأفلام القديمة وبعث الرّوح فيها، وبدأت الكثير من المؤسّسات السينمائيّة والثّقافيّة في العالم بالاعتناء بهذه المهمّة الحضاريّة الحيويّة وهي الوفاء لجيل السينمائيّين الطّلائعيّين وذلك بصيانة أفلامهم وتَحيينها.

كيف انطلقت في تونس عمليّة إعادة الاعتبار للأرشيف السينمائي التّونسي وبداية البحث عن الأفلام التّونسيّة التي فُقد أثرها ؟

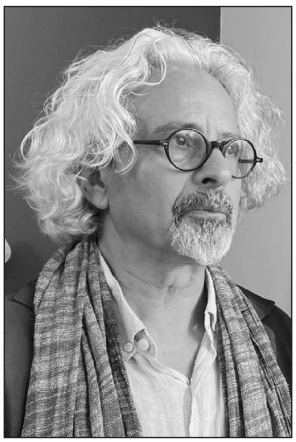
سأتحدّث باختصار عن بعض المبادرات والإنجازات التي قامت بها الدّولة التّونسيّة لانتشال بعض الأفلام التّونسيّة من الضّياع.

لا بُدّ من التنويه بهذا المجهود التّي قامت به الدّولة التّونسيّة بترشيد القطاع السينمائي وذلك بإحداث المركز

357.indd 120 09/06/2025 20:15



النوري بوزيد



الناصر خمير



معلقة الهائمون في الصحراء

الوطني للسينما والصّورة عام 2011 بعد أسابيع من قيام الثورة التّونسيّة وبُروز جيل جديد من السينمائيّين الشّبّان الذين أدركوا أنّه لا بُدّ، في خضمّ الزلزال السّياسي والاجتماعي الذي حدث، من تصوير» تونس الأعماق» و«تونس الهامش» التي كانت محجوبة إجمالا في الأعمال السّابقة. لكن إحقاقا للحقّ، علينا أن نُشيد أيضا بالمجهودات التي بُذلت في منتصف الألفيّة الثالثة لتجميع المُدوّنة الفيلموغرافيّة التّونسيّة قاطبة ومحاولة لمّ شتات ما أُهدر منها. فبدأ التفكير، بفضل بعض الوسائل التكنولوجيّة الحديثة في رقمنة بعض الأفلام القديمة مع الاهتمام بإقرار سياسة واضحة المعالم تخُصُّ الأرشيف. وقامت لجنة مختصّة في هذا المجال في صلب مؤسّسات وزارة الثّقافة باختيار الأفلام المزمع رقمنتها مثل أفلام بعض السينمائيّين الهواة وبعض الأفلام للسينمائيّين المحترفين وتضمّنت القائمة الأوّليّة أفلاما مثل «العُرس» للمسرح الجديد 1978 و«ريح السّد» للنوري بوزيد 1985 و«الهائمون في الصحراء» للنّاصر خمير 1984. ووقع إنجاز بعض المكاسب في هذا المجال، رغم أنّ هذه المكاسب محدودة جدّا وطفيفة. ففي دورة أيّام قرطاج السينمائيّة لسنة 2023 التي وقع إلغاؤها لأسباب حقيقة غامضة، كان من المفروض أن تُعرض بعض الأفلام التّونسيّة القديمة التي وقع رقمنتها مثل «العُرس» وقد تمّ أيضا، بعد مجهودات مضنية، العُثور على بعض أفلام السينمائيّين الهُواة التي ساد الاعتقاد أنّها أُتلفَت بلا رجعة مثل «صراع» لعبد الوهاب بودن. ويجب الإشارة في هذا الصّدد أنّ بعض المؤسّسات السينمائيّة الأوروبيّة الحكوميّة أو الخاصّة، برتغاليّة، ألمانيّة وفرنسيّة بالخُصوص، دخلت في شراكة مع بعض المؤسّسات التّونسيّة لضمان نجاح عمليّة الصّيانة هذه ورقمنة دُرَر خالدة من الفيلموغرافيا التّونسيّة. لكن هذه العمليّة متواصلة، ولو بخُطى بطيئة جدّا، بحكم محدوديّة الإمكانيّات كما أشرنا وانعدام العزيمة والإرادة السّياسيّة. ولكن ما نأمله هو أن لا تبقى هذه المجهودات متذبذبة ومتقطّعة وفرديّة، مجهودات يجب أن تِؤول إلى سياسة كاملة ومنتظمة ومدعومة في مجال أرشيف الأفلام واعتبار هذا الأرشيف ركن الزّاوية في الذّاكرة الثّقافيّة الوطنيّة.

357.indd 121 09/06/2025 20:15

شعر

شعر



□□□□□□ □□□□□□□□ □□□ 357.indd 122 09/06/2025 20:15

ذنبي...

محمد الهادي نعمان

ذنبي أنّي فلسطينيّ
وعذرك أنّك صاحبة السّعادة
ذنبي أنّي لا أفنى
وأنت في الإبادة عهد... وعادة
وماحاد، من كان بدعا في الريادة.

كنت، كلّما سلبتني أرضي
قليل الحياء
كثير البكاء
ولقد غاب عنّي
ذاك أنّي
أراك تسدلين صدرا لطفل لقيط لمسخ حطيط
يقتات منّي
ويزعم أني سليل البلادة
فما معنى أنّي لم أتنسّم هوى التحضّر والحضارة ؟
لم أطبّع
وأنّي أسير الخسارة ؟
إرهابي مجرم
لا أشنّ حربا ولا أدسّ غارة ؟
وما معنى أني لا أهجّر ربيع طفل ولا أفجّر قمر جارة ؟
وكيف لم يحنّ قلبي
لطفل لقيط لقرد حطيط
ضارع الزمان وخارق العادة ؟
أضرّ أرضا ؟
أهتك عرضا ؟
أزوّر تاريخا وأوراق ولادة ؟

ذنبي أني فلسطيني
وإنّك ساحبة السّعادة
بلوتنا بمجلس الأمن
ومقر المجلس
غير أني لم أتحسّس
عدوي حين تجسّس
حين أدار الكؤوس
وجنى الرؤوس
وحين قفاه بالفسق تنفّس
وخاتلني مجلسك، أن أتوجّس
أنّ القرى منّي ومنّي الوفادة

أيا صاحبة الوسادة
حينما أعليت سحيقا
وحينما أعطيته للسفك شهادة
وعلى سبيل الاستعارة ميركافا قلادة
وحينما أَثْخنْتِ في العبارة لثني الستارة
خيَّرْتني
نعم
خيَّرْتني للتاريخ يا سادة
إمّا موت وإمّا شّهادة
خَيَّرْتني
ذاك أني أنا الفلسطينيّ
العميم الإفادة
يرهقها رقصي وسحري
وتغبطني أقصاي وسجّادة

أيا سالبة السعادة
فلتعلمي
ديني فلسطيني
وأنفاقي حصان طروادة
بَلِيتِ
خَرَفْتِ
وأُمّ أُمّي ولّادة

