الحياة الثّقافيّة

AL-ḤAYÂT AṮ-TAKÂFIYYAH

العدد 327
جانفي 2022

ISSN 0330-8863

مجلة شهرية تعنى بالفكر والإبداع / أسسها محمود المسعدي سنة 1975

تصدر عن : وزارة الشؤون الثقافية - الجمهورية التونسية

المديـرة المسـؤولة : **حيـاة قطـاط الـقـرمـازي**
وزيرة الشؤون الثقافية

رئيس التحرير : **يونس السلطاني**
soltani.younes@yahoo.fr

رئيس تحرير مساعد : **الأسعد بن حسين**

هيئة التحرير : حسين العوري * محمد الخالدي * حفيظة قارة بيبان * فتحي النصري * ابراهيم درغوثي * مسعودة بن بوبكر

- 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 في كل عدد من أعداد المجلة إرسال صورة شمسية وأرقام حساباتهم البريدية أوالبنكية على البريد الإلكتروني التالي: Revue.Culturelle@mac.gov.tn مع ذكر الإسم واللقب ورقم بطاقة التعريف الوطنية والحساب الجاري وعدد المجلة المتضمنة للمقال، لتأمين تنزيل مكافآتهم المالية.

عنوان المجلة : 31 نهج سيدي بن عروس ـ القصبة 1006 تونس

الهاتف : 293 566 71 216+ / 591 564 71 216+ - البريد اللاكتروني : Revue.Culturelle@mac.gov.tn

مركز الفنون والثقافة والآداب «القصر السعيد»
العنوان: 10نهج الجلاء 2000 باردو/ الهاتف: 71503344

الحياة الثقافية

فنون تشكيلية

الفـنّان التشكـيلي التـونسي ناجـي الثـابتي
إمكانات التقنية وجماليّات الرمز
أمل الهاني 3

الخط المغربي: من مبادئه وخصوصياته الجمالية إلى محافل التوظيف والإبداع في تجربة عمر الجمني
أمال قوبعة 15

البنى التشكيلية للخط القيرواني: مصحف الحاضنة نموذجا
توفيق العيساوي 31

دراسات وقراءات

جمالية العتبات في رواية «تحت سماء تحترق» للروائي التونسي محمد بوحوش
خالد التوزاني 42

أزمة الخطاب بين الرّوائي والسير ذاتي في «بغداد وقد انتصف الليل فيها» لحياة الرايس
نجاح عزالدين 54

تردد المعنى وخفقة السؤال : قراءة في رواية «وادي الصّبايا» للرّوائي التونسي علي أولاد أحمد
فتحي بن معمر 69

«اليوم خلع عنّي الملك»رواية جديدة لحافظ محفوظ : جمال الحكي وبهاء السرد في أسئلة ذات منتفضة
شمس الدين العوني 74

التّخييل وأثره في رواية «طيش الاحتمالات» لزهرة الظاهري
عباس سليمان 79

الأبعاد الحجاجيّة في قصيدة أحمد مطر : العلّة
فتحي أولاد بوهدة 86

موسيقى

الآلات الإيقاعية الخاصّة بطريقة «السطمبالي»
محمد الخشناوي 92

سينما

المتحوّل السينمائي في تناول القضيّة الفلسطينيّة
مجدي كعنيش 107

حوار

الناقدة والباحثة التونسية ابتسام الوسلاتي:
لا أتبنى منهجا نقديا بعينه بقدر إيماني بضرورة تنويع المناهج والمداخل والمقاربات
حاورها عبدالله المتقي 115

شعر

برقيَّة
أحمد اللاوندي 121

مدينةُ البلّور الهائمِ
مهدي غلاب 122

محاولة في الكتابة خارج النص أو قفزة في العدم
الشاذلي فرحاتي 124

فجر في أودية التشرُّد
نعيمة الحمامي التوايتي 127

نصوص إبداعية

في قطار كوبنهاغن- باريس
حسونة المصباحي 129

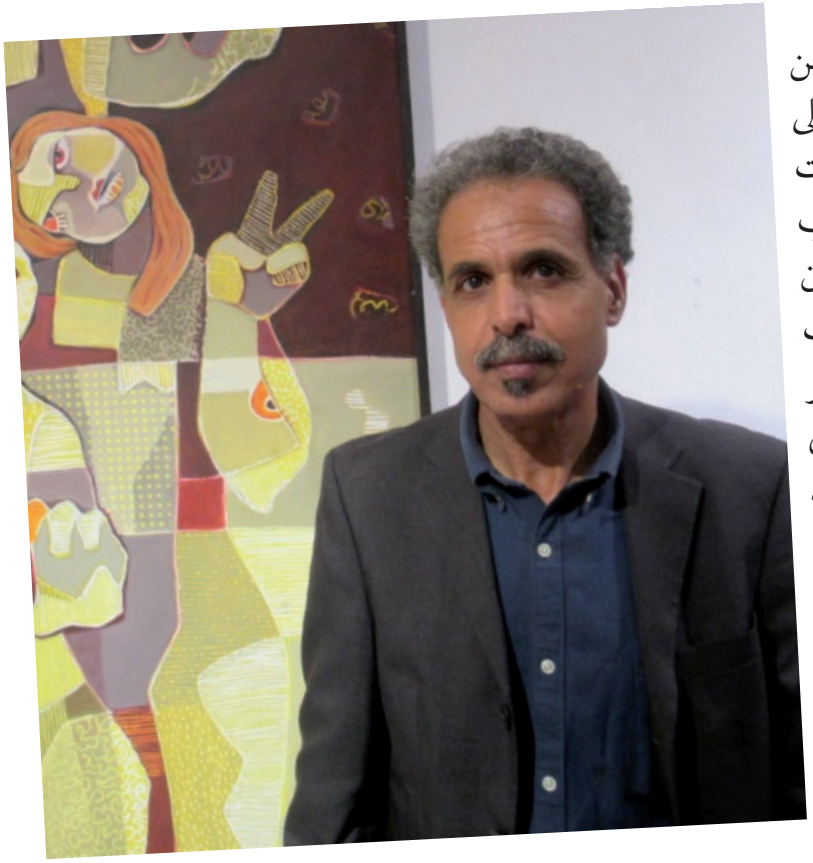
متأكّدٌ
منذر العيني 134

لوحتا الغلاف للفنان وليد الزواري

الفـنّان التشكـيلي التـونسي ناجـي الثـابتي
إمكانات التقنية وجماليّات الرمز



أمل الهاني/باحثة، تونس



يعتبر فن الحفر بتونس من الاختصاصات التشكيلية النادرة على صعيد الممارسة والعرض، فلئن شهدت الساحة التشكيليّة التونسية تعاقب أجيال وأجيال من الرسّامين ثم النحّاتين والخزّافين وغيرهم من أصحاب الاختصاص، إلا أنّه يبقى للحفر النصيب الأقل حضورا، إذ لا تتعدّى معارض الحفر الفني المعرض الواحد أو الاثنين طيلة السنة في صورة ما إن وجد ذلك. ولئن كان لهذا الاختصاص العريق تاريخا بمسيرة الفن التشكيلي التونسي منذ ستينات القرن الماضي ابتداءً من إبراهيم الضحاك ثم خليفة شلتوت ومحمد بن مفتاح وغيرهم، إلا أنّه بقي منحصرا على ثلّة من

الفنانين والمهتمّين، وحتى بحلول القرن الواحد والعشرون فقد ظل الحفر الفني بتونس أقلّ بروزا وأضعف انتشارا مقارنة ببقيّة الاختصاصات الأخرى... بل أصبح الفنان التونسي يبحث عن الطرق والأساليب التشكيلية الأكثر معاصرة استجابة لمتطلّبات الذائقة والسوق الفنية اليوم، حيث لا يعدو فن الحفر أن يكون فنّا تقليديّا أمام صغر حجم المحفورة وعراقة التقنية والتي تعود إلى قرون مضت مع الألماني ألبرت دورر والانجليزي ويليام هوجارث وغيرهم من الكلاسيكيّين... ولعلّ ذلك ما دفع بعضا من ممارسي الحفر بتونس، خوض تجارب تشكيليّة مغايرة عن فن تعدّد النسخ، والبروز في أسلوب تشكيلي مختلف، وهو ما يستدعينا أن نتحدث عن تجربة الفنان التشكيلي التونسي ناجي الثابتي، الذي عُرف وفي مرحلة مهمّة من تجربته الفنية، بمسار تقني مخالف للسائد، حيث دأب الفنّان أن ينحت تجربة تشكيليّة خارجة عن السياق المألوف، وأن يقدّم صورة بصريّة ذات خصوصيّة شكليّة وتقنية، تكوّنت عبر سنوات من العمل.

يعتبر ناجي الثابتي من الفنّانين الباحثين في تطوير التقنية وفي التمشّي الأسلوبي الخاص بأعماله منذ بداية مشواره الفنّي سنة 1984 وهي سنوات دراسته بالمعهد العالي للفنون الجميلة بتونس، ثم التحق باتحاد الفنان التشكيليين بتونس والجمعيات الفنية الساهرة على تنظيم العروض التشكيليّة وتوالت المشاركات في المعارض الجماعية وإقامة المعارض الفردية التي يقدّم فيها الثابتي في كلّ مرة، خطوة جديدة في المسار التقني للعمل الفنّي. يقدّم الفنّان في كل مرّة باقة من الأعمال المتنوّعة في المواضيع وفي الصياغة الشكليّة والتقنيّة والاتجاهات الفنّية. يراوح بين العوالم السرياليّة والتكعيبية والتجريديّة ويقترب من الجانب التشخيصي أحيانا أخرى، وبين هذا وذاك ينهمك تارة في تفصيل لشبّاك أو بناية أو جبال من الحجارة. يطرح مجموعة من القضايا في علاقة بالهويّة والزمن والمجتمع، ويعود في كثير من الأحيان إلى النّبش في أشياء مألوفة باحثا عن رمزيّتها والمجالات التعبيريّة والجماليّة التي يمكن أن توفّرها.

فيض من الذاكرة وسفر في الأزمنة:

يقدّم ناجي الثابتي في أعماله الفنّية مجموعة من الحالات والوضعيّات الجسديّة المختلفة، وتنفجر الأزمنة الماضية والحاضرة في علامات ورموز وتقسيمات هندسيّة متراكبة، تُقرّب أو تُبعّد آثار بصمة أو جسم ديناصور أو بقايا حجارة. يسافر الثابتي عبر التاريخ لينقل لنا مشاهدا من الطبيعة والتراث ويلامس إزميله مرايا الرّاهن فيقف على عتبات الحاضر ويتجلّى مزيج بشريّ مندمج تماما مع مخلّفات العولمة والتطوّر التكنولوجي ليرسم ويحفر على صفائح من الخشب مجموعات بشريّة بحالات اجتماعيّة مختلفة كصورة العائلة والأصدقاء، وينتبه الفنّان إلى تجدّد رموز الحاضر في علامات جديدة اقتحمت زمنيّة اللوحة، فيوظّف صور الهواتف الجوّالة وإشارات الأيادي والأصابع التي أصبحت ترافق التقاط الصور السريعة والحينيّة وأثر هذه الظاهرة كأداة اتّصال حديثة على العلاقات الانسانيّة التي أصبحت علاقات تحكمها الفردانيّة والبرود والتوحّد أحيانا. وأنت تتفحّص بعينين واثبتين هذا الحشد من الرّموز والمعطيات البصريّة المستفيضة في أعماله، سيخيّل إليك وكأنّك تتجوّل عبر

الحضارات، حيث تطوف بأزمنة غارقة في القدم وتستفيق فجأة على صوت موسيقى صاخبة آتية من تلك اللوحة أو حركة طفل من اللوحة الأخرى، تسافر من مكانك عبر تقاسيم اللوحات وتراكب الألوان وتهافت الرّموز وتحطّ رحالك أمام تفصيل لمربّع منقوط تكاد النقط أن تنفذ إلى الداخل ولا تفقه بعدُ إن كان حفرا أو رسما، ويسترعيك وجه محوّرٌ مشوّهٌ، فتك به الزمن أو اللون أو المنقاش، ثم تعود أدراجك وتدقّق النظر في معجم العلامات والرّموز وتاريخ الحضارات فتتعثّر ببقايا عجلة وآثار قدم ورمز لآلهة تانيت، وتتأمّل كتابة غير الكتابة! ربّما كانت سومريّة أو بدائيّة أو أمازيغيّة! فيض من الذاكرة وحفر في الأزمنة. نقش وتلوين وتصوير، خدش وتخطيط وتلصيق، هذا هو ناجي الثابتي، الحفّار المخضرم، الرسّام المدجّج بصفائح الخشب وأزاميل الحفر، هو هذا وذاك، الحفّار -الرسّام، تجربة تقنية طويلة امتدّت لسنين، يبحث فيها الثابتي عن آفاق جديدة للعمل الفنّي، أين يجتمع الرسم والحفر على نفس المحمل.



أوضاع جسمانية، رسم على خشب، 144*102صم، 2016



سيلفي1، رسم على خشب، 133*110 صم، 2019



هويات، تقنيات مزدوجة على خشب، 133*110صم، 2004

هاجس الهويّة: الفنان الغارق في «تونسيّته»

لقد شكّل موضوع الهويّة في أعمال ناجي الثابتي مسارا تشكيليّا امتدّ على طول تجربته الفنية، إذ يتطرّق في كل مرّة إلى مجموعة من العناصر المحلية المرتبطة بالتراث المعماري أو الحضاري أو الإنساني. يغوص في بحر من أنواع الشبابيك والأبواب المكوّنة لبيوت من المدينة العتيقة أو من مدينة سيدي بوسعيد، يقتلع من التفاصيل أبسطها وأكثرها عراقة فيحاكي «الدربوز» و«الزلابية» وهي أسماء باللغة العاميّة التونسية وتشير إلى أنواع من الزخارف والزينة المستعملة في المعمار التقليدي، كما يعيد رسم التصاميم المثبّتة على الأبواب الخشبية المقوّسة وهي تصاميم مهيّأة لاستعمال أنواع من المفاتيح القديمة. يستلهم من الزخارف والنقوش المزّينة لسطح البيت أو السلّم أو الشبّاك والمتأتية على أشكال خطّية ملولبة وملتوية ومنحنية ومستقيمة، يطوّعها في خط ازميل وضربات من الريشة ومساحات من الألوان. شكّل ناجي الثابتي عالمه الفني المتكوّن من رموز التراث المحلّي القائم على الاستلهام من العناصر البسيطة واليوميّة وادماجها صلب العمل الفنّي، كنافذة سيدي بوسعيد والأشكال الزخرفية المزيّنة للمعمار التونسي والحجارة الجبليّة المتأتية من عمق الريف والرّموز البربريّة والأوشام والعلامات التاريخيّة مثل الآلهة تانيت رمز الأمومة والخصب.



زمكان، تقنيات مزدوجة على خشب، 2008

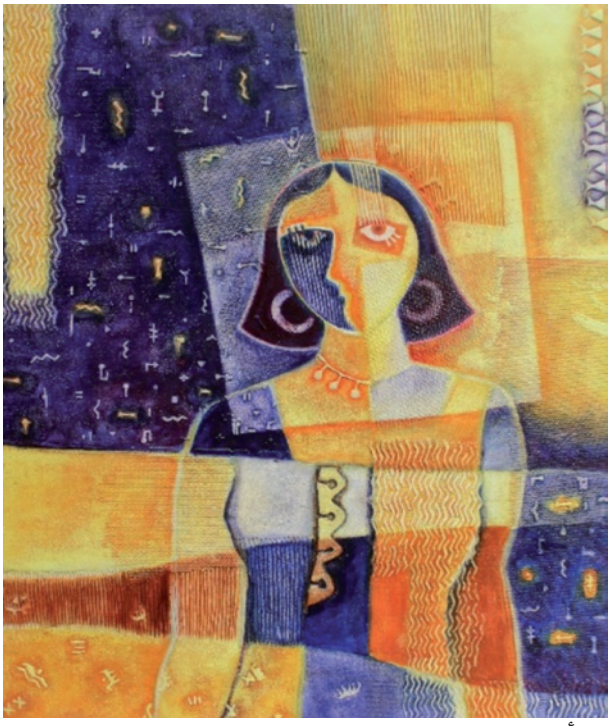


علامات المدينة1، رسم على قماش، 60*85 صم، 2000

يبرز العنصر الإنساني من خلال الجسد، ويتأتى هذا الأخير مجرّدا أحيانا ومعرّفا أحيانا أخرى بأدوات أنثوية مثل الحلي والزّخرف، أو بإضافة بعض الايماءات والاشارات الدالّة لفترة زمنية معيّنة. يتطرّق الفنان لبعض المعتقدات الدّارجة في الثقافة الشعبية التونسيّة، بطرافة تصويريّة، كأن يصوغ تنويعات شكلية ترمز للسمكة والسلحفاة والعين والبومة والحرباء... وتحيل هذه الرّموز في المعتقدات الشعبية إلى إشارات غيبيّة حول التنبؤات السارّة والمفزعة التي تطرأ على الأشخاص، وعادة ما نستعمل في لغتنا العامّية اللفظ الفرنسي «porte bonheur»، بمعنى أشياء وعناصر جالبة للحظ، وهو نوع من التعبير اللغوي الدّلالي الذي يندرج في هذا السياق، وتُعتبر هذه التنبؤات شكلا من أشكال الخرافة التي رافقت الثقافة الشعبيّة وأصبحت تُشكّل إرثا تقليديّا للتونسي، في المقابل، لا تنفصل هذه الأشكال التصويرية عن العلامات



سيلفي 2، رسم على خشب، 2018



امرأة وعلامات، تقنيات مزدوجة على خشب، 80*57 صم، 2010

المشيرة للتطور التكنولوجي في لوحة الثابتي، بل تصطدم كل الإشارات داخل نفس المساحة، في ذات السياق، الحضري المتمدّن والشعبي المُتجذّر. تُحشد كل الرّموز وتُحشر في زاوية نظر واحدة كمرآة ناقدة للعصر الراهن المثقّل بأدوات العولمة المعاصرة والإرث الشعبي الغارق في القدم.

يرافق عصره كلما تقدّم الزمن، ويكرّم ماضيه، ويجزّ بحاضره أينما سمحت الفرصة، في هوس تركيبيّ للأشكال والعناصر المتعدّدة ذات الدلالات والرّموز. وحتى وإن تطرّق الثابتي إلى مفهوم الزمن أو الجسد أو لامس بعض مواضيع الحياة الاجتماعيّة، فإنّه يرتبط بطريقة مباشرة أو غير مباشرة بأحاديّة المكان الوطن، الذي يجمعه بكل هذه الهواجس التي تطوف به ويطوف بها، داخل عوالم وأسرار اللوحة. يترجم مفهوم الانتماء على لوحات حبلى بالرّموز،

تنبني وفق مسار زمني غير محدّد، بل مفتوح وشمولي، مطبّع بالأصالة في أبعادها التشكيليّة الجماليّة. هو الفنّان الغارق في تونسيّته، المُشرّب عطر الأرض، يرقب ويراقب مستجدّات عصره، ثابت في بوصلته نحو تأريخ المشهد التونسي بعين فنّية دارسة.

سرياليّات وتكعيبيّات: عود على بدء

تبرز التأثيرات السريالية في أكثر من مرحلة من المراحل التجريبيّة في لوحة ناجي الثابتي، إن لم نقل أنّها من التوجهات الطاغية والمؤثّرة في أعماله. اشتغل في هذا الصدد على عنصر الطبيعة والمعمار التونسي واهتمّ كثيرا بالجسد في علاقة بالزمن وبالفضاء الذي يحويه وفق تراكبات لونيّة وطبقية شفّافة ومن خلال جملة من العلامات والحروف المؤثثة للمشهد، بشحنة سرياليّة عالية تحيلنا إلى أعمال سلفادور دالي ورونيه ماغريت، إذ تجمع أعماله الواقع بالخيال ويدمج كل العناصر المؤلّفة للمشهد بطريقة ملغزة، «حيث ترى السريالية أن هناك ينابيع خفيّة في العقل الباطن، وأنه يمكن الوصول إلى هذه الينابيع إذا نحن أطلقنا العنان لخيالنا وإذا نحن سمحنا لأفكارنا أن تكون تلقائيّة.»[1]، فعندما يتحرّر الفكر من حدود الواقع ويستسلم لملكة الخيال يكون الرسم ضربا من ضروب السحر! وعندما يكون الانسان متحرّرا من أجل أن يبدع فهو لا يعدو أن يكون شاعرا كذلك، على حد قول أندريه بروتون: «الإنسان السريالي لا يثور لكي يخلد إلى إرضاء رغبات أبيقورية أو نزوات بل يثور من أجل إنجاز معرفة إنجازا تاما، خارج كل ضغط، هذه المعرفة التي تجعل منه شاعرا.»[2]. إنّ التأثيرات السريالية في تجارب الحفر والرّسم بتونس، قد لامست مجموعة من الأجيال العمريّة المختلفة وفي فترات زمنيّة متنوّعة، ويعتبر ناجي الثابتي واحدا من بين الفنّانين اللذين سلكوا نهجا تجريبيّا غزيرا في تشكيل المشهد السريالي، من خلال النزعة الغرائبيّة التي تؤثث أعماله وتذهب بنا نحو فضاءات خياليّة وحلميّة. لقد برهنت اللوحة السريالية التونسيّة في أعمال ناجي الثابتي، سرياليّتها، من خلال غرائبيّة التراكيب وطريقة دمج العناصر وتوليفها توليفة عجائبيّة محكمة، ومن ناحية أخرى تبرهن اللوحة تونسيّتها من خلال العناصر المحلّية المستقاة من المحيط التونسي الخالص. ههنا يكون الفرق الإبداعي حاضرا في امكانيّة الجمع بين خصوصية الفضاء التونسي وبين الفضاء السريالي، كمرجعيّة غربيّة ذات أبعاد جماليّة وفلسفيّة تذهب نحو التحرّر اللوني والشكلي واقحام الجانب الغرائبي والتهيّؤات الحلمية في فضاءات فانتازية تستدعينا للتأمل والتساؤل.



تعبيرات، رسم على خشب، 2013

تبرز التأثيرات التكعيبيّة في مراحل زمنيّة مختلفة في لوحة ناجي الثابتي. لقد كان فعل التفكيك والتقسيم والتشويه حاضرا بقوّة على امتداد التجربة الفنية. حيث تتابعنا هذه الوجوه المحوّرة والرؤوس الحيوانية الهجينة حتى لوحاته المنجزة مؤخّرا، وكان لها حضورا لافتا في آخر معرض أقيم من سنة 2020، حيث يراوح الفنان بين كل هذه الألاعيب الشكلية القائمة على ثنائية الفتك والتشويه، باحثا عن إمكانات الشكل، كاشفا عن المرايا المتعدّدة للوجه الواحد والرأس الواحد. يقول بابلو بيكاسو: «ما هو وجه الإنسان؟، ومن يرى هذا الوجه بشكل صحيح؟، المصوّر الفوتوغرافي أم المرآة أم الرسّام؟، هل علينا أن نرسم ما يبدو على الوجه، أم ملامح الوجه، أم الكامن وراء الوجه؟ «[3]. تنزاح الأجساد في لوحة الثابتي عن المعتاد والمألوف، فتتحوّر وتتغيّر وتتجاوز أبعاد الصورة الحكائيّة، نحو أجساد أكثر تحرّرا وحركيّة، وأكثر تعاطيا مع متطلّبات اللوحة.

في بحث آخر عن المقوّمات الجماليّة للوحة الفنية للثابتي، يلتجأ الفنان نحو التقسيم الهندسي للفضاء على غرار الفرنسي جورج براك والاسباني خوان غريس، فيعتمد طبقات لونية شفّافة ومتراكبة، تكشف الواحدة عن الأخرى في شكل مربّعات وأطر وتراكيب هندسية ذات زوايا وخطوط عمودية، أفقية، مائلة ومنحنية. ترافق ثورة الأشكال، ثورة في اعتماد فيض من العلامات والرموز التي يقحمها الثابتي في تفاصيل العمل، كإبراز لبورتريه، أو نثر علامات ورموز تراثيّة صغيرة وموزّعة على أجزاء من المساحة أو على كاملها. يربط ناجي الثابتي علاقة الانسان بالزمن من خلال هذه الرموز التراثيّة القديمة ويوظّف تراكب الطبقات اللونية الشفّافة وفق تقسيم هندسي للمساحة، في إثارة للعمق البصري من خلال تقنية التشافّ اللوني المتراكب وفق مبدأ التقسيم والتجزئة. هناك ربط بين العمق البصري الذي تحدثه تقنيات الرّسم على المحمل وعمق الذاكرة الذي يولّده مخزون العلامات والرّموز المؤثّثة لفضاء المشهد. الزمن في بعده التشكيلي والدلالي، يتجسّد بصريّا في مجازات لونية وشكلية.



انتماءات، تقنيات مزدوجة على خشب، 57*80صم، 2010

يتّجه الثابتي إلى مدارات سريالية وتكعيبيّة، ويلامس فضاءات تجريدية وتشخيصية أحيانا أخرى، وتبرز في أعمال مغايرة، براعة الرسام المحنّك القادر على محاكاة الطبيعة واستنطاق جبل من الحجارة أو شبّاك من الفولاذ، وينتهي في مطاف

آخر بأن يعيد رسم قطعة من الجليز التقليدي، من زاوية نظر علويّة أو من عرض القاع، فيحدث عمقا في الأشكال، وعمقا في النفاذ بالبصر، إلى مساحات تتدرّج حجما واتّجاها، إلى الداخل شيئا فشيئا، وفق مقاسات منظوريّة وتدرّجات في النّسب والأبعاد. يدّخر كل مجهود وكل مكتسبات التجربة والموهبة ليعبّر من صميم أصالته عن الذاكرة التونسيّة والمجتمع التونسي.



معتقدات، رسم على خشب، 180*125 صم، 2017

المسار التقني: تجربة نضاليّة متواصلة

شكّلت تقنيتا الحفر والرّسم لناجي الثابتي القواعد الأساسية للانطلاق نحو التجربة التشكيليّة في استنباط واستحضار مدارس الفن التشكيلي والتعبير عن مواضيع من التراث والهوية وكل القضايا والمواضيع التي كوّنت هاجس العمل الفني، والحديث عبر لغة الريشة والازميل، وولادة الصفائح المحبّرة والقماشة الملوّنة. لقد ابتدأ ناجي الثابتي مساره التقني عبر الرّسم والحفر كقاعدتين منفصلتين، فيرسم تارة ويحفر تارة أخرى. اعتمد الفنان تقنيات متنوعة في الحفر لكنه استقرّ على الحفر الغائر من خلال الحفر بالمنقاش الصلب والطريقة السوداء التي أتت في مناسبات قليلة وتوجّه اهتمامه خاصّة نحو انجاز الحمضيات المنقوشة [4] والحمضيات المساحيّة[5]، ثم تسرّب حب المجازفة ورغبة الانزياح في خرق النواميس الرتيبة لتقاليد التقنية وخوض مغامرة التجارب المخبريّة لإمكانات الصفيحة والقماشة وكل أدوات التشكيل داخل مخبر الورشة. كانت البدايات عندما سمح لنفسه بإضافة تقنية الرّسم على المحفورة، فلوّن أجزاءً منها وترك أجزاءً أخرى. ثم اتجه نحو ادماج مواد مصنّعة على القماشة الملوّنة كإضافة مادة العجينة اللاصقة «ماستيك» (mastic) وإغراقها بالألوان والأشكال المحفورة. وشيئا فشيئا تبلورت فكرة اعتماد الحفر والرّسم في العمل الفنّي الواحد، حيث اتخذت التجربة انزياحا كلّيا قائما على تضخيم أحجام العمل الفنّي في اعتماد صفائح خشبية كبيرة والابتعاد كلّيا عن الأحجام الصغيرة التي توفّرها المحفورة. لقد خيّر الثابتي الحفر المباشر على صفائح الخشب العملاقة وتلوينها بمواد وأدوات رسم مختلفة كالاكريليك والدهن الزيتي والتحرّر نهائيّا من سلطة المحفورة الصغيرة الخاضعة لمحدوديّة الحجم ونوعيّة المادّة وعسر التقنية.

الصفيحة أصل العمل الفنّي:

يضعنا ناجي الثابتي أمام رؤية جديدة ومختلفة في ميدان الحفر الفنّي التونسي، حيث مراحل التجريب والبحث المتواصل التي يمرّ بها الفنّان المؤمن برسالته وبقيمة فنّه تُحفّز فيه المقدرة على الابداع والاختلاف. إنّ التجربة المستديمة والنفس الطويل في السعي نحو صقل التجربة وتقديم أعمال ذات قيمة تشكيليّة هامّة يعكس حبّ الفنّان للتقنية وإرادته في تكريس الممارسة



انكسار، حمضية منقوشة، 1994



متاهات، محفورة حمضية ورسم، 2008



علامات المدينة2، رسم على قماش، 60*85 صم، 2000

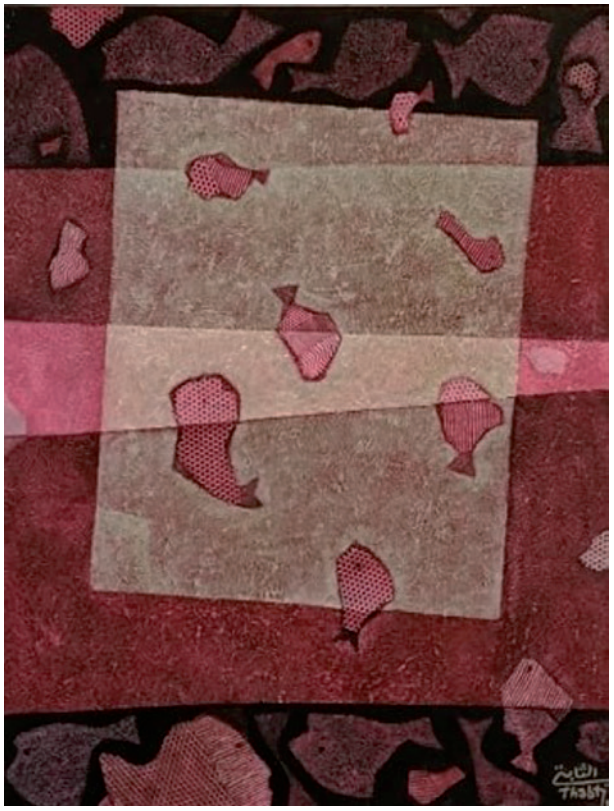
الحرفيّة الفنّية لاختصاص لطالما عُرف بصعوبة إتقانه وتعدّد مراحل إنجازه، تحبير وتحميض وسوائل، صفيحة للحفر ومسحوبة للنسخ، طباعة ونسخ متوالدة. دقّة في العمل والتصوير على صفائح متنوعة الصلابة ودراية عميقة بأسرار التقنية للحصول على النتيجة النهائية للمحفورة، لهذا نجد أنّ ناجي الثابتي قد خرق نواميس العادة والقواعد الثابتة في ممارسة تقاليد فنّ الحفر وذهب ليبحث في الاشكاليّات التقنية والأسلوبيّة ليتمكّن من اجتياز القالب التقليدي للمحفورة حيث يقول: «إنّ هاجس التجديد من ناحية والحرص على تجاوز بعض القيم التقليديّة لتقنية الحفر من ناحية أخرى شكّلا في الحقيقة الدافع الرئيسي

لبحث أسلوب تعبيري في مجال الحفر يسمح بتخطّي هذا المستوى التقليدي» (ناجي الثابتي)[6]. لقد أراد الفنّان أن يختزل مراحل الحفر التي تؤول إلى الحصول على محفورة صغيرة الحجم تستدعي التقرّب والتثبّت لتأمّلها وقراءة تفاصيلها، نحو محفورة ضخمة الحجم تساوي ضخامة اللوحات القماشيّة. لقد اختار أن تكون الصفيحة هي أصل العمل الفنّي، أوّلية ونهائيّة، وهي قطع من الخشب الصّلب بأحجام كبيرة، يحفر عليه الأشكال، يلوّنها بأدوات الرسم كمادّة الأكريليك أو الدّهن الزيتي، ويمكن تلصيق بعض قطع المعادن الحديديّة مثلا على ذات المحمل كشكل من أشكال الاثراء التقني والبصري. في الأخير، تكون الصفيحة هي نفسها اللوحة ونفسها المحفورة. إنّ تلاقح التقنيات في أعمال ناجي الثابتي لم يكن نشازا تشكيليّا ولم يسبّب نفور الذائقة الفنيّة بقدر ما كان شكلا من أشكال الاكتمال والابداع، إذ يعتقد: « أنّ الجمع بين الحفر والرسم على نفس المحمل بشكل يحكمه منطق التفاعل والجدليّة (أي التداخل بين فعل



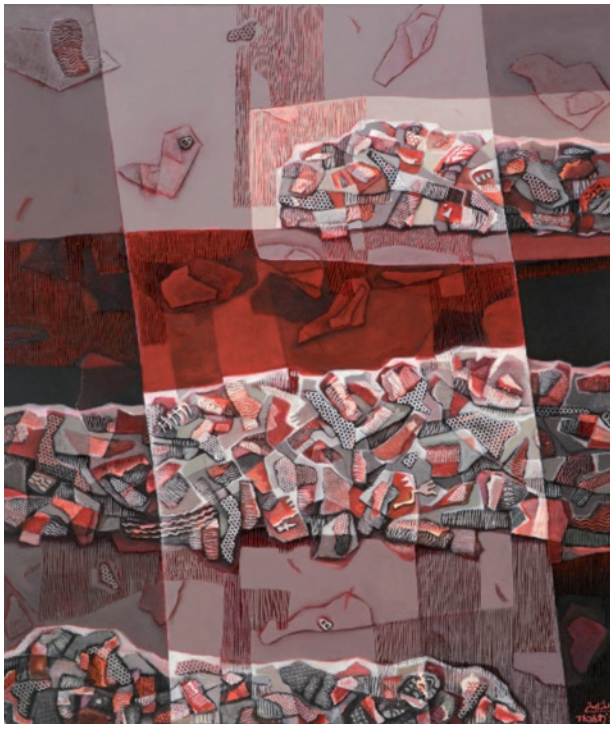
فضاء العلامات، تقنيات مزدوجة على خشب، 2014

الحفر وفعل الرسم دون الفصل بين العمليّتين إلى أن يكتمل العمل الفنّي)، يضعنا في صميم الممارسة الابداعيّة» (ناجي الثابتي) [7]. لقد نجح الفنّان في استغلال تقنيات الحفر ومؤثّرات المادّة الصلبة واللونيّة في خلق عمل مبتكر وفيّا للحفر والرّسم ومبتعدا عن إكراهات المراحل المضنية للحفر وتوفير مستلزماته الصعبة والمكلفة، فهو يجد أنّ: «هذه الطريقة التي تغنينا عن استخدام الآلة الضاغطة (Presse). يمكن أن تسمح لنا بالتحرّر في اختيار حجم الصفيحة وبالتالي إنجاز محفورات عملاقة تؤسّس لقيم جماليّة جديدة وتستجيب من جانب آخر للفضاءات الشاسعة التي تُميّز جدران بعض أروقة العرض»(ناجي الثابتي) [8]. إنّ هذه المرحلة في تجربة ناجي الثابتي تعدّ من أهمّ المحطّات التي ميّزت تجربته التشكيليّة وهي نتيجة لمراحل تقنية سابقة كان الفنان إثرها يكتفي بإنجاز



معتقدات، رسم على خشب، 180*125 صم، 2017

محفورة على الطريقة التقليديّة أو رسم مشهد على محمل من القماشة.



نفايات مستوردة، تقنيات مزدوجة على خشب، 2020

لم يقف ناجي الثابتي على حدود الحفر المباشر على صفائح الخشب، بل وأبعد من ذلك، إذ نجد في بعض الأعمال أنّه قد تخلّى نهائيّا عن فعل الحفر، بل أصبح يطبّق مباشرة تأثيرات الحفر على الصفيحة من خلال الرسم بالريشة، لقد نقل خدوش الحفر والخطوط ونسيجيّة المادّة ومخلّفات مؤثّرات الصفيحة على المحمل دون الشروع في الحفر، بل كان رسما وعجائن لونيّة وخربشات في الأشكال والمساحات المقسّمة للوحة، كما اتّجه نحو ادماج تقنية الطباعة الحريريّة (sérigraphie) على اللوحة المعالجة مسبقا بأدوات الرّسم، إذ يترك بعض المساحات المعيّنة ليطبّق عليها مفاعيل هذه التقنية والتي تقوم على التصوير أوّلا على محمل من الحرير ثم طباعته على المحمل المعدّ للعرض، ولئن تُعتبر الطباعة الحريريّة نوعا من أنواع الحفر وهو ما يُعرف بالطبع المساحي، إلاّ أنّها لا تخضع لقوانين التحميض والنقش والصفائح الصلبة وآلات الحفر الحادة، بل لا تتطلّب غير قماشة الحرير وبعض المراحل والأدوات اللازمة لذلك. تُعتبر هذه المرحلة محطّة وصول جديدة في اقتفاء أثر المحفورة دون عناء الحفر وطول الصّبر وفي نفس الوقت تؤمّن هذه الطريقة الكثرة في الإنتاج والسهولة في التعامل مع أدوات الرّسم مقارنة بآليّات وقوانين الحفر وتعتبر هذه المحطّة في المسار الفنّي للثابتي كسلاح ذو حدّين، فهو لم يتخلّى عن نجاحه في مجال الحفر والخصوصيّة الجماليّة التي تُميّز أعماله وفي ذات الوقت كانت طريقة مرور ذكيّة لكن سهلة في التخلّص النهائي من عبء متطلّبات الحفر، ولو أنّ النتيجة لم تكن لتكون لولا طول التجريب وعمق المراحل التي سبقت.



يوقا رقمية، رسم على خشب، 152*152 صم، 2020

يكسر ناجي الثابتي حدود التقنية ويذهب بعيدا حيث البحث والتجريب والاكتشاف، لا يقف على حدود الرّسم والحفر، بل يجتهد في العثور على الخيط الرّفيع المثقّل بغزارة التجربة وثراء المرجع والوصول إلى أعلى درجات الإبداع، فـ «كل فنان ينتج الجمال هو فنان ملتزم ضرورة» (انطونيو نيغري)، ليس التزام السياسي أو الثوري، بل هو التزام الفنان تجاه ما يقدّمه من ابداع وما ينتجه من جمال للعالم. إنّ التفكير في المختلف يمثّل انزياحا والتمرّد على المألوف هو فعل مقاومة. إنّه الباحث الدؤوب عن أسرار التقنية وإمكانات التجريب في سعي نشيط حول إبراز قيمة الشكل والرّمز وجماليّة العمل الفنّي.

الهوامش والإحالات

(1): ريد (هربت)، الفن الآن، مقدّمة في (نظريّة الرسم والنحت الحديثين)، ترجمة فاضل كمال الدين، الطبعة الأولى 1421ه، 2001م، صفحة 117.

(2): بروتن (أندريه)، مفتاح الحقول، باريس 1953.

Cf. Breton : la clé des champs, Paris, éd. Sagittaire, 1953, p67.

(3): بابلو بيكاسو، مِن مقال مجلة التايم 1950.

(4): الحمضية المنقوشة :(Eau forte) «هنا يكون التخطيط محفورا بالحمض المحلول في الماء. يعاد طلاء الصفيحة المعدنية، وقد أزيل عنها الدهن تماما ببرنيقي ليّن، يقاوم الحمض، وبعد ذلك ينجز التخطيطي بواسطة أداة حادة تنزع البرنيقيّ الذي يعترضها، كما يقع طلاء ظهر الصفيحة ثم غمسها في حوض من حمض يحفر المعدن في الأماكن المعرّاة. «

كتاب معرض الحفر الفني (مجموعات متحف الفن الحديث) أفريل – أكتوبر، مركز الفن الحي لمدينة تونس. البلفيدير.

(5): الحمضية المساحية (Aquatinte): «هذا الأسلوب المتبني في القرن 18، يسمح بالحصول على آثار مسطحة بتركيز طبقة رقيقة من الراتينج: (résine) المرشوش فوق الصفيحة التي وقع نزع الدهن منها. تحت تأثير الحرارة ترتكز وتلتصق الحبيبات بالمعدن وتصبح مقاومة للحمض الذي لا يحفر هذا المعدن إلاّ في الفواصل التي لا تكاد ترى والفارقة بين حبيبات الراتينج. ينتج عن ذلك كله لون موحّد. يكشف الرسم بواسطة تحميضات متتابعة بفترة نسبيا قصيرة مع حماية السطوح المحفورة بالبرنيقي.»

كتاب معرض الحفر الفني (مجموعات متحف الفن الحديث) أفريل – أكتوبر، مركز الفن الحي لمدينة تونس. البلفيدير

(6)، (7)، (8): نصوص أعدّها الفنان ناجي الثابتي.

(9): بنشيخة (أم الزين)، «الابداع والمقاومة في انطولوجيا الرائع». من كتاب «مؤانسات في الجماليات، نظريات- تجارب-رهانات». تأليف: مجموعة من الباحثين والأكاديميين العرب، إشراف وتنسيق وتقديم: د.أم الزين بنشيخة المسكيني.

الخط المغربي:
من مبادئه وخصوصياته الجمالية
إلى محافل التوظيف والإبداع في تجربة عمر الجمني



آمال قوبعة/ باحثة، تونس



«اقرأ باسم ربكّ الذي خلق، خلق الانسان من علق اقرأ وربك الأكرم الذي علمّ بالقلم علم الانسان ما لم يعلم» - صدق الله مولانا العظيم -

سورة قرآنية تلخص عظمة وأهمية وميزة القراءة، هذه القراءة التي توّثق وتؤرخ وتشرح وتفسر وتنير العقل الإنساني فتسحبه من الظلمات إلى النور، وترتقي به من جوف الجهالة إلى سماء المعرفة لتهذب العقول وتهدي النفوس وتستقيم الصفوف نحو الأفضل.

وكأن الدنيا تبدأ من حرف ككائن بسيط في رسمه وتشكيله لكن حمّال لمعاني ودلالات ورسائل دينية وعلمية وأدبية وشعرية وفنية لا تحصى ولا تعد، فعاّل بشكل هائل ومريب، فبالحرف ترسم المخططات وتدّون العلوم والأديان وتحفظ التواريخ ويجعل لها مزارا في سجّلات تحميها من سراديب الضياع ومقابر النسيان.

إذا الحرف كائن عظيم مهيب، فاعل في البشرية، لولاه ما كان للإنسان أثر ولا تاريخ ولا ثقافة تذكر، وهنا يتوضح أهمية الدعوة الالاهية للقراءة والتشبثّ بها لما فيها من خير وصلاح للبشرية جمعاء.

إذا عدنا بلمحة موجزة عن نشأة الكتابة سنعلم حتما أنّ الأبجدية قد ظهرت لأول مرّة في حفريات أوغاريت بسورية وهي تعود للقرن الرابع عشر قبل الميلاد ثمّ ظهرت أبجدية أخرى في جبيل بلبنان وهي تعود لنفس القرن. وحسب ما أفادنا الأستاذ عفيف بهنسي في كتابه «علم الخط والرسوم» أنّه عند مقارنة هذه الأبجدية مع الأبجديات اللاحقة كالسينائية تبين أنّها أصل الأبجدية عربية، كما هي أصل الأبجدية الإغريقية القديمة ثمّ اللاتينية. ومن الجلي أنّ الكتابة قد تطورت مع تطور الحضارة الإنسانية من منطقة عربية إلى أخرى ومن عهد إلى عهد حيث انتقلت هذه الأبجدية من الآرامية السريانية ومنها إلى النبطية ثم العربية مثل كتابة أم الجمال 2 ق. م وكتابة زبد 512م وكتابة حران 528م [1] وهو الخط العربي والمدني الذي كتبت به المصاحف. تحسّن هذا الخط العربي من عهد إلى آخر خاصة في عهد الرسول عليه أفضل الصلاة والسلام حيث كانت رسائله تكتب من قبل زيد بن ثابت ومعاوية بن أبي سفيان، ويعتبر الإمام علي بن أبي طالب من أبرز الملوك المشجعة على تحسين الخط.

تشجيع الخلفاء على الكتابة بالخط الجميل، وتيّقن العرب إجمالا بأهمية الخط ومزاياه جعلتهم يتفننون في رسمه وتخطيطه خاصة منهم الخطاطون والفنانون الذين أتوا بأنماط متعددة ومختلفة من الخطوط ميّزت الكتابة العربية بين خط الثلث والديواني والكوفي خاصة في فترة

ازدهار الفن الإسلامي لكونها مرتبطة بالقرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة. حنكة الفنان العربي وبحثه المستمر في استثمار الخط العربي جعلته يوظف تفاصيله وتراكيبه من تناسب وتوافق وتناضر وغيرها من القيم الجمالية في تأثيث وزخرفة العديد من الفضاءات وخاصة منها صفحات المصاحف وأعمدة وجدران المساجد والقصور التي أبهرت العالم بجمالها عبر العصور.

والجميل أنّ لكل نمط من أنماط الخط العربي ميزات ومقتضيات فنية وجمالية تفرّده عن الآخر، فإن عرف الخط الثلث بفخامته والديواني بانسيابه وطواعيته، فالخط الكوفي يأخذ الألباب بهندسته ورفاعة زخارفه التي زانت الصحف القرآنية... ولكن ونظرا لانتمائي المغربي والتونسي بالتحديد سنسلط الاهتمام على الخط المغربي لنستخرج أنواعه عبر أبعاده الشكلية والجمالية، لنتدرج فيما

بعد لتجربة الخطاط التونسي الأصل عمر الجمني لنرى كيف تمّ استحضاره للخط المغربي والأهم من ذلك كيفية توظيفه واستثماره في سياقات جمالية تشكيلية متنوعة تتجاوز به الصبغة الدلالية كعلامة لغوية مكتوبة أو منطوقة على محمل ثنائي الأبعاد مصنفة في باب اللسانيات، إلى عالم لا حصر له من الإمكانيات الإبداعية.

1 – نشأة الخط المغربي وأهم أنواعه:

تاريخه:

يعود تاريخ نشأة الخط المغربي إلى القرن الثالث هجري، حيث برز في شمال أفريقية وينتسب في تسميته إلى أقطار المغرب العربي أي تونس والجزائر والمغرب الأقصى وليبيا وموريتانيا، وهو مشتق من الخط الكوفي أو هو أحد امتداداته، فقد أخذ طابعا خاصا ميّزه عن غيره وأصبح منفردا ومستقلا تماما كنوع من أنواع الخط العربي، سميّ بداية بالخط القيرواني نسبة إلى القيروان التي بناها المسلمون في سنة خمسين للهجرة، ثمّ انتقلت عاصمة المغرب إلى الأندلس وظهر وقتها خط جديد سمّي بالأندلسي القرطبي نسبة إلى قرطبة.

انتشر الخط المغربي في شمالي أفريقيا على هيئة أربعة أنواع وهي التونسي والفاسي والجزائري والسودان، وهنا نعود إلى تفسير الدكتور عفيف بهنسي في تعريفه بالخط المغربي بقوله «وهنا الخط التونسي وهو قريب من الخط المشرقي، والخط الجزائري وهو مزوى أي ذو زوايا والخط الفاسي ويمتاز باستدارات في حروف النون والياء والواو واللامات والصاد والجيم» [2]. كما يوضح عفيف بهنسي أنّ هذا التصنيف ليس حاسما فلقد كانت قسطنطينية (الجزائر) متأثرة بالخط التونسي مع الحفاظ على الشبّه القيرواني وفي الجزائر استعمل الخط الأندلسي في بعض الأحيان لانتساب بعضهم للأندلس أما في ولاية وهران يقترب الخط من الشكل المغربي الفاسي، وتأثر الخط المغربي الفاسي بالخط الأندلسي. لكن اجتهد الخطاطون المغاربة في تجويد ورسم خطوطهم كل حسب ذوقه ومهارته وهو ما جعله مختلفا عن المشارقة «فالخطاط المغربي لا يدرس الخط حرفا وحسب قاعدة النقطة وغيرها بل هو يرسمه رسما، ولذلك كانت الحروف مختلفة في النص الواحد» [3].

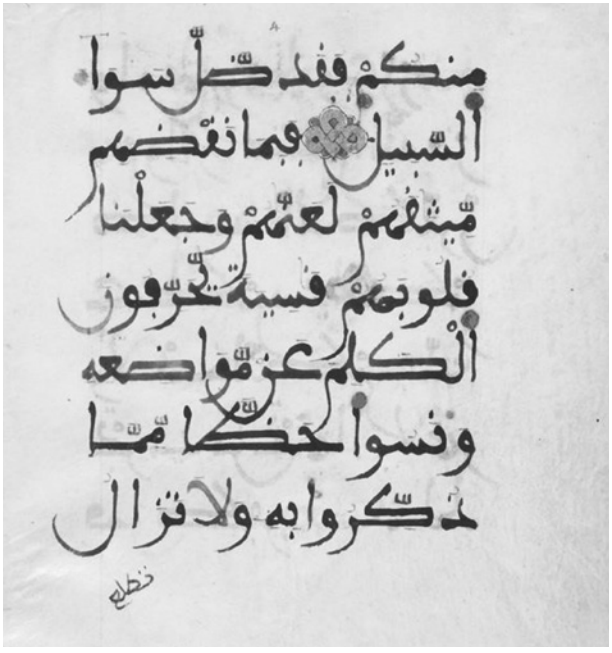
أنواعه:

اهتمام الخطاطين المغاربة بالخط المغربي والعمل على تطويره وإكسابه الصبغة الجمالية أضفى إلى ظهور أنواع مختلفة للخط المغرب أهمها:

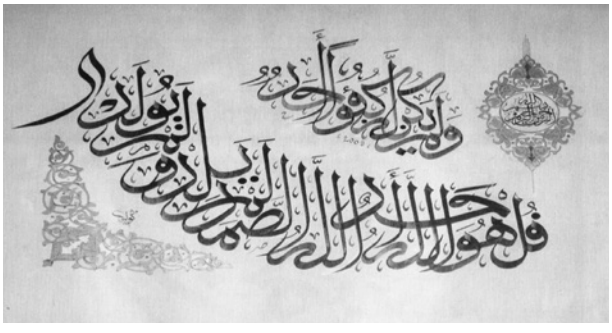
الكوفي المغربي: يعتبر الخط الكوفي من أقدم الخطوط العربية وأجملها، متميّز في شكله وقواعده ليخرج للقار بمظهر مختلف عن باقي الخطوط، ويمكن القول أنّه فاز بهذا التمييز من خلال استقامة وطول ألفاته الواقفة وانحناء حروفها المستديرة التي تبرهن عن قدرة كاتبها في توليد الحركة والانسجام بين مفرداتها. وقد استخدم

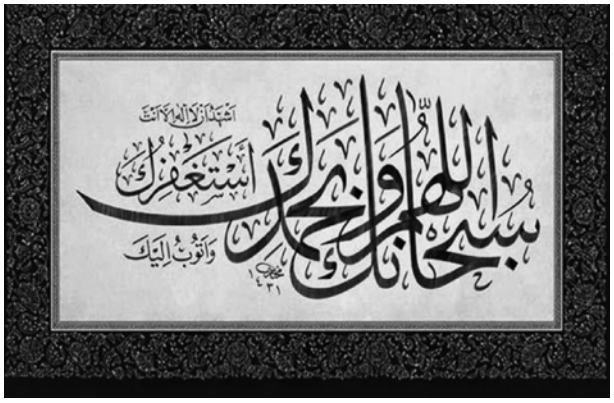
في كتابة القرآن الكريم، فجميع المصاحف التي نسخت قبل القرن الرابع هجري

كتبت بالخط الكوفي. نلاحظ أنّ هذا الخط يجمع بين متناقضين من السمك، سمك غليظ عريض وآخر نحيف رقيق، غير أنّ هذا الجمع المتواتر بين المتضادين لا يخلق تنافرا أو تعارضا بصريا وإنّما يؤسس بنية شكلية متناسبة في شكل إيقاعي متناغم.



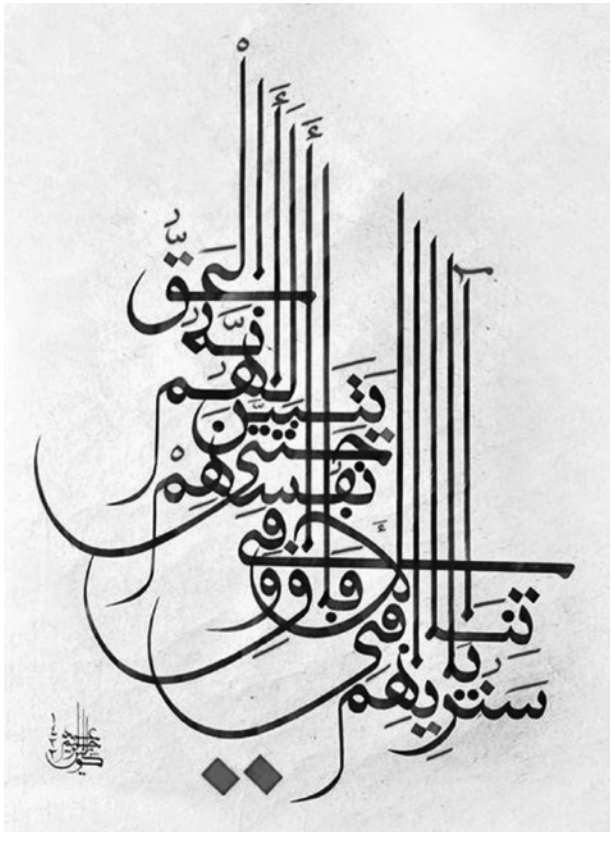
الخط الثلث المغربي: وهو مقتبس من الخط الثلث المشرقي هذا النموذج من الخط الذي حصر كبار خطاطوه حروفه في مقاييس معينة، هذه المعايير تعتبر كمبادئ خطية لا يحيد عنها الخطاط المشرقي في رسم تكويناته الخطية ويعمل جاهدا على خلق تراكيب متوازنة ومنسجمة دون الحياد عن قاعدة التكوين في حين تأتي حروف الثلث المغربي بشكل وهيئة خطية لينة ومتحررة نسبيا وانسيابية مما يمنح كاتبها إمكانيات شكلية لا حصر لها، فيبقى شغله الشاغل تحقيق لوحات خطية ذات طابع جمالي بصري من خلال التناغم والتناسق بين الحروف.





بقلم الخطاط يوسف ذنون

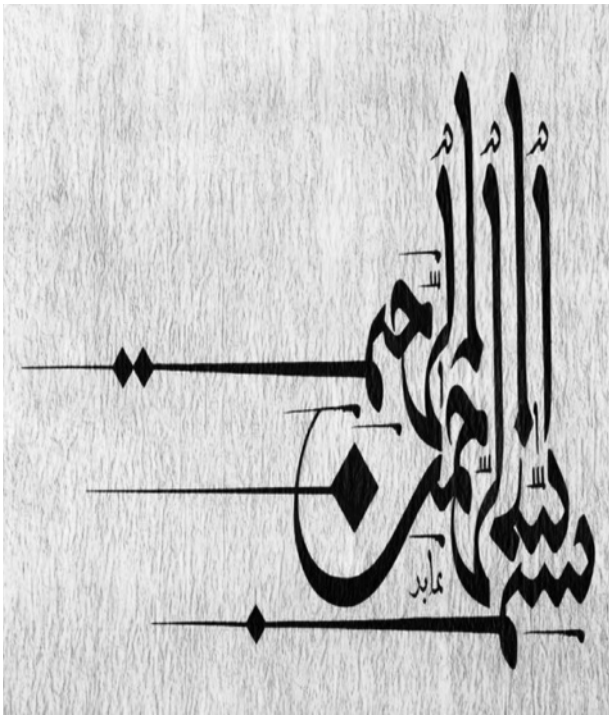
الخط المبسوط: عرف هذا الخط بحروفه المستقيمة واللينة والواضحة، وهو من أشهر الحروف المغربية، استعمل منذ القدم لكتابة المصاحف والأدعية والصلوات خاصة بالمطبعة الحجرية بالقاهرة وفاس.



الخط المجوهر: وهو خط دقيق وكأنّه مشتق أو منحدر من الخط المبسوط، سمي بالمجوهر لشدّة دقة حروفه التي تشبه للجوهر في شكلها خاصة الحروف المستديرة كالفاء والميم

والواو وتتبع الاستدارة حتى في كتابة الحاء والنون والتاء والياء مما يضفي عليها صفة الليونة والانسيابية، ملامح هذا الخط دقيقة وجميلة، حجمه صغير وشكله مكثفّ، يشبهه البعض بالخط النسخ المشرقي، كما أصبح من الدارج استعماله في المغرب في القرون

الأخيرة لما يتميّز به من سهولة في الكتابة عند العامة.



الخط المبسوط بقلم الخطاط محمد المجريطي



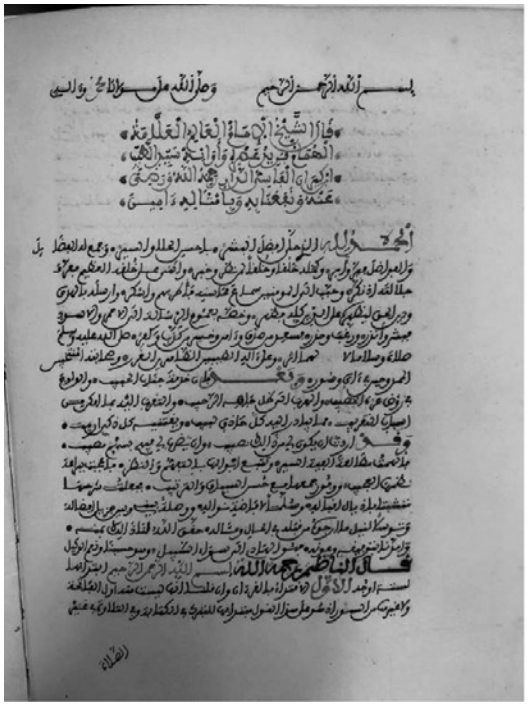
الخط المجوهر بقلم الخطاط حميد الخربوشي

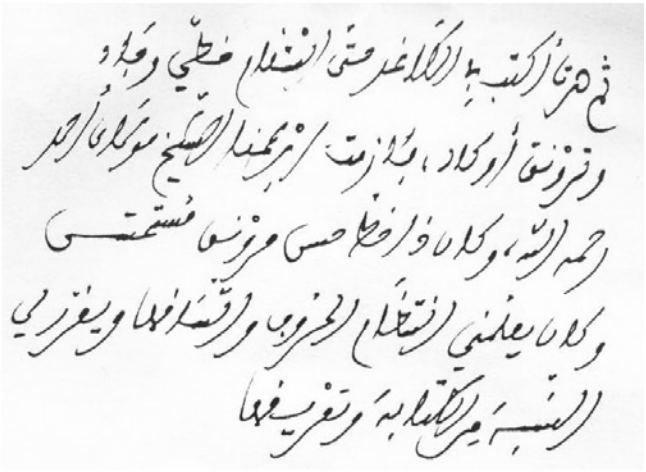


الخط المسند أو الزمامي:

تعود تسميته إلى ما يسميه العامة «الزمام» أي الكنش أو السجّل، ينحدر من الخط الجوهري لدقة تفاصيله ولكن يبدو أنّه يكتب بأكثر تلقائية، تميل حروفه في توجهها إلى اليمين كما هو في الخط المسندي القديم ومنها تمّ اشتقاق تسميته بخط المسند، يستعمل هذا الخط في السّجلات العقارية أو العقود الشخصية ولا يستعمل في الكتابة المستندات العلمية وذلك لصعوبة قراءته

وعدم وضوح حروفه التي تبيّن سرعة كاتبها.





الخط المسند أو الزمامي

2 - الأبعاد الجمالية لتجربة الجمني الخطية:

الاهتمام بالخط العربي والاجتهاد في تجميله وتزويقه وإدخاله ضمن منظومة التعليم البيداغوجي بورشات معاهد الفنون الجميلة بالعالم العربي عموما وفي تونس خصوصا (بما أننا سنسلط النظر على تجربة خطية تونسية ومن الخطاطين التونسيين نذكر نجيب بلخوجة ونجا المهداوي وعامر بن جدو وعمر الجمني وطارق عبيد) جعلنا نلاحظ أنّ هؤلاء قد جعلوا من الخط منطلقا أو مصدرا للبحث من خلاله عن صور فنية وتشكيلية بديعة. وعلى إثر أعمالهم تعاقبت العديد من الدراسات التي انشغلت بالأعمال الخطية وخصصت لها مبحثا علميا تحليليا وجماليا عبر مناهج يستند فيها الطالب أو الباحث في هذا

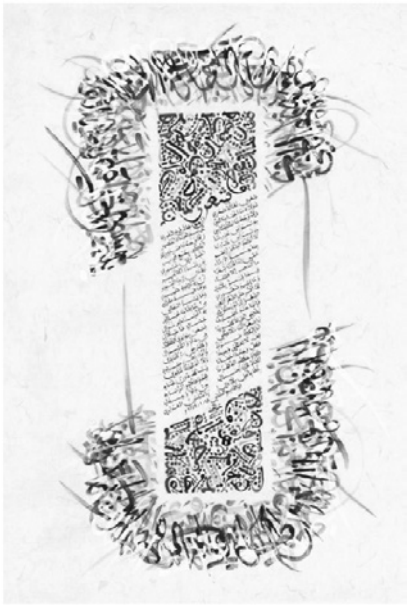
المجال على ملكة الذوق والملاحظة والتفكيك للدوال والتحليل لينتهي بالاستنتاج والتعليل من خلال أدوات سيميولوجية دلالية وابستيمولوجية معرفية، على نقيض الفنان الغربي الذي لم يشغله الخط أو الحرف ولم يؤسس له حيزا أو اعتناء فنيا. وهنا نلاحظ أنّ فن الخط من معالم خصوصية ثقافة الفنان العربي الذي يتفرد بهذا الاهتمام ويبدو من خلاله أصيلا ذو هوية عربية متجذرة، متشبثا بحضارة لها أكثر من ألف عام.

ومن بين هؤلاء نذكر الخطاط عمر الجمني صاحب تجربة خطية ثرية تستحق الاستدعاء والدرس، لذا سنحاول من خلال هذا المقال دراسة أعمال عمر الجمني الخطية دراسة تحليلية جمالية استنتاجية لمحاولة الكشف عن خصائصها الشكلية والبنيوية والضوئية كأبعاد جمالية ومن ثمة نفهم ميكانيزمات إنشاء عملياته الإبداعية لإحياء التراث الخطي العربي خاصة الخط المغربي وجعله يواكب التيار الحداثي مع جملة الفنون التشكيلية والمحافظة عليه كشكل من أشكال الفنون الذي في ممارسته ميزة الحفاظ على التراث العربي وضمان لإحدى مقومات الهوية العربية ال إسلامية.

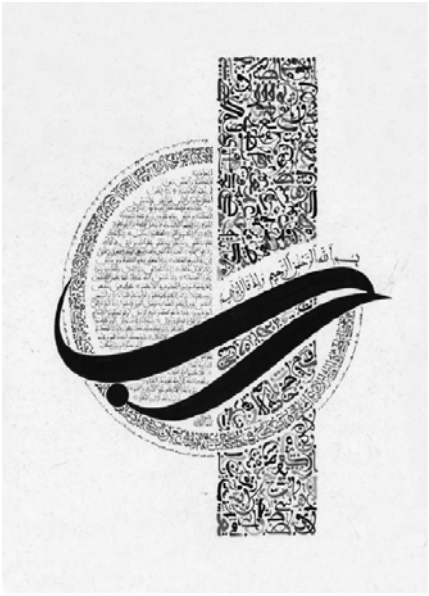
فماهي أهم الخصائص الإبداعية لهذه التجربة الخطية وكيف امتدت وتواصلت فنيا بجذورها القديمة والعريقة إلى يوم الناس هذا؟

البناء والهيكلة حركة إبداعية في النص الخطي:

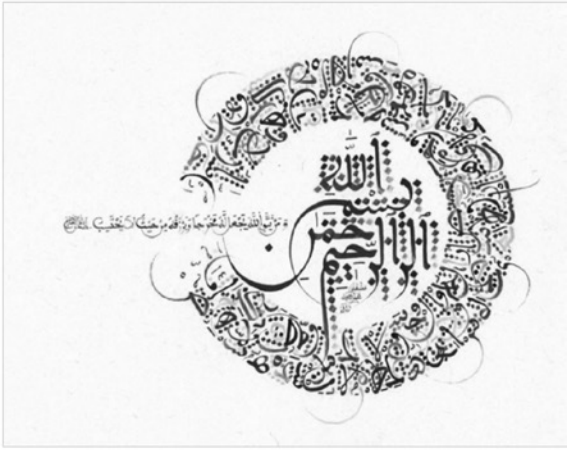
عند التأمل في اللوحات الأولى للجمني نلاحظ أنهّ يقوم في بادئ ذي بدء بالتخطيط لبناء هيكله التكويني، ففي مجمل أعماله لا يعمل بطريقة عفوية اعتباطية وإنّما بطريقة مدروسة تنّم عن إحكام في توزيع خطوطه وبناء الهيكل الخارجي للعمل، فيقوم برسم خطوطه الرئيسة على فضاء المحمل كخطوط مؤسسة للشكل العام أو للتركيبة وتأتي في أغلبها في شكل هندسي بسيط كالدائرة أو المربع أو مستطيل وآخر هندسي مركب مثل دائرة يخرقها مستطيل أو دائرة في دائرة كما تشير اللوحات بعنوان «قصيد شعري» و«سورة إبراهيم» و«مخرج» و«سورة الجمعة»، ثم يقوم بتدوير حروفه على هاته الخطوط الرئيسة، فتأتي الخطوط المؤسسة في شكل حروف مدوّرة في حركية تترجم شغف الخطاط بكيفية تطويع الحرف حسب الشكل الذي وضعه له مسبقا وهكذا ينقلب الخط من مجرد خط على مساحة بيضاء إلى مجموعة حروف تتلاصق وتترابط تارة وتتباعد وتتقابل تارة أخرى لتملأ حيّزا من فضاء الورقة وتكوّن جملة من الخطوط والأشكال الدقيقة التي تتآلف وتتوالف لتلد نسيجا خطيا متينا وجميلا بأنامل الفنان عمر الجمني محاولة خلق تركيبة خطية وبنية متوازنة ومتوافقة بصريا بين الخط والخلفية بين الحروف بألوانها وفضاء الورقة بين المساحة الفارغة والكتل الممتلئة بالحروف. وهنا نستشهد بما قاله الأستاذ عفيف بهنسي في هذا الصدد من التكوينات الخطية: «إنّ أهم ما ينتبه إليه الخطاط ويرعاه في تحديد المجال، هو دراسة توازن الفراغات مع الحروف ويسعى الخطاط إلى تحقيق تعادل بين الحروف والفراغ المحيط به، ومن المؤكد أنّ الخلل في هذا التوازن يفسد التكوين، فإذا تزاحمت الحروف على حساب الفراغ، وإذا انفرجت وتركت فراغا واسعا، كان التكوين فاشلا» [4].