357.indd 123 09/06/2025 20:15



□□□□□□ □□□□□□□□ □□□ 357.indd 124 09/06/2025 20:15

خواطر حول الأدب ومضمونه الفكري

الأستاذ محمود المسعدي

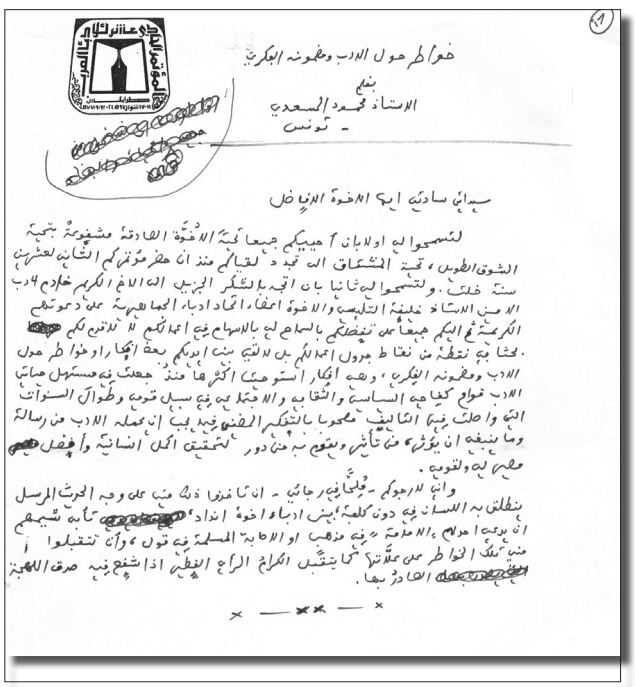


سيداتي سادتي أيها الإخوة الأفاضل

لتسمحوا لي أولا بأن أحييكم جميعا تحية الأُخوَّة الصادقة مشفوعةً بتحية الشوق الطويل، تحية المشتاق إلى تجدد لقياكم منذ أن حضر مؤتمركم الثاني لعشرين سنة خلت. ولتسمحوا لي ثانيا بأن أتجه بالشكر الجزيل إلى الأخ الكريم خادم الأدب الأمين الأستاذ خليفة التليسي والأخوة أعضاء اتحاد أدباء الجماهيرية على دعوتهم الكريمة، ثم إليكم جميعا على تفضّلكم بالسماح لي بالإسهام في أعمالكم، لا لأُقدّم لكم بحثا في نقطة من نقاط جدول أعمالكم، بل لأُلقي بين أيديكم بعض أفكار أو خواطر حول الأدب ومضمونه الفكري، وهي أفكار استوحيت أكثرها منذُ جعلت في مُستهلّ حياتي الأدبَ قوامَ كِفاحي السّياسي والثّقافي والاجتماعي في سبيل قومي، وطوالَ السنوات التي واصلتُ فِيها التأليف مصحوبا بالتفكير المُضْني فيما يجب أن يحمله الأدب من رسالة، وما ينبغي أن يؤثّر من تأثير، ويقومُ به من دور لتحقيق أكمل إنسانية وأفضل مصير لي ولقومي.

وإني لأرجوكم - مُلِحًّا في رجائي - أن تأخذوا ذلك منّي على وجه الحديث المرسل ينطلق به اللسان فِي دون كُلْفة، بين أدباء إخوةٍ أنداد تأبى شِيَمهم أن يَدّعي أحدُهم «الإمامة» في مذهبٍ أو الإصابة المسلّمة في قول، وأن تتقبلوا مني تلك الخواطر على علاّتها كما يتقبل الكرامُ الرأي الفطين إذا شَفَع فيه صدقُ اللّهجة الصادرُ بها.

***



1 • لا شكّ أنّه قد يظُنُّ بعضُ الناس أن الـذَّرّةَ قد قتلَت الأدبَ أو تكاد، وقد يبدو لهم من العسير في عصر الذرّة وعصر القُوّات الآلية الهائلة التي أنتجَها ولا يزال يولِّدها العلم، أن يُحْمَل الحديثُ عن الأدب وما إليه، أو الفكر والفلسفة وما إليهما محملَ الواقعيّة والجِدّ.

ولا شك أيضا أن بلدَانَنَا العربية ليسَتْ بعيدةَ العهد بتَخَمِ الأدب والكلام والمنطق، وأنّها لا تزال تذكر أنّ عصورَ انحطاطها كانت العهود التي انصرفَتْ فيها عن العلم الصحيح والتجربة الحيّة وممارسة الواقع، وانكَبّت فيها على لوك الكلام وتصريف التّعابير ومعارضة القصائد، ممّا كانت تحسَبُه ثقافة وأدبًا وفكرًا، وما كان من ذلك كلّه في

357.indd 125 09/06/2025 20:15

شيء. فبُلْدَاننا من أجل ذلك أجدَرُ بأن تجد من ذلك كله ما يجده المُتَّخِمُ من نُفْرةٍ ونبوٍّ طبع، خاصةً في عهد انْبعاثها واسْتقلالها وانصرافها بكليتها إلى العمل والإنشاء والخلق، وتجديد فَهمها لرسالَتها الحضارية ومسؤوليتها الإنسانية.

***

2 • ومع ذلك، فإن أدباء العرب محقّون كلّ الحقّ في عقد المؤتمرات بعد المؤتمرات للنّظر في الأدب وشُؤونه، لا لأنّهم لم يَبْرؤوا بعدث من هذا النّوع اللّاغي من الأدب، بل لأنّه إنْ كان من الصّحيح الذي لا شكّ فيه أنّ في هذا المفهومَ للأدب كما عرفَه بعضُ ماضينا زَيْغًا عن الحياة والثقافة والفكر، فإنّه من الصحيح الذي لا ريبَ فيه أيضًا أن أدَبنا في القرن العشرين قد فطن إلى ذلك الزّيغ، وأدرك أن فيه القضاءَ عليه إذَا هو لم يصدَّ عنه صَدًّا ولم يسلك بنفسه مسالكَ أخرى، ولم تتجدَّدْ له الأصالة والغَوْص والشُّمول، ولم يتجلَّ فيه للإنسان من جديدٍ تمثالُه الكامل منحوتا من العقل والوجدان، منصوبا في عزة الكون والوجود، قائما على صفحة السماء.

هذه هي أولى الخواطر التي أردت أن أشاطركم إياها هنا.

***

3 • الذين يتتبَّعُون منكم تطوُّرَ الآداب العالمية يعلمون بدون شكّ أن من أهمّ مَشاغل الأدب والتفكير الفلسفي في عَصْرنا الحاضر أمرَيْن، هما: الالتزام من ناحية، والوجودية من ناحية أخرى. ولست أعرف معنى هو أشدّ حاجة إلى التّدقيق والتحليل، ولا لفظا هو أفقر إلى الضبط والتعريف، ولا مفهومًا هو أجدر بالتحديد والتوضيح مما يكون شائعا على ألسنة الناس، مثل كلمتي «الالتزام» و«الوجودية» وما يُعْنَى بهما من معاني. فلنحاول إذَنْ تحديدَهما على أدقّ ما نستطيعُ من الوجوه قبل أن نَمْضِيَ قُدمًا في الحديث.

ولعل أغرَّ ما يغترُّ به النَّاسُ ظنُّهم في كلّ عصرٍ أَنَّ كلّ ما يَجدونَه من جَديد الألفاظ أو ما يجدِّدُون اسْتعمالَه منها، يدل على اكتشاف معنًى جديد أو مفهوم طريف. والحقيقةُ أن المُحْدَثِين لم يكتشفوا إلّا لفظتَيْ الالتزام والوجودية – أما معنى الالتزام فعريقٌ في الأدب، قديمٌ مثلَ قدم كلّ أدب أصيل وكل تفكير صميم. ذلك أن الالتزام في الأدب لا يعدو (في معناه الصحيح عندي) أن يكون الأدبُ ملتزمًا لجوهريّ الشؤون، مُنصرفًا عن الزّخرف اللّفظي وعن الزينة الصّورية التي هي لَغْوٌ ووَهْمٌ وخِداع. الالتزام هو أن يكونَ الأدبُ مرآةَ جماع قصّة الإنسان وخلاصةَ مُغامرته وتَجربته للكِيان، وزبدةَ ما يَسْتنبِطه من أعمَق أعماقه وأَلْطفِ أحْشائه من أجوبةٍ عن حَيْرته وتساؤلاته. هو أن يكونَ الأدبُ رسالةَ الإنْسان للإنْسان، رسالةً يستَوْحيها من الجانب الإلهي من فكره ورُوحه، ومن هذا الوِجْدان أو الحَدَس الإلهي الذي هو الفكْرُ وما فوقَ الفِكر، والعقلُ وما فوقَ العقل، والخيالُ مع العِلْم، والمعرفةُ مع الانْطلاق، والكيانُ مجربا في كلّيته وشُموله.

***

4 • فإن كان الأدبُ الملتزمُ هو هذا، فإن القُدماء قد عَرَفوه قبل أن يعرفه المحدثون، وأَلَّفُوا فِيه مثلَ ما أُلِّف أو أروعَ ممّا أَلَّف المُحْدَثون. ولستُ أَعلم أن مُحْدَثا ادَّعَى أنّه ألّف في الأدب الحديث ما يُغَطّي على آيات الأدب القديم أو الوَسيط، أو ما هو أروعُ فَنًّا وأبعدُ مدًى من رواية «بروميتي في الأصفاد» لأسخيلوس مثلا، أو من روايات «أوربيد» أو روايات شكسبير الخالِدة، أو مآسي «برسفال» وجَوْسِه عن «القرآل»، أو «لُزوميات» أبي العلاء، أو رباعيات عمر الخيام، وأشعار أبي نُواس وأبي العتاهية ولَحْنها القائم حول الخَمرة والمَوْت.

وإنّ من الأدب الحديث الذي يُباهينا به الغَرْب لآثارًا صالحة من هذه السُّنّة الباقية نَجده عند أمثال «بودلير» في «زُهور الشرّ» أو «فاليري» في «مَقْبرته البحرية» أو «أندري مالرو» في روايته «المنزلة الإنْسانية» أو «لوي فرديناند سلين» في «السَّفَر إلى مُنتهى الليل» أو «أَرْنست هَمَنْقوي» في «الشّيخ والبَحْر» أو دستويفِسكي في عَامّة رواياته القصصيّة.

357.indd 126 09/06/2025 20:15

ثمّ أَلَيْس هذا نفسُه هو الذي نَلْمسه في الغَرْب عند مفكّرين وفَلاسفةٍ كـ «جان بول سارتر» هذا – أو كـ «دي نويي» (Du Nouy) في كتابه «المصير الإنْساني» أو كـ «بردابيف» (Berdaief) في كتابه «مصير الإنسان» أو كتابه «على أبواب العَصْر الجديد» أو كـ «رينولد نيابهر» (Reynold Niebuhr) في كتابه طبيعة الإنسان ومَصيره»؟ وما معنى هذا كلّه إن لم يكن جَهْدًا مَعْدودا على الدّهر، يَجْهده الأدباءُ والمفكرون من مُختلف البلدان ومُختلف العصور، حين يقلّبون النّظر في تصورهم للإنسان وحقيقته ومنزلته في الوجود؟. وهذه ثانيةُ الخواطر التي أردتُ أن أطرحَها بين يديكم في هذا الحديث.

فأين الفرق بين الالتزام والوُجوديّة بعد هذا؟ وهل يَبْقى لصاحب الفكر ما يفصل به بين «بروميتي في أَصْفاده» ومأساتِه الدّامية وبين «هاملیت» وسُؤاله المحرق: «أن نكون أو لا نكونَ – تلك هي المسألة...»؟

الحقيقةُ هي أنّ هذه الصلة المتينة القريبة جدا، التي تربط بين الالتزام والوجودية لتَكاد لقُرْبها أن تجعلَهما شيئًا واحدًا، ولا غرابةَ في ذلك.

فمن الظّاهر – بل البديهي فيما أعتقد – أنّ الإنسانَ الواعيَ في حاجة إلى أن يؤسّس نشاطَه الحيويّ، ويُقيمَ جميعَ حركاته وسَكَنَاتِه على أُسُسِ المعرفة البيّنة، واليقين من نَفْسه ومن الكَوْن، ومن نَوْع صِلاته بالكِيان والكوْن، هو في حاجةٍ حيويّة إلى أن يعرف ماهيتَهُ كإنسان، وما هي أغراضُ نشاطِه وطرايقُه، وما هي غاياتُ حَياته، وما هو مصيرُهُ النّهائي، وما هي منزلتُه بين الكائنات، وما هي علاقةُ نشاطه وفِعْله بتلك المنزلة، فالتفكيرُ الوُجودي يُصبح على هذا المعنَى لزوميًّا للحياة: الحياة التي تَتجاوزُ الحيوانيّة إلى الإنسانيّة أي الوَعْي والمسؤوليّة، بل يُصبح شرطًا من شُروط الحياة لا تتحقّق بغَيْره، كالتنَفّس والغذاء في الحياة النّباتية أو الحيوانية، ويصبحُ الالتزامُ في الأدب تَعبيرًا عن الرّؤية التي يمحّصها التفكيرُ الوُجودي ويُوجّه بحسَبها نشاطَ الحيِّ في كُلّيته، وقِصَّةً للمَسْلَك الأخلاقي والنّفساني والعَملي الذي يُنيرُ ذلك التفكيرُ سبيلَه.

***

5 • وأودّ الآن أن أنصرفَ بكم عن الكلام عن هذه الاتّجاهات الخاصّة في الأَدب العالميّ الحديث، وأن ألتفِتَ معكم إلى بعض ظواهر أدَبنا وتَفْكيرنا العربيّين منذ بداية القَرْن الأخير، وأن أتساءل معكم، هل عَرفَ حقًّا أدبُنا العربيُّ في العَصْر الحديث شيئًا يتّصل اتصالًا وثيقا بما قُلْنا أنّه يُسمّى الأدب المُلْتزم؟ وهل انْتَهج تفكيرُنا العربيّ الحديث مَنهجًا يصِحُّ أن يَنْتسبَ حقًّا إلى الفلسفة الإنْشائية فضلًا عن أن يكون تفكيرًا فلسفيًّا وُجوديًّا؟ لعلّ أقرب جواب وأصحّه فِي الجُمْلَة هو أن أَدَبنا في عَصْر النّهضة الحديثة قد بَقِيَ متأخّرا عن القافِلة، منقطعًا عن رَكْب الفكر المُعاصِر، ومع ذلك فهو قد حاولَ أن يتجدّد وطلَبَ الانْبعاثَ، ولكنّي أراهُ طلب ذلك في كثيرٍ من الأَحْيان من باب الصّناعة البَحْتة. فأُدباؤُنا قد حاولوا أن يُجدّدوا الأدبَ العربيّ منذ فَجْر النّهضة الحديثة، فاجتهدوا في طَرْق بعض أبوابٍ من التّأليف لم يألَفْها ذلك الأدبُ قبل؛ طَرقوا بابَ الرّواية القَصصيّة بعد شيء من التردّد والإحْجام، فانْبرَى في الأوّل من رجاله أمثال المويلحي وحافظ إبراهيم واليازجي يؤلّفون «حديثَ عيسى بن هشام» و«ليالي سطيح» و«مَجْمَع البَحْرين» على الطريقة القديمة في المقامات، وكأنّهم لم يَسْتأنِسوا بعْدُ أو لم تتأَنَّسْ أنفُسُهم بعدُ كلَّ الاسْتِئْناس بنوع الرّواية أو القصّة المنْسوجة على مِنْوال الرّوايات. فبعدَ زَيْدان ورواياته التّاريخية، وتَيْمور وقصَصه الوَصْفية لخصائص المجتمع المِصْري وأشخاصه، وهَيْكل وروايته «زَيْنب» الناحية نحوَ وصف الأَرْياف وأهل الأرياف، جاء عصرُ طه حسين والشّرقاوي ونَجيب محفوظ ومن لَفّ لفَّهم ونحا مثلَهم نحو الأدب الواقعي والوَصْفِ الاجتماعي، وجاء عصْرُ غير ذلك من الرّوايات المسرحيّة التي أُغْرِم بها الشّرق من أواسط القرن الأخير، فتُرجِم منها ما تُرْجم وأُلّفَ فيها نثرًا وشعرًا؛ حتّى أنه ليصحّ أن يُقال اليوم، إذا اسْتثنينا الشعرَ وأدبَ المقالة الذي قد أُلِّفَ ولا يزَال يؤلّف فيه الشّرق العربيّ ما يملأ المجلّدات، نكادُ لا نجدُ في الأدب العربي الحديث إلا الرّواية والقصّة والأُقْصوصة.