«قصيد شعري»72/ 49 سم



«سورة إبراهيم «68/ 51 سم



«مخرج» 46/ 62 سم



«سورة الجمعة «40/ 60 سم

يكيفّ الجمني الحروف وفق الإطار والهيكل الخطي الخارجي الذي رسمه لها مسبقا، فتراه محافظا على مبدأ التوازن والتوافق في ما بينها لتتشكل بطريقة أنيقة، رغم أنّنا نراه جامعا لعدّة أنواع من الخطوط المغربية ومتفننا في تكييفها وتأليفها مع بعضها البعض لبناء صورة خطية مركبة شبيهة بنسيج خطي يجمع بين تقنيات وألوان متضاربة ومتضادة، حيث نلاحظ أنّ الجمني قد استعان في عديد الأعمال بالخط الكوفي القيرواني المتسم بالاتزان والاستقامة والهندسة في الرسم والتوافق

بين الحروف الغليظة والحروف الرقيقة كالألافات واللامات واستعان في الآن ذاته بالخط المبسوط المعروف بحروفه المستقيمة والليّنة والواضحة ولم يمنعه ذلك من استدعاء الخط المجوهر الذي يزيد الصورة ابداعا لشدّة دقّة حروفه التي تشبه للجوهر في شكلها خاصة الحروف المستديرة كالفاء والميم والواو والحاء والنون والتاء والياء مما يضفي عليها صفة الليونة والانسيابية التي تتيح فرصة الخروج من الإطار في عدّة أزمنة شكلية، كما تشير لوحة «قصيد شعري» و«مخرج» و«سورة الجمعة» إلى ملامح مختلفة وجميلة تجمع بين الدقّة والرقّة والكتلة والانسيابية والليونة والاستقامة، خصائص جمالية يستثمرها الجمني ويضفي عليها بعض النقاط والحركات لتلعب دور الزخرفة والرقش ومن ثمّة تساهم في تحويل العلامات الخطية إلى لوحة تشكيلية بديعة.

نلاحظ أنّ الجمني يتوسل أنواعا مختلفة من الخط المغربي ويؤلف فيما بينها تأليفا تشكيليا محكما كما ذكرنا لرسم وتأثيث الهيكل الخارجي غير أنّ هذه الحروف تتآلف وتتوالف لتوليد كلمات لا مقروءة، في حين نراه يلجأ في وسط فضاء اللوحة إلى كتابة نص مقروء من خلال الخط الزمامي كما تبين لوحة «قصيد شعري» أو الخط الكوفي المغربي لنسخ آية قرآنية، كما تبينّ اللوحتان سورة «إبراهيم» و«الجمعة»، إذا نستنتج أنّ الجمني يحاول الاستثمار في مختلف الخطوط المغربية (الكوفي والمبسوط والجوهري والزمامي) لاستخراج ممكنها التشكيلي كما أنّه يعتمد الجمع بين النص المقروء واللامقروء في اللوحة الواحدة، ذلك أنّه في هذه الأعمال وغيرها نلاحظ أنه لا يتخلى عن تخطيط أو تحضير هيكل التكوين الذي يجمع بين أشكال هندسية مركبة، ثم يتمّ توزيع ونشر الحروف على فضاءها وفق مبادئ أهمها التوافق والتناسب والإيقاع، فكيف يتجلى هذا الإيقاع في الحركة الإبداعية للجمني؟

الإيقاع ولحن الحروف في تكوينات الجمني:

يمكننا القول إنّ إبداع التكوين الخطي عمل يعادل إبداع اللحن الموسيقي، والخطأ فيه يخلف نشازا ينفر منه المتذوق ويأنفه، في هذا الإطار يقول الخطاط السوري الضحاك بن عجلان «القلم من أجناس الأقلام كاللحن من أجناس الألحان» يعادل الضحاك بين اللحن والقلم ويجعلهما في نفس المرتبة من الإبداع الفني، فكلاهما ضرب من ضروب التنظيم والتأليف وفق نسق حركي تتواتر وتترادف فيه الأشكال من نوتات موسيقية أو عناصر تشكيلية، لتكوّن عمل فني يجلب المتقبّل لمشاهدته أو لاستماعه والاستمتاع به.



«مفردات قيروانية «89/ 116 سم

إذا نلاحظ وكأنّ بالجمني يلجأ لتصوير قطع موسيقية عبر تكراره لبعض الحروف مثل حرف الكاف واللام والقاف والواو بلوحة «مفردات قيروانية» معتمدا إياها كمفردة تشكيلية، فيقوم بإدخال تحويرات في رسمها عبر المبالغة في تقويسها وتجويفها وتوسيع قطرها ليخلق من التضاد بين الخطوط المستقيمة والخطوط المنحنية إيقاعا متزايدا غير رتيب، في تركيبة متحررة من التناظر (يمينا وشمالا، بالأسفل وبالأعلى) من خلال تقسيمها إلى جزء يجمع حرفين في حجم مضخم، نوع ما بين الكاف والألف واللام يمينا، مستغلا طولها ورقتها مما يزيد الموضوع جمالا وحسنا وهنا نستشهد بتعريف ناجي الزين واصفا الخط الجميل «كان الخط جميلا إذا اعتدلت أقسامه وطالت ألفه ولامه...وأظلمت أنقاشه ولم تختلف أجناسه... واندمجت أصوله وتناسب دقيقه وجماله» [5]، يقابل هذا الطول والاستقامة كتلة حجمية تجمع بين عدد هام من الواو والقاف يسارا ترتسم وفق مبدأ



«ن والقلم وما يسطرون» 89/ 116 سم

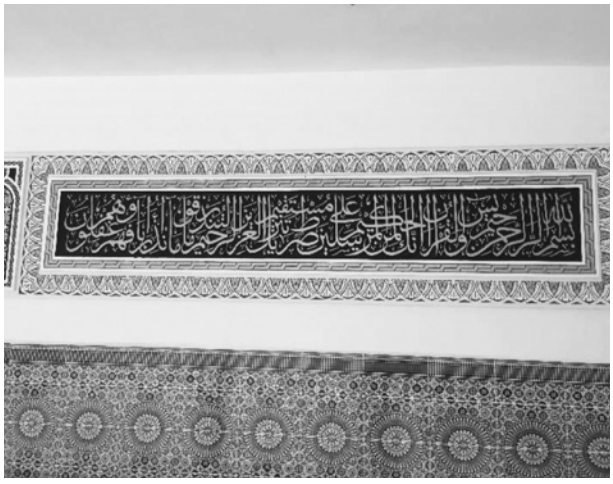
التكبير والتصغير الهندسي والانسيابي كعلامات خطية تتكرر لكن بشكل مختلف لأنّها تخضع للقلب والتدوير. هذه الكتابة الغليظة تقابلها من الأسفل حروفا تتهادى وتتآلف في خط رقيق مزدان ببعض النقاط فتأتي في صورة بديعة عبر خط قريب للخط الكوفي القيرواني.

إذا نستنتج أن الجمني يستعمل الحرف كوسيلة لكتابة سورة أو آية كريمة، مثل لوحات «ن وما يسطرون» وسورة «نبأ» ومن سورة «ياسين» أو لرسم بعض الكلمات والعبر، وفي مناسبات تشكيلية أخرى يستعمل الحرف كمفردة تشكيلية لتكوين فضاء تشكيلي قوامه التنظيم المحكم في توزيع الحروف والكلمات والخطوط، وفي هذا الإطار يقول الأستاذ الحبيب بيده حول المفردة «وهي العنصر البنائي الذي مورست عليه أفعال تنسيقية وترتيبية وتركيبية.

فتكرر مكوّنا لتراكيب قوامها تنظيم هندسي حسب توزيعات واتجاهات معينة، نجدها محركة لأحياز المحيط العربي الإسلامي» [6] تنظيم يدّل على صنعة ودراية الخطاط في التركيب والتكوين الخطي فتتكرر الحروف وتتداول وتتكدس وتنعقد وتنعتق وتنتشر مكونة إيقاعا تشكيليا يدعو مبصره لمتابعته وتأمله.



«سورة نبأ «60/ 60 سم



«سورة ياسين «من جامع أبي بكر الصديق بحمام الأنف تونس

_ وحدة النص الخطي رغم اختلاف العناصر التشكيلية:

تأتي بنية الحروف في بعض تراكيب الجمني مضيئة ومشعة بالقيمّ الضوئية البيضاء أو المائلةإلى البياض أو الخط الذهبي مثل اللوحة «مفردات فيروانية» و «ن والقلم وما يسطرون» على خلفية داكنة سوداء كانت أو زرقاء، مما يمنح الحروف بروزا جلياّ متوهجا وجميلا في تركيبة خطية مزدوجة ومتراوحة بين الصلابة والليونة بين التماثل والتطابق، فتؤلف في الآن نفسه سمكان مختلفان دقيق ورقيق مجوهر مصطحبة ببعض أنواع الزخرفة والرقش وخاصة منها النقاط لتزيين وتجميل لوحته بالإضافة إلى التوفية في تقويس بعض الحروف مستغلا استدارتها وانحناءاتها للخروج من الخط المتواصل الدائري، كما تبينّ لوحة «حروف من قمر الليل»، على مستوى أول ثمّ يتدرج لحروف ذات سمك غليظ عريض في تتداخل وتشابك متتال منظّم على بنية تشكيلية أفقية على مستوى ثان، تشهد على حذر الجمني من الوقوع في خلل التوازن بين الخط والورقة بين الشكل والخلفية بين الملء والفراغ أي بين المساحات الداكنة التي توحي بالسكون والمساحات المؤثثة والمزخرفة بالحروف التي توحي بالحركة.



«حروف من قمر الليل» 89/ 116 سم

إذا يسيطر الجمني على الحروف فنيا رغم اختلاف سمكها وشروط رسمها وتواتر ثنائي الحركة والسكون فيما بينها، فتبرز كمفارقات تقنية وشكلية تصنع اللوحة الفنية، حيث نراه يحرص على توزيع مفرداته على سطح الورقة بإحكام وتوافق وتوازن ليرتقي إلى درجة خطاط مبدع

عبقري ذو شخصية فنية فذّة يجعل من الخط حامل لدرجات ضوئية ولونية وإيقاعية مختلفة على فضاء لوحة تشكيلية تحفظ وحدتها رغم اختلاف حضور عناصرها الخطية والمفارقات الحجمية للحرف الواحد بين المضيء والقاتم بين الحركة والسكون بين الدقّة والغلظة بين الليونة والحدّة، فهي تتناسب وتتجانس رغم اختلاف شكلها. وفي هذا الإطار يعرف الأستاذ طارق عبيد التناسب بأنّه يأخذ صبغتين «الأولى قياسية تشكيلية، تبنى على التوازن، المفارقات «الحجميّة» في الحرف الواحد بشكل تتآلف فيه جزئيات الحرف المتأرجحة بين الدقّة والغلظة وبين الليونة والحدّة والثانية جمالية ترتكز على مفهوم نسبة النسبة الفاصلة» [7]. لكن هل سيظّل الجمني محافظا على هذه المبادئ الجمالية لصنع لوحته الفنية أم سيلجأ إلى صيغة أسلوبية جديدة للتعامل مع الحروف كمفردة تشكيلية لتكوين لوحاته الفنية؟

النزعة الحروفية:

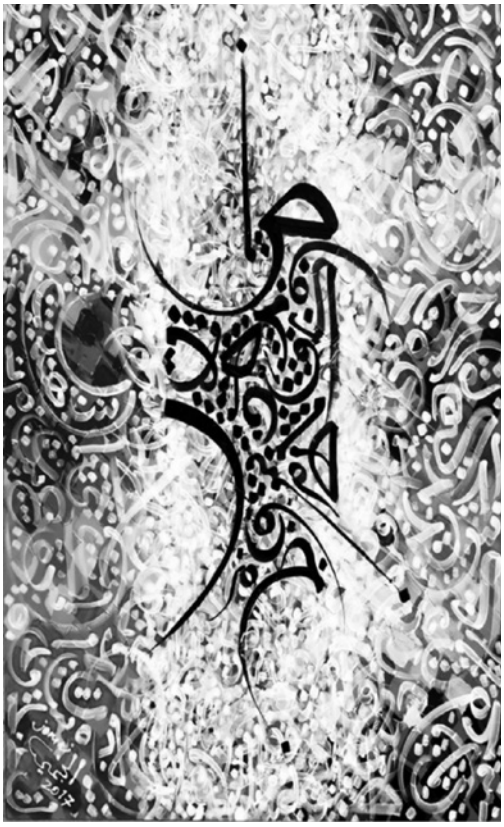
عودة إلى تاريخ الخط العربي، تبينّ أنّ الخط قد تطور على مدار ألف عام ليشهد أنواعا مختلفة من الخطوط استمّر بعضها كالديواني والثلث والرقعة والمغربي والفارسي بفضل خطاطون من العالم العربي من العراق ومصر وتركيا وايران، وفي هذا السياق أفادنا الدكتور عفيف بهنسي أنّه على الرغم من اختلاف أساليب الذين التزموا بممارسة هذه الكتابة فإنّ مدرسة بغداد قدمت مبدأ ناظما لجميع الأساليب لا يمكن الخروج عنه، ويتألف هذا المبدأ من فقرتين:

أولا: الالتزام بالشكل اللغوي للحرف العربي من حيث مساره وهيئته.

ثانيا: الالتزام بالنسبة الموزونة التي ابتدعها ابن المقلة ورسخها ابن البواب ثمّ المستعصي»[8]. على أساس هذا المبدأ يتم الإبداع في الخط العربي وتطوراته، فكل الأساليب اللاحقة تبنى على أساس القاعدة المعروفة التي وضعتها مدرسة بغداد، لكن يبدو أنّ الخطاطون قد خرقوا هذه القاعدة إيمانا منهم بأنّ الإبداع يستوجب حقلا أوسع للبحث في ممكن الخط لاستخراج تكوينات خطية لا حدّ ولا حصر لها. يمكن اعتبار الجمني من ثلّة الخطاطين الذين خرقوا هذه القاعدة وسعوا باحثين في جمالية الحرف أو الكلمة العربية رغم أنّ له محاولات متأصلة في القاعدة العتيقة التي تحافظ على الالتزام بالشكل اللغوي للحرف العربي إلى جانب الالتزام بالنسبة الموزونة كما رأينا في الأعمال السابقة



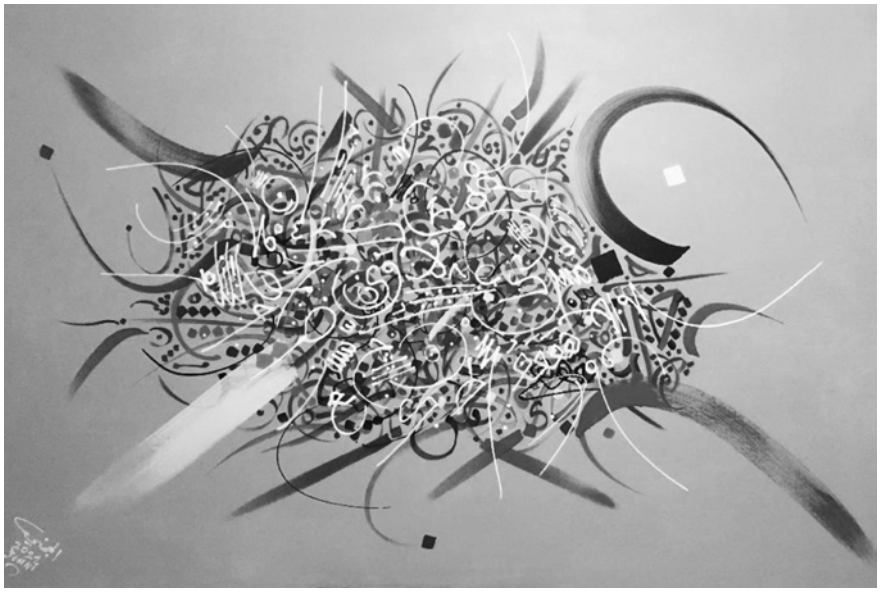
«كرملة مغربية»114/ 146سم



«مغرب يآت معاصرة «114/ 146سم

تشهد العديد من لوحات الجمني الجديدة عن تحرره وانعتاقه من هذه الالتزامات كأنّه صار يطمح في الوصول إلى الحالة التشكيلية التي يتجلى فيها حسن التشكيل أكثر من شيء آخر، صار يتلاعب بالحروف بتوزيعها ونثرها وتأليفها وجمعها وتكديسها ووضعها في حالات ووضعيات شتى، أساليب يستعملها الخطاط ليبرز الحرف كتعلة تشكيلية فاعلة بامتياز قادرة أن تواكب العصر بسرعته وخفته وتقبله لأجناس لونية وضوئية مختلفة.

لم تعد لوحة الجمني الخطية مبنية على هيكل خطي هندسي مدروس منظم ومقنن كما في بداياته بل صار يميل إلى التلاعب بالحروف والتشابك فيما بينها كمفردات وتعابير خطية لتقرأ اللوحة في كليّتها لا في أجزاءها، وهنا نتوقف عن قول الأستاذ محمد التركي واصفا اللعب الفني «على مستوى الإبداع الفني، فإن اللعب لا يتجلى كظاهرة سلبية في عدم التقيد بغرض أو موضوع معين ولا بقواعد فنية محددة تلزم الفنان فحسب، بل إن اللعب هو الحافز الأساسي للنشاط الفني وخاصة في بعض أشكال الفن كالتمثيل المسرحي والرقص وكذلك الفن التشكيلي حيث تكون الحركة إحدى عناصر العمل الخلاقّ تعبّر عن حرية الفنان في تفاعله مع عمله وهذه الظاهرة تتماشى والفن المعاصر»[9].



« النقطة الذهبية
«130/ 200 سم

(هذه اللوحة هي آخر
أعمال الفنان عمر الجمني)

إذا نلاحظ أن الخطاط قد انصرف انصرافا كاملا عن النص القرآني المقروء أو الذي كان يجمع بين المقروء واللامقروء، ليلجأ إلى حروف منفصلة عن بعضها البعض كأنّ كل حرف هو كائن بذاته،

عنصر منفرد ومتميّز في تأسيس اللوحة بشكل حر ومستقل، وذلك من خلال أساليب تقنية تشكيلية أهمها: التكبير والتصغير والتكرار والقلب والتمديد والتمطيط والتوفيّ في التقويس وجمعها وفصلها وتزينها بالتنقيط واللعب على التدرجات اللونية والضوئية بأسلوب تلقائي وعفوي، كما تبينّ اللوحات «كرملة مغربية» و«مغربيات معاصرة» و«النقطة الذهبية»، هذه الأخيرة التي تعدّ آخر أعمال الجمني وتفضّل علينا بأن نكون أولى ملتقطيها وناشرها، عمليات تشكيلية تترجم قصدية الفنان ورغبته في التحرر من قواعد التخطيط والهيكلة التي مرّ بها في بداياته وجموحه إلى البحث الفني ومواكبة العصر وتغيراته التقنية والأهم من ذلك رغبته الشديدة في التواصل مع المشاهد المتقبل بتجربته الفنية، إذ بدا حريصا على التعامل معه فنيا والتحوّل وفق رغباته وظروفه وتطوراته الذوقية حتى يشاركه تجربته الجمالية عبر عملية التلقي.

على سبيل الخاتمة

حاولنا هنا تسليط الضوء على إحدى أعلام الخط العربي بتونس، اتخذ من الخط منطلقا ومبحثا تشكيليا لصنع لوحات فنية، تشهد على حذق صانعها ومحاولة منه في استحضاره واستثماره كمفردة تشكيلية في تجليّات تعبيرية مختلفة، تكشف في كل مرحلة عن رؤية الفنان وانتهاجه مبحثا معينا لجلب الناظر فيها والتحاور معه وفق أسلوب ما، فرأيناه في البداية معتمدا على الهيكلة والتخطيط الهندسي لبناء نصه الخطي الجلي والمقروء مبرزا قدرته الفائقة في تحسين الخط العربي وخاصة المغربي بجميع أنواعه مع استضافة أسلوب الزخرفة والرقش في كتابة النص القرآني، ثم يتدرج للجمع بين النص المقروء واللامقروء بأسلوب فني جميل، حيث يجعل الجمني الحرف مفردة تشكيلية أكثر منه نصا خطيا فيتعامل مع الحرف بأسلوب إبداعي جميل مستغلا الخصائص الجمالية للخط المغربي كالاستقامة والدقة والكتلة والرقة والليونة والانسيابية للتلاعب بها والاستثمار فيها بأسلوب المبالغة والتضخيم والجمع بين متضاداتها ومفارقاتها الحجمية لاستخراج ممكنها التشكيلي قدر الإمكان، غير أنّ هذه المتناقضات لم تنزع عن أعمال الجمني صفة الوحدة بل كانت تصنع البعد الإيقاعي والموسيقي بين الحروف المرسومة بخطوط مختلفة تنسج لحنا متصاعدا تارة ومتقهقرا تارة أخرى.

كما تترجم اللوحات محاولات الجمني تحرره من الخط العربي الجميل الموزون ونزعته نحو الحروفية في رغبة واضحة لمواكبة العصر بسرعته وتقنياته والخروج من الإيقاع الرتيب إلى الإيقاع المتسارع الذي يفرضه ذوق المتقبل، إيمانا بأنّ المتفرج مشارك في العملية الجمالية عبر فعل المشاهدة والتقبل والنقد والتأويل. وهنا بدا لنا الجمني قد نجح في تحقيق معادلة تفرض الجمع بين استحضار الخط المغربي كمرجع حضاري

وكعلامة تشكيلية ترسخ مبدأ الأصالة والهوية العربية الإسلامية وبين طرق التوظيف التشكيلي المعاصر الذي يبرز من خلاله رؤيته الذاتية المتميزة والمتماهية مع تطورات العصر وتطلعاته الحداثية التي يفرضها المجتمع المتقبل حسيا للعمل الفني.

سيرة ذاتية مختصرة عن الخطاط عمر الجمني - تونس



مولود بتونس في 16 جانفي/ يناير 1957 -

شهادة الكفاءة المهنية في التصميم والإشهار.

- خطاط ومصمم غرافيكي
- عضو اتحاد الفنانين التشكيليين
- يمارس فن الخط العربي التقليدي والمعاصر وباحث في شؤونه الفنية والمعاصرة.
- شارك من سنة 1987 إلى 2021 في عديد المهرجانات والملتقيات التونسية والعربية والعالمية وتحصل من خلالها على عديد الجوائز الرئيسية والتقديرية والدروع والميداليات والتكريمات.
- أصدر كتابا فنيا «لحن الكائنات» للشاعر أبي القاسم الشابي ونال من خلاله وسام الاستحقاق الثقافي الرابع.
- كتب خطوط العملة الورقية التونسية وبعض العملة المعدنية.
- كتب 7 مساجد في تونس.
- عضو لجنة تحكيم في مهرجانات الجزائر للخط العربي
- عضو شرفي لدى جمعيات الخط العربي: تونس والأردن ومصر والمغرب والمركز الثقافي العراقي.

المصادر والمراجع

- عفيف بهنسي، علم الخط والرسوم، دار الشرق للنشر ،2003.

- ناجي زين الدين، مصوّر الخط العربي، مكتبة النهضة بغداد، دار القلم بيروت، 1980.

- حبيب بيده: المفردة التشكيلية في الفنون التشكيلية: مقال بعنوان»البعد الفلسفي والجمالي للمفردات التشكيلية ونسقها البنائي في الفن العربي الإسلامي».

- طارق عبيد، الخط العربي بين العبارة التشكيلية والمنظومات التواصلية، مساهمات جماعية أنجزت بمناسبة أيام الخط العربي الثانية بإدارة الأستاذ خليل قويعة، قرطاج، ماي 2006.

- محمد التركي، نص بعنوان «الإبداع الفني وتأويله لدى هانس جورج غادامر»، الابداع الفني

والفضاءات التواصلية، مجموعة نصوص نسقها وقدّم لها محمد محسن الزارعي، منشورات المعهد العالي للفنون الحرف بقابس، تونس.

الهوامش والإحالات

1) عفيف بهنسي، علم الخط والرسوم، دار الشرق للنشر2004، ص 19.

2) عفيف بهنسي، علم الخط والرسوم، دار الشرق للنشر،2003، ص43.

3) المرجع السابق ص45.

4) الدكتور عفيف بهنسي علم الخط والرسوم، دار الشرق للنشر، ص90، 2003

5) ناجي زين الدين، مصوّر الخط العربي، مكتبة النهضة بغداد، دار القلم بيروت، 1980.

6) الحبيب بيده: المفردة التشكيلية في الفنون التشكيلية: مقال بعنوان» البعد الفلسفي والجمالي للمفردات التشكيلية ونسقها البنائي في الفن العربي الإسلامي ص 32.

7) طارق عبيد، الخط العربي بين العبارة التشكيلية والمنظومات التواصلية، مساهمات جماعية أنجزت بمناسبة أيام الخط العربي الثانية بإدارة الأستاذ خليل قويعة، قرطاج، ماي 2006.

8) الدكتور عفيف بهنسي، علم الخط والرسوم، دار الشرق للنشر ،2003، ص95.

9) محمد التركي، الابداع الفني والفضاءات التواصلية، مجموعة نصوص ونسقها وقدم لها محمد محسن الزارعي، منشورات المعهد العالي للفنون الحرف بقابس، تونس، ص 74

البنى التشكيلية للخط القيرواني: مصحف الحاضنة نموذجا

توفيق العيساوي/ باحث، تونس

يتناول البحث دراسة البنى التشكيلية للخط القيرواني متمثلة في مصحف الحاضنة والذي يعتبر المرجع الوحيد للخط القيرواني ذات الخصوصية التونسية والتي تجعل منه أسلوبا فريد من نوعه، كتبه علي بن أحمد الوراق لحاضنة المعز بن باديس على يد درّة الكاتبة وكان ذلك سنة410هـ . تتمثل أهمية البحث في أنه يقدّم عددا من البنى التشكيلية الخطية الفعّالة في رسم هذا المصحف لما يتوفر عليه من قيم تشكيلية تجعل منه فنّا قائما بذاته وفريد من نوعه لما يمتاز به من تلقائية التشكيل. يتميّز هذا المصحف بكتابته من أوّله إلى آخره بخطّ كوفي جديد مبتكر لم يُعرف له نظير من قبل ولا من بعد، حروفه تتراص وتتلاصق أجزاؤها فلا يفصل بينهما إلى خط رقيق من البياض ومتناسق السطور، يخلو من الإعجام ومشكول على طريقة الخليل بن أحمد الفراهيدي بحركات. بهذه الخصائص التي يتميز بها الخط القيرواني تجعل منه خطا متميزا عن بقية الخطوط الأخرى مما يستوجب منّا دراسة أهم البنى التشكيلية التي يمتاز بها هذا الخط، حيث يجمع العديد من المؤرخين القدامى على أن الخط القيرواني يعتبر أكثر من محرد كنية للدلالة بل علامة مسجلة دالة على التميز والإبداع للخطاط التونسي، وبهذا التميز كان الخط القيرواني آية جمالية وبصرية تجمع بين مميزات الخطوط اللينة وهندسة الخطوط اليابسة.

على سبيل التقديم:

تحتوي رفوف المكتبات التونسية وخزائن المتاحف على مخطوطات نفيسة متفردة في محتواها تشهد على حقب تاريخية في مسار البشر وفكر الإنسان وتبرز رقيا حضاريا تأثر بغيره من الحضارات، وأثّر فيها فأثرى ذاته وارتقى منزلة

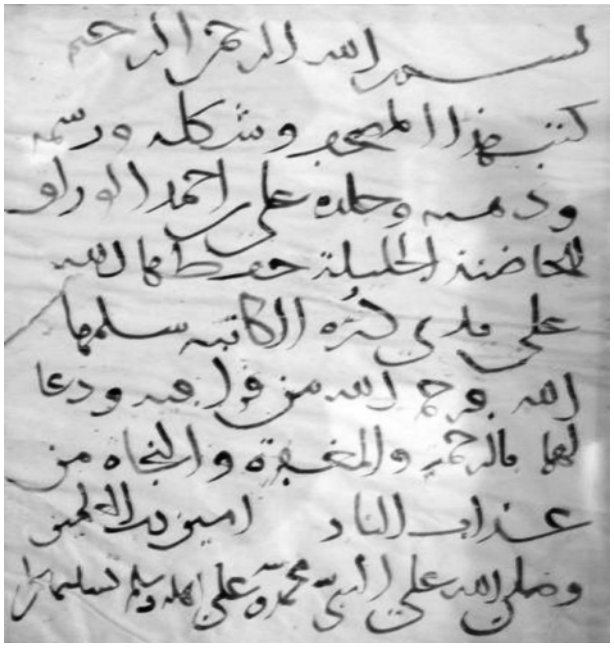
رفيعة تجسّمت في شتّى المجالات، ومن أبرز هذه المكتبات التي توجد بالقيروان التي كانت عاصمة لإفريقية ونتيجة لهذا التفاعل فقد نشطت صناعة الخط والمخطوط وعرف فن الوراقة تطوّرا على مستوى محامله وإخراجه ليتبنّوا منزلة فنيّة ذات روح مغاربية انفرد بها عن غيره من الصناعات. تم استخدام الخط القيرواني لأول مرة في قرآن الحاضنة الذي تم اكتشافه خلال أعمال حماية مخطوطات المكتبة القديمة في الجامع الكبير بالقيروان [1]، إثر نشر مقال في جريدة مصرية عام 1897 ينتقد حالة مجموعات المكتبة المتردية [2]، إلا أنه سنة 1948 أجرى عالم الآثار الفرنسي لويس بوينسوت بحثًا أعمق حول المخطوطات وقام بتفكيكها وأخذ أغلفتها إلى متحف باردو تاركا الأوراق مقسمة حسب الحجم والحالة[3].

1.) الشبوح، ابراهيم. سجل قديم بمكتبة الجامع الكبير بالقيروان.

2.) بيرم، محمد علي هادي (1897). المقتطف.

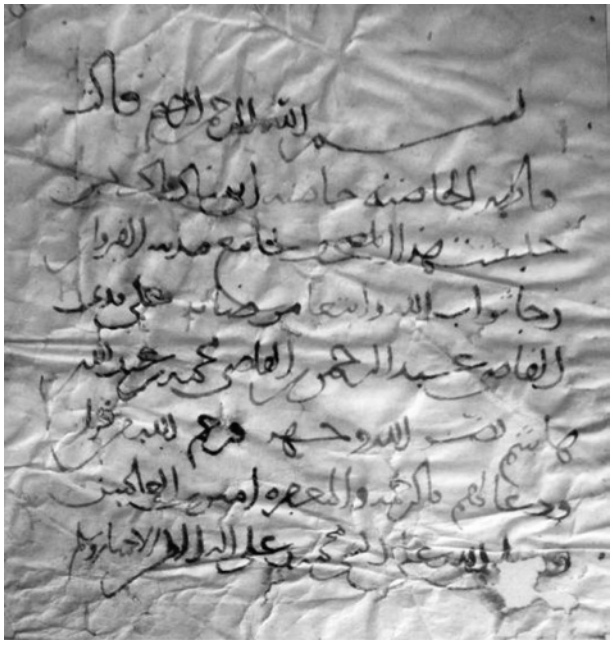
3.) لويس بوانسو، جورج مانساي (1948). أغراض قيروانية من القرن 9 إلى القرن 13.

توفرت عديد المعطيات التاريخية حول هذا المصحف جعلت مهمة التعرف عليه وتأريخه ونسبته أمرا يسيرا. فقد جاء في مقدمة كل جزء من أجزاءه ما يلي «بسم الله الرحمان الرحيم كتب هذا المصحف وشكله ورسمه وذهبه وجلده علي بن أحمد الوراق للحاضنة الجليلة حفظها الله على يدي درة الكاتبة سلمها الله فرحم الله من قرأ فيه ودعا لهما بالرحمة والمغفرة والنجاة من عذاب النار آمين رب العالمين وصلى الله على النبي محمد وعلى أهله وسلم تسليما».



كما أدرجت في الصفحة الثانية من هذه الأجزاء وثيقة التحبيس وقد ورد فيها «بسم الله الرحمن الرحيم قالت فاطمة الحاضنة حاضنة أبي مناد باديس حبّست هذا المصحف بجامع مدينة القيروان رجا ثواب الله وابتغا مرضاته على يدي القاضي عبد الرحمن بن القاضي محمد بن عبد الله بن هاشم نضّر الله وجه فرحم الله من قرأ ودعا لهم بالرحمة والمغفرة آمين رب العالمين وصلى الله على النبي محمد وعلى آله الطيبين الأخيار وسلم».