357.indd 127 09/06/2025 20:15

ولا يَعْنيني من ذلك كلِّه هُنا إلاّ نوعٌ واحد أريد أن أقفَ عنده لحظةً قصيرة، ألا وهو هذا الضّرب من الرّوايات والقِصص التي تَنِمُّ عن اهتمام بالمشاكل والأَحْوال الاجتماعية. على أن الناظر في هذا الضّرب من المؤلَّفات قد يكون مُضطرًّا إلى أن يرجعَ إلى القَرْن الأخير ليفهم السِّرَّ في ازْدهار هذا النّوع الأدبيّ وفي أغراضه ومَقاصده. والتاريخ يشهد بأن الصّدْمة العنيفة التي صُدِمَ بها الشّرقُ في القرن الأخير حين استيقظ من سُبات عصور الانحطاط فوجدَ نفْسَه أمام تحديات الحضارة العصريّة بإزاء عالم غربي قد فَاقَهُ وغَزاه وسَطا عليه بكلّ ما تجمَّع لديه من القُوَى الهائلة النّاتجة عن تقدّم صِناعاته وعُلومه، قد كان من جملة آثارها أن دَفعت الشّرق إلى الانكباب على نفسه ليتعرَّف مواطنَ الضّعف منه وأسباب التأخّر فيه، وطرقَ النّهوض والرّقيّ الممكنة له. ونراه لا يزال حتى في أواخر القرن يُعاني نفس المشكلة. ففي سنة 1899 ترجمَ أحمد فتحي زغلول المصري كتابَ الكاتب Edmond Demolins الذي عنوانه «سرُّ تقدم الإنكليز السكسونيين» *À quoi tient la supériorité des Anglo-Saxons* ؟ وكتب في مقدِّمته قائلا: «غرضي من ترجمة هذا الكتاب تَنْبيه الأفكار إلى حالتنا التي نحن فيها ومقارنتها بحالة الأمة الفرنسية، لنوقِنَ بعْدَ علمنا بما هي عليه من التقدّم والعُمران، وبما بلغته من الدّرجات الرفيعة في العلم والحضارة والعرفان، إنها احتاجت وهي على تلك الأحوال إلى إصْلاح شؤونها لتُضارع غيرَها من الأمم، فنحن أحوجُ منها إلى التّعليم وأشدّ افتقارا إلى التّربية وأعوزُ الناس إلى الاشتغال بما ينفعنا في هذه الحياة...فبقدر التأخّر ينبغي شدّ العزائم وتقوية الهمم وإدامة السّهر في العمل حتى نَفُوز بحظنا في هذه الدنيا» – وأنتم تعلمون أيها السّادة أن هذه اليَقظة التي استجاب إلى داعيها الأدبُ كانت ظاهرة عامة في كامل العالم العربي والإسلامي وهي التي سُمّيت الحركة الإصلاحية، وكان من رجالها إلى جانب الأدباء والمفكرين رجال السّياسة والدّين ممّن يمثّلهم عندنا في تونس الوزير خير الدين باشا ومحمد بيرم الخامس.

ونحن إذا تصفّحنا كلّ ما أنتج الأدبُ العربي الحديث من روايات وقصص في ذلك العهد، أي بعد أن ترجم هذا الكتاب «سرُّ تقدم الإنكليز السكسونيين» وجدنا أنفسنا أمام أدب لا تعدو أغراضُه الوصفَ الاجتماعي النقديّ وإرادةَ التّنبيه إلى ما في أحوال الشّرق في جميع الميادين من مظاهر التأخّر ومواطن الضّعف الداعية للإصلاح والتقويم. على أن الرّواية الوصفية النّقدية للأحوال الاجتماعية سرعان ما تخطّت هذا الطور الأول، وظهرت فيها في السنوات الأخيرة – وخاصّة بعد الحرب العالمية الثانية – نزعةٌ اجتماعية أدقّ وأوْضحُ نَحَتْ بها نحو «المشاكل الاجتماعية» وما تعنيه من مشاكل الاقتصاد وتنظيمه وأسُسه، وما يرتبط بذلك من أحوال المعاش ومستواه عند مختلف الطبقات الاجتماعية العاملة منها والرأسمالية، وما لها في المجتمع من منزلة اقتصادية، وما تقاسيه من البؤس المادّي أو تتمتّع به من الرفاهية. ويكفي أن نَذْكُرَ للتدليل على هذه النزعة كتبا مثل مؤلّفات نجيب محفوظ وكتاب «الأرض» للشرقاوي أو «المعذبون في الأرض» لطه حسين يقابلها من أدب البحوث مثل كتاب «العدالة الاجتماعية في الإسلام» لسيد قطب.

ولا شك أن هذه المجموعة من المؤلفات تنحو في جملتها نحو الواقع والحياة، وتتناولها بالوصف والنقد، وتشير فيها بوجوه التّغيير والإصلاح. ولكنّنا نطالعها جميعا ونتمعن في كل ما حوته من نقد وما قد تشير به من إصلاح، طالبين لما تنطوي عليه من رؤية أو فكرة أو فلسفة في المجتمع أو في الإنسان وفي علاقته بالمجتمع ومنزلته فيه، فلا نستشف من خلالها مذهبًا واضحا.