كما نقش نص وقفي ثان مؤرخ على واجهة الصندوق الخشبي الذي كان يحفظ به هذا الكتاب الضخم ورد فيه ما يلي : «حبس على جامع مدينة القيروان بأفريقية ممّا أمرت به فاطمة خاضنة باديس في سنة عشرة وأربعمائة ابتغا ثواب الله الكريم وطلب مرضاته».



إنّ دراسة هذه المعطيات ما يتعلق بتاريخ النسخ أو التحبيس، أو المحبّس أو الشخص الذي أمر بالكتابة والتفاصيل يعود بالأساس إلى المؤرخين والمهتمين بالدراسات الأثرية ولكن المهم في اعتقادنا تحديد بعض النقاط المرجعية التي تساعد على تحليل البنى التشكيلية للخط القيرواني التي كتبت به مصحف الحاضنة، فهو كبير الحجم ومن المصاحف القديمة المكتوبة على الرَّقّ، كتبه وذهّبه وسفّره علي بن أحمد الورّاق القيرواني، بطلب من فاطمة عمّة المعز بن باديس الصنهاجي



وحاضنته وقد أشرفت على هذا المصحف ومراجعة خطّه الكاتبة «دُرّة» وهي ورّاقِية اُشتهرت بحسن الكِتْبة في بلاط المعزّ آنذاك.

هدف وأهمية البحث:

يهدف البحث إلى ابراز البنى التشكيلية التي يمتاز بها الخط القيرواني ومصحف الحاضنة نموذجا، حيث يواجه العديد من القرّاء والباحثين في مجال التراث المكتوب بالحرف العربي، خلال القيام بالعديد من البحوث في هذا المجال إلى مشاكل عديدة تتمثل في صعوبة القراءة لأنها تِؤدّي في بعض الأحيان إلى الفهم الخاطئ للمعلومات، مما يتطلب دراسة شاملة لكل الخطوط العربية لفكّ الغموض الذي يواجه الباحثين في هذا المجال. من أهم خصوصيات الخط القيرواني مثل بقية الخطوط المغربية وبفضل عدم التقعيد الواضح، أمكن لهذا الخط أن يترك الفرصة مفتوحة أكثر على تعدد الأساليب والخصائص الفنية التي يمتاز بها عن بقية الخطوط ويجعل منه خطا جدير بالاهتمام.

مشكلة البحث:

يمكن صياغة مشكلة البحث في التساؤلات التالية:

1ـ كيف يمكن للقارئ أن يحقق مبتغاه من خلال الدراسة الجيدة لما بحوزته؟

2ـ أين يكمن دور التشكيلات الخطية في إثراء المشهد الجمالي للمخطوطات؟

1ــ لمحة تاريخية عن الخطوط القيروانية:

دخلت الكتابة العربية على بلاد المغرب منذ القرن الأول للهجري مع الفتوحات الإسلامية

وقد وقع تبني كل ما ورد من المشرق من أساليب كتابية ومن بينها الخط الكوفي حيث ورد على مدينة القيروان عاصمة المنطقة ومنها انتشر على بقية أرجاء بلاد المغرب في القيروان. يمكن اعتبار الخط القيرواني أول الخطوط المغربية، نظرا لارتباط نشأته بمدينة القيروان التي كانت عاصمة لإفريقية دون النظر إلى هذا الخط من الناحية الفنية والجمالية ودون التحقق من هويّة الكتابة التي اعتمدت فيه ولا من أسلوبها. وللمتأمل في التراث الخطي في مكتباتنا ومتاحفنا والرصيد المتبقي في متحف رقادة بالقيروان، أن يدرك إلى ثراء المخزون الخطي الذي يمكن نسبته إلى مدينة القيروان منذ الفتح الاسلامي إلى أن تلاشى الدور الثقافي والحضاري الذي كانت تلعبه هذه المدينة. يدفعنا هذا التعدد إلى التحفّظ في الخطوط القيروانية على تسمية «الخط القيرواني» بصيغة الإفراد لأنه يمكننا التّدليل على أن عددا كبيرا من الخطوط والأساليب وقع تداولها في هذه المدينة طيلة قرون.

لقد اخترنا البعض من هذه المصاحف للدراسة لاحتمال أنّها تختزل كل مقومات الأسلوب القيرواني الذي بلغ مرحلة النضج والتبلور في استقلالية شبه تامة عن المؤثرات الشرقية. ولعلّه من اللافت أن تغمر شهرة مصحف الحاضنة بقية المصاحف التي نكاد لا نجد لها ذكرا لدى عديد من الباحثين رغم أنّها لا تقل أهمية عنه من حيث أسلوبها وجماليتها، لذلك ارتأينا أن نفرد لها الاهتمام اللازم لاحقا لنحاول ترصّد الخصائص الجمالية المميزة للخط القيرواني. تتطلب الدراسة الجمالية للخط القيرواني معايشته وممارسته، غير أن هذه المعايشة وهذه الممارسة تستدعي الانطلاق من النموذج المناسب الذي تتوفر فيه الخصائص الفنية والجمالية التي تميزه عن بقيّة النماذج، والباحث عن مثل هذه النماذج في رصيد متحف رقادة بالقيروان أو غيره من المتاحف والمكتبات، يتبيّن له وجود تنوّع كبير في الأنماط الكتابية للخط القيرواني والتي يمكن حصرها في ثلاثة أنماط: أوّلها النمط القيرواني المبكر والذي كان متأثرا بالأسلوب المشرقي. والثاني متمثل في الخط القيرواني المتأخر والذي يكتب بقلم ذي قطة كبيرة[4] وعلى محمل كبير والثالث يكتب بسرعة وبقلم ذي قطة صغيرة[5] ويمكن إجمال الفوارق الأساسية بين الأنماط الثلاثة من خلال الإشارة إلى المقارنة التي وردت في المصادر بين الكوفي المحقق والكوفي المطلق، ويتمثل الفرق بين النمطين، في ما ذكره القلقشندي في كتابه صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، من كون المحقق هو الخط المضبوط بما يشبه القاعدة المتعارف عليها وهو: «الذي يكتب به في جسائم الأمور»[6] أما المطلق فهو خط خال من الضوابط والقواعد ويمكن اعتباره أقرب إلى الكتابة الدارجة أو المتداولة عند غير أهل صناعة الخط:» وهو الذي يتكاتب به الناس و يستعملونه فيما بينهم»[7].

كانت القيروان عاصمة لإفريقية وهي منطلق نشر القيم والعلم التي جاءها الفاتحون المسلمون والمركز الذي يحتوي المؤسسات الرسمّية، وتعتبر المدينة الأولى التي شعّت فيها مختلف الفنون وأبرزها صنعة الورق واستنساخ المصاحف. ويفترض اعتبار المدرسة القيروانية كمنطلق لتتفرّع منه الخطوط المغربية. ما لبث الخط الكوفي أن تطور ليتخذ أساليب وخصائص جديدة

حتى تسمى بالخط القيرواني الذي كان يستعمل لكتابة المصاحف ومن أبرز هذه المصاحف نذكر: مصحف نسخ بالخط القيرواني المبكر على طريقة أبي الأسود الدؤلي. يلاحظ من خلال الصفحات المقترحة استعمال فواصل الآيات على شكل هرمي يتألف من ستة دوائر صغيرة مذهبة ومتقاربة.

وإذا كانت العادة قد جرت في معظم المصاحف بكتابة عناوين السور في سطر واحد، فإن العناوين فيعلى سبيل المثال، قد كتبت أحيانا في سطرين بخط كوفي مذهب، محاط بلون بني، وهي موصولة بشارات افتتاح زخرفية، مزينة بأغصان نباتية مذهبة تحيط بها نقط خضراء وأخرى مذهبة بالتناوب. ونلاحظ أن تنقيط الحروف في هذا المصحف شأنه في ذلك شأن المصاحف المغربية الأخرى لم يعتمد على المنهج العراقي الذي يستعمل النقط الحمراء حصريا، بل اعتمد على المنهج المغربي الذي يقوم على أساس تنويع الألوان في رسم النقط الإعرابية، إلى جانب اللون الأسود المستعمل في رسم النقط الإعجامية للحروف.

نلاحظ أيضا أن بعض الحروف تبدو مدورة عكس ما هو معمول به في الخط الكوفي، وهذا حسب رأيي بمثابة إعلان عن ولادة خصائص جديدة اتجهت بالخط في المغرب نحو التليين، الشيء الذي يجعلنا نقرّ بأن الخط القيرواني يمثل أحد أقدم التشكلات الفنية للخط اللين قبل تطوره بالأندلس التي سيترتب عنا ولادة الخط المغربي، الذي طوره المغاربة وارتقوا به نحو مراحل الكمال، إلى أن وصل إلى المستوى الذي نراه عليه الآن. ـ مصحف نسخ علي بن أحمد الوراق بالخط القيرواني المتأخر المشكول وفق الحركات الإعرابية التي وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي لفاطمة الحاضنة(مربية) الأمير الزيري: باديس. تم تحبيسه سنة: 410هـ/ 1019م. انطلاقا من هذا الشكل نشير إلى أن المصاحف المكتوبة بالخط الكوفي في تلك الفترة، لم تكن تحظى بالزخرفة إلا قليلا، إلى غاية القرن الثالث الهجري، وبعدئذ أخذت الزخارف والتزيينات تظهر وتأخذ دورا نفعيا في الغالب الأعم. وقد نسخ هذا المصحف بقلم عريض القطة حتى تكون أجزاء الحرف الواقعة فوق سطر الكتابة غليظة.

2ـ دراسة البنى التشكيلية للخط القيرواني: مصحف الحاضنة نموذجا:

لدراسة هذا المخزون الخطي الجمالي بالبلاد التونسية، يظهر أن كاتب مصحف الحاضنة علي الوراق، استطاع تدريجيا تحقيق قدرا كبيرا من التحرر حتى انفرد بعد ذلك بأسلوب متميز تمكن بفضله من إنجاز هذا المصحف. فهو يعتبر أحد تفريعات الخط الكوفي لطغيان الطابع الهندسي عليهما ولكن صور بعض الحروف تبرز تحرر هذا الخط من سابقيه، وبالإضافة إلى ذلك فإن من خصائص الخط القيرواني عدم إعجام الحروف وهي من مؤثرات الخط الكوفي.

ولتأكيد ذلك نلاحظ هذا التأثير من خلال سورة الفاتحة ومطالع سور البقرة تشي بوضوح بما كان من تأثير للطابع المشرقي، خصوصا عند تشكيل حروف الدال والواو والياء الراجعة وعراقات الراء والواو والميم وكؤوس النون والقاف، يتمثل هذا التأثير في صورة حرف الدال بهذا المقطع التي تجسد حرف الدال كوفي المصاحف.



المرجع: متحف الفنون الإسلامية
برقادة:رتبي40

ثم سرعان ما برزت ملامح جديدة بما فيها من خصوصيات ظل الخطاط ملتزما بأحد صورها إلى نهاية المصحف حتى جعل منه نموذجا لا نظير له من جمال وإبداع خطي. وهو ما تجسده المقاطع التالية ومتمثلة في صورة حرف الدال الذي تم رسم دائرة عليه باللون الأزرق.







المرجع: متحف الفنون الإسلامية برقادة:رتبي40

وفيما بعد بدأت ملامح الخط القيرواني تظهر من خلال تفرد علي الوراق بابتكار أسلوب ذات طابع تونسي أكثر ليونة من سابقيه ويتسم هذا الأخير بجمالية حروفه وتركيباته، التي عمد فيها الخطاط للتخلي تدريجيا على الفضاء الذي كان في السابق شغل الفنان عند كراهية والإحساس بالملل عند رؤية الفضاءات داخل الحقل الكتابي. فكانت المسافة الفاصلة بين حروف الخط القيرواني تكون صغيرة وأحيانا لا تتعدى 1/ 7 سمك الحرف، على سبيل مثال المسافات الفاصلة بين حروف المقطع التالي:



المرجع: متحف الفنون الإسلامية
برقادة:رتبي31

ـــ لقد تميزت صور بعض الحروف بتنوع رسم بعض اشكالها ونذكر على سبيل المثال حرف الألف في

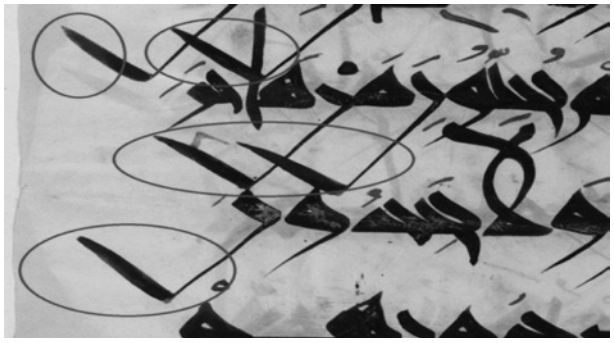
الخط القيرواني من خلال بعض النماذج المدروسة من مصحف الحاضنة. فانتهاء الألف في بعض الحالات بذيل مقوس قد يطول أو يقصر، وقد يستقر على السطر أو ينزل تحته، أو على شكل خنجر يتم رسمه حسب حركة ميلان الحرف الذي سبقه.



المرجع: متحف الفنون الإسلامية برقادة:رتبي24



ــ كما نلاحظ الشكل الخنجري مرتكز في رسم نهايات حرف النون، تعمد الخطاط في رسمه على ذلك الشاكلة في شكل مثلث طويل ذات اضلاع مقوسة، وهناك تدرج في السمك لينا ظر بقية أجزاء الحروف.وهذه الخاصية تتميز بها حروف السين والصاد والقاف والنون والياء.



المرجع: متحف الفنون الإسلامية برقادة:رتبي40

ــ نلاحظ وجود بعض التصرفات المستعملة في رسم حرف الياء المقصورة مركبة في الخط القيرواني فقد كان الخطاطون المغاربة عادة ما يرسمون الباء مقنطرة في كل حالات التركيب، وهذا لا يجوز لأن القنطرة تعبر عن حرف آخر له سن بارز كالتاء أو الياء وما شابههما، حيث يتم إدغام ذلك السن مع حرف الياء المتطرفة، فتظهر صفته على شكل قنطرة تربط بين الحرف الذي قبله وحرف الياء التي بعده، وهو ما تجسده حرف الياء في المقطع الأول وفي بعض الحالات تمت كتابتها دون ابراز القنطرة، وهذا هو التركيب الأصح، لأنه يعبر عن العدد الطبيعي للأحرف .

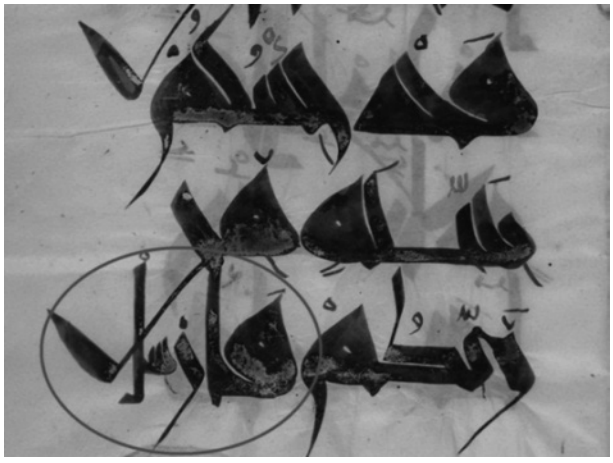


المرجع: متحف الفنون الإسلامية برقادة: رتبي35



المرجع: متحف الفنون الإسلامية برقادة:
رتبي40

ــ ومن خلال التأمل للمخزون الفني التي تمتلكه المخطوطات القيروانية ونخص بالذكر مصحف الحاضنة، وبعد التمعن في بعض صفحاته نلاحظ هذا الثراء من حيث التركيب واستغلال مساحة حقل الكتابة. فللحفاظ على الخاصية الأساسية التي ميزت الخط القيرواني عن غيره من الخطوط الأخرى والمتمثلة في التقارب بين الحروف والكلمات، دون اعتماد خاصية المد بين الحروف. عمد هنا الخطاط إلى الكتابة بقلم أقل سمك من القلم الرئيسي، لإتمام بعض مقاطع الكلمات وذلك للمحافظة على نفس توازن الأسطر، تصغير بعض المفردات هنا لتناسب الوضع لها طبعا قواعد لكن أصل التناسب يقدم على أصل الضبط يمنع إخراج الحروف عن حجمها القياسي لكن للضرورة أو تناسب الأشكال لا يمنع بل يزيدها جمالا، التناسب مشابهة اللاحق من الحروف للسابق هكذا يخلق إيقاع بصري تنجذب إليه العين لا شعوريا.





المرجع: متحف الفنون الإسلامية برقادة:رتبي31

كما عمد الخطاط في بعض الأحيان إلى تغيير صور الحرف، للمحافظة على هذا التوازن، وهو ما يجعنا نتساءل لماذا لم يقم الخطاط بتصغير قطة القلم وكتابة بقية المقطع كما عمل في السابق؟، هل هو لغرض جمالي أو شيء آخر؟ وربما هنا ما يجعلنا ندرك ثراء خصائص هذا الخط والمتمثلة في التنوع والتوازن وهما من أهم خصائص الخط العربي.



المرجع: متحف الفنون الإسلامية برقادة: رتبي40

ـــ وبعد سردنا إلى خاصية التنوع والتوازن التي ميزت الخط القيرواني، نلاحظ بعض الخصائص الأخرى التي تجعل منه خطا جماليا وفريدا من نوعه من خلال هذا الكم الهائل من المميزات الجمالية والمتمثلة في حركة ميلان الحرف تكون حسب حركة ميلان الحرف الذي سبق، وهي ما تجعل الكتلة الكتابة في انسجام و توازن.



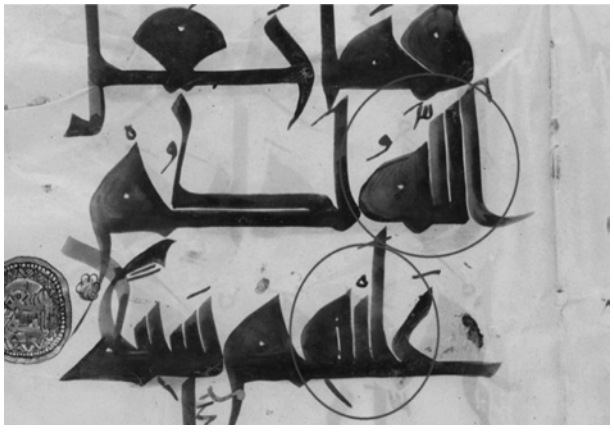
المرجع: متحف الفنون الإسلامية برقادة: رتبي40

وأحيانا بالغ الخط في هذا الميلان وذلك لإعطاء الحركات أكثر جمالية كما جسدته حرك ميلان حرف اللام من كلمة «قليلا».



المرجع: متحف الفنون الإسلامية برقادة:رتبي40

ويكون رسم حركة ميلان الحرف حسب حركة ميلان الحرف الذي سبقه مهما كانت وضعيته، إما حركات منكبة كما رأيناها في السابق أو تكون قائمة كما تجسده كلمتي «عليهم» و«الله».



المرجع: متحف الفنون الإسلامية برقادة:رتبي40

تعتبر خاصية التناسب أو التماثل من القيم المطلوبة في الخط إلى درجة الغاء القواعد أو تحويرها، فمن التناسب التوازي بين الخطوط أو الاحتواء الدائري أو المثلث. والمثلث الذي يحيط باسم لفظ الجلالة، مقياس لصحة ذلك، وهذا التدرج السلّمي لهذه الحروف وما تركه من أثر

جمالي في التركيب يمكن اعتباره من خصوصيات الخط القيرواني. العين هنا تتجه إلى الفراغات الرقيقة لامتحان انتظامها لا شعوريا فزادها ذيل النون جاذبية لإحاطته بأعلاها كجزء من إطار يبرز شكلها العام كما يعدل عموديته بخط مائل.



المرجع: متحف الفنون الإسلامية برقادة:رتبي31

جاء في هذا المقطع عنصر التوازن من كتلتين مختلفتين من نفس الكلمة وهي خاصية عادة ما نجد لها مثيلا في جميع الخطوط العربية، وهو ما يجسده توازي كأس حرف النون في أوله مع الكتلة الأولى من كلمة «الوالدان» وفي نفس الوقت توازي ذيل الحرف مع حرف الدال من الكتلة الثانية من نفس الكلمة.



المرجع: متحف الفنون الإسلامية برقادة: رتبي53

على سبيل الخاتمة:

لقد حاولنا في هذا البحث الإجابة على العديد من التساؤلات العالقة في الذهن حول الخط القيرواني قصد التعريف به أكثر وإعطائه القيمة التاريخية التي يستحقها من خلال مصحف الحاضنة، لأن الخط القيرواني يتسم بصور وأشكال جمالية مخالفة تماما لما عليه الحروف المشرقية، كما أن جمالياته اخترقت كل المجالات وغيرت بلاغة المكتوب، وصنعت دلالات جديدة. أنّ صناعة الخط الجميل تتطلب الإلمام بأهم القواعد الخطية والأصول التي تنبني عليها صور وأشكال الحروف، لكن في مصحف الحاضنة أبدع الخطاط وتفنن في ابتكار صور مختلفة للحروف دون التقيد بأهم خاصية يمتاز بها الحرف العربي متمثلة في الموازين.

يعتبر الخط العربي فنّا قائما بذاته، عربيّ المولد، عالمي التكوين ساهمت في بناءه جهود عظيمة من حضارات مختلفة فأخرجته من قوميته إلى عالميته وزاد من عمقه وإبداعه الفني والجمالي ما أضفت عليه من جهود وخبرات عبر مئات السنين، زاد عليه المبدعون والمجوّدون من تلك الحضارات المختلفة ليرضي أذواقا وأمما مختلفة الأذواق والفنون.

يدعو القرآن الكريم إلى الجمال ويحث عليه وينمّي قدرات الجمال بمراحل تتحوّل فيما بعد إلى إدراك الجمال والفضائل المادية والمعنوية، وله الفضل في تذوق قيم الجمال والفضائل وتحسسها. يزيد الخط معني الكلمات جمالا ويشدّ قوة الجذب إليها، فالاهتمام بالخط والعناية به هو اهتمام بنصوص القرآن وتقديسها ليقبل الناس عليه فيزدادوا تأثرا بها وهو ما يجسده مصحف الحاضنة من خلال البنى التشكيلية التي يمتاز بها ممّا تجعله فنا قائما بذاته يشدّ قوة الجذب إليه والاهتمام والتأثر به.

المصادر والمراجع

- بنبين، أحمد شوقي(تنسيق): المخطوط العربي وعلم المخطوطات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، 1994.

- بيدة، الحبيب: فن كتابة وزخرفة المخطوط القرآني من القرن التاسع إلى القرن الثاني عشر مسيحي من خلال بحث وتحليل خطوط وزخارف نماذج من مخطوطات مكتبة تونس الوطنية، بحث مقدّم لنيل شهادة التعمّق في البحث، الجامعة التونسية 1980.

- بيدة، الحبيب: «هجرة الخط العربي عبر النبض التشكيلي، من الواقع الدلالي إلى الواقع الجمالي»، ضمن كتاب: المتعلق بين الخطاط والفنان، مجموعة من الكتّاب، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2007،ص .47 .

- تاريخ ابن خلدون كتاب العبر ديوان المبتدإ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر...بيروت دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر:1979.

- الجليطي، علي: الخطوط المغربية والأندلسية قراءة تشكيلية وجمالية، اطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في علوم وتقنيات الفنون، إشراف الأستاذ الحبيب بيده، المعهد العالي للفنون الجميلة بتونس 2010 تحت رقم TD.98.

- شبوح، إبراهيم: «الرقّ»، في كتاب: ثلاثون سنة في خدمة التراث، تأليف مجموعة من الباحثين، المعهد القومي للآثار والفنون، تونس، 1986.

- شبوح، إبراهيم: «سجل قديم لمكتبة جامع القيروان»، مجلّة معهد المخطوطات العربية، ج2، 1956.

- عبد اللطيف، محمد الصادق: من تجليات الخط العربي في تونس، تونس، 2003.

الهوامش والإحالات

1) يعبر أسلوب كتابة مصحف الحاضنة عن هذا النمط بالنظر لحجم الأحرف و أشكالها المتميزة

2) تمثل هذا النمط، بعض النماذج الصغيرة الحجم و التي يقترب أسلوب كتابتها من الخطوط المطلقة والسريعة وهذا ما يدعّمه النعت الذي اطلق عليه والمتمثل في «الريحاني»

3) القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، لبنان 1987،ج3،ص.

4) القلقشندي، المصدر السابق،ص6.

جمالية العتبات في رواية «تحت سماء تحترق» للروائي التونسي محمد بوحوش



خالد التوزاني/كاتب وناقد، المغرب[1]



تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن جماليات العتبات في رواية «تحت سماء تحترق» للروائي التونسي محمد بوحوش، عبر قراءة متأنية تنهل من «جمالية التلقي» ما يجعلها قراءة مفتوحة للنقاش وليست نموذجاً مغلقاً أو نهائياً، لأنَّ «اختلاف القراءات يُحرّر النقد من سلطة النموذج ويعطي القراءة طاقة إبداع متجددة»[2]، كما يتيح للناقد فرصة الإبداع في القراءة، ومن ثم لا نزعم الإحاطة الشاملة بكل جماليات هذه العتبات وحصر أبعادها ودلالاتها، بقدر ما نصبو إلى إثارة الانتباه للحضور القوي والمكثّف لجماليات العتبات في هذه الرواية، وفي كثير من أعمال الأديب التونسي محمد بوحوش، والاقتراب الممكن من بعض دلالات هذا الحضور وانعكاساته وآثاره على المبدع والمتلقي، وذلك إسهاما في إبراز جهود الأديب محمد بوحوش في الإبداع الروائي العربي، وتبيّن مظاهر القوة فيه وسمات الأصالة والتجديد.

يؤكد أغلب النقاد أنَّ عتبات النص بنيات لغوية وأيقونية تتقدم المتون وتعقبها لتنتج خطابات واصفة لها تُعرِّفُ بمضامينها وأشكالها وأجناسها، وتُقنع القراء باقتنائها، ومن أبرز مداخل النصوص: اسم المؤلف، والعنوان، والأيقونة أو الغلاف، ودار النشر، والإهداء والاقتباسات، والمقدمة... وهي بحكم موقعها الاستهلالي، الموازي للنص الرئيس والملازم لمتنه الداخلي، تحكمها بنيات ووظائف مغايرة له تركيبيا وأسلوبيا، ومتفاعلة معه دلاليا وإيحائيا، فتلوح بمعناه دون أن تفصح عنه، وتظل مرتبطة به ارتباطا وثيقا على الرغم من التباعد الظاهري الذي قد يبدو بينهما أحيانا[3].

هكذا، تُمثّل العتبات خطاباً نصياً ورمزياً يدّخر مخزوناً وافرا من «التأويلات التي تحمل كمًّا من الأفكار والمعاني ذات الصلة الوثيقة بالحمولة الدلالية للنص وجمالياته»[4]، ولأن العنوان هو «المؤشر الإعلامي الأول الذي يواجه المتلقي، والمفتاح الأساسي للولوج إلى أغوار النص العميقة بقصد استنطاقها وتأويلها»[5]، فإن له أهمية كبيرة في منح القارئ كل المعطيات المحفزة على اقتحام النص الرئيس والغوص في صفحات الكتاب.

في جمالية العتبة والعتمة:

منذ العتبة الأولى لولوج رواية «تحت سماء تحترق»، يقف القارئ على غرابة العنوان الرئيس للرواية، جمال المعنى في العتبة التي سرعان ما تتحوّل إلى عتمة، ونحن نقرأ عبارة «تحترق» وتحتها سماء مشتعلة أو لهيب نار محرقة، إذ يتضافر العنوان مع أيقونة الغلاف لتأسيس المعنى وتوجيه في مسار يوحي بالخوف والفراق والألم والمواجهة والصراع والحرب..، وأيضاً العشق والحب واللقاء والسّلم والانتصار..، حيث ثنائية العتمة والإضاءة تبدو مثيرة للانتباه، تلك الثنائيات الضدية التي لا سبيل للخلاص منها إلا بالاعتياد عليها، والتعايش معها، فهي سنّة كونية ومن صميم الحياة على الأرض، في زمن الحروب الجديدة التي توظّف المقدّس الديني أي الحلال والحرام في شرعنة القتل ونبذ الآخر، وهذا المعنى نفسه هو ما يذهب إليه مؤلف الرواية محمد بوحوش، في حوار أجراه معه الأديب والناقد عبد الله المتقي، يصف الروائي عمله قائلاً: «رواية تنتمي لعوالم الحرب والحب والموت، أو هي تقول الحياة وقد باتت من قبيل التجريم والتحريم في عصر «داعش» وأشقائه»[6] فالموت عتمة بما أنه غياب للحياة، والحياة نور وإضاءة، تتجلى في السماء التي تظل كل شيء.

والعتبة المضيئة في غلاف هذه الرواية، تتجلى في لون البياض في عنوانها الرئيس «تحت سماء تحترق»، والذي سوف نخصّص له حيّزاً لرصد دلالاته، كما تظهر إشراقة اللون الأصفر؛ لون الشمس ولون النار الدال على الاشتعال والاحتراق.. وهو ماثل في أيقونة الغلاف في لهيب مشتعل؛ نار انفجار، يشير إلى حرب أو تدمير عنيف، وهو أيضاً سنخصّص له حيّزاً للنقاش، وما سنركّز عليه في هذا المستهل، هو اسم المؤلف في أعلى الغلاف باللون الأصفر، فقد جرت عادة الكُتّاب والناشرين وضع اسم المؤَلِّف تحت عنوان نصّه، لكن في هذه الرواية جاء الكاتب فوق النص، ليضع نفسه بعيداً عن الأحداث، وليقف في منأى عن موضوعه، يراقب من مكان عال، ويطلّ من سماء على سماء تحترق.. ودمار وصراع يحتدم، حقّاً يبدو مكان الكاتب

مريحاً، وهو بعيدٌ عن القلق الذي يظهر على وجوه الشخصيات في لوحة الغلاف، هذه المسافة المريبة، بقدر ما قد تعني الاطمئنان، فهي توحي أيضاً بكثير من التوجّس والحذر.

محمد بوحوش: العتبة المضيئة بالأمل

ينتمي الأديب محمد بوحوش إلى تيار الموسوعية في العمل الإبداعي والثقافي، فهو لا ينزوي داخل جنس أدبي معين، يقيم فيه ولا يغادره، وإنما يجول ويصول في أنحاء متفرّقة من مجالات الفكر والأدب والإبداع.. ويدخل العالَم من أبواب متعدّدة، كما يؤكد ذلك ثراء إنتاجه الأدبي وتنوّعه، فمع بلوغه أوج العطاء في عالم القصيدة، نجده مبدعاً كبيراً في فنّ القصة والرواية، ويبدع بأكثر من لغة، فالعربية ليست الوحيدة التي كتب بها، فقد نشر بعض أعماله باللغتين الفرنسيّة والإنكليزيّة.

ويبدو أن الكتابة المتعدّدة، تعدّد الانتماء إلى أجناس مختلفة ومرجعيات متباينة، لا يكشف نوعاً من الطموح إلى التغيير، أو محاولة للتجريب، بقدر ما يعني الأمر عند هذا الأديب وعياً جمالياً ونقدياً، واستحضاراً للخلفيات النظرية والابستمولوجية التي تُحدّد ملامح كل جنس أدبي على حدة، وأيضاً خصوصية كل مجال، ومما يؤكد ذلك قول محمد بوحوش في بعض الحوارات الصحفية: «إن تحديد الجنس الأدبي الذي يليق بالفكرة أو الموضوع يعتمد على معايير محددة، فإذا كانت الفكرة مشبَّعة بالمجاز والاستعارات والإيقاع، فإنها تصنّف في خانة النّص الشعري باعتبار أن الشعر انفعال بالأساس. أما إذا كانت الفكرة قائمة على تقنيّات الحكاية من زمكان وشخوص وحدث أو مجموعة أحداث وعقدة، وإذا كانت الفكرة أيضاً في خانة الجزئيّ، فإنّها تصنّف في باب القصّة القصيرة جدّاً. أمّا في الرّواية فيختلف الأمر كثيراً، فالفكرة تتشظّى إلى أفكار وأحداث وشخوص وعلاقات، ووصف وسرد وحوار وحكاية مليئة بالتّفاصيل، وعلى هذا الأساس يكون الانتماء إلى جنس الرّواية»[7].

ويتابع محمد بوحوش مؤكداً وعيه الابستمولوجي واطلاعه على الخلفيات النقدية التي تؤطر الأجناس الأدبية: «هذا التصنيف لا يخلو من الاعتباطية أحياناً بحكم تداخل الأجناس، ودعني أقول إن الشعر هو انفعال بالشّيء، بحدث ما، بموقف، بمشهد، بحالة، وهو بهذا يترجم الشعور والعاطفة والوجدان بطريقة فنيّة قوامها المجاز والإيقاع، أما القصّة القصيرة جدّا فهي استيعاب لفكرة أو لموضوع معيّن يشتغل عليه القاصّ بالعقل أساساً، بشيء من الحياديّة، وبإيجاز شديد ينبني على تقنيّات القصّ أو بعضها في إطار سردية نووية. بينما الرواية كسردية كبرى هي موضوع واسع يحتمل الإطناب والتفصيل واستيعاب فنون أخرى ومرجعيات متنوّعة. إنها بحث وعمارة سردية، وصناعة عالم متخيّل يعجّ بالحركة والأحداث والشخوص والصراعات»[8].

إن الوعي العلمي عندما يلتقي بهاجس الإبداع فهو يفتح أمام الأديب آفاقاً رحبة من حرية الاختيار، ولذلك لا يتردّد محمد بوحوش في الانتقال بين الشعر والسّرد، يقول: «أزعم بأنني أديب جامع لضروب إبداعية شتى من الشعر إلى الأقصوصة إلى المقالات والدراسات الأدبية، فلا عجب من أن أجنح للسرد والرواية بالخصوص. فلدي حكايات لا تنتهي وتفاصيل كثيرة لا يسعها

الشعر بجزالته وتكثيفه وغموضه، فأردت أن أختبرها في هذه الرواية الموسومة بـ «تحت سماء تحترق»[9].

عتبة العنوان: تحت سماء تحترق

يبدو عنوان الرواية مثيراً للدهشة، فالسماء التي تحترق، أو أشياء تحتها تحترق، ثنائية السماء والحرق، تعني النار والدخان، وهي أيضاً إشارة إلى العذاب الذي يلحق بعض الأقوام عبر التاريخ الإنساني، العقاب الإلهي القادم من السماء، قال تعالى: «أَأَمِنتُمْ مَّن فِي السماء أَن يَخْسِفَ بِكُمُ الأرض فَإِذَا هِيَ تَمُورُ»[10]، في حين السماء والماء إشارة إلى الأمن والخير، قال تعالى: «وَهُوَ الَّذِي أَنزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجْنَا بِهِ نَبَاتَ كُلِّ شَيْءٍ»[11]، وأيضاإشارة إلى الوفرة في الرزق والعطاء، قال تعالى: « وَفِي السَّمَاءِ رِزْقُكُمْ وَمَا تُوعَدُونَ»[12].. وغير ذلك من الدلالات الكثيرة التي يوحيها لفظ السماء، وفي المقابل يصعد الشّر من الأرض، ولذلك أحياناً يستحق بعض أهل الأرض الحرق، بسبب ما يرتكبون من جرائم ضد الطبيعة والإنسان، ويبقى اختيار الأديب الروائي للمعنى المراد حسب طبيعة الرسالة التي يودّ إبلاغها من خلال العمل السّردي، وللقارئ واسع التأويل.

وبالعودة إلى رأي الروائي محمد بوحوش، نجده يقول: «السماء في الغالب، إحالة مباشرة على الغيب والميتافيزيقيا، حيث تتصارع الأفكار بين ديانات ومذاهب شتى. بهذا المعنى فإن وجود البشر قائم أيضا على الصراع حول فكرة ما أو مجموعة أفكار تنتمي لحقل المقدس، أو لنقل الحقيقة التي محل تنازع بين وجهات نظر شتى، في ما لا حقيقة إطلاقا على ما يبدو. من هنا فإن السماء عماد هذه الأرض، وتحديدا سماء العرب والمسلمين تتراءى مفخخة وملغمة، إذ هي ما فتئت تحترق منذ عقود، احتراقا بلغ أوجه خلال هذا العقد الزمني. صحيح أن الديانات السماوية تدعو كلها إلى الخير، وتحث على الفضيلة إذا ما نظرنا إليها في سماواتها العُلى، تلك التي لم تلوث. أما إذا ما نزلت إلى الأرض أو وقعت، واصطدمت بالواقع والناس، وجرى اعتناقها وتأويلها على أوجه متضاربة، وصارت إلى مذاهب وملل ونحل ومعتقدات، فإنها تتحول إلى قوة مادية صادمة، عنوانها الحروب والصراعات والفتن، وهذا حالنا تماما كعرب، فنحن نحترق بفعل استشراء تيارات دينية متطرفة، تدعي أنها وحدها من يمتلك الحقيقة، فتكفر الآخر وتدعو إلى الغزوات والجهاد وتحرير المجتمعات التي تحسبها جاهلية، وإلى إقامة دولة الخلافة على نهج السلف الصالح خلال القرون الثلاثة الأولى من السنة الهجرية. بهذا فالعنوان الذي أشرت إليه هو خلاصة للنص وتفصيل له على معنى الإرهاب وتنويعاته كظاهرة سائدة في عدد من الأقطار العربية، ولاسيما في سوريا والعراق»[13].

وبذلك يكون اختيار معنى الحق والباطل، أو الإيمان والانحراف، أو الشر والخير، فيظهر المعنى المراد من السماء مرتبطاً بالشرّ النازل على أرض العرب من خيبات وهزائم ونكسات، وإذا كانت في السماء نجوم ترجم الشياطين، كما في قوله تعالى: «وَلَقَدْ زَيَّنَّا السَّمَاءَ الدُّنْيَا بِمَصَابِيحَ وَجَعَلْنَاهَا رُجُومًا لِلشَّيَاطِينِ وَأَعْتَدْنَا لَهُمْ عَذَابَ السَّعِيرِ»[14]، ففي سماء العرب الشياطين تطير بحرية ولا راجم لها، فالاحتراق الذي كان ينبغي أن يُوجّه لمحاربة

الشياطين، صار يحرق البشر بالنار والتفجير بعدما أحرقهم معنوياً بالخوف والتكفير، وهي فكرة الإرهاب والتطرف العنيف التي تحدَّث عنها مؤلف الرواية، بجرأة وصراحة، وعبّر عنها في أيقونة الغلاف أيضاً بالصراحة ذاتها، عندما نشاهد في بؤرة أيقونة الغلاف عَلَم «داعش» الذي يحمل شعاراً دينياً، وجنود داعش في لباسهم الأفغاني وسماتهم الفيزيولوجية التي لا تخطئها العين المتفحّصة، وأيضاً في الأيقونة صورة المرأة الأجنبية وتبدو صحفية تحمل في يدها كاميرا تصوير، لنقل ما يحدث في المنطقة، وخلف الأيقونة جزء من الحياة التي أدارت وجهها وهي تتأمل مشهد الاحتراق الكبير، الحياة التي تعني الحب والسلام والسكينة وحرية الاختيار والتسامح وغير ذلك من القيم الإنسانية المشتركة..

يُعبّر الأديب محمد بوحوش عن رأيه حول سماء العرب بكلمات صريحة ومباشرة، يقول مجيباً عن سؤال: أي سماء تحترق؟ وهو سؤال ذكي من ناقد مبدع وخبير، يتعلق الأمر بالأديب عبد الله المتقي، فيردّ الروائي محمد بوحوش بذكاء أيضاً:

«سماء العرب هي التي تحترق اليوم وتنزف بفعل التخلف الداخلي والتعصب الديني والاستبداد والاستعمار بأوجهه المختلفة، والذي نجح في تدمير ذاكرتنا وتاريخنا ووجودنا بأن خلق لنا من أنفسنا أعداء، فسرنا بخطى حثيثة إلى الدمار والفوضى، وصناعة ما يسمى بالإنسان الصفر الذي لا هم له ولا شغل سوى أن يستهلك ويعمل عبدا لصالح الآخر. إنه صراع اقتصادي على الثروات بلا شك، لكنه أيضا صراع هويات وقيم وأفكار، صراع يجتهد الغالب فيه لتحويل المغلوب إلى مجرد نسخة من كائن هلامي استهلاكي ومعولم. فأرضنا وسماؤنا هي التي تشتعل، ونحن على هامش التاريخ لا نسهم بشيء في الحضارة الإنسانية من حيث خلق الثروة والمعرفة والعلم والتقنية وصناعة القيم البهية النيرة»[15].

ومن خلال هذه الإجابة، تكمن قوة الأدب في خلق النقاش الفكري العميق حول قضايا الواقع والمستقبل، حوار بين أديبين كبيرين، كان من ثمرته هذا المعنى الذي تدفّق من ثنايا جواب محمد بوحوش، وقد أشعل ناره ولهيبه، محاوره عبد الله المتقي، فوظيفة السؤال: الحفر في أعماق النصوص والشخصيات والتجارب..

عتبة أيقونة الغلاف: بلاغة الصورة

تُقابل الأرض معنى السماء، فلا سماء بدون أرض، ولا أرض في غياب سماء فوقها، هذه الثنائية: «السماء/ الأرض»، تبدو واضحة في عتبة أيقونة الغلاف، ويصبح «المكان» أكثر من مجرد جغرافيا طبيعية، إنه رؤية ثقافية، ولذلك ينطبع المشهد بنفسية المشاهد، السماء الصافية الزرقاء، يتعكّر صفوها بدخان التفجير، والهدوء الجميل في السماء يكسّره صوت المدرعات والبنادق والرشاشات، والمنظر الجميل يهدمه السلاح الأبيض الذي يحمله أحد دعاة الدين بلباسه وشكله وشعاره.. عوض أن ينشر المحبة والأمن نراه ينشر الكراهية والخوف.

إنَّ جماليات أيقونة الغلاف في رواية تحت سماء تحترق، تكشف عن ذكاء في الصناعات الثقافية، وتعبر عن وعي دور النشر العربية بدورها الذي يُكمّل عمل مبدع النص، ولذلك جاء العنوان ملخّصاً لموضوع الرواية، وحاملاً لرسالة الأديب،

وهذا التماثل يساعد كثيراً المتلقي في أخذ فكرة عامة وشاملة حول موضوع الرواية، قبل ولوج النص الرئيس.

لا أدعي الإحاطة الكاملة بدلالات عتبة الغلاف التي تحمل عتمة واقع تتصارع فيه تيارات دينية وأخرى لا دينية، وينتج عن عراكها هلاك الأبرياء في كثير من الأحيان، لكن العمل الأدبي يوثق الأحداث، وخاصة سيرة الشخصيات والتحولات في الرؤى والمواقف، وهذا التعدد في المعاني هو ما يعطي القراءة بُعداً موضوعياً وفنياً في الوقت نفسه، ذلك أنَّ «اختلاف القراءات يحرر النقد من سلطة النموذج ويعطي القراءة طاقة إبداع متجددة»[16]، فيولد النص الثاني؛ نص الناقد، من رحم النص الأول، نص المبدع، ليأتي بعد ذلك قارئ النقد، ليقدم نصّه الثالث، وهكذا تتناسل النصوص لتتكامل في رؤية العمل، ولتخلق نقاشاً نقدياً، يمكن أن يُسهِم في تقدم درس الأدب.

وإذا كان الأديب محمد بوحوش يعتبر الشخصية البطلة في روايته سيمون وايلز «العين الثالثة الأكثر موضوعية»، فإن القارئ الثاني الذي يقرأ الدراسات النقدية يملك أيضًا تلك العين الثالثة الأكثر قدرة على رؤية ما أغفله المبدع والناقد معاً، وهو ما جعلني أقرأ الرواية من زاويتين، الأول الناقد الذي يكتب عن الرواية، والثاني قارئ النقد الذي يطلّع على ما كُتب حول الرواية، فيبني نصاً جديداً، أو مقترح قراءة أخرى، قد تتماس مع بعض الرؤى، وقد تختلف في بعض الأشياء، لكنها على أي حال، نمط من التذوق الأدبي الذي يستند إلى النص مرجعاً أسمى، دون أي إسقاطات خارجية تُغيّب النص أو تحد من فعاليته الدلالية، بل نستحضر أيضاً صاحب النص نفسه ليدلي برأيه، ولننصت له، وهو يتحدث عن نصه بعد صدوره:

يقول الروائي محمد بوحوش عن بطلة روايته «تحت سماء تحترق»: «سيمون أيضا هي الإنسان النوعي الذي تعدى حدود الانتماء والجغرافيا إذ هي انتمت في الأخير إلى الإنسانية، بقيمها البهية الداعية للمحبة والتآخي والتنوع والتعايش السلمي ـ المدني والحضاري بين الثقافات والشعوب. فلا هي منتمية إلى الشرق ولا الغرب. سيمون البطلة تدعي في هذه الرواية بأنها الحقيقة والإنسان، لذلك هناك مزج بين ما هو ذاتي ـ واقعي، وما هو خيالي- سردي حيث توهم الرواية بالواقعية، وتعرض في جانب منها ما هو سيرذاتي أو بالأحرى سير- روائي»[17].

الأرض العربية تحترق

تحت السماء أرض تحترق؛ طاقاتٌ تُهدَر، وجُهودٌ تَضيع، الحرقُ إشارة إلى التخريب والهدم والضياع، عبّر عنها الأديب محمد بوحوش صراحة، وأعلنَت عنها عتبات روايته بداهةً، ففي ظهر الغلاف باعتباره عتبة أخرى تؤكد المعاني الأولى لأيقونة الغلاف، نقرأ فيه: «رواية حاولت تفكيك المنظومة العقائدية لتنظيم داعش واستطلاع ممارساته على أرض الواقع، وتصوير حياة الناس في ظل دولة الخلافة الإسلامية عبر تقنيات الاعترافات والتحقيقات التي قامت بها بطلة الرواية سيمون في الرّقّة والموصل من خلال عرض نماذج لأشخاص انتموا إلى التنظيم.

سرد ممتع جمع بين استعراض الحرب والفظاعات، والعشق والتعلّق بالحياة في رواية صيغت بلغة شعرية سلسة، وتميّزت بزخم الأحداث

والتشويق وتعدّد أشكال السّرد وتداخل الأزمنة والأمكنة، وتنوّعها بين توزر وتونس ولندن وتركيا والرقة والموصل وإسبانيا ومصر، وتوظيف التقارير والاعترافات والأحلام والتحقيقات والصور والرسومات والشعر والتاريخ، وتصوير حقيقة داعش والإرهاب كاشفة عن مرجعياته وممارساته».

جمالية المكان المتعدد: عولمة الاحتراق

إن السماء لا تحتجب عن قوم دون آخرين، ولكن البشر هم الذين يخلقون الحواجز بينهم، ويبنون جدار العزل، وسور المنع، ويقفون سدّاً منيعاً أمام بعضهم البعض في السعي نحو الأمام، وفي تقاسم نعمة النظر إلى السماء الصافية وإلى النجوم المنيرة وإلى الآفاق الفسيحة، وسماء بهذا السمو، تعكس روحاً كونيةً متعالية، لا فرق فيها بين الأشياء، حيث لا يُرى إلا الصفاء والإخاء.. ولكن ما أضيق قلوب بعض البشر في عدم قدرتهم على استيعاب الآخر وقبوله كما هو، بل السعي الحثيث نحو الهيمنة عليه واستلابه ومحو كينونته وطمس وجوده..

تختار الرواية موضوعاً ملتبساً وشائكاً، يتعلق بالإرهاب والكراهية والعنف المقدس، ذلك العنف الذي يستمد من تعاليم الأديان مشروعية القتل والدمار، في حين الدين بريء من أعمال التخريب بل هو دين محبة ورحمة وأمن وسلم، ولكن شتان ما بين دين الله كما أنزله صافياً كالسماء، وبين فهم سقيم لهذا الدين كالأرض الفاسدة، التي ينبغي تطهيرها بالنار، حيث الاحتراق وسيلة الانطلاق أحياناً نحو حياة جديدة، تقوم على أنقاض رماد قديم.

وإذا كان الروائي محمد بوحوش يرى أن أرض العرب هي التي تحترق، ففي روايته عولمة لهذا الفعل الشنيع؛ فعل الحرق، حيث تسافر «ثقافة الحرق» إلى بقاع أخرى متفرقة من العالم، فنجد أحداث الرواية تدور في أكثر من مكان، وتتجاوز بلاد العرب إلى بلاد الغرب، فبطلة الرواية تتنقّل بين توزر وتونس ولندن وتركيا والرقة والموصل وإسبانيا ومصر، وبذلك يخلق هذا التعدد في الأماكن المحترقة، انطباعاً لدى القارئ بعولمة الاحتراق.

كان الاحتراق فوق أرض تعاني العنف والكراهية، لكنه شاع في أكثر من بقعة جغرافية، ولذلك فإن جماليات عتبة المكان[18] في رواية «تحت سماء تحترق» يوحي بالكثير من الرؤى والمواقف المتباينة حول ظاهرة العنف التي تتجاوز الحدود، ولا ترتبط بأرض العرب فقط دون غيرها، وهنا لابد أن نشير إلى أن اختيار المبدع محمد بوحوش لجنس الرواية في عرض هذه القضايا الملتبسة، كان اختياراً ذكياً، من حيث قدرة الرواية على استيعاب عولمة ثقافية عربية توازيها عولمة القضايا الإنسانية المشتركة وعلى رأسها قضايا التسامح والحرية والحوار وقبول الاختلاف مقابل نبذ التطرف والكراهية والعنف والتسلّط..، وغير ذلك من القيم التي تُدافع عنها هذه الرواية بطريقة غير مباشرة، ما دام التركيز في السرد كان موجّها نحو تفكيك منظومة التطرف بالأساس، كما هو واضح في العتبات.

إنَّ المكان في الأدب وخاصة الرواية ليس حيّزاً جغرافيا ضيقا أو محددا، وإنما هو «فضاء» في الانفتاح[19]، وبذلك «المكان ليس حِجْراً على الجغرافيا وحدها (...) إذ غدا المكان ملتقى لعلوم شتى»( )، وثقافات متعددة، وبنيات عقلية ونفسية متباينة، يتحوّل في النهاية إلى رمز خاص يُضمّنه الأديب المبدع «مجموعة من الأفكار والقيم

والمعاني»[20]، يصبح عالمياً بما فيه من قيم إنسانية مشتركة، وفي الآن نفسه مفعماً بالمحلية والخصوصية بما فيه من تشوّهات وأعطاب ونكبات..

وإذا كان المكان عند كثير من الدارسين وعلى رأسهم غاستون باشلار هو «المكان الذي يحبّ»[21]، لأنه مكان الألفة والأنس والطفولة، يختزن كل الذكريات الجميلة والرائعة، فإنه يتحول من طابعه الجغرافي والمادي إلى «حالة نفسية»[22] ويأخذ أبعادا جديدة لها صلة بماضي الأديب وآماله في المستقبل ومخاوفه الآنية في الراهن، فيكون وصف المكان وصف للذات قبل كل شيء.. الذات التي تحترق.

جماليات الحرق/ الذات تحترق

شاع بين الكُتاب وخاصة الشعراء منهم، نمط من الكتابة الإبداعية التي تتأسس على الحرق[23]، حيث ألم الكتابة وغربة الروح ووجع الحنين إلى الأصل، تتحول إلى التذاذ بالاحتراق ولذة بالمعاناة، وعذوبة العذاب في سبيل بلوغ حضرة من نحب، وفي سبيل البناء الحر والمجيد لواقع عنيد ومشاكس لا يريد أن يرتقي أو ينهض.

مع توالي النكبات والصدمات التي تصيب الإنسان العربي، تحوّل من مقاومة الألم، إلى استعذاب للعذاب والتذاذ بالألم، أي تطبيع الإنسان العربي مع الصدمات التي لم تعد يؤثر في وجدانه، بالصورة الأولى التي كانت في البداية، لكن الأديب وهو يسبر أغوار هذه الذات المنكوبة فهو لا يلعب دور الضحية، ولا يمجّد الموت والظلام والألم، لكنه يحاول جاهداً إثبات فكرة الانتصار على الحرب، والنجاة من الدمار عبر بناء إنسان كوني، أو نوعي عابر للهويات والثقافات والحواجز، يقول محمد بوحوش: «بقي في ذاكرتي الإنسان النوعي المتجاوز لكل الحدود والأوطان والعابر للهويات. بقيت سيمون بحبها للحياة وتعلقها بالقيم الإنسانية النيرة وإدانتها للاستعمار والاستغلال والإرهاب والتعصب والكراهية، سيمون الفن والأدب والسمو الإنساني والحياة والعشق، والشعر والرقص والسفر فالشوق إلى المعرفة. بوسعي أن أقول بقي الحب منتصرا على الحرب ومتحديا للظواهر المعولمة والعائمة، ومنها الإرهاب الذي بدا كفقاقيع سرعان ما انطفأت أو هي في طريقها إلى الانطفاء والخفوت. بقي أيضا الإنسان شاهدا على فظاعة العصر وحضيضه في عهد نزعم بأنه في منتهى التطور والتحضر»[24]. حيث يؤكد الروائي محمد بوحوش انتصار الحب على الكراهية.

ولا عجب أن يرتبط الحُبّ بالحرق أيضاً؛ الاحتراق في سبيل المحبوب أو في سبيل فكرة سامية يؤمن بها الإنسان، ويبذل المهج والأرواح من أجل تحقيقها، إنَّ كل أمر صعب، مُحرق، كما أن الصبر على الاحتراق راجع لعِظَم المحبة، أي العشق الذي يقرّب المسافات أو الشَغَف الذي يضيء العتمات، في وقت أعلن فيه النور عن الانحسار، يصبح الهدف الأسمى أمام العين لا يُمحى، وذِكر المعشوق بالحال والمقام طقساً يومياً، كالماء والهواء، وفي هذا المعنى أنشد بعض العُشَّاق[25]:

عَجِبْتُ لِمَنْ يَقولُ ذَكرتُ ربي
فهلْ أنسَى فأذكرُ ما نسيتُ؟
شَربتُ الحُبَّ كأساً بعد كأس
فما نفد الشَّرابُ وما رويت

ففي الحرق عشقاً وشوقاً وبَوحاً، تحضر مشاهد اللهب المشتعل والموت والدمار والعناق

والاحتضان وتشابك الأيدي وملامح الوجوه الغائبة في أيقونة الرواية: أي عتبة الغلاف، لتُشكل مشهداً فنياً وتدفّقاً هائلاً من الجماليات التي تُسفِرُ عنها هذه العتبات.

يبدو أنها مرحلة حاسمة في مسار الكاتب التونسي محمد بوحوش، تؤكد بلوغ تجربته الإبداعية نضجا كبيرا، يعكس سعة اطلاعه وعمق ثقافته ومدى إصراره على قول الحقيقة والتعبير بجمالية فائقة عن موقفه مما يجري في العالم العربي ومحيطه الدولي، إنه اختيار وجودٍ ورغبة في تأكيد حضور دائم ومتجدّد، عبر الإبداع.

جمالية الميتاسرد : السّرد ما بعد الحداثة

على الرغم من أن عتبات رواية «تحت سماء تحترق» تشير إلى واقع معين، موجود ومؤثر، وأنَّ الرواية هناك من صنفها ضمن الروائية السير ذاتية، أو رواية واقعية، إلا أن تداخل الخيال بالواقع، لا يمكن تجاهله، هناك إعادة تشكيل لهذا الواقع، عبر المتخيل السردي، حيث تبدأ الرواية بشكل مألوف، وينتقل القارئ من الفصل الأول إلى الثالث، ليصطدم برواية أخرى ضمن النص الرئيس الذي بدأ في قراءته، وبشكل مباشر يقرأ في الصفحة رقم 23: «رواية: الحياة في منتهاها، ترجمة وتحرير محمد بوحوش».

وهنا نصبح أمام نوع من الميتاسرد، باعتباره من تقنيات التجريب في عالم ما بعد الحداثة:

يمتاز السرد ما بعد الحداثي بإنكار وجود المعنى في هذا العالم العبثي الخالي من أيّ عمق أو دلالة خلف السطح، إذ ترى ما بعد الحداثة أنّ العالم منقسم إلى بؤر عديدة مشتتة وغير مترابطة، ولا يعود هناك غير اللحظة الراهنة ليتعامل معها المبدع؛ والوظيفة الوحيدة للفنان والأديب هي المحاكاة الساخرة لهذا البحث العبثي عن المعنى، بأسلوب مستعار غير أصيل ولا شخصي، وبعملية تقترب من اللعب واللهو العابث أكثر مما تقترب من الإبداع، حيث يدرك الفنان والأديب في ما بعد الحداثة، أنّ الفوضى والعبث وغياب المعنى عن هذا العالم لا يمكن تجاوزها ولا تذليلها، ويرى أن محاولة أدباء الحداثة إقناع القارئ بوهم الوحدة والانسجام والجمال هي موقف غيرٍ أخلاقي وتلفيقي تجب مواجهته وإقصاؤه نهائياً. ومن أجل تحقيق هذه التصورات ما بعد الحداثية، لجأ الأدباء والفنانون إلى السخرية، واللعب، والتهكم، والسخرية السوداء، والتشتت، والتقطيع، والتناقض، والمعارضة الأدبية، وكسر الزمنية، وتضمين أنماط كتابية لم تكن معروفة ضمن السرد الروائي، من قبيل رواية داخل رواية أو حكايات تتناسل منها حكايات أخرى، أو امتزاج الشعر والسرد، وتداخل العوالم والتأثيرات والرؤى المتباينة التي تعكس فوضى العالم، وبالأساس ضياع الإنسان في غمرة هذه الفوضى الخلاقة.

ولقد اختار الأديب التونسي العزف على أوتار الميتاسرد بإدماج رواية ثانية ضمن النص الرئيس، كما اختار الحرق موضوعاً للسّرد، ليعلن بذلك تمرّده على واقع يحترق ويتوق للحياة. وذلك لأن الميتاسرد ينزع نحو إثارة الشك في طبيعة تصوراتنا عن الذات والواقع والآخر، وعما هو حقيقي وقائم بذاته خارج حدود الخطابات التي تشكل ثقافتنا ووعينا، ويدفع في تجاه النقد والهدم، ثم البناء والتأسيس من جديد، ضمن متوالية سردية تُقابلها متوالية فكرية، وانشغال بالواقع يوازيه اهتمام بالمأمول أي المتخيل والبعيد.

هكذا، وعلى مستوى البناء الميتاسردي نقرأ عتبة ظهر الغلاف، وخاصة الفقرة الأخيرة باللون الأصفر المضيء، وهي تمثل موقفً نقديً منسوبا إلى الروائي عماد دبوسي، يقول: «تحت سماء تحترق، هي روايتان أو روايات في رواية واحدة، تعتمد على الصندقة بتضمين الحكاية الواحدة حكايات أخرى علاوة على توظيف تقنيات الاسترجاع والاستباق والإيهام بالواقعية وتضمين المقولات والوثائق والمعلومات ذات الصلة بالإرهاب».

وبذلك تعلن رواية «تحت سماء تحترق» انتماءها للميتاسرد، من خلال هذه العتبة، حيث تتأسس الرواية على روايتين متداخلتين فالرّاوي هو الروائيّ نفسه باسمه الحقيقيّ أحد الشّخصيّات الأساسيّة في الرّواية، بل الرّوايتين معاً، فهو يبدأ بكتابة روايته التي جرت أحداثها استناداً إلى ذكرياته الشّخصية مع بطلة الرّواية سيمون، قبل الشروع في تحرير روايتها استناداً إلى المذكّرات اليوميّة التي وصلت إليه في الملف المرفق مع الرّسالة، والتي وصلته من والدها تنفيذاً لوصيّتها، بعنوان: «الحياة في منتهاها ترجمة وتحرير محمد بوحوش»، بناء على رغبتها بدءاً من نهاية الفصل الثالث في روايته، حيث يبدأ الفصل الأوّل منها بعنوان «سيمون أو مريم في العاصمة اسطنبول» ويكتبها بلسان البطلة وينهيها بمشهد استلام نسخ الرّواية مطبوعة مظهراً صورة غلافها، ثم يكمل روايته «تحت سماء تحترق» ليجعل للحدث الذي بدأ فيه الرّواية، نهاية أخرى.

إن السرد في أدب ما بعد الحداثة، يسعى إلى تطبيق فوضى الوجود المعاصر، على بنية الشكل والمضمون، وإلى تفكيك القوانين والقواعد السردية المتعارف عليها، من أجل فضح زيف الأسطورة التي تروج لنظم عقائدية مستندة إلى الوهم[26]، وعلى رأسها تنظيم «داعش» الذي يمثل موضوعاً رئيساً في رواية «تحت سماء تحترق»، ولأن في جماليات عتبات هذه الرواية الكثير من الدلالات العميقة، فهي كالقلادة التي يكفي منها ما يوضع في العنق، لأن كل تفصيل يقتضي استدعاء متن الرواية، فالشيء بالشيء يُذكر، والحديث قد يطول فيخرج عن حدود مقال، ولعل الوقت يتاح فأتوسع في عرض تلك التفاصيل ضمن رؤية أوسع.

خاتمة

أخيراً، إن الثقافة الواسعة للروائي محمد بوحوش ومتابعته لكل جديد في عوالم النقد والإبداع، خاصةً وأنه يقرأ ويكتب بلغات أجنبية، جعلته أديباً عالمياً، منفتحاً على قضايا إنسانية تثير أنظار العالم برمته، فالتطرف داء لا جنسية له والكراهية أخذت تزحف في جميع الاتجاهات.

وهكذا، أسفر تأمل عتبات رواية «تحت سماء تحترق» عن جماليات غنية بالدلالات، وثرية بالمعاني المتدفّقة كالشلال المنهمر من بين ثنايا الروز والعلامات، مما يعني ضرورة استئناف البحث في ثنايا الرواية بل وضرورته للوقوف على فرضيات القراءة الأولية، إذ لا تكتمل جماليات العتبات إلا بالغوص في أعمال المتن الرئيس، وهو ما نطمح إليه في محاولة نقدية أخرى.

المصادر والمراجع

مصادر:

1. رواية تحت سماء تحترق، محمد بوحوش، دار الاتحاد للنشر والتوزيع، تونس، ط:1، 2017.

مراجع:

2. إبداع القراءة، النص والقراءة في الثقافة العربية الإسلامية، منشورات مركز الدراسات الإسلامية بالقيروان، تونس، (أعمال ندوة)، 1999. الحبيب شبيل،

3. عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، يوسف الإدريسي، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2015.

4. المكان في الرواية العربية، غالب هلسا، الأردن، 1989.

5. جماليات المكان في الرواية العربية، شاكر النابلسي، بيروت، 1994.

6. شعرية المكان في الرواية الجديدة: الخطاب الروائي لأدوار الخراط نموذجا، خالد حسين حسين، الرباط، 2000.

7. المكان في الرواية البحرينية، فهد حسين، البحرين، 2003.

8. الجغرافيا: القول عنها والقول فيها، محمد بلفقيه، دار نشر المعرفة، الرباط، ط:1، 2002.

9. تجليات الوطن في شعر أحمد مفدي، سلسلة دراسات في المنجز الشعري والنقدي للدكتور أحمد مفدي، تأليف جماعي، مطبعة وراقة بلال، فاس، ط:1، 2015.

10. جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، غاستون باشلار، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط:2، 1984.

11. الصوفية في الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم والتجليات)، محمد بنعمارة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط:1، 2000.

مقالات وحوارات:

12. عتبات النص، باسمة درمش، علامات في النقد، مج:16، ج:61، ماي 2007.

13. السيميوطيقا والعنونة، جميل حمداوي، عالم الفكر، العدد : 3، مجلد: 25، يناير– مارس 1997.

14. جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر، عبد الله أبو هيف، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد: 27، العدد: 1، 2005.

15. السرد ما بعد الحداثي: مدياته ومقوماته، يادكار لطيف الشهرزوري، ملف بحثي، قسم الفلسفة والعلوم الإنسانية، مؤسسة مؤمنون بلا حدود، يناير 2021.

16. حوار مع محمد بوحوش أجراه عبد الله المتقي، منشور في جريدة القدس العربي، بعنوان: التونسي محمد بوحوش: رواية «تحت سماء تحترق» تجسد الحياة كجريمة في عصر «داعش»، بتاريخ 7 يونيو 2018، الحوار متاح عبر الرابط: https: / /shortest.link /24QN

17. حوار مع محمد بوحوش، أجراه محمد الجمّال، ونشره بعنوان: محمد بوحوش يحتفي بـ «عصير السعادة»: كاتب تونسي يحلّق في فضاء الشعر والرواية والقصة القصيرة جداً، صحيفة «الجريدة»، بتاريخ 28 أكتوبر 2021، الحوار متاح عبر الرابط: https: / /shortest. link /2b7o

الهوامش والإحالات

1) كاتب وناقد من المغرب touzani79@hotmail.com

2) الحبيب شبيل، إبداع القراءة، النص والقراءة في الثقافة العربية الإسلامية، منشورات مركز الدراسات الإسلامية بالقيروان، تونس، (أعمال ندوة)، 1999، ص: 137.

3) يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2015، ص: 21.

4) باسمة درمش، عتبات النص، علامات في النقد، مج:16، ج:61، ماي 2007. ص:40.

5) جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، العدد : 3، مجلد: 25، يناير- مارس 1997، ص: 96.

6) حوار أجراه عبد الله المتقي مع الروائي محمد بوحوش، منشور في جريدة القدس العربي، بعنوان : التونسي محمد بوحوش: رواية «تحت سماء تحترق» تجسد الحياة كجريمة في عصر «داعش»، بتاريخ 7 – يونيو 2018، الحوار متاح عبر الرابط: https: / /shortest.link /24QN

7) حوار مع محمد بوحوش، أجراه الصحفي محمد الجمّال، ونشره بعنوان: محمد بوحوش يحتفي بـ «عصير السعادة»: كاتب تونسي يحلّق في فضاء الشعر والرواية والقصة القصيرة جداً، صحيفة «الجريدة»، بتاريخ 28 أكتوبر 2021، الحوار متاح عبر الرابط: https: //shortest. link /2b7o

9) المرجع نفسه.