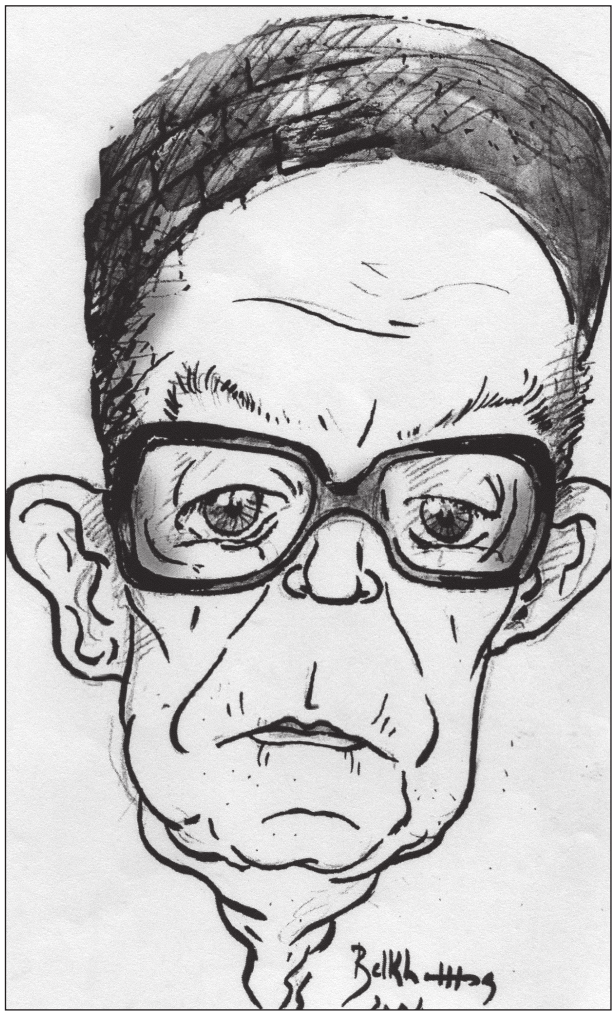
وهذه ثالثة الخواطر التي أردت أن أشاطركم إياها في هذا الحديث. فإنه لا يكفي في الأدب – ولا في الفلسفة – أن نَصِفَ وننتقد إن لم يظهر للمطالع من وراء ذلك الوصفِ والنقد فكرة واضحة عن ماهية المجتمع وما ينبغي أن يكون، وماهية الإنسان ومنزلته وما ينبغي أن تكون، ونوع العلاقة التي ينبغي أن تربط بين ذلك المجتمع وتلك المنزلة بحسب ماهية هذه وماهية ذاك. فإن الفرد أو الإنسان هو المادة الأولية لأيِّ مجتمع وأيِّ نظام اجتماعي،

357.indd 128 09/06/2025 20:15

والناس هم وحدات كل نشاط اقتصادي أو سياسي أو غيره في أي مجتمع من المجتمعات. ولا سبيل إلى نقد المجتمع ولا إلى وصف علله وعيوبه ولا إلى الاهتداء إلى وجوه إصلاحه وعلاجه، إذا لم يقُمْ ذلك كلّه على تصوّر وتصوير مضبوط للإنسان ومنزلته ومسؤوليته ووظيفته، أو على تقويم وتجديد لهذا التصوّر والتّصوير.

على أنه قد يخطر للباحث، أن ما لم يجده في الروايات والقصص ذات النزعة الاجتماعية، قد يجدُه في غيرها من الإنتاج الأدبي الحديث. وقد يتذكر في هذا الصدد أن كثيرا من أدباء الشرق كتبوا كتبا عنونوها في كثير من الأحيان بعنوان «العبقريات» – سواء في ذلك ما كتبوا عن «محمد» أو عن «عبقرية عمر» أو «الصديق» أو غيرهم من أفذاذ تاريخنا أو ما كَتب صادرًا عن نَفْس الحاجة الفكريّة توفيقُ الحكيم في «عودة الروح». وقد يُحدِّثُ الباحثُ نفسَه بأن هذه الكتب التي فيها التفاتٌ إلى الماضي ورجاله وعبقرياتِ عُظمائِه، صادرةٌ عن إرادة تمحيص لذاتية الإنسان وحقيقة منزلته، وأنها ترمي إلى تعرف ملامح وجه الإنسان في وجوه عظماء الأسلاف ممن كان بفَضْلِهم في الماضي الشرقُ جماعَ الإنسانية، وحضارتُه وثقافتُه خلاصةَ الإنسان. ولكن كلّ ما يجد فيها الناظرُ إنّما هي نزعةٌ عاطفيةٌ إلى التخلّص من مُرَكّب النقص الذي أصاب الشرقَ والإسلام من جرّاء انحطاطهما في بعض العُصور، أو محاولةُ رسم لملامح هذه الشخصيات التاريخية الكبرى وتخليصٍ لوجوهها من ظلمات الأخبار غير المحقّقة وغياهب الخرافات والكرامات إلى شيء من نُور التّحقيق التاريخي العلمي الواضح المضبوط. على أنّنا لو وجدنا في هذه المؤلفات عن «العبقريات» وهذه المحاولات لاسْتجلاء روحنا الأصيلة ودعوتها للعودة تصويرًا للإنسان في نظر الأدب العربي القديم، لبقي لنا أن نتساءل ما هو تصوره الحاضر له؟ أَهُوَ تصوره القديم باقيًا محنَّطًا؟ أم تصور آخر مجدَّدٌ مستحدَث. ولكننا في الحقّ لا نجد من هذا ولا ذاك ما يشفِي الغليل أو يُهدِّئ السؤال.

***



6 • ومع ذلك، أيها السادة، فأنتم تَشعرون جميعا أدقَّ الشعور بل تعلمون أدقّ العلم بأنه يوجد تصوّرٌ شرقيّ عربيّ إسلامي للإنسان، وفكرةٌ فلسفيّة عربيّة ومذهب إسلامي عربي يحدّدُ بدقة مفهومَ الإنسانية وماهيةَ الإنسان ومنزلته ومصيرَه. وقد يظهر لكم كما يظهرُ لي أنّنا نسينا ذلك أو كدنا، ولم نعد نذكر ذكـرًا مركّزًا في أعماق أنفسنا، إن تراثنا الثقافي العربي الإسلامي مليءٌ بذلك ثقيلُ الوزن به؛ فقد كان لنا فهمنا الخاص للإنسان ومنزلته ومسؤوليته في الحياة والكون والمجتمع، وكان لنا استنادا على ذلك مذهبنا فيما ينبغي أن يكون نوع المجتمع ونوع المؤسسات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي تلائم تلك المنزلة كما نراها وتلك المسؤولية كما نتصورها.

357.indd 129 09/06/2025 20:15

نجد ذلك في القرآن وفي نظريات عظماء مفكرينا وفلاسفتنا وخاصة منهم أيمّة المذاهب الأربعة وغيرها من المذاهب الإسلامية وأصحاب الاعتزال والفلسفة وأصحاب التصوف، سلسلة تمتدّ من أبي حنيفة إلى ابن تيمية إلى أشهرهم على الإطلاق الإمام الغزالي.

ولا يسعُ الـمَقامُ هنا أن نفصّل القول في ذلك. إنما يكفي التذكير ببعض العناصر الجوهرية من هذا التصور الإسلامي للإنسان تذكيرًا مجملا ملخصا. ولست أشك في أنكم تتذكّرون جميعا كل ما جاء فِي القرآن من آيات كريمة تقرر أن الإنسان مدين بوجوده لله الذي خلَقه على أحسن تقويم، وأن الله إذ سواه من طين فضَّله على سائر المخلوقات بأن نفخ فِيه من روحه، ونزَّلَه في الكون منزلة ميَّزها بثلاث ميزات كبرى:

الأولى: أنّ الإنسانَ حُرٌّ فِي ماهيته وجَوهره، وحرّيتُه هذه يجب أن تُفهَم على وجهين: فهو حُرّ من جهة أنّه ليس عبدًا لأحدٍ وإنّما هو عبدٌ لِلَّه وحدَه، تربطُه بخالقه دون غَيْره صلةٌ ذاتيّة وعلاقَة فرديّة خِلْقية جِبلّية. وهو حُرٌّ من جهة أنّه كائن مَنَحه الله طاقةَ التعقّل والإدراكِ والقدرة على السّلوك العقْليّ، والحكمِ على الأشْياء، والتّقرير الإراديّ لمصيره والصّنع له باخْتياره الغائيّ وعمله الإنشائي. وعلى أنّ هذه الحريّة التي تجعل مصيرَ الإنسان من «كَسْبِه» حسبَ عبارة الفلاسفة المسلمين، هي حُرّية يتصرّف بها الإنسان في نطاق المشيئة الإلهيّة أو القانون الربّاني الأسْمى الحاكم في الكون كلّه، فإنّها حريّة كاملةٌ رغمَ ذلك إذ أنّ الله جعل الإنسانَ ذاتًا أخلاقيّة حُرّةً مسؤولة أمامَه تعالى عمّا يأتيه من أفكار وأحكام وأفعالٍ، وذلك باعْتبار أنّ الله يرشدهُ بواسطة ما أوحاه إلى رُسله من مبادئ أخلاقيّة عامّةً منبثقةٍ عن إرادته الأبديّة، ولكنّ الإنسان يبقى مخيَّرًا، إذْ في استِطاعته إمّا أن يسيرَ على هَدْي الله ويشتقّ سعادةَ مصيره من اتّباع سبيله، وإمّا أن يتحوّل عنه.

والنتيجة الثانية: التي تنتج عن كون الإنسان مدينًا لله بوُجوده وعن أنه كائنٌ من طين، ولكنّه متميّز عن سائر المخلوقات بأنّ الله نفخ فيه من روحه – هي أنّ الإنسان كان هو المخلوق الوحيد الذي قبل أن يحمل عِبْءَ «الأمانة» التي عرضها الله على جميع المخلوقات فأبينها خوفًا وإشفاقا. وتلك الأمانة أو الرسالة الإلهية التي قبلها الإنسانُ قد حمَّلَتْهُ مسؤوليةَ تنفيذِ إرادة الله في الكون وتسييره حسب مشيئته وإدارته باسم الله. على هذا المعنى نُزِّلَ آدمُ منزلة خليفة الله بالأرض، وعلى هذا المعنى كان التاريخ الإنساني من مُعظم وجوهه نتاج أعمال البشر الاختيارية. ومن هذا الباب اكتسبَ الكونُ بفضل الوجود والعمل الإنساني بُعْدَهُ الإلهي، ولابسَتْه الرّوحانية التي لا نسبة بينها وبين المادة في السماوات والأرضين.

والنتيجة الثالثة: المستنتجة من التعريف الأساسي السابق لماهية الإنسان، هي مبدأ المساواة الكاملة بين البشر، باعتبار أن الله هو الذي خلقَهم أجمعين، ويترتّب على ذلك أنه لا فضل لإنسان على إنسان بشرف الأَصْل والنّسب أو بالجاه في القوم أو بالمال والغنى، وأنّه ليس في الإسلام طبقات خاصّة ولا جماعات ممتازة ولا أممٌ مختارة مُفَضَّلة على العالمين، لِأنّ البشرَ في أصْلهم أمةٌ واحدة. يؤكد ذلك القرآن حين يقول: ﴿كَانَ النَّاسُ أُمَّةً وَاحِدَةً﴾ (سورة البقرة – الآية 213) أو حين يقول في سورة يونس (الآية 19): ﴿وَمَا كَانَ النَّاسُ إِلاَّ أُمَّةً وَاحِدَةً﴾. ويبقى بعد هذا أن الناس يتفاضلون ويَتَفَاوتون بالتَّقْوَى، أيْ بحسب قَبُولهم المُخْلِص لهَدْي الله وقيامِهم بالرسالة الإلهية التي تحمَّلُوا أمانتَها في الكون.

***

7 • ونحن إذا عدنا الآن فالتفتنا إلى الأدب العربي شِعره ونثره، وتساءلنا عن مقدار تأديته وتشخيصه لهذا التّصور الإسلامي للإنسان ومنزلته ومسؤوليته في الوجود، وجدناه عديما أو قليل الاشتغال بذلك. يستوي في هذا الخِلْوُ من مثل هذه الشّؤون الجوهرية، الأدبُ العربي القديم والأدب العربي الحديث، إلّا بعضَ محاولاتٍ لا طائل تحتها. وكما أن الباحث عن ذلك فِي قديم آثارنا مضطر إلى أن يطلبَه لا عند الأدباء بل عند الفلاسفة والمفكّرين كالغزالي مثلا، فكذلك إذا هو بحث عن فهم الشرق العربي الإسلامي

357.indd 130 09/06/2025 20:15

الحديث للإنسان وأراد أن يعرف هل تغيَّر ذلك الفهم أم لا وهل زاده سِعةً أو عُمقًا الشرقُ الحديثُ أمْ لا؟ وهل حاد عنه أم لا يزال آخذًا به؟ إذا بحث عن ذلك لم يجده عند الأدباء بل عند بعض المفكرين والمتفلسفين مثل محمد عبده المصري والشاعر الباكستاني «محمد إقبال».

وعلى أن موضوعَ حديثنا هنا لا يحتمل التبسُّطَ في تحليل آراء هذين المفكرين فإنه لا أقلَّ من أن نشير إلى ذلك إشارات وجيزة. فمحمد عبده الذي أراد أن يدفع عن الإسلام تُهمة كونه أصبح عائقا عن الرقي والنشاط وعاملا من عوامل التأخر والجمود، لأَخْذِهِ بمذهب «القضاء والقدر» واعتناقِه الفكرةَ الجبرية المُنْكِرةَ لحريةِ الإنسان واختيارِه، لا ينكر أنه من الصحيح أن العامة من المسلمين قد اصطبغ تفكيرهم خاصة في عصور الانحطاط بالمذهب الجبري، ولكنه ينكر أن تكون تلك الفكرة هي الفكرة الغالبة في الإسلام، ويؤكد أن جميع المفكرين من جميع الفرق الإسلامية يقررون مذهب حرية الإنسان واختياره. وهو يبين في «رسالة التوحيد» ما سبق لنا تذكيره منذ لحظة من أن الإنسان حرٌّ في أعماله مسؤولٌ عنها أمام الله، وأن المسؤولية تشترط الحرية حتما، وأن تلك الحرية يتصرف بها الإنسان في نطاق المبادئ الأخلاقية العامة أو الشرائع التي أراد الله أن يُسَاس بها الكون. وهذه الشرائع الإلهية يستطيع أن يعرفها الإنسان عن طريق العقل وعن طريق الوحي، وهو حرٌّ بعد ذلك في العمل بها أو الخروج عنها، كما أن الناس أحرار في إطاعة القوانين المتحكمة في حياتهم الاجتماعية أو عصيانِها.