10) حوار أجراه عبد الله المتقي، القدس العربي مع الروائي محمد بوحوش، مرجع سابق.

11) سورة الملك، الآية : 16.

12) سورة الأنعام، الآية: 99.

13) سورة الذاريات، الآية: 22.

14) حوار أجراه عبد الله المتقي، القدس العربي مع الروائي محمد بوحوش، بتاريخ 7 يونيو 2018، مرجع سابق.

15) سورة الملك، الآية : 5.

16) حوار أجراه عبد الله المتقي، القدس العربي مع الروائي محمد بوحوش، بتاريخ 7 يونيو 2018، مرجع سابق.

18) الحبيب شبيل، إبداع القراءة، النص والقراءة في الثقافة العربية الإسلامية، مرجع سابق، ص: 137.

19) حوار أجراه عبد الله المتقي، القدس العربي مع الروائي محمد بوحوش، بتاريخ 7 يونيو 2018، مرجع سابق.

20) من الأمثلة التي يمكن استدعاؤها في هذا السياق نذكر الآتي: - المكان في الرواية العربية، غالب هلسا، الأردن، 1989. ماليات المكان في الرواية العربية، شاكر النابلسي، بيروت، 1994. شعرية المكان في الرواية الجديدة: الخطاب الروائي لأدوار الخراط نموذجا، خالد حسين حسين، الرباط، 2000. لمكان في الرواية البحرينية، فهد حسين، البحرين، 2003.

21) عبد الله أبو هيف، جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد: 27، العدد: 1، 2005، ص: 125.

22) محمد بلفقيه، الجغرافيا: القول عنها والقول فيها، دار نشر المعرفة، الرباط، ط:1، 2002، ص: 420-419.

23) حسن لشقر، فناء العاشق في المعشوق، ضمن: تجليات الوطن في شعر أحمد مفدي، سلسلة دراسات في المنجز الشعري والنقدي للدكتور أحمد مفدي، تأليف جماعي، مطبعة وراقة بلال، فاس، ط:1، 2015، ص: 168.

24) غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط:2، 1984، ص: 31.

25) المرجع نفسه، ص: 86.

26) حول كتابة الحرق، ينظر: محمد بنعمارة، الصوفية في الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم والتجليات)، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط:1، 2000، ص:93.

27) حوار أجراه الأديب عبد الله المتقي مع الروائي محمد بوحوش، منشور في جريدة القدس العربي، مرجع سابق.

28) الرسالة القشيرية، أبو القاسم الجنيد، ص: 155.

29) يادكار لطيف الشهرزوري، السرد ما بعد الحداثي: مدياته ومقوماته، ملف بحثي، قسم الفلسفة والعلوم الإنسانية، مؤسسة مؤمنون بلا حدود، يناير 2021.

أزمة الخطاب بين الرّوائي والسير ذاتي
في «بغداد وقد انتصف اللّيل فيها» لحياة الرايس



نجاح عزالدين/ كاتبة، تونس



يعدّ ظهور الكتابة السيرة الذاتية النّسائية ضربا من فرض سلطة المرأة الكتابية الّتي كان الرّجل مهيمنا عليها بمفرده في ظلّ ثقافة لا تؤمن إلاّ بثقافة المهيمن اجتماعيّا. وقد كان لرائدات من النساء المبدعات في نهاية القرن التّاسع عشر وبداية القرن العشرين، الفضل في ما بلغته هذه الكتابة السيرة الذاتية النّسائية من النضج، في العصر الحديث بعد أن رفعت المرأة وصاية الرّجل عنها وباشرت سياسة حياتها بنفسها وتجرّأت على الإفصاح عمّا يشغلها، ونجحت في التّخلّص إلى حدّ ما من أعباء ذلك الماضي المثقل بالمظالم. وانتقلت من اعتبارها موضوعا ممجوجا يتناوله الرجل الكاتب، إلى ذات مبدعة لخطاب داعية فيه إلى التّحرّر والانعتاق. وقد بدت رواية السيرة الذّاتية النّسائية الخطاب السّردي الأدبي الأجدر للبوح بما يعتمل في ذات المرأة، وما يدور حولها. واستطاعت بعض الكاتبات أن تتخطّى

المعايير الّتي وضعت لها، خاصّة تلك الّتي أسّسها فيليب لوجان. فجاء خطابا «هجينا» حسب عبارة ميخائل باختين. وسنراهن على تبيّن ملامح هذه الكتابة المتعالقة و المازجة لأكثر من جنس أدبي من خلال نص المؤلّفة حياة الرّايس «بغداد وقد انتصف اللّيل فيها».

فهل يحقّ لنا الحديث عن أزمة الخطاب الرّوائي؟ وماهي مبرّرات هذا التعالق والتّمازج بين الرّوائي التخييلي والمرجعي الذّاتي؟ وماهي أهم تجلّياته؟ وكيف نجح هذا الخطاب المختلف في إبراز خصوصية الذات والتّعبير عن أزماتها؟

1 -في تحديد المصطلحات :

نرى أنّ الخوض في أزمة الخطاب بين الروائي والسيرذاتي في»بغداد وقد انتصف الليل فيها « لحياة الرّايس يقتضي الانطلاق من تحديد مصطلح ومفهوم «الخطاب» الّذي سنشتغل عليه باعتبار التباسه مع مفهوم النّص من حيث التّداخل أو الترادف في كون الخطاب والنّص واحد «أمّا أهم الاختلافات بينهما فتكمن «في كون الخطاب هو الحدث الكلامي والنطق أو كلّ كلام تجاوز الجملة، والنّص هو نسيج مرتبط بالكتابة، أو كل جملة وفقرة قائمة بذاتها مستقلّة بنفسها» [1]، وهو التعريف نفسه الّذي لجأ إليه رولان بارط حين فرّق بين اللّسان والأسلوب، فالأوّل قبل إنشاء الأدب، والثّاني بعده، فالصّور والإلقاء والمعجم تولد من جسم الكاتب وماضيه لتغدو شيئا فشيئا آليات فنّه ذاتها، والنّص يتشكّل من أسلوب مؤلّفه ويظلّ عمله له خصوصياته الزمنية والمكانية والشخصيّة. على ضوء ذلك سنلتزم بمصطلح الخطاب كما يراه بول ريكور «على أنّه نص تمّ تثبيته بواسطة الكتابة بحيث يكون مؤسّسا للنّص نفسه « [2].

إنّ النّصّ في لحظة كتابته ينفصل عن مؤلّفه مشّكلا مقصديته الخاصّة الّتي ترتبط بعالمه النّصي فينفتح على سيرورة وعي وخبرات تلق مختلفة ومتنوّعة للنّص، وفق تأويله وما توصّل به. وهو ما يخوّل لنا ونحن نقرأ هذا النّص أن نقتحم عوالم متعدّدة المشارب ونراهن على انفتاح هذا النّص السردي على أنماط من الكتابة المتداخلة والمتعدّدة. وممّا لا يدع مجالا للجدل أنّ الذّات السّاردة تترك لنفسها حرّية التّصرّف في نصّها ومدركة في الآن ذاته أنّ القارئ يكتب معها بمجرّد التّفكير فيه أثناء الكتابة وخطابه بضمير المتصل المباشر»بيني وبينك أيّها القارئ» [3] وارتأت أن تكون هذه الكتابة مجرّد وعاء لأفكار ورؤى وتصبح اللّغة في مواضع كثيرة من هذا التّسريد كما وضّح ذلك بارط، هي الّتي تتكلّم وليس مؤلفها أو ضمير المتكلّم، باعتبار أهميّة النّسيج الفنّي الّذي وسم هذه الكتابة .وسنعود إلى الغوص فيه وتمحيص ذلك في هذه المدوّنة السّردية.

2 - الخطاب الروائي بين المراوغة والالتزام :

تكتب حياة الرّايس نصّا تخدع به القارئ، هي توهمه أنّها تسرد ما تجود به ذاكرتها. والحقيقة أنّها تصنع تصالحا بين حرية اختيارها وذاكرتها، أي أنّ السّاردة هي الّتي تتحكّم في الذاكرة فلا تقول كل شيء بل تختار ما تهفو له نفسها، تدرج مثلا فصلين (أو تيمتين) إثنين وسمت الأوّل بعنوان «تلك الأمّ الأسطورية» والثّاني بعنوان «رقية عمّتي دوجة» تخصّهما لشخصيتيْن كانتا فاعلتيْن في تنمية شخصيتها .

ثمّ إنّها تبدأ منذ العتبات موضّحة العنوان «بغداد وقد انتصف اللّيل فيها» بما ورد بين قوسين (مذكّراتي الجامعيّة في بغداد) مختزلة سيرتها الشخصية في بعض المذكّرات. من هذا المنطلق ألا يمكن أن نعتبر أنّ السّاردة قد ألزمت نفسها ببنية محدّدة من أبنية السيرة الذّاتيّة وتجاوزت اليوميات والاعترافات وأدب الرحلات؟

لا يمكننا أن ننسى كذلك الميثاق الّذي التزمت به المؤلّفة مع القارئ واعدة إياه بأن تلتزم هي أيضا بإحياء الزمن الماضي وبعثه حيّا من جديد وأن تبدع في استحضار المكان. لكنّها تراوغه وتدعوه لمشاركتها عملية التّذكر، تأكيدا للتّطابق التاريخي والمرجعيّ لما ستسرده عليه كشرط أساسي من شروط الكتابة السيرة الذّاتيّة «إحياء لعمر يبعث من جديد ... فالمكان لمن يبدعه والزّمان لمن يبعثه حيّا، نبضا خافقا بيني وبينك أيّها القارئ ذاكرة مشتركة تقرّب بيننا» [4].

ولم تنسَ حياة الرّايس أن تفتتح مذكراتها بإعلانها عن هويّة ما تكتب «بغداد وقد انتصف اللّيل فيها رواية سيرة شخصيّة وسيرة – مكان – يتراوح بين تونس وبغداد وسيرة أشخاص عاشرتهم وعاصرتهم» [5] تعترف المؤلّفة منذ البدء بأنّها ستروي سيرتها الشخصية مقترنة بسيرة مكان محدّد. ولها كل الحريّة أن تختار ما ترسّب في الذاكرة وما بقيَ في تجويفات القلب من أسرار عن هذا المكان الّذي ادّعت حدوده «يتراوح بين تونس وبغداد» ولكنّها في حقيقة الأمر تعمّدت انتقاء أماكن معدودة ضمن هذه الحدود الّتي رسمتها، تنتقل فيها انتقالا لا يتحكّم فيه تراتبا خطّيّا للزمن بقدر ما توجّهه تلك المشاعر المخصوصة الّتي تكنّها تجاهه، فما لا يقال أكثر بكثير ممّا يقال فالأشخاص الّذين ستسرد سيرهم حتما لن تستحضرهم كلّهم بل هي تختار الشّخصيّة الّتي أثّرت فيها إيجابيّا، والّتي ساهمت في توازنها النفسي واستمدّت منها قوّتها، أو الشخصية الّتي يمكن أن تكون جسرا تعبره، لتفجّر به ذلك المخزون من المواقف والرؤى. لم تكن «للّابية» خالتها الكبرى سوى عيّنة من تلك الشخصيات الّتي طبعت حياتها. فقد كانت بمثابة الأمّ الثانية المعطاء،» تدخل معها البركة والأمان والحبّ والحنان والعطاء والسّخاء» [6] وكثيرا ما كانت السّاردة تثمّن أعمالها، فتقول «امّي بيّة كانت عطاء مطلقا دون تمييز بين الأخوة ودون حساب»[7] وتستحضر السّاردة أيضا شخصية العمّة «دوجة» الّتي انطلقت منها لتبرز تلك النّقاط المشتركة بين توحيدة بن الشّيخ أول طبيبة تونسية درست بباريس – والّتي كان لها الفضل في ولادة حياة الرّايس وإخراجها لهذا الوجود – وبين تنامي رغبتها في السفر للدراسة خارج أرض الوطن، فتستعيد مشهد تهريب توحيدة من قبل أمّها من الباب الخلفي لفيلا العائلة للّحاق بالمطار، لتؤكّد أنّها سلكت المسلك نفسه عندما اختارت العراق وجهة لها للسّفر. وانطلاقا من استحضار هذه الشخصية تبرهن على اختلافها وتفرّدها عن المرأة المعاصرة لها.

واختارت حياة الرّايس المراوغة عندما أقرّت أنّ ما تكتبه هو «وثيقة ثقافية واجتماعية وسياسية وحضارية وتاريخيّة على العصر» [8] ثمّ برهنت في الصفحة الّتي تليها على أنّها تكتب نصا باحثة من خلاله عن تخليد ذاتها عبر الكلمات ومعتبرة هذا الإحساس حتى وإن كان وهما جميلا لا يمنع الفناء من الحلول، فهو يجمّل البقاء «قدري أن

أكتب خلودي بالكلمة كوهم جميل يساعدني على البقاء»(9) . كما أنّ المؤلّفة لم تخف دوافعها الأدبيّة الّتي أثمرت هذا النّص الإبداعي، فالكتابة هي حلم وشرف الإنسان أن يحلم، وحلم الكاتبة هو أنها لا تريد أن تقضي العمر بلا هدف وبلا بصمة تخلّدها هي ترفض أن تعيش كالقطيع فتقول» أحلم بمشروعي الأدبي الّذي أزعم أن يخلّدني لكي لا أكون مجرّد عابرة في هذا الزّمن» [10]. و يعدّ جورج أوريل أنّ ذلك من الدوافع الكبرى للكتابة «الرغبة في إظهار الذكاء والحديث عنك ورفع ذكرك إثر وفاتك» [11].

إنّ هذا التّأرجح بين أكثر من ميثاق قرائي في هذه المدونة السردية يربك صيرورة التّلقّي في ظلّ غياب ميثاق قرائي يعيّنه سواء أكان مرجعيّا أو تخيّليّا. ولعلّ ذلك ما يزيد في صعوبة التمييز بين الخطابين السّرديين الروائي والسيرذاتي.

3 - الانفصال والتّماهي بين الرّوائي والسير ذاتي :

تستمرّ حياة الرّايس، الذّات السّاردة في المراوغة وتعلن في أسفل الغلاف عن جنس ما تكتب بعبارة «رواية» ثمّ تقول في عتبة الإهداء بالصفحة السّابعة من هذه الرّواية «إلى روحيْ الرّوائييْن: جبرا إبراهيم جبرا وسهيل إدريس، جبرا الّذي حرّضني على كتابة الرّواية، أوّل يوم رآني فيه وسهيل إدريس الّذي انتظر روايتي طويلا ومات دون أن تنجز» [12] تحدّثت المؤلفة عن الرواية بالتعريف أولا وهي تعني الرواية في المطلق من الزمن ولكنّها تشير ضمنيا الى أن مدوّنتها «بغداد وقد انتصف اللّيل فيها» رأت النور ولم يحضرها جبرا إبرهيم جبرا ثمّ ذكرتها مرّة ثانية بياء النسبة «روايتي» مؤكّدة أنّها تنتمي إلى جنس الرواية . هذا الإقرار الّذي تتحدّث به حياة الرّايس يمنحنا الحق كمتلقين أن نبسط جملة من التأويلات علّنا نخلص إلى إبراز طبيعة هذا الخطاب السّردي ونفكّ أزمته إن صحّ قول ذلك.

أوّلا لنفترض أنّ المؤلفة تكتب رواية كما أعلنت في عتبة الإهداء ألا يعني هذا أنّها تعتبر هذه المدوّنة رواية تلتجئ فيها إلى المتخيّل فتسرده وهو لا علاقة له بحياتها الخاصّة ؟، علما وأنّ الرواية هي رواية من لا سير لهم والعبارة لعبد الرحمان منيف وباعتبار الرواية متخيّلا سرديا تنسج أحداثا لا تلتقي بالضرورة مع حياة الكاتب ولا يحق لأحد أن يربطها بعناصر الرواية وهل في هذا النّص ما يقيم دليلعلى ذلك؟ إضافة إلى ذلك يبدو أنّ حياة الرّايس بهذا الإقرار قد خالفت ذلك الميثاق الّذي عقدته مع القارئ في العتبات ووعدته بأنها ستجول بذاكرتها وتروي له «مذكّراتها الجامعية في بغداد».

ونحن نعلم أنّ النقّاد قد اجتهدوا في تعريف الرّواية وسعوا إلى الحفاظ على خصوصيّة كل سرد. وهناك من يرى أنّه لا يمكن أن تكون الرّواية سيرة ذاتيّة ولا السيرة يمكن أن تكون رواية. ولعلّها تتعمّد التّماهي في المزج بين الأجناس الأدبيّة بين الذّاتي والتّخييلي وفي ذهنها أنّ ما يهمّها هو فعل الكتابة في حدّ ذاته وليس تقيّدها بجنس محدّد لذلك أدخلتنا في متاهة تداخل الأنواع الأدبية وهدم الحدود الفاصلة بينها وكأنّ السّاردة تستجيب لتطور ذائقة المتلقي الّذي أضحى قابلا لهذا الخلط والتّماهي.

كانت المؤلّفة مدركة لصعوبة الخوض في هذا النّوع من الخطاب السّردي فمارست الخداع السّردي فيما صرّحت به منذ العتبات، وتركت

لنفسها حرّية التّصرّف في نصّها، ولها أن تكتب ما تريد سواء أ التزمت بسيرتها بكلّ تفاصيلها وخفاياها وأزمانها وأطوارها، أو لم تلتزم. ولا يهمّ إن كان ما تكتبه حقيقيّا أو متخيّلا، باعتبار أن المؤلفة لم يعد يهمها غير فعل الكتابة الّذي يحرّرها إذ هي تكتب نصّها في وقت ما وظروف ما ثمّ تمرّ. يقول موريس بلانشو (1907 -2003) مؤيّدا لها، ومعليا من شأن الكتابة في كتابه» الحقيقة أنّ تلك الأشكال الأدبيّة والأنواع، لم تعد لها أهميّة حقيقيّة ومثال ذلك سيكون من السّخف التّساؤل عمّا إذا كانت يقظة» فينيغان» تعدّ عملا نثريا أوّلا، أو إذا كان من الممكن تسميتها رواية، إنّه عمل يشير إلى أدب يسعى إلى تأكيد نفسه في جوهره من خلال تخريب الفوارق والحدود» [13].

فحياة الرّايس تكتب سيرة ذاتية مستوعبة لخبراتها الذّاتية ومستفيدة من أطوار حياتها ولم تنجح الحدود المعيارية في تجاوز الكتابة الرّوائية إلى بناء مختلف، إذ لم تبتعد عنها كثيرا في مواطن عديدة من نص»بغداد وقد انتصف الليل فيها» وسنحاول استجلاء أهمّ هذه السمات الرّوائيّة الّتي نسجت خيوط هذا النّص السيرذاتي لاحقا علّنا نبرهن على هذا التماهي الّذي أوقعتنا فيه المؤلّفة بما باحت به في عتبة الإهداء.

ولكنّ يقتضي الإنصاف أن نلفت النّظر أيضا إلى أنّ كتّاب الرواية أنفسهم قد استفادوا من إدراج سيرهم في نصوصهم الرّوائية . ولنا أن نستشهد هنا على سبيل الذكر ولا الحصر بروائيين لم يتركوا أمر حياتهم الشخصيّة بعيدا عن متخيّلهم الرّوائي، لقد استفادوا من وقائع حياتهم في بناء عوالمهم الروائية كالرّوائي جبرا إبراهيم جبرا وغسان كنفاني. فتعالق الذاتيّ بالتخييلي. وتقرّ حياة الرّايس بهذا التوليف بين السيرة الذّاتية والرّواية وكأنّها تؤكد ضمنيّا أنّها لا ترى في مزجها بين الأنواع اقترافا لجرم، ثمّ إنّها لم تكن الوحيدة الّتي سلكت هذا السبيل مستشهدة بـ»نيتشة الّذي قدّم فلسفته بصورة سرد روائي في عمله الشّهير (هكذا تحدّث زارادشت)» [14]. واعتبرت ذلك مصالحة بين الفلسفة والأدب وأنّ اعتماد لغة السّرد الأدبي كان»تخفيفا من صرامة اللّغة المنطقية، العقلانية، الجافة» (15) وتستشهد، بجان بول سارتر وميلان كونديرا والبير كامو الّذين»صاغوا فلسفتهم وأفكارهم بواسطة الرواية والمسرح» (16) .وهو السبيل الّذي اختارته حياة الرّايس في نصها « بغداد وقد انتصف الليل فيها» .فالسيرة الذّاتيّة لها مكوّنات النّص الرّوائي وبناؤه من حبكة وشخوص والزمان وقاموس التّخييل والفرق الشّكلي بينهما هو شرط الزمان ويبدو أنّ لجوءها إلى توصيف عملها بهاتين التسميتين (السيرة الذاتية والرّواية) يعود إلى رغبتها في الجمع بين المرجعيّ والتّخييلي.

فما هي تجليات تلوّنات هذا الخطاب وتداخله في نص»بغداد وقد انتصف اللّيل فيها»؟

أ- تجلّيات الكتابة الروائية في نص المدونة:

لا تخلو هذه الكتابة من جمع لخطابات مختلفة تتحكم في نسيجها، فتفاعل الرّوائي مع السير ذاتي وتعاطي معه. فلا تلتزم المؤلّفة في استحضار الأحداث الّتي تخصّها بترتيبها خطّيا زمنيا، بقدر ما احتكمت إلى حريّة الاختيار فغازلت الرواية باختيارها التيمات بدلا عن الفصول وجعلت لها عناوين تعلّق جزؤها الأوّل بمراحل حياتها

في تونس حتّى الصفحة الخامسة والسّبعين تقريبا وتحضر عناوين من قبيل «ساعة الوداع الحارقة» أو»تلك الأمّ الاسطورية».. وجعلت أغلب مجموعة عناوين الجزء الثّاني استرجاعا لمرحلة دراستها الجامعية في بغداد ويمتدّ ذلك حتّى الصفحة السّادسة والعشرين بعد المائتين، حيث نجد عناوين من قبيل»أوّل تونسية أو» سنة أولى بعث». ثمّ تعود في الصفحات المتبقيّة – من خلال التيمة الأخيرة – إلى تونس والكشف عن طبيعة العلاقة الّتي ربطتها بزوجها هشام.

كما تخلّت الكاتبة في بعض المواضع عن موقعها الأساسي مستبدلة ضمير المتكلم بضمير الغائب. فنجد عناوين مثبتة بأسماء شخصيات «ياسين خليل» و»جبرا المقدسي البغدادي» و»الدكتور عبد الرحمان منيف» وهي شخصيات تربطها بها وشائج وحكايات وتنسى حياة الرّايس أنّ السيرة هي سيرتها وليست سير الآخرين ويصبح نصّها رواية لحكايات الآخرين وإن كانت لا تتخيّلهم ولا تبتدعهم مثلما هو الحال في الرواية. ومن ثمّة يتلاقح السيرذاتي مع سائر الخطابات الأخرى والفنون، ساعية إلى تجاوز الثّبات والتّقليد، وإدراك المدى الّذي لا يدرك للكائن من الأشكال والرّاهن من الأسئلة. ويعتبر محمد شكري هذا الصّنف من الكتابة سيرة ذاتيّة المكتوبة بتاريخ متسلسل فهي سيرة ذاتية مروّاة أو سيرة ذاتيّة بشكل روائي.

وتنغمس المؤلّفة في الحديث عن الشخصيات، ويتواتر فعل الحكاية «كان» والأفعال في صيغة الماضي المنسوبة للغائب وتطيل التّفصيل والتّدقيق في تتبّع نقاشات الأستاذ ياسين خليل وتفسيره لعدّة مسائل وتستمرّ المؤلّفة في تعداد مزاياه « كما اشتهر بدراساته العميقة في موضوع نظم سيميوطيقا اللّغة أو علم الدلالة...وكان يشدّد على ضرورة التّمييز بين الثّقافة العربيّة والحضارة العربية ..وكان له نقد حادّ في هذا المضمار..»[17] ويمتدّ هذا الاهتمام بهذه الشخصية في أكثر من ثلثي صفحات الفصل المخصص لذلك ونجد صدى ذلك أيضا في تيمة «سقراط بغداد» [18] في تناولها لشخصية «صالح مدني».

وتنفلت حياة الرّايس من حصار السيرة الذّاتية وتتسلّل إلى خيالها، طيّعة، مستمتعة بإحدى مشاهد حكايات الف ليلة وليلة، لحظة حلولها ببغداد، وهي تشقّ اللّيل والمدينة مفتنة بجمال المكان. فتخال نفسها على بساط الرّيح، تحطّ في عصر غير عصرها وتعيش أحداثا وقعت في العصر العبّاسي، فتقول «خلتني أدخل على بساط الرّيح قصر العبّاسة. يتناهى إلى مسمعي همس العامة:(كناسة الكناسة يهيم بالعبّاسة) في همز ولمز ساخرين من الوزير جعفر البرمكي الأعجمي...» [19] ويختلط الخيال بالتّاريخ وهو ما أكّده رياض خليف»هذا التّعالق يجعل الكتابة السير ذاتية تمتزج بالتّاريخ...تخييل التّاريخ ونقله إلى عالم الرّواية ذات طابع الجمالي»[20].

ولم يخل نص «بغداد وقد انتصف اللّيل فيها» من حبكة قصصية إذ تنتقي بعض حكاياتها مع»فارس» فتشّدنا إلى تفاصيلها وننتظر معها بشوق موعدها معه ونتخيّل ما سيسم هذا الموعد من شحنة غرام وصبابة وإذا بالسّاردة تفاجؤنا بعودتها خائبة، بعد أن رجّح فارس كفة حزب البعث على كفّة العشق والهيام. كما تنسج السّاردة مشهدا قصصيّا لا يمكن أن نجد له مثيلا إلاّ في الكتابة القصصية وهو مشهد «ليلة اختفاء صباح»

والبحث عنها، حيث توفرت فيه كل المقومات الفنيّة الّتي أهّلته لئن يحقّق التّشويق ويشدّ المتلقّي لأهم أحداثه. بدءا بتحديد المناسبة زمانا ومكانا، ثمّ الانتقال إلى التعريف بالشخصيات، وسرد نقاشاتهم وأجواء السهر، ثمّ تنتهي الأحداث باختفاء صباح فجأة. ويطول البحث عنها ويزداد التشويق عندما تعلم السّاردة أنّ حبيبها فارس قد غادر المكان مع صباح. وتتضاعف المخاوف والشكوك ويشاركها المتلقي خيبتها، وحزنها، واستغرابها، إلى أن تنتهي الأحداث عكس ما كان متوقّعا «نزّ منّي عرق بارد لا أدري هل أثلج صدري أم زاد من حيرتي»[21]. واللّافت أيضا أنّ هناك مشهدا آخر يمتزج فيه التّخييلي بالمرجعيّ والقصصي بالسيرذاتي وهو ما أسمته حياة الرّايس «موكب سريالي للحبّ والحرب والحرّ»الّذي بدأ هادئا جميلا ثمّ انقلب إلى مشهد صاخب يروي ويلات الحرب وكيف يعيش الموت والحياة جنبا إلى جنب . وهو مشهد يدغدغ الخيال فتخرج «إمرأة بدينة تزيح لحافا أخضر بلون الأعشاب من تحت شجرة وارفة،عالية» [22] لينتهي المشهد في الأخير بإخبارنا بأنّ الفتاة سمر الّتي نجت من الحرب وتزوجت أحمد. خاتلها الموت ولم يتركها «تفرح بابنتها ولم تتربّ في حضنها» [23].

ويبدو أنّ السيرة الذّاتية بمعاييرها المتعارف عليها لم تسع حياة الرّايس لتدلي بدلوها فصهرتها بالشّعر دون أن يحطّ ذلك من أهميّة هذه الكتابة، مدرجة ما نقلته عن ملحمة جلجامش تعبيرا عن أهميّة الكتابة في تحقيق الخلود :

«تمتّع بهناءاتك وما يولد لك من أطفال

الآلهة أعطت الموت للإنسان واحتفظت هي بالخلود.

وهو ما نحن عليه ولا محيد عنه»[24]

وينفتح نصّها أيضا على أشعار أبي القاسم الشّابي :

«عش للشعور وبالشعور فإنّما دنياك كون عواطف وشعور»

«عذبة أنت كالطفولة كالأحلام كاللّجن الجميل كالصّباح الجديد»

فحياة الرّايس تحتفي كثيرا بالشّعر ولم تستطع هذه الكتابة النثرية أن تثنيها عن إدراجه في هذا النّص السردي، فعشقها للشّعر لا يعرف حدودا. كذلك كان للّغة شأن خاص وقد عبّرت الكاتبة عن ذلك منذ الصفحات الأولى حين باحت بافتتانها باللّغة المنبعثة من الصوت الإذاعي العراقي وهي من قالت «مفتونة بسحر اللّغة. يرجمني شيطان الإبداع الكامن بين الحرف والمعنى، بشهاب يضيئ السّمع قبل البصر». وينقلب نصّها السيرذاتي إلى حديث عن جمالية اللّغة وأهميتها وإبراز عشقها الصوفي لها «لست أقيم سوى في اللّغة وأسكن بين الحرف والمفردة وأتوسّد الجملة وأتبسّط وسع الفواصل والنّقاط»[25].

ب- تجلّيات الكتابة السيرة الذاتية في الرّواية:

لا يمكن أن ننكر أنّ المؤلّفة حياة الرّايس قد عقدت ميثاقا مرجعيّا واضحا مع القارئ منذ العتبات الأولى -كما أشرنا آنفا- و قدالتزمت بهذا العقد بين ثنايا نصها السّردي فتطابق اسمها مع السّاردة ومع الشخصية معتمدة ضمير المتكلم المنفصل أو المتّصل أو ذاكرة اسمها ..

ولم يكن همّها إلاّ الواقع في سرد ما اختارت أن تجود به وإنْ شاكلته، فتحدّثت عن «حياة الرّايس»

الإنسان ولم تبدع ولم تتخيّل «حياة» أخرى «وكنت أوقّع تحت كلّ نصّ (حياة الريّس)كما كان يختزل اسمي في الشّرق»(26)، وإن كانت تتمنى أخرى وتبحث عنها بين تونس والعراق لأن حقيقة حياة الرّايس هي حقيقة المرأة العربية في جوانب كثيرة ومشتركة. والمهمّ في هذه السيرة الذاتية أنّ المؤلفة التزمت أيضا بزمن حقيقي اتسع لفترة أواخر السبعينات «لتسجّلني في السّنة الأولى بالسّنة الجامعيّة الجديدة (1977 -1978)»[27] «كان سفري في أواخر سبعينات القرن الماضي»[28]. وكنّا أوّل وفد رسمي يذهب للدّراسة في بغداد، في أواخر سبعينات القرن الماضي»[29] ثمّ تقف عند بداية الثمانينات «كانت بعض المناورات والاشتباكات الحدودية بين العراق وإيران قد قامت منذ شهر مايو 1980وكنا في الأيّام الأخيرة من الدراسة»[30].

تتّضح-هنا- بجلاء خصوصية هذه الكتابة السيرة الذاتية في الالتزام بالحدث الّذي يتمحور حول الشخصية الرّاوية وهو حدث مطاطي يتطوّر فتتصرّف فيه السّاردة معوّلة على ذاكرتها كأن تبدأ مثلا باستحضار مشهد الوصول إلى بغداد فتفجّر جملة من المشاعر والهواجس أثارتها تلك الجملة الّتي صدح بها المذيع قائلا «بغداد وقد انتصف اللّيل فيها» مشيرا إلى توقيت وصولها. ولا يتفرّع عن هذا الحدث أي حدث آخر ولكن يتسنّى للمؤلّفة أن تنبش عبر تقنية الاسترجاع(Analèpse) إلى ماضيها القريب أو البعيد فتكشف عن الظروف السياسية الّتي ساهمت في سفرها إلى العراق «كانت العلاقات مقطوعة إلى حدود سنة 1977 بسبب حزب البعث العربي الاشتراكي الممنوع في تونس...وفتحت السّفارات وأراد الوزير تعزيزها بالبعثات والزّيارات ..» (31) ثم تعود إلى الحدث الّذي انطلقت منه وإلى الزمن ذاته «ترى عن أي بغداد يتحدّث المذيع»[32] وتتقيّد المؤلفة بهذه الخطة الكتابية الّتي يكون فيها الحدث المتعلّق بها أساسا قابلا للتطوّر بين التّقدم إلى الاستباق((Prolèpse والاسترجاع.