أما محمد إقبال فإنه حاول أن يمحّص بصفَةٍ أدقّ خصوصيّة الذّات الفردية وإمكانياتها وقدرتها وطاقتها. فالذّات الإنسانية عنده ذات خاصة فريدة متميّزة عن سائر الذّوات من حيث استقلالُ الإرادة والمسؤوليةُ. ولكن هذه الذّات الجوهرُ الفرد، هي مشتقّة من ذات أخرى أكبر منها هي ذات الله المطلقة. فالذّات الإنسانية محدودة من ناحية، وهي من ناحية أخرى موجَّهَةٌ من قِبَل اشتقاقها ونُبُوعها من قُدرة الله التوجيهيّة. فالله عندما نفخَ في الإنسان من روحه وضع فيه الخاصية الجوهرية الفريدة التي تتَّصِفُ بها طبيعتُه هو تعالَى، فجعل منه بذلك موجودًا شخصيا حرًّا، وصورةً مصغَّرةً من ذاته الربّانية المطلقة، وأرادَهُ بذلك أن يكون عِلَّةً شخصيّة قادرة على العمل الخاص والفعل الغائِيّ بما أوْدَعَ فيها من إرادة حُرّة. ويترتّب على هذا أن مصير أي شيء وأي شخص ليس على حد قول «إقبال»: «قضاءً صارمًا يعمل من خارج كأنّه سيِّدٌ آمرٌ، «بل» إنه الغاية الذاتية لشيء من الأشياء، إنه إمكانياته التي يمكن إدراكها» والتي قد تحقق نفسها «دون أي شعور بإكراه خارجي». ويعتقدُ إقبال أنّ قولَه تعالى: «إنَّا كلَّ شَيْءٍ خلَقْناه بقَدَر» معناه أن كل مخلوق قد وهبه الله «إمكانيةً محدَّدةً» هو «حرٌّ في تحقيقها أو عدم تحقيقها». فهو على كل حال خالق لمصيره بيده خلقًا حرًّا، بريئًا من كل إعْمالٍ أو إكراهٍ خارجي، نابعًا من قرارة الذات وإرادتها وما أُودِعَ فيها من قوَّةٍ ونفخة إلهية. وبعد أن يقرّر «إقبال» على هذه الصورة خصائص الذاتية الإنسانية، يزيدُ على ذلك بيانَ العلاقة الموجودة في نظره بين الإنسان (الذات المحدودة) وبين الله (الذّات المطلقة) فيقول أن هذه الذات الإنسانية الفردية المحدودة المشتقة من الذات المطلقة تمتاز بوحدانية فرديتها بدون شك، ولكنها لم يُقْضَ عليها إلى الأبد أن تبقى محبوسةً في سجن وحدانية فرديتها، دون مطمع في الاتصال بالذات المطلقة، بل إنّ إقبال يعتقد أن ذلك الاتصال ممكن ولكنه لا يفوز به إلا من ارتقى إلى درجةٍ عليا من السّيطرة على نفسه، وكَـيَّفَ مصيره بحملها على اتّباع هُدَى الله وسلوكِ السّبل التي مَهّدها الله أمامه. وما دام الإنسان في جوهره حُرًّا، فإنه إن استعمل تلك الحرية لتشكيل مصيره في اقتصارٍ على ذاته الممدودة الأنانية وفي زَهْوٍ بها واكتفاءٍ بإمكانيّاتها، فإنه يتَردَّى ويَقْضي على نفسه بالقصور ويُعيق نفسه عن تحقيق ذاته وإنسانيته الكاملة. وهكذا فإن سعي الإنسان لِوَصْل ذاته المحدودة بذات الله المطلقة، أي سلوكَ الإنسان للسبل الإلهية، سُبُلِ النّمُوّ الروحاني، لا يبعده عن إنسانيته وليس فيه ما ينافي إنسانيته، بل هو

357.indd 131 09/06/2025 20:15

بالعكس السبيلُ الوحيدة إلى تحقيق الإنسان لكيانه وذاته في صورة الإنسانية الكاملة.

وبعد، فهل ترون – أيها السادة – أن محمد عبده زاد فهم الإسلام لماهية الإنسان عنصرا جديدا أو أثراه بفكرة جديدة؟ أليس من الواضح أنه إنما قام بالدفاع عن الإسلام، وبتخليص مذهبه في الإنسان من شوائب بعض المذاهب التي زاغت به عن قصده، وتَبْرئته من بعض التُّـهَم التي أُلصِقَتْ به ظلما في هذا الباب؟.

أما محمد إقبال فإنه لا يستقيم لنا أن ننكر عن فلسفته كلَّ طرافة، ولكن أليس من الحق أيضا أنّه بعد كل حساب لم يصل إلى تجديد فهم الإسلام للإنسان أو التحوير من نظرته لمصيره ومنزلته في الوجود؟ وأنّ آراءه، بقيت في جملتها متصلة في الكثير من عناصرها بالنظريات الإسلامية الفلسفية والتصوفية الأصيلة؟

10 • فنحن إذن أمام أدب لنا قديم وحديث لا يزال طافيا على سطح الكثير من هذه القضايا، والأعماقُ من تحته منغلقة عنه، وأمام تفكير فلسفي كان له في القديم غوصه إلى الأعماق وتوغله في الأبْعاد ولكنه لم يستطع في العصر الحديث أن ينطلق نحو فتوح فكرية جديدة وأن يتجاوز بوثبة جديدة آفاقه التي كان وقف عندها في بعض الدهر؟

ومع ذلك أفلسنا مقتنعين جميعا بأن التفكير في ماهية الإنسان وفي منزلته هو من حيث نشعر ولا نشعر أحد لوازم إنسانيتنا وأحد الشروط الحتمية لوجودنا، وبأنّنا إذا عَدِمْنَا الأدبَ الملتزمَ للتعبير عن ذلك، المردِّدَ لسؤال الإنسان السرمدي عن شأنه في الكون، فكأننا قد نزعنا عنا شرف الإنسانية، وأعرضنا عن مجد العمل لخلق مصيرها، وزَهِدْنا في المنزلة الربّانية التي هي منزلتنا، وقعدنا بالأمانة التي حُمِّلْنَاها وَحَمَلْنَاها لكي نحقق استمرارية الخلق في الكون أبدًا من نبع الكيان؟

بل أليس من الجليّ أيضا أننا لا نستغني عن ذلك التفكير وذلك الأدب حتى لحياتنا اليومية في أخص يوميتها ولجميع أعمالنا ومواقفنا في الميادين السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية؟

وغني عن الشرح والتدليل أن عالمنا الحاضر تتقاسمه مذاهب متصارعة متنافسة ونظم اقتصادية واجتماعية وسياسية وثقافية متناقضة، كالشيوعية ونقائضها، وأن الاختلاف بين هذه النظم وتلك المذاهب قائم على اختلاف النظريات في ماهية الإنسان وقيمته ومنزلته. فإذا كُنَّا مثلا نقول بأصالة الوجود الذاتي والقيمة الذاتية للإنسان، فإنه لا يسعنا أن نرضى بإدماج الفرد في المجتمع اندماجا آليا وانسحاقه وتلاشيه فيه تلاشيا فنائيا على الطريقة الشيوعية. ونحن نعلم أن هذه القضية – قضية علاقة الفرد بالمجتمع والصلة الجدلية بينهما ككائنين حَيَّيْن – قد جرت الحضارة الغربية فِيها في القرنين التاسع عشر والعشرين على مذاهب شتى، منها ما يقول أَنَّ الإنسان هو كائن اجتماعي قبل كل شيء، أي أنّه ذرة أو خليّة أو وِحْدة من الذرّات أو الخلايا أو الوحدات التي تكوِّنُ المجتمع، وأن كيانه لذلك كيان اجتماعي أو جماعي قبل أن يكون وجودا فرديا ذاتيا. وأن الإنسان من أجل ذلك يكيّفه المجتمع ويقدر قدره ومنزلته على وجه من وجوه التكييف والتقدير. وينتج عن هذا أن المجتمع أو الأمة أو الوطن ومصلحتها العليا هي الأصل والفرد فرع خاضع لها، أهميته ثانوية ومنزلته منزلة العنصر المركب أو الخلية الأولية. ويقابل هذه النظريةَ نظريةُ الفردية القائلة بأن كل قيمة هي في الإنسان الفرد أي في «الأنا». وقد يغلو أصحاب هذه النظرية فيجعلون الفردية أنانية ويحصرون وجود الإنسان في ذاته وحدها وفي حياته الباطنة لا يداخلها أي عنصر اجتماعي خارج عن الذات نفسها.