ولا ننكر ما اتّسمت به هذه الكتابة من مرجعية واقعية، إذ تذكر الكاتبة الكثير من الشخصيات بأسمائها التّاريخيّة يقودها صفاء ذاكرتها، وقدرتها الرّهيبة على استحضار التّفاصيل، فتذكر الأسماء متتالية في فقرات بحالها. (ص ص 84 و145) وتحدّد طبيعة العلاقات الّتي ربطتها بها فتذكر شخصيات أدبية معروفة كجبرا إبراهيم جبرا، وعبد الرحمان منيف وتشير إلى أسماء أساتذتها الّذين استفادت من كتبهم وأبحاثهم كمدني صالح و ياسين خليل مخصّصة لهم صفحات عديدة منضوية تحت عناوين من قبيل «سقراط بغداد أو ياسين خليل أو جبرا المقدسي. وقد تفصح أيضا عن أسماء صديقاتها المقرّبات وأصدقائها من الطلبة كصباح حبيبة قلبها وصديقتها المخلصة لها»كانت صباح هي صديقتي المفضّلة والأقرب إلى نفسي... كنّا الأكثر حميميّة وثرثرة»[33]. وفارس الّذي كانت تحبّه ومعجبة بجماله وشخصيته»وكان أن وقعت في حبّ هذا الشّاب اليوسفي الحسن، والجمال المثالي الخلق والمقام»[34] كما تذكر الكثير من الأحداث بتواريخها الدقيقة، والمفصّلة، «لهذا قامت الثورة سنة 1973 بتأميم شركة النّفط هذه والنّفط العراق كله وطردت البريطانيين» [35]» حتّى جاءت عالم بلا خرائط الّتي كتبت ما بين 1979و1980»(36).

وممّا لاشكّ فيه أنّ هذا النّص السيرذاتي جاء منفتحا على التّاريخ الّذي لم تخف السّاردة اهتمامها

به وتوقها النبش فيه. كانت حياة الرّايس تصول وتجول بذاكرتها بين الأماكن ماضيا بعيدا أو وقريبا فتعود بنا إلى أحداث عديدة في سرد أخبار الطلاّب العرب القادمين من مختلف العواصم العربية وتنتقل للحديث عن حزب البعث وأيام الحرب الإيرانية. وتحدّثت عن مهرجان مربد الشعري. وانتهزت الفرصة لتتكلّم عن التّاريخ الثّقافي التونسي. ولم تكتف السّاردة باستدراج التّاريخ بل وضعته قيد المساءلة وعادت إلى مسائل معتّمة لم يجرؤ الكثير النبش فيها. جاء نصها محتفيا بالتّاريخ برؤية جديدة وجمالية فنيّة تجعل» المتخيل يشهد بدوره نوعا من التّذويت» والعبارة لرياض خليف[37].

بهذا نخلص إلى القول بأنّنا إزاء ممارسة إبداعيّة تحمل أكثر من خطاب تجمع بين متعة المذكّرات وانسيابات الخيال، ولئن رأى بعض النقّاد أنّ الاحتكام للواقعي والتّاريخي، الّذي لا يحتمل التّأويل،هو المحدّد الأساسي للفارق بين الرواية والسيرة الذّاتية. فإنّ الناقد عبد المالك أشهبون يقرّ «أنّه لا يوجد بالتأكيد نموذج وحيد سيرة ذاتية ولا صيغة واحدة لإبداع روائي»[38].

ولكن لايبدو أنّ هذا التمييز على الرغم من صعوبة تحقيقه يهمّ حياة الرّايس الّتي تسمي هذه الكتابة في أكثر من موضع في عتبات الكتاب (الغلاف والإهداءات) رواية، إذ يكفيها أنّها أنتجت نصّا اتّسم بميله إلى الذّات وتناولها كظاهرة محورية في حياة الإنسان.

أزمة الذّات في المدوّنة :

ممّا لا شكّ فيه أنّ المؤلّفة حياة الرّايس قد استطاعت تطويع هذا الخطاب «الهجين» -إن حقّ لنا قول ذلك- لتسبر أغوار ذات متأزّمة ومتقرّحة تحمل هموما شخصيّة وإنسانية. والذّات في هذه المدوّنة ذوات ثلاثة : الذات السّاردة الّتي تحمل إسم «حياة الرّايس»، والذّات المثقّفة والمفكّرة والنّاقدة، والذّات الرّحالة المستغربة حينا أو المنبهرة أحيانا.

1 -الذّات السّاردة (حياة الرّايس):

هي ذات تكره أن تعيش منساقة لنمط حياتي صنعه غيرها، هي لا تقبل ما لا يقبله العقل، وكثيرا ما تنطلق من ملاحظة الواقع وتحليله ثمّ تخلص إلى نتائج تجعلها تكتشف نقاط ضعف تفكير معاصريها واستئناسهم بالقوالب الجامدة، نكاد لا نجد نصا من نصوص هذه المدوّنة يخلو من هذا الخطاب الحجاجي. قد استحضرت أيام الكتّاب، لتنقد المنظومة التلقينيّة الّتي لا تعترف بالعقل ومخرجاته فبرهنت على عدم جدواها في التّدريس وعبّرت عن تبرّمها من هذه المؤسسة التعليميّة ومن ممارسة المؤدب التلقين الآلي من ناحيّة وللعنف من ناحيّة أخرى. وخصّصت أكثر من عشر صفحات للحديث عن تلك التجربة في تيمة وسمتها بـ»...ن والقلم وما يسطرون « وأبرزت ما خلّفته لها من معاناة نفسية وفراغ فكري فترة ذهابها للكتّاب. وعبّرت عن إعجابها بالفكر الفلسفي العقلاني وما ساهم فيه من نحت لكيانها ممّا تعلّمته من أستاذها «صالح مدني وتقول عنه «ووجدت أنا فيه ضالّتي...وصادف أسلوبه هوى في نفسي. ذلك الأسلوب، الّذي يثير ويستفزّ ذائقتي بما يغذّي مشروعي الأدبي/ الفلسفي المستقبلي»[39].

ولعلّ اطلاعها على عوالم الفلسفة وتشبّعها بآراء أساتذتها كان المنطلق الأساسي في تنمية وعيها

ككاتبة وكمثقّفة، وهو ما انعكس على أسلوبها في التّعاطي مع عديد المسائل. فبقدر ما كانت لغة هذه السيرة سهلة، وسلسة، بقدر ما كانت السّاردة تدقّق الصور والذكريات الّتي تسردها في مدوّنتها، وفق منهج لا تعدمه وجاهة، وكثيرا ما جعلت نصوصها منبرا للتنظير والدعوة لإعمال العقل مؤكّدة أنّه السبيل الوحيد لخلاص الذّات من أزماتها مستفيدة من خبرات أساتذتها. تقول مصرّحة بذلك «تعلّمت بأنّ الاحتكام للعقل يجنّبنا الوقوف في مغبّة القبليات، وأنّ إعمال الفكر بداية طريق الحكمة وأنّ الشكّ المنظّم أوّل درجات البحث عن الحقيقة وأن لا أخاف من عقلي ومن الأسئلة»[40].

وقد بدت ذات حياة الرّايس تواقة للتّحرّر وللحركة وللتّعبير»من صغري اشعر انّني اعيش بقلب طائر لا يرفرف إلّا للرّحيل والسّفر»[41]. فكانت مختلفة واستثنائية، ولم تستسلم لنواميس وعادات عائلتها، ومجتمعها، وكانت تشعر أنّ من حولها كانوا يعانون خللا ما وكانوا يحسدونها، تبوح بحقيقة ذلك تقول»كنت استثناء وحدثا، محلّ حسد وغبطة في ذات الوقت من بنات العائلة الكبيرة»[42]. كانت حياة الرّايس ترسم صورة تلك الذّات المتسلّحة بالاختلاف سبيلا للتّمرّد وكانت واثقة بنفسها وتقرّ بذلك قائلة «كان لي إحساس قويّ بالقدرة على ذلك»[43] .هي ذات أيضا مشحونة بالمغامرة. تتحدّى القدر، وتثور على الموجود «مشحونة، مجنونة بحبّ المغامرة والسّفر»[44]، «وتواتر في نص حياة الرّايس تصريحها برفض واقعها و اعتباره مدمّرا لذاتها لذلك كانت تقول»الشّغف بمصير جديد أحسب انّني سأصنعه بيديّ، غير الّذي كتب لي وولدت ونشأت عليه «[45].

2 - الذّات المفكرة والمثقّفة والناقدة

ممّا لا شكّ فيه أنّ ما اتّسمت به هذه الذّات النّاقدة من نضج مبكّر وثراء ووعي استثنائي عن بنات جنسها -من أهلها أوصاحباتها- هو ما جعلها تنطلق من ذاتها لتدلي بما يؤزّم المرأة الأنثى والمرأة الإنسان عامّة وتدعو إلى مراجعة المفاهيم بحس نقدي ووعي جديد وقد عبّرت عن هذا الموقف مستفيدة من أستاذها «ياسين خليل»في جامعة بغداد قائلة»كما أعتبر فكره منعطفا رياديا لرفع العقل إلى مستوى علمي نقدي جديد لمجمل المفاهيم والأفكار الّتي تخلّلت العلم الحديث المعاصر»[46] واختارت حياة الرّايس هذا المجال السّردي الّذي اعتبرته جليلة طريطر «المجال الأنسب لطرح إشكاليات الهويّة الأنثويّة وصياغة فرضياتها فضلا عن مساءلة محدّداتها ومختلف مهاراتها النّصيّة الفنيّة»[47].

تدرّجت المؤلّفة في هذا التّمشي النّقدي بدءا من ملاحظة وضع المرأة في علاقتها بالرّجل في واقعها التونسي في فترة السبعينات. فتبيّنت أنّها مرتهنة، وفي تبعيّة مطلقة للرّجل، وهذا يبرهن منطقيّا على وجود خلل في العلاقة بينهما انطلاقا من التّسليم بأنّ القضايا المصيرية والاقتصادية والعلاقات هي همّ الرّجل و الرّجل هوهمّ المرأة تسانده وتعلي من شأنه وتخدمه في المقابل تهمل من شأنها وتهدم ذاتها فتخلص حياة الرّايس إلى أنّ هذا الاختلال الّذي تعيشه ذات المرأة هو سلوك موروث عبر السنين، وأنّها غير معنية به، وترفضه

كذات مستقلّة، و كإنسان حرّ. وهي ليست مجبرة على اتباع هذا النمط من العيش المحقّر للمرأة تقول «ارتعبت لارتهان المرأة الكامل للأفراد الآخرين..»[48]. وقرّرت أن تسحب نفسها من «عالم النّساء الكائنات بغيرهنّ لا بذواتهنّ»[49] وصمّمت على أن تكون فاعلة بفكرها وإصرارها وكرّست مسيرتها الإبداعية لتواجه هذه العقليات المتخلّفة الّتي لازالت ترى المرأة عورة وناقصة عقل ودين، فعرّت العقلية الرجولية التي كانت تتعامل مع المرأة من منطلق الهيمنة الذكورية الشرقية . وهي مؤمنة أنّ التغيير و استرجاع حق المرأة هو التزام بقضية إنسانية. تصرّح حياة الرّايس كذات واعية متبرّئة من تبعيّة المرأة للرّجل فتقول»كان عليّ أن أوقف هذه الصيرورة الهابطة. وأخلّص نفسي من الإقامة الجبريّة في الآخر. والاستغراق في ذاته والتّمحور حوله»[50]. هي ذات تأبى أن تنساق كما تساق الإبل ومختلفة تبحث عن الخلود من خلال الكتابة وتحتكم إلى العقل لا ترضى بغيره إماما. وهي»صوت المرأة المتحدّية للظلمات وصوت الأرض الباحثة عن الخلاص»[51].

ولم تكتف المؤلّفة حياة الرّايس بالغوص في واقع ذات المرأة والدعوة إلى مراجعة جملة المفاهيم المتعلّقة بها، بل انفتح خطابها النّقدي في هذا السّريد أيضا على جملة من المسائل المتعلّقة بالتّاريخي والسياسي والديني والفكري والاجتماعي. ثم لم تنفكّ الذات النّاقدة تطرح الأسئلة ملتزمة بثنائية السؤال والجواب كخطة حجاجية تؤثّث بها خطابها السّردي في نقاشاتها الكثيرة مع صباح، ونيفين، وفارس، وجبرا إبراهيم جبرا، وعبد الرحمان منيف. وتغوص من خلالها، بكلّ جرأة في عديد المسائل المقصاة من الطرح والّتي طواه الزّمن بالكتمان والنسيان.

كانت تستدرج التاريخ، على لسان نفين المسيحيّة وتنبش في الزّوايا المظلمة لحزب البعث. كاشفة عن تلك المغالطات الّتي نقلت لنا حقائق مشوّهة، ومزوّرة، عن مجمل الأحداث التّاريخية، خاصّة منها ما مارسه النظام السياسي البعثي، في العراق من اضطهادات في حق المسيحيين وما أصاب أغلب معالمهم الأثرية من تدمير» أنّ قصور النّظام الحالي البعثي مشيّدة على أنقاض عدّة كنائس قيّمة»[52].

استطاعت الذات النّاقدة بالخطاب نفسه أن تعرّيَ ممارسات حزب البعث واضطهاده لشعبه بشتّى الأسلحة المتاحة وغير المتاحة وأشارت إلى انتهاكاته لحرمة الإنسان، فشرّد، وقتل وأباد، وسجن وعذّب .. لقد كانت المؤلّفة ذاتا شاهدة على واقع سياسي، متغطرس، ومستبدّ، في عصر ما وفي مكان ما لكنّها كانت أيضا صوت الذّات الإنسان الّذي يعيش مضطهدا في ظلّ نظام سياسي شبيه بأغلب الأنظمة السّائدة في البلدان العربيّة الّتي لا تؤمن إلّا بنظام الحزب الواحد.

ولم تستثن الذّات النّاقدة المسائل الدينية من حواراتها مع نيفين خاصة في التيمة الّتي وسمتها ب»المسيحيات العراقيات»، فأثارت عديد الإشكالات منها ما أكّدته نيفين «أنّ المسيحيّة سابقة على الإسلام في بلاد الرّافدين بآلاف السّنين»[53]، وهل نعتبر ما قام به المسلمون في عملية نشرهم للإسلام فتوحات أم غزوات ؟ هل ندين ما وقع من طمس للكنائس والديارات المسيحية أم نبرّره؟

3 - الذات الرّحالة :

بدت حياة الرّايس في روايتها السيريّة مجسّدة لصورة رحّالة السّبعينات من القرن العشرين، تلتقي المؤلّفة في مواضع كثيرة مع رحّالة العصر القديم الّذين تحدّثت عنهم كتب أدب الرحلة في أدبنا العربي القديم و حكايات ألف ليلة وليلة .فبسطت علاقة الأنا (الذّات التّونسية)المنتمية إلى المغرب العربي، بالآخر ((الذّات العراقية المشرقية)، مؤثّثة نصّها السير ذاتي بدراسة أنتروبولوجية حلّلت فيها تجلّيات الاختلاف بين الشعوب وأسبابها وخلصت إلى تأسيس استراتيجية محكمة يمكن أن تحقق الألفة والانسجام بين الشعوب منطلقة من ذاتها كنموذج يحتذى به. داعية من خلالها إلى القبول بالآخر مهما كانت اختلافاته الاجتماعية والدينية والفكرية السياسية.

كانت السّاردة مهووسة بالتّنوّع اللّغوي، وكم كان فضولها متيقّضا لحفظ اللّهجات المختلفة السورية، والعراقية، واللبنانية، والكويتية. وكم كانت تفسّر لصاحباتها تلك العبارات الّتي تنطق بها، وتعرّج على أصولها الأمازيغية» كلّها مفردات باقية من اللّغة الامازيغية لأجدادنا الاوائل والّتي كانت سائدة عند فتح القبائل العربية لشمال إفريقيا»[54] وكم كانت حياة الرّايس نشوى، وهي تذيب جليد حيرة صديقاتها، حين لا يفهمنّ اللّهجة التونسيّة الّتي كانت تتحدّث بها إليهنّ .ثمّ تعلمها لهنّ، تقول الساردة تأكيدا لذلك «كانت حواراتنا مسرحا لنوادر ووصلات ضحك لاختلاف اللّهجات وما تؤدّي إليه من سوء فهم..»[55]. ولا تنفكّ تصحّح الأحكام المسبقة وتعرّف بالذات التونسية، فيدرك كلّ من حاورها أنّ اللّغة الرّسمية في تونس هي العربية وليست الفرنسيّة، كما كانوا يعتقدون.

وقد أثارت المؤلفة مسألة اختلاف الطباع بين المغاربة والمشارقة «طباع النّاس في المغرب العربي جفاف وأسلوب ناشف في الكلام وفي الحياة بعيدا عن المجاملة.. في حين أنّ المشرق العربي تختلف طباعه عنّا تماما تطرّز وتزيّن المجاملة»[56]. وكذلك أطالت الحديث عن أنواع الأطباق المختلفة بين أهل المشرق والمغرب فتذوّقت مأكولاتهم واستلذتها واحتفت بها وخاصة تلك «الطاولة الملآنة بالحواضر كما يسميها أهل بلاد الشّام وهي أطباق، مقبّلات ..صحون الزيتون والجبنة واللّبنة والخيار والطّماطم ..وبابا غنوج والتّبولة.. والمكدوس(وهو الباذنجان المخلّل مع التّوابل، المحشو بحبّات الفستق)»[57] وتحتفي رفيقاتها أيضا بالمطبخ التونسي «الكسكسي والمحمّص والروز الجربي وعلّمتهنّ طبخ الطواجن على أنواعها والملوخيّة والبريك المقلي»[58].

لئن سردت حياة الرّايس هذه التفاصيل الدقيقة عن عالمها الخاص في مبيت الفتيات أيّام دراستها بجامعة بغداد محقّقة شرط قول الحقيقة والصدق. فإنّها أنشأت نصا في أدب الرحلة وهو «نص مذوّت وخطاب يضيء عدّة بؤر من ضمنها «أنا الرّاوي «باعتبار السّرد الرّحلي سيرة ذاتيّة شذريّة، محدودة في الزّمان والمكان. إنّها مشهد سيري وذاتي وبيوغرافي يخصّ لحظة زمنيّة مؤطّرة بسفر»ذات» تحمل أحلامها وتطلّعاتها ومعارفها وقيمها»[59]. هكذا كانت حياة الرّايس الرحّالة، مصمّمة على التّعريف بالأنا التونسية المغاربية والآخر االعراقي المشرقي فأكدت أنّ قبول

الاختلاف هو السّبيل الوحيد للاستمرار وبلوغ التّعايش السلمي ومدّ جسور التواصل وتحقيق الحوار الثقافي والحضاري بين كلّ شّعوب العالم .

لئن استطاعت حياة الرّايس في هذه الكتابة أن تسلّط الضوء على عديد المسائل الفكرية خاصّة بشيء من الجرأة. فإنّها ارتأت أن تختزل شيئا من حياتها الغرامية في بعض الجمل واكتفت ببعض الإشارات أو التلميحات العابرة باستثناء ما باحت به لصديقتها عن تلك المشاعر الّتي كانت تكنّها لفارس. فلم تخف عبارات الحب، ولم تكتم لهفتها للقائه، وعبّرت عن إعجابها بجماله وأخلاقه ولكنّها لم تشرّك القارئ الموعود بالبوح والصدق في الاستمتاع بأخبار العلاقات والغراميات الّتي كانت تتبادلها مع رفيقاتها في البلكونة» هناك يمكن أن تطول جلستنا... حيث يحلو السّهر والسّمر مع الشّاي وسيجارة ..وأخبار الكليّة والشّباب والعلاقات والغراميات...»[60] ولعلّ خوفها من أن تتعرّض للانتقادات كان سببا أساسيا في هذا الكتمان .

يمكن أن نقرّ أيضا أنّ السّاردة قد تخطت الزمن الّذي ألزمت به نفسها في العتبات وأشارت إلى بعض أحداث من سنوات القرن الواحد والعشرين «فمنذ العام2003 خرج حوالي ثمانية آلاف عالم عراقي من البلاد...»[61] وسمحت لنفسها بالحديث عن الزمن الحاضر وتجاوزت مذكرات أواخر السبعينات وحتى سنة 1981»وتشاء الأقدار أن أعود إليها بعد طول هذا العمر سنة 2015... وزاد وقرّب بيننا الفايس بوك حديثا...بتاريخ 23 جانفي 2016» [62].

على سبيل الخاتمة :

لم يكن تتبّعنا لخصوصيات كتابة «بغداد وقد انتصف اللّيل فيها» وما اتّسمت به من تمازج وتداخل بين الخطاب الروائي والسير ذاتي وخطابات أخرى على سبيل تفضيل جنس على جنس بقدر ما كان سعيا منّا لمحاولة تحقيق فهم طبيعة هذه الكتابة وإبراز بعض ملامح التّخطّي والتّجاوز للكتابة التّقليدية للسيرة الذّاتيّة وتأكيد ما سعت إليه المؤلّفة في سبيل تحرير الخطاب القصصي من حصار المعايير وتحرير الذّات من الجمود والثّبات. ولا يهمّ الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه «بغداد وقد انتصف الليل فيها»، بل المهمّ تلك الشّهادة الصادقة على عصر ما ومكان ما بأسلوب جماليّ مغر للقارئ.

إنّ أزمة الخطاب هي أزمة من الدّاخل أي هي أزمة عقليات تجمّد المجتمع في نمط عيش موحّد وهي العقليات نفسها الّتي تعمل على تحنيط الأدب والنّقد وكلّ أنواع الخطابات في قوالب جاهزة. تلك العقليات تنصّب أنفسها سدنة على الإبداع وحرّاس على الفكر. إنّنا في حاجة اليوم إلى كتابة حداثية تثور على صفاء النّوع الأدبي الخالص سواء تعلّق الأمر بنوع الرّواية أم بالسيرة الذاتية، وإعادة تعريف لمستجدّات النّوع الهجين، وتكييف محدّداته مع كلّ نتاج جديد يندرج ضمنه.

المصادر والمراجع

1 – المصدر:
– حياة الرّايس، بغداد وقد انتصف الليل فيها، دار ميّارة للنشر والتّوزيع، تونس 2018، ط.1
2 – المراجع:(مرتّبة ترتيبا ألفبائيّا)
– إبراهيم(عبد الله)، المطابقة والاختلاف، المؤسسة العربية للطباعة والنّشر،ط2004،ص561.
– أشهبون(عبد الملك)، التّخيّل السيرذاتي في السّرد العربي، التركيب والدلالة،مجلّة أبوليوس،المجلد6،العدد2جوان 2019.
– برادة(محمد) بورقيبة (حسّان)، ترجمة، بول ديكور، ص43-42
– بن رجب(محمد)،أدب السيرة النّسائية في تونس،ن. بوست تقارير،نشر بتاريخ 6/ 2/ 2018
– بلانشو(موريس)،الفضاء الأدبي،المقدمة،ط،1989
–خليف(رياض)،تعالق السير ذاتي والتّاريخي،مجلة القدس العربي،العدد 12،فيفري2020
حليفي(شعيب)،الرحلة في الأدب العربي،التّجنّس، آليات الكتابة،خطاب المتخيّل،الهيئة العامة لقصور الثقافة،سلسلة نقدية 212،القاهرة،ط1، 2000،ص، 280 279
– زوقار (سليمان)،لماذا أكتب؟،سمات كتابة المقال
– طريطر (جليلة)،كتابة الهوية الأنثوية في السيرة الذاتية العربية الحديثة،مجلة الحياة الثقافية،العدد195 سبتمبر 2008

الهوامش والإحالات

1–عبد اللّه إبراهيم : المطابقة والاختلاف، ص–561 574
–2ترجمة محمّد برادة وحسّان بورقية، بول ريكور، ص43–42
3–حياة الرّايس،:بغداد وقد انتصف اللّيل فيها، دار ميّارة للنّشر والتّوزيع، ط1، 2018ص5
4–المرجع نفسه ص5
5–المرجع نفسه ص5
6–المرجع نفسه ص23
7–المرجع نفسه ص23
8–المرجعنسفه ص 5
9–المرجع نفسه ص6
10–المرجع نفسه ص13
11–سليمان زوقاري : لماذا أكتب؟سمات كتابة المقال
12–حياة الرّايس: بغداد وقد انتصف اللّيل فيها،7
13–موريس بلانشو: الفضاء الأدبي، المقدمة، ط 1989
14–حياة الرّايس: بغداد وقد انتصف اللّيل فيها، ص67
15–المرجع نفسه ص67
16–المرجع نفسه، ص67
17–المرجع نفسه، ص144
18–المرجع نفسه، ص131
19–المرجع نفسه، ص14
20–رياض خليف: مقال تعالق السيرذاتي والتّاريخي،12 فيفري 2020
21–حياة الرّايس: بغداد وقد انتصف اللّيل فيها،ص 69
22–المرجع نفسه ص12
23–المرجع نفسه ص178

124-لمرجع نفسه ص224
25-المرجع نفسه ص225
26-المرجع نفسه ص204
127-لمرجع نفسه ص77
28-المرجع نفسه ص15
29-المرجع نفسه ص16
30-المرجع نفسه ص207
31-المرجع نفسه ص16
32-المرجع نفسه ص16
33-المرجع نفسه ص120
34-المرجع نفسه ص123
35-المرجع نفسه ص128
36-المرجع نفسه ص201
37-رياض خليف، مقال تعالق السيرذاتي بالتّاريخي
38-عبد الملك أشهبون، التّخيّل السير ذاتي في السّرد العربي(التركيب والدّلالة)،مجلّة أبوليوس، المجلّد6 العدد2 جوان 2019
39-حياة الرّايس، بغداد وقد انتصف اللّيل فيها، ص135
40-المرجع نفسه ص145
41-المرجع نفسه ص16
42- المرجع نفسه ص15
43-المرجع نفسه ص16
44 -المرجع نفسه ص12
45 -المرجع نفسه ص12
46- المرجع نفسه ص145
47-جليلة طريطر، كتابة الهويّة الأنثوية في السّيرة الذّاتية العربية الحديثة مجلّة الحياة الثقافيّة، العدد195 سبتمبر2008
48-حياة الرّايس، بغداد وقد انتصف اللّيل فيها ص-71 72
49- المرجع نفسه ص73
50-المرجع نفسه ص73
51- محمد بن رجب، أدب السّيرة النسائيّة في تونس، ن بوست تقارير،نشر بتاريخ6/ 2/ 2018
52- حياة الرّايس، بغداد وقد انتصف الليل فيها ص96
53-المرجع نفسه ص96
54-المرجع نفسه ص120
55-المرجع نفسه ص 115
56-المرجع نفسه ص 187-186
57-المرجع نفسه ص 105
58-المرجع نفسه ص104
59-المرجع نفسه ص104
60 -المرجع نفسه ص118-117
61- المرجع نفسه ص 119
62 -شعيب حليفي،الرحلة في الأدب العربي- التّجنّس،آليات الكتابة،خطاب المتخيّل-الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، سلسلة نقدية212،القاهرة،ط2000،1،ص279 280-



تردّد المعنى وخفقة السؤال

قراءة في رواية «وادي الصّبايا» للرّوائي التونسي علي أولاد أحمد



فتحي بن معمّر/كاتب، تونس



بسفينة سرديّة زاحفة على سطح ميّت الماء يمضي بنا علي أولاد أحمد في روايته «وادي الصّبايا» وئيدا بشراع يرفرف بشعار رنّان نجد صداه في كامل النّص «ليس المهمّ أن نكتب كلّ شيء، المهمّ أن نوحي بكلّ شيء، البيان هو حسن الكلام لا كثرته»[1]، يمضي بنا بين اقتصاد في اللّفظ حتّى يُظَنّ به الشّح وإسهاب في المعنى تنفتح به آفاق النّص رحبة مغوية كغانيّة كلّما تحرّكت رنّ منها الحسنُ فأغوت وأتلفت العقل وسَبَت الرّوح فلا يعود هذا ولا تستكين تلك إلاّ إذا قُضي الوطر. وما قضاؤه في رواية الحال إلاّ بالإتيان على النّص وربّما بالوقوع عليه وقعة واحدة.

تكتنف القارئ وهو يتقدّم في القراءة حيرة في تجنيس النّص. أهو رواية كما وُسم في الغلاف أم سيرة روائية أم سيرة ذاتية أم هو نصّ يمزج ويصهر لينشئ بدعًا جديدا لا عهد لنا به بالنّظر إلى الأسلوب واللّغة التي قُدَّ بهما. لكنّ القراءة المتأنيّة قد تجعلنا

بشيء من التجوّز نركن إلى أنّها سيرة ذاتية روائية جمعية مزدوجة. فهي سير عديدة لعديدين عاشوا في وادي الصّبايا، انتخب أولاد أحمد منها ذاتا قلقة سائلة متشبّثة بالوادي الصّفصف السّحيق هي ذاته المسمّاة «صالح»، اصطنع لها ذاتا شقيقة تشاركه السؤال والحيرة لكنّها تفارقه وتفترق عنه في الملامح والتصوّرات والمستقبل والمآلات والقناعات هي ذات «الجريري» وبينهما ومن خلالهما بالتّواصل المباشر أو عبر الرّسائل تسير السّفينة على واد غائر الماء تتصارع فيه قوى الخير والحكمة ممثّلة في جدّ صالح وجدّته والباشا ذاك الرّجل الغريب الفنّان والتّلاميذ والبسطاء من أهل القرية مع قوى الشرّ والمخاتلة والاستغلال ممثّلة في حمّودة الرّهبان الذي يصفه جدّ صالح بالقول «إنّه ذئب بشريّ نصف إنسان ونصف شيطان، زانيا إذا مشى، ثعبانا إذا نام، إذا حدّثك همز وإذا وعدك نصب فخّا يفرح لحزن الآخرين ويطرب لآلامهم»[2] رجل غامض الأطوار والأخبار يجثم على صدر القرية هو وأعوانه.

وهذا الصّراع هو الذي يفتح الباب لسيرة ذاتية جمعية من نوع خاص هي سيرة «وادي الصّبايا» كلّما دقّقنا النّظر في التّفاصيل بالمجهر السّردي الذي يستعمله أولاد أحمد ببراعة وهي سيرة وطن هو تونس كلّما نظرنا إلى الأشياء كما هي في الواقع الرّاهن عبر قنوات عديدة مثل عم العبيدي صوت الحكمة صديق جد صالح الذي يتبنّى موقفا من السّياسة وأخبارها في البلاد بقول زاجر لصالح يطلب منه تجاوز أخبارها «تجاوز عنها فليس لنا ساسة»[3] فكان النّص بذلك قائما على سرديتين سرديّة قرية «وادي الصّبايا» وسرديّة وطن كلّ ما في النّص يشي بأنّه «وادي السّبايا». ذاك الوطن الذي تتّضح ملامحه جليّة من خلال تصوّر عمّ العبيدي له باعتباره صوت الحكمة المتبقي، ذاك التصوّر الذي يتذكّره صالح يوم نُعي إليه العبيدي «كان العمّ العبيدي يسأل دوما صالحا ولا ينتظر الإجابات، عن بعض المصطلحات الحديثة، عن معنى السّياسة والسّاسة، عن الدّستور، عن جلسات العمل، عن المائدة المستديرة، عن الاجتماعات المغلقة أو المفتوحة، عن الوفاق أو الاتّفاق، عن الأحزاب، عن دور الحكّام والمحاكم، كان العمّ العبيدي يُحرّك رأسه إثر كلّ سؤال ويضحك»[4].

وعلى هذا فالنّص يقع في مضمار الأسئلة ولا يكاد يصل إلى أفق إجابة رحبة في واد لا يُرى فيه كثيرا قوسُ قزح الذي يتوضّأ به الدّراويش حسب جدّ صالح. فكان لزاما أن يكون درسه الأوّل مع تلاميذه شرحا ممنهجا مقصودا وربّما مفتعلا أو محرّفا لعبارة «اقرأ» ذات البعد المرجعي في الثّقافة العربيّة الإسلامية إذ هي أوّل ما خُوطب به محمّد صلوات الله وسلامه عليه في غار حراء. ولئن لم يجنح أولاد أحمد إلى ما ذهب إليه سالم حاج أحمد في كتابه «العالمية الإسلامية الثالثة» من معاني القراءة ومناويلها فإنّه قد ذهب بشكل لا يخلو من «مباشرتية» وتعسّف إلى القول «أحسنت أيّها الفتى، سأشرح ذلك في الحين، ألف في صدر الكلمة تعني إقدام، قاف هي قرار، راء هي رأي والختام يعني إصرار، علّقوا هذه الأحرف بأعناقكم. طرب المعلّم صالح وتربت يداه وهو يشرح هذه الكلمة، وفي صدره تتلألأ كلّ المعاني النّبيلة، لاذ بصمته وتجلّى، ارتوى من ماء الكلمات التي تنساب من تلك الشّفاه الطريّة»(5) وليس مصادفة أن يختار هذه الكلمات «إقدام» رغم أنّ الألف وصلية في

بداية اقرأ و»قرار» و»رأي» و»إصرار» رغم أنّ الألف في ذيل اقرأ تُرسم فيها الهمزة أعلاها. فقد اختارها لأنّه ببساطة يروم تغييرا في البلاد لم يره فانكفأ على نفسه حتّى كاد يُفنيها.