أما نحن معشر العرب المسلمين فأين موقفنا ومذهبنا في هذه القضية الآن؟ أنقلد غيرنا فنأخذ بأحد هذين المذهبين المتناقضين ونُكيّف بحسب فلسفته مجتمعَنَا على الشكل الشيوعي المفني لشخصية الفرد في المجتمع، ونسير بعد ذلك في سياستنا واقتصادنا وحلنا للمشاكل الاجتماعية على هدي ذلك المذهب؟ أم نكيف مجتمعنا

357.indd 132 09/06/2025 20:15

وسلوكنا السياسي على الشكل الفردي الأناني الذي يجعل المجتمع والأمة ومصلحتها العليا دون الفرد وغاياته ومصلحته؟ أما أن نقلد غيرنا فيكون ذلك عملنا، وأما أن نحاول أن نأخذ أنفسنا بمذهبٍ غيرِ هذين المذهبين، وأن نجتهد في السير حسب اعتقاد يكون أشدَّ وفاء لحقيقة الإنسان وشرف جوهره وخاصية ذاته وعُلُوّ منزلته في الكون والمجتمع، ويكون أقرب نسبةً وأوثقَ صلةَ رحم بأصول ثقافتنا العربية الإسلامية وما فيها من عناصرَ صالحةٍ لأن نؤسس عليها نظريّةً طريفة في الإنسان ومصيره تكون خاصة بنا ويكون فيها فهم للمنزلة الإنسانية أرقى وأسمى من التي خَطّتْها إليها المدينيّة المادية الرأسمالية والشيوعية على حدّ السّواء.

***

11 • تلك هي المسؤوليّة المصيريّة التي تفرض علينا تحديّاتُ العصر أن نَضْطلع بها بعزْمٍ وصدق قبل أن تدورَ عجلةُ التاريخ الذي لا يَنِي ولا يَرْحم. وأَقْومُ سبيلٍ إلى قيامنا – نحن معشر الأدباء – بتلك المسؤولية هي أن تَنْبَني مساعينا على الإيمان الخالص بأنّ وظيفة الأدب الأساسية هي أن يكون لا مجرد المُعَبّر أو الواصِف أو العاكس لأحْوال الإنسان أو المجْتمع، بل أن يكون قبلَ كلّ شيء البوتقةَ التي تَنْصهر فيها بالنّسبة لأيّ قوم ولأيّ مجتمعٍ الثقافةُ التي هي المقوّمُ الحضاريّ لكيان الأفراد والجماعات. وأنّ «الانتروبلوجيا» الحديثة تقول بأن الثقافةَ بالنسبة للفرد وللمجموعة:

• هي من حيث حقيقتُها جملةُ القِيم والرُّؤَى والمفاهيم والمبادئ والاختيارات الفكريّة والأخلاقية التي يُبْدعها إفرازًا من صميم عبقريّته أيّ فردٍ أو أيُّ مجتمع بشريّ ليستَند عليها في سعْيه الصّانع الخلّاق.

• وهي من حيث ظواهرُها جماعُ ما يتخيله ويُريده ويصنعه ويكسبه البشر بالجهْد الفرديّ أو الجماعي، ويصوغون فيه حياتَهم المادية والفكريّة والرّوحية والاقْتصادية والاجتماعية في ظرفٍ مُعيّن من الزمان والمكان.

ويمكن تلخيص هذا التعريف للثّقافة، في أنّها ظاهرة «للجدليّة التاريخيّة» على حدٍّ ما يفهمُ الفيلسوفُ الألماني «هيجل» من الجدَل الذي هو مشروعٌ وشرعة معًا، واتجاهٌ نحو المستقبل، ودَفْق من الإرادة الحيويّة والفعل الخلّاق الناحِتَيْن لكِيان الإنسان ومُغامرته الوجوديّة في الكَوْن فردًا وجماعات.

وعلى ضوء هذا – وتلك آخرُ خاطرةٍ أُريد أن أشاطرَكم إيّاها – فإنّه يبدو أنّ واجبَنا واضحٌ وأنَّ وجهَ الأَصالة والصّلاح في قيامنا برسالتنا الأدبيّة أوضح:

إننا مُطَالَبون بعبقريةٍ جديدة، مطالبون بانْبعاث حيويّ على صعيد التّاريخ بأن نُنْشئَ الحياة ونُعيد. بأن نصنعَ المصيرَ الأفضل، بأن نخلقَ الإنسانَ الجديدَ فينا ليقومَ داعيةً ومثالا لبعث إنسان جديد في العالم، مُطالبون بأن نجدّد معجزةَ حضارتنا التي كان مبدؤُها المعجزةَ المحمّدية.

***

وبعدُ – أيها الإخوةُ الكرام – فإنّي لستُ أجد لاختتام كلامي [أوضح تعبيرًا] من هذه الأبيات من شعر محمد إقبال (في ترجمة عبد الوهاب عزام) يُخاطب بها الأديبَ (أو كما يسمّيه صَيْرَفِيَّ القَوْل):

صيرفيَّ القول أن تَبْغ النجاة فاجعلَنْ معيارَه نارَ الحياة

نيّرُ الفكر يَقودُ العملَا مثلَ برقٍ قادَ رَعْدًا جَلْجَلَا

من بفِكْرٍ صالحٍ في الأدَبِ؟ ارجعَنْ يا صاحِ شطْر العرَبِ

أفلا تخالون الشّاعر – يامعشرَ أدباء العرب – إياكم يعني بهذا النّداء وما فيه من حُرْقةٍ وصبْوة ومحبّة بمثْلها أفئدَتُكم زاخرة ملأى وتزيدون عليها - إن شاء الله - عزمةَ المؤْمن وحزمَ المُريد. ﴿وقل اعملوا فسَيرى الله عملَكم ورسولُه والمؤمنون﴾.

357.indd 133 09/06/2025 20:15

اشتراك

ترحّب إدارة تحرير مجلّة الحياة الثقافية بكلّ من يرغب في الاشتراك فيها وتدعوه لاعتماد هذا الأنموذج وملئه بغاية الدقة والوضوح ثم إرساله إلى عنوان المجلّة مع نسخة من وسيلة الدّفع.

مع الشكر على حسن تعاونكم

اشتراك

الحياة الثقافية

الإسم واللقب: .....

العنوان: .....

الترقيم البريدي:..... **الهاتف:**.....

عدد نسخ الإشتراك : .....

(اشتراك سنوي لعشرة أعداد : 100 د. للافراد و 150 د. للمؤسسات والهيئات)

(80$ بالنسبة للاشتراكات من خارج تونس تشمل مصاريف الشحن)

يتمّ إرسال الاشتراك بواسطة حوالة بريديّة أو صك بنكي بالحساب الجاري للمجلّة بالبريد رقم 01075106110000793857 المفتوح لدى البنك العربي لتونس فرع العمران.
المؤسسة التونسية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة » (الحياة الثقافية)

عنوان المجلة : 31 نهج سيدي بن عروس. القصبة تونس- الهاتف : 293 566 71 / 591 564 71

357.indd 134 09/06/2025 20:15

□□□□□□ □□□□□□□□ □□□ 357.indd 135 09/06/2025 20:15

□□□□□□ □□□□□□□□ □□□ 357.indd 136 09/06/2025 20:15