وهو في كلّ ذلك يؤمن بالفعل المتميّز واقعا وكتابة حين يقف على «ضفاف نص» والعبارة له لأنّه يدرك تمام الإدراك أنّ «الفكرة الممتنعة والمستعصيّة حتما ستلد نصّا متينا»[6]. فهل ولد النّص متينا فعلا في هذه الرّواية؟ طبعا لا نستطيع الجزم بسهولة في أيّ اتّجاه لأنّ «وادي الصّبايا» ككلّ نصّ تتراوح ردهاته بين رفرفة الإبداع وبوتقة السّحر وحفيف الواقع المتخيّل وجنوح الرّمز المنتقِب وسفور المعنى المباشر يهرول إليه الكاتب قبل السّارد أحيانا. ذلك أنّ الكاتب أعجلُ إلى الفعل وإلى التّغيير رغم شغفه بالكتابة، بل يبدو من خلال عديد المؤشّرات في النّص أنّ تعثّر الفعل والتّغيير في واقع الكاتب هو الذي دفع إلى الكتابة كشكل من أشكال المحاكمة والبحث عن حلّ قد يأتي سردا وتخييلا مادام قد استحال واستعصى واقعا منذ أن أقرّ العجيمي الدّرويش أمام صالح الطّفل بأمر مثير وغريب «كنت هناك حيث شيئان لا يلتقيان، رأيت الشّمس تتمرّد في وجه الشّروق، والقمر رأيته مشدودا بحبل الغياب»[7] لأنّ في ذلك تغيير بشكل ما لنواميس الكون ولما اعتاده النّاس. ولذلك فقد تساءل صالح في حيرة الطّفل: «أيعقل يا جدّي أن يطير الغدير وينتحر القمر وتتمرّد الشّمس»(8). فجوهر المشكل عند أولاد أحمد هو طيران الغدير أو ماء الغدير جفافا أو تبخّرا بما يعني زوال ماء الحياة وانعدام دفء الشّمس الذي يُعدّ ميزة للبلاد طالما اعتاشت منها تبيعها للسائحين على شواطئها ذات الذّهب الرّملي فيما ارتدّ نور القمر وقد ماتت الأحلام وقصص العشق كتلك التي عاشها صالح مع ياسمين وعاش على ذكراها. فماذا تبقّى من الوطن، من «وادي الصّبايا» أو من «وادي السّبايا» غير العذاب والفساد والمؤامرات تترى لتعطيل كلّ مسار جاد رأينا نموذجا منه في الرّواية من خلال رفض المحيط لفعل تربوي جديد مؤسّس يقوده صالح المعلّم المتحمّس المكتنز حلما ومعرفة ورغبة في التّغيير لأنّه لا شكّ يؤمن أن الطّفل أبو الإنسان.

وبناء عليه فالنّص عند أولاد أحمد حياة أو هو ملتبس بحياة صاحبه متجلبب بها شاء ذلك أم أبى، ذلك أنّ «الحياة نصّ نكتبه ونعيد كتابته عديد المرّات، وهي أيضا نصّ أخر نخفيه بين طيّاتنا ويرحل معنا»[9]. وهي نصّ نكتبه أو نعيد كتابته في محاولة للإجابة عن الأسئلة، الأسئلة المحيّرة والشّاغلة والمحرقة غير أنّ المعضلة الكبرى التي ترد بقلم صالح بوسوسة من أولاد أحمد دون شكّ حين صدّر نصّا كتبه لتلاميذه « تموت الأجوبة أحيانا ولكن الأسئلة تبقى دوما قائمة»[10] تلك الأسئلة التي ستجعله يغتمّ ويفكّر في كلّ شيء، في حال الغرب وحال الشّرق في طرح مستعاد لصدمة الحضارة من خلال الحوار بين صالح والجريري بداية من الصفحة 163. لتتعمّق الحيرة حين يغدو الجريري نفسه «قطعة صغيرة في لعبة كبيرة» وهو من هو وقد عاد من الخارج بعد أن عاشر عجوزا تغدق عليه وهو في عطالة عن الفعل ولا أحسب أنّنا نحار لو أردنا أن نربط بين الرّمز والمرموز إليه أو إليهم بسهم كما يفعل التّلاميذ في مدارسنا البلهاء حسب تجربة صالح الذي يعاقب لأنّه مجدّد فيجتمع عليه المتفقّد والمدير والزّملاء.

وكأنّه يستعيد قول الشّابي في نصّ تونس الجميلة

«كلّما قام في البلاد خطيب

موقظ شعبه، يريد صلاحه

أخمدوا صوته الإلهي بالعسف

أماتوا صداه ونواحه»

يعاقب تماما كما يعاقب اليوم واقعا أصحاب الأفكار النيّرة والمشاريع الوطنيّة الرائدة. غير أنّ الأمور قد اختلطت واقعا كما التبست على صالح في الرّواية أيضا، فكان الفساد والإفساد سيّد الموقف. ولذلك فقد أشكل عليه فهم صديقه الجريري الذي وضع يده في يد الرّهبان و»صار كتلة من اللّهب مثل الرّهبان لا لغة تثنيه ولا أخاديد تقطع طريقه»[11] وقد كان يُشاركه السؤال المركزي ويفهمه دون أن يتكلّم ودون أن يُطنب في الرّسالة. وعند هذا الحدّ «تخطّى صالح كلّ الأسئلة حتّى وصل ضفاف الإجابات» وبات النّص قاب قوسين أو أدنى من النّهاية وما انتهى بنا إلى إجابة بل وقف بنا على ضفافها، كما وقف بنا وقوفا صعبا مريرا على ضفاف النّص وهو يرثي في حيرة حاله وحال القرية وحال الوطن « امتلأ صدره بكلّ الأحاسيس، الحزن المعتّق، حرقة الفراق، النّدم الدّامي، غفلة الأهالي، دمعة الأطفال، سطوة الرّهبان ولؤم الصّديق. جلس فوق صخرة وأرخى المخلة بجانبه، مسح بكفّه العرق عن جبينه، رفع رأسه ورمى ببصره في اتّجاه القرية مرّة أخرى، رآها عارية، سلّمت جسدها للرّذيلة، تعاهدت مع الخيانة والفحش، تستحمّ بالنّجاسة ..»[12].

وينتهي به الأمر إلى السؤال المركزي والمرّ «لماذا لا يعشّش الخراب إلاّ بقريتي؟ يأكل الزّمن أطرافها، يقلّص رغبة العيش فيها»[13] ثمّ يحتدّ السؤال «لماذا لا نتعلّم من أخطائنا، نتكلّم دوما عن الحق ولا نقول الحقيقة؟[14] في محاول للإجابة على السؤال المركزي الذي انطلقت من الرّواية، سؤال طرحه صالح على صديقه الجريري «يقف صالح مع صديقه الجريري على شفاه وادي الصّبايا، انسكب الصّمت بينهما جرحا شقّه صالح:

– ما رأيك في الحياة بالقرية؟

نظر إليه الجريري بعينيه الضّيقتين، ثمّ طفق يضحك حتّى ارتوى، تصابى، رقص، ثمّ استلقى على ظهره وقال:

– وأنت ما رأيك؟

التفت صالح إلى الجهة الأخرى كمن يخشى النّظر إلى عينيه، امتصّ عبثه وكلّ جنونه، ثمّ بكى حتّى اهتزت الأرض من تحته وعانق في الصّمت كلّ أنّاته، تفاجأ الجريري، سارع في الخطاب:

– ما يبكيك، أهي الفوضى؟

أجاب صالح بعد أن سكب كلّ حزنه في صدره:

– ما أضحكك قد أبكاني[15].

تلك هي إذن رواية «وادي الصّبايا» نص مفعم بالأسئلة، مسكون بهاجس الحياة المفقودة فيها كرامة الإنسان، نصّ يدعوك إلى الغوص والاكتشاف في واد غير ذي زرع وفي قاع صفصف فهلاّ تجهّزت له لتجوب مفاوز لغته وسهوب أسلوبه وحرقة السؤال فيه لتدرك ربّما وتردّد مع صالح أنّه «على هذه الأرض ما يستحقّ الحياة» حين تقتنع مثله بالعودة لإنارة كلّ المصابيح المطفأة والعبارة لأولاد أحمد في ذيل الرّواية.

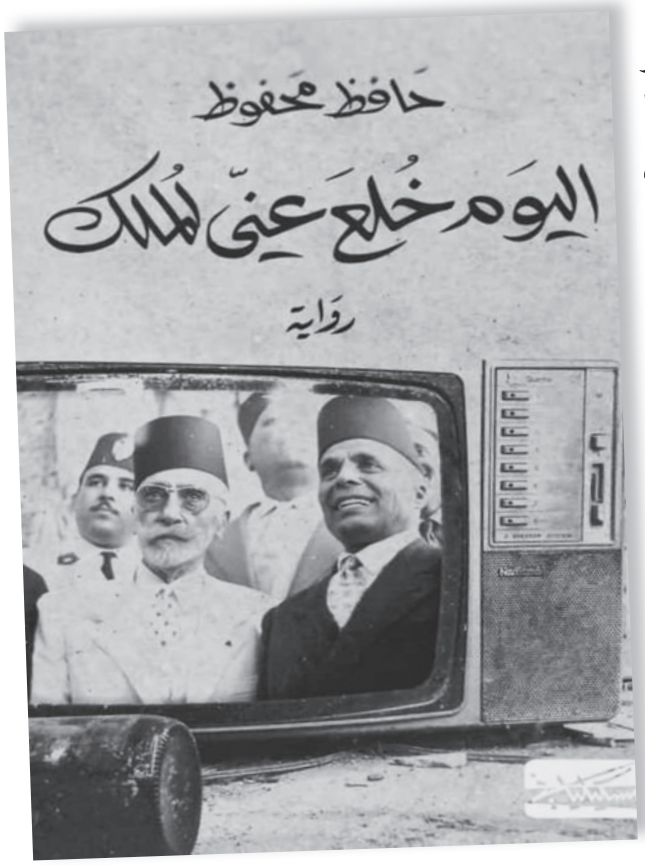
الهوامش والإحالات

1) على أولاد أحمد. واد الصّبايا. دار سنابل للنّشر سليانا تونس ط 1. 2019. ص 58
2) على أولاد أحمد. واد الصّبايا. دار سنابل للنّشر سليانا تونس ط 1. 2019. ص 62
3) على أولاد أحمد. واد الصّبايا. دار سنابل للنّشر سليانا تونس ط 1. 2019. ص 62
4) على أولاد أحمد. واد الصّبايا. دار سنابل للنّشر سليانا تونس ط 1. 2019. ص 82
5) على أولاد أحمد. واد الصّبايا. دار سنابل للنّشر سليانا تونس ط 1. 2019. ص 94
6) على أولاد أحمد. واد الصّبايا. دار سنابل للنّشر سليانا تونس ط 1. 2019. ص 107
7) على أولاد أحمد. واد الصّبايا. دار سنابل للنّشر سليانا تونس ط 1. 2019. ص 110
8) على أولاد أحمد. واد الصّبايا. دار سنابل للنّشر سليانا تونس ط 1. 2019. ص 111
9) على أولاد أحمد. واد الصّبايا. دار سنابل للنّشر سليانا تونس ط 1. 2019. ص 126
10) على أولاد أحمد. واد الصّبايا. دار سنابل للنّشر سليانا تونس ط 1. 2019. ص 127
11) على أولاد أحمد. واد الصّبايا. دار سنابل للنّشر سليانا تونس ط 1. 2019. ص 181
12) على أولاد أحمد. واد الصّبايا. دار سنابل للنّشر سليانا تونس ط 1. 2019. ص 183
13) على أولاد أحمد. واد الصّبايا. دار سنابل للنّشر سليانا تونس ط 1. 2019. ص 184
14) على أولاد أحمد. واد الصّبايا. دار سنابل للنّشر سليانا تونس ط 1. 2019. ص 203
15) على أولاد أحمد. واد الصّبايا. دار سنابل للنّشر سليانا تونس ط 1. 2019. ص 21

«اليوم خلع عنّي الملك» رواية جديدة لحافظ محفوظ : جمال الحكي وبهاء السرد في أسئلة ذات منتفضة



شمس الدين العوني/كاتب، تونس



ها هي الكلمات في هيجانها الرجيم والناعم تبتكر معانيها خارج المألوف تدعونا طوعا وكرها إلى مجاهلها المعلومة والمطموسة والبينة والخفية حيث لا يهتدي لكشف وفتح مغالقها غير عقل وعاطفة.. وهنا بين العقل والعاطفة ينبت هذا الخيال الباذخ ليمنحنا شيئا من سحر وسر وألق هذه الكلمات وهي تقص علينا حيزا من خزف الحال وشغف العناصر وهي تفصح عن سيرتها.. سيرة ملغومة بأحداثها وشخصياتها وأمزجتها الشتى.. نعم السيرة هنا عنوان جمال حكي وبهاء سرد في أسئلة تفضي إلى الذات وهي تنتفض تعلن عن تبدلات أحوالها تقبلا ونظرا وفهما...هي قوة الحكاية والقدرة السردية .. تماما مثل قصيد شعري قوي بين الغموض والوضوح..

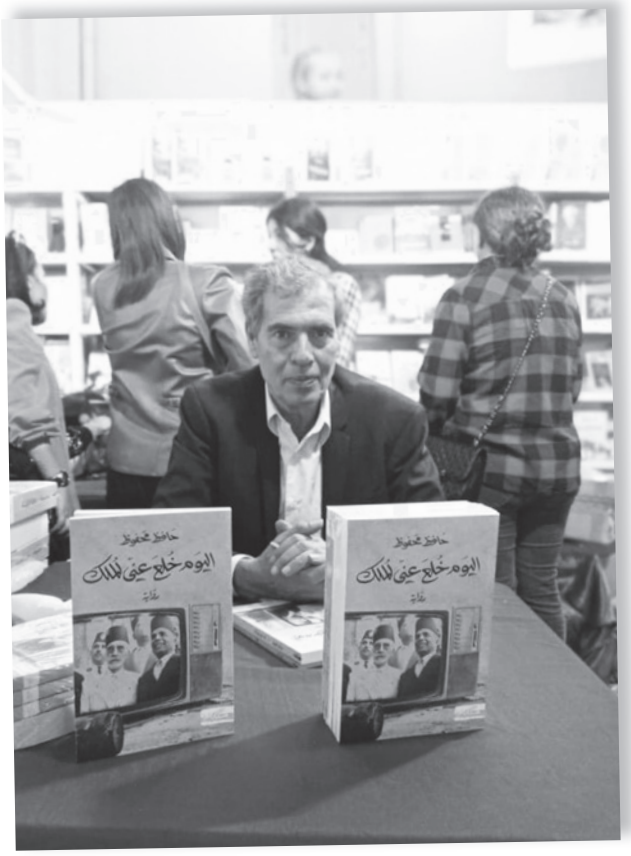
إنه فعل الكلمات في عوالمها المسرودة بجمال فائق وأخاذ غادره كل دخيل إعاقي يجعله في خانة

المكتوب السهل و المجتر و المفتعل والفضفاض... وما إلى ذلك من تقليعات الخواء السردي الذي أفضى إلى رداءات تعللت بالقديم والتاريخي والحكايات الملونة بالأزمنة والعصور الغابرة قديما وحديثا وذلك في غير وجد وجمال و... شعر.. فعلا الرواية الرشيقة هي بنت جمال الشعر هذا الفن القديم.. وأناقته...

ها هو الشاعر كذلك يفصح عن قلقة الكتابي تجاه الساكن والعادي والرسمي والمتعارف عليه يعلي من شأن القيمة وهي تنحت ثناياها الجديدة والبينة مثل النهر الحكاء الأمهر وهو يراقب مياهه وأصواتها تمضي لا تخاف الصخور.. تنحت فيها مجاريها..

هي لعبة الحكي في كشفه واكتشافه من جديد للعادي تقبلا وسؤالا وفهما مغايرا حيث الزمن مجال إعادة وتقليب وتعيير.. الحرفي يعير ما يعرض عليه قبل شرائه ووضعه في مكانه تراه أعين المحبين والباحثين ومتقصدي ما هو جميل ورائق وثمين..

هكذا ندخل العوالم..عوالم العمل السردي الأخير للكاتب حافظ محفوظ والذي عنوانه «اليوم خلع عني الملك».. عمل روائي في 170 صفحة صدر عن دار ميسكيلياني للنشر وهو بمثابة الفسحة الجديدة / المتجددة في سياق تجربة الشاعر والروائي حافظ محفوظ الذي أخذنا في متنه السردي ومنذ سنوات إلى مجالات من المتعة كتابة وأسلوبا ونهجا في تناسق وتواؤم تأمين مع ذائقته المخصوصة في شعره وهو الشاعر الذي وسع من زوايا النظر لفهم ما الشعر وما الكتابة وما الإبداع وفق عنوان لافت وهو الجوهر والكنه بما يحيل على جمال ودلال المعنى والمكتوب والمتخيل..



المتخيل الشعري استعاره من شواسعه الشاعرة.. بل هو ذاته لدى حافظ محفوظ لحظة الكتابة إن في السرد أو في القصيد أو حتى في النقد والدراسة ولعل كتابه السابق «وصايا سارتر» يدعم ذلك..

دعنا من سارتر ووصاياه.. هذا الكتاب الجميل... نعود إلى الرواية.. لغة جميلة محبذة في الأدب والوصف و الحيرة ..هادئة في غير تكلف وتشنج وافتعال تترك في القارئ جمالا وحرقة وسخرية وأسفا.. جمال في حبكة وطريقة السرد يقابل حرقة تنفذ للقارئ وهو يكتشف الزيف المعشش في التواريخ والكتب والحكايات.. وسخرية نتبينها في التعاطي مع الرسمي الكاذب

والمغشوش وهو يحبر ما يراه هو نفسه وهما وزيفا... وأسفا على سنوات الضياع في تواريخ الشعوب والبلدان لسبب طمس الحقيقة وهذه الحقيقة شبيهة حقائق تدفن لأيامنا هذه واللاحقة .. لماذا..لا نعرف.. بلى نعرف.. وكل ما نعرفه هو أن الانسان ظلوم جهول.. يزين له ظلمه وجهله كبرياء غاشمة تهوي به عميقا في مجاهل تعاني منها الأجيال والأوطان...وهكذا..

هذه رواية بمثابة مرثية زمن حيث يقول عنها كاتبها حافظ محفوظ «...كتابة رواية هي تماما ككتابة مرثية لزمن مضى. زمن نحاول إحياءه أو نحاول نسيانه أو نحاول تصحيحه. (اليوم خلع عنّي الملك) رواية تحاول كلّ هذا. تفضح الأكاذيب السيّاسيّة التّي تربّينا عليها في المدارس والمعاهد والكلّيات وتضيئُ مناطق معتّمة من تاريخ تونس القريب. وهي إلى ذلك قصّة حبّ سريّة ومغامرة وجود ورهان حياة...».

الرواية تنطلق مع الراوي وهو يطل من شرفة البيت متأملا تجاه لعب طفلين بالكرة لتتواصل اللعبة منتهية بحيرته ووعيه المتأخر ومعرفته للتأكد من هو الضحية من بين الطفلين اللاعبين مستنتجا أن من افتك الكرة هو الظالم.. مشهدية بسيطة ولكن عميقها يتأتى حين يتسع المجال من لعب بالكرة في شارع محدد إلى لعب آخر في مسرح الوطن وعبر السياسة وتقلباتها وأحداثها المدوية أحيانا...وغالبا..

هكذا من شرفة عمارة بلافيات بالعاصمة التونسية حيث يسكن يطل شمس الدين العانمي على مشهده هذا الملخص ل 170 صفحة من الرواية حيث يلقى القارئ لـ «اليوم خلع عني الملك» الكثير من الحنين والأسى والشجن وفق أحداث في شيء ذي بال كبير من متعة وبذخ الحكي.. «شمس الدين غانمي» الذي يعمل بالوكالة الوطنية للتراث والمختص في التاريخ القديم ينقب في رسائل تصله من «الدكتور خياط» صديقه.. هي رسائل «الشاذلي باي» إلى أخته «ليليا» الأميرة التي تقيم بفرنسا... في هذا البيت بمنوبة.. بيت جنينة زوجته تمضي الحكاية مع التاريخ ..العائلة.. خديجة وعائشة وزليخة وهادية وليليا ومحمد وصلاح الدين وعز الدين وصوفية وزكية وفاطمة وكبورة .. التفاصيل بين الأحداث والهواجس والاحساس بزوال الملك ..الخلع.. كوابيس الباي وهو الذي فقد ابنه «عز الدين» ولي عهده عام 1953 الذي قتله «الهادي جاب الله»... التنكيل بـ «جنينة» ومرضه ليشل ويفصح بمرارة العزيز الذي تم إذلاله.

«اليوم خلع عني الملك»، شخصيات ومشاعر وانفعالات وحنين وما إلى ذلك في سياق من الانسيابية التي تجعل قارئ هذه الرواية منشدا ومأخوذا تجاه سرديتها وهي تطرق أبواب تاريخ تونسي.. تحاوره وتحاوله مسائلة متسائلة.. كل ذلك باشتراطات الكتابة الإبداعية في أرض الرواية وجسدها الناعم .. كالشعر تماما.. هو سرد كحياة الناس والأحداث في تبدلاتها ومفاجآتها وتلويناتها الشتى.. في حقبة من أحوال تونس السياسية والثقافية والاجتماعية.. وإذا كانت الرواية التاريخيّة هي من أشكال الرواية الحديثة التي تُعبّر بشكل ما عن وقائع تاريخية في سياقات انسانية واجتماعية فإن حافظ محفوظ وفي هذا العمل الأدبي تخير اللعب وفق ذائقته في التعاطي مع الزمن

والوثائق والتاريخ والوقائع بشيء من سخر الكتابة وتقنياتها وفق شاعرية ترفع من مراتب السردية إلى ما هو وجداني وعاطفي ورمزي وهذا من مزايا كتاباته السردية السابقة والراهنة فهو الشاعر ينهل من شعرية الحال والأشياء والعناصر والتفاصيل ليكون الحكي في غير تكلف وافتعال تستبد به حالة من شاعرية الكشف وإعادة القراءة وتعرية ما يخاله الآخرون عين الحدث والحقائق.. تماما كفعل الشعر يبتكر رؤاه وجمالياته وصرامته تجاه الذات والآخرين والعالم..

في رواية (اليوم خلع عنّي الملك) إعادة نظر وفق سرد وأمام كثير من الأحداث بحسب تصوّر الكاتب الذي يضعنا أمام شخصيات أتقنت تصريف عواطفها ومعارفها وأمزجتها في سياق يراوح بين التاريخي في بعض دقائقه والخيالي واللا منتظر ويأخذنا بالنهاية إلى ما يشبه جلد الذات حيث السذاجة وسخافة الواقع الذي ما يزال يثق في جانب من المدون والمكتوب من جهة واحدة و وحيدة..هي سردية ما هو أدبي وتقني وفق روح تخييلية تمتن العلاقة الجمالية الإبداعية بين الرواية والتاريخ والواقع.

حقبة تاريخية معلومة من تاريخ تونس تخيرها الكاتب هنا تشير اليها الرواية بـ «...تستقل البلاد، تتأسس الجمهورية، يصير بورقيبة زعيما، لكن ليس في نظر الأمير الشاذلي بن الأمين باي، الذي راسل الأميرة أخته ليحدثها عن أمور كثيرة تهم العائلة وشخصية بورقيبة...».

أحداث الرواية تمسح فترة بين نهاية الحقبة الحسينية وأوائل فترة الاستقلال في كثير من اللوعة والشجن لدى آل الباي محمد الأمين جراء ما حصل لهم من تشويه وظلم وإهانات... و...و... وما لم يبلغنا ولا / لم نعلمه وإلى الآن.. فترة عصيبة وغير هينة من الانتقال من نظام البايات إلى الحكم الجمهوري وما لف ذلك من خطاب شيطنة وتحقير فضلا عن التنكيل بتعلة البحث عن ثروات وكنوز العائلة..

«آخر البايات في تونس و»الملكة جنينة والمعزول»، «سيدي المنصف باي» و»الشاذلي الأمين» و»ليليا» و»روبار فينستان»... تاريخ وأحداث في كون من الحكي حيث الباحث التاريخي شمس الدين الغانمي في مجال عمله بالوكالة الوطنية للتراث وقد تخيره حافظ محفوظ للمكان السردي الملائم كشخصية جوهرية حيث السردية الأنيقة بين الوقائع والأحداث والمظالم والهواجس «...أولا أوقف جرايات كل أفراد العائلة الحسينية في 31ماي 1956، ثانيا قام بمحو شعار المملكة التونسية حاذفا منه كل ما له علاقة بعائلتنا في 21جوان من نفس السنة، ثالثا أصدر أمر تحويل كل سلطات الباي إليه شخصيا وأجبره على التخلي عن ممتلكاته لفائدة الدولة، تمّ ختم كل هذا بإلغاء النظام الملكي وعوّضه بالنظام الجمهوري، بعد ذلك طردونا بشكل وحشي...».

«اليوم خلع عني الملك» نص الفجيعة تبتكر سرديتها قتلا للزيف وكشفا للمظالم مثلما كان يتحدث الشاذلي ابن الباي عن كل ذلك في الرسائل إلى ليليا أخته في أسف ولوعة وأسى.. ولعله حيز من «تاريخ الأسى» التونسي يجترحه الروائي حافظ وهو يتنزه بمرارة

الانسان وشغف الكاتب ووجدان الحقيقة في زمن تونسي معتل بفعل النرجسيات... وهنا أستذكر الراحل هشام جعيط العلامة والمؤرخ الجهبذ حين قال كلماته في لقاء خاطف بعيد الثورة التونسية «...على التونسيين مغادرة التخميرة والخروج منها وإعادة كتابة التاريخ ...» طبعا تاريخنا التونسي..

هذه الرواية لمحفوظ تضعنا هنا في عين الحدث والمطلوب والمنتظر...علينا تصويب تاريخنا وترميم ما علق بذاكرتنا من زيف الأحداث والوقائع لأجل انسان جديد بتاريخ حقيقي... فهل يستوي الظل والعود أعوج.. حاضرنا يتطلب تاريخا شجاعا بحقائقه وصدقية كتابتها من جديد.. ولذلك ارتأى شمس الدين الغانمي أن يصحو ويغير نظرته لينهي مع الفشل.. النظر والقراءة والتعاطي تجاه التاريخ والأحداث مجالات تمحيص وتثبت حيث ما نراه يتطلب التثبت والتقليب مثلما حدث لـ «شمس الدين الغانمي» وهو في شرفة ببيته بلافايات مع مشهد الطفلين والكرة ودلالاته العميقة..

«اليوم خلع عني الملك»... رواية الجوهري الكامن في الذات الانسانية حيث الانسان في رحلة الكشف والتساؤل تقصدا للحقيقي بعيدا عن السطحي والزائف..سردية خفيفة بليغة رائقة تماما (مرة أخرى) كقصيد جميل... نعم وهنا في هذه الرواية... ها هي الكلمات في هيجانها الرجيم والناعم تبتكر معانيها خارج المألوف تدعونا طوعا وكرها إلى مجاهلها المعلومة والمطموسة والبينة والخفية حيث لا يهتدي لكشف وفتح مغالقها غير عقل وعاطفة.. وهنا بين العقل والعاطفة ينبت هذا الخيال الباذخ ليمنحنا شيئا من سحر وسر وألق هذه الكلمات وهي تقص علينا حيزا من خزف الحال وشغف العناصر وهي تفصح عن سيرتها.. سيرة ملغومة بأحداثها وشخصياتها وأمزجتها الشتى.. نعم السيرة هنا عنوان جمال حكي وبهاء سرد في أسئلة تفضي إلى الذات وهي تنتفض تعلن عن تبدلات أحوالها تقبلا ونظرا وفهما...هي قوة الحكاية والقدرة السردية.. تماما مثل قصيد شعري قوي بين الغموض والوضوح..

التّخييل وأثره في رواية «طيش الاحتمالات» لزهرة الظّاهري



عبّاس سليمان/ كاتب، تونس

تمهيد:

لمّا كانت الرّواية فنًّا سرديًّا يسعى إلى أن يمزج الحقائق بالخيال والممكن باللّاممكن والعقلانيّ بغير العقلانيّ، أمكن لنا القول إنّها فنّ التّحايل على الواقع وفنّ اقتناص الأحداث والوقائع لتحويلها إلى كيان لغويّ يخرجها من الواقعيّ إلى الجماليّ في لباس سرديّ بالغ الحبكة وبلغةٍ موحية جذّابة أنيقة.

ولعلّ ذلك التّحايل على الواقع هو ما يكسبها سمة الأدبيّة والجماليّة ويتوه بقارئها في متاهات لذّة تبدأ مع الحكاية ولا تنتهي بانتهائها. ولعلّ الرّواية التي لا تبهر قارئها بالتّحايل على الواقع لا يدوم لها ذكرٌ فتنتهي في نفسه بمجرّد انتهائها لأنّها تفتقر إلى قوّة التّخييل وجماليّته ولأنّ من كتبها حكم على نفسه بتواضع إمكانيّاته واكتفائه بنقل أحداث سمع عنها أو عايشها ردْحًا من الزّمن دون أن يضيف إليها ولا أن يجتهد في تخييلها ولا أن يصنع منها وبها وحولها خيالا يرتقي بها إلى السّحر وإلى العمق.

ولعلّه لذلك كلّه راهنت الرّواية الحديثة على تقنيات وأساليب كثيرة نعتقد أنّ التّخييل من أهمّها.

وقبل أن نتحدّث عن التّخييل كيف تجلّى في الرّواية التي اخترنا أن نشتغل بها، نروم البدء بإيراد أهمّ تعاريفه القديمة والحديثة.

1 - تعريف التّخييل:

• فأمّا المعجم العربيّ القديم فجاء فيه قول أحمد بن فارس (توفّي 395 هـ): » (خيل) الخاء والياء اللّام أصل واحد يدلّ على حركة في تلوّن، فمن ذلك الخيال، وهو الشّخص. وأصله ما يتخيّله الإنسان في منامه، لأنّه يتشبّه ويتلوّن«(1)

وأهمّ مـــــا في هذا التّعريف التأّكيد على أنّ الخاصّيّة الدّلاليّة لجذر (خ ي ل)

تتمثّل في التّبدّل والتّلوّن والتّغيّر بما يعنيه ذلك من قدرة على تحويل الواقع وعلى صنع الخيال.

• ولم تختلف كلمة تخييل عن كلمة خيال عند العرب القدامى فللاثنتان صبغة ذهنيّة وهميّة مخادعة. قال الأزهريّ (ت 370 ه) » خيّلت علينا السّماء إذا رعدت وبرقت قبل المطر. فإذا وقع المطر ذهب اسم التّخييل« [2]

• ومفهوم الخيال عند أرسطو هو المحاكاة، وعند الصّوفيّة هو الوجود، وهو الوهم عند ابن سينا والفارابي اللّذان تحدّثا عن قوّة مفكّرة تستعيد الصّور المخزّنة ثمّ تتجاوز الاستعادة إلى الابتكار وإعادة التّشكيل.

• ولئن ذهب القرطاجنّي في «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» إلى أنّ من شروط التّخييل الحَسَن اقتراب الشّيء المحاكِي من الشّيء المحاكَى فإنّه »لا ينفي وجود تخييل يدخل في باب الممتنع العجيب الذي يُمتع النّفوس. « [3]

• وفي العصور الحديثة اتّسع مفهوم التّخييل فأصبح يشمل كلّ الفنون، وسنكتفي بإيراد تعريفيْن اثنيْن:

أ - أوردت « دوريت» nehoC tirroD 1002, ما يلي:

- التّخييل بما هو القصّة المبتدعة (رواية أو أقصوصة إلخ ...)

- التّخييل بما هو ضرب من الكلام المُباين للحقيقة من جهة ما فيه من تظليل وكذب.

- التّخييل بما هو إيهام بالواقع.

- التّخييل معرَّفا بكونه الوجه المقابل للواقع والمضادّ له. [4]

والمحصّل من هذه التّعريفات أنّ التّخييل هو فنّ صناعة الخيال وفنّ سرد أحداث توهم بأنّها من الواقع.

ب - عرّف جابر عصفور في كتابه «الصّورة الفنّيّة» التّخييل كما يلي:» يشير استعمالنا اللّغويّ المعاصر لـ «الخيال» إلى القدرة على تكوين صورة ذهنيّة لأشياء غابت عن متناول الحسّ، ولا تنحصر فاعليّة هذه القدرة في مجرّد الاستعادة الآليّة لمدركات حسّيّة ترتبط بزمان أو مكان بعينه، بل تمتدّ فاعليّتها إلى ما هو أبعد وأرحب من ذلك، فتعيد تشكيل المدركات، وتبني منها عالما متميّزا في جدّته وتركيبه، وتجمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة في علاقات فريدة، تذيب التّنافر والتّباعد وتخلق الانسجام والوحدة.» [5]

ولمّا كنّا لا نريد لورقتنا أن تقف عند استعادة التّعاريف والنّظر فيها وسرد الآراء والأفكار التي تناولت هذه المسألة، انتقينا عملا روائيّا بدا لنا أنّ التّخييل حاضرٍ في ثناياه لنُظهر تجلّياته وأثره في النصّ ذاته أوّلًا وفي من يتلقّاه ثانيا.

وقد رأينا أنّ رواية طيش الاحتمالات»[6] لزهرة الظّاهري من الرّوايات المنبنية على التّخييل، إذ خُيّل فيها العنوان والمكان والزّمان والشّخصيّات. ونشير في هذا الصّدد إلى ما ذكره جيرار جينيت حين أشار إلى أنّه « توجد علامات نصّية معيّنة يمكن من خلالها التّعرّف على خطاب التّخييل مقارنة بما سواه، وهذه العلامات لا نعثر عليها بالضّرورة- بشكل منتظم داخل النّصّ، إنّما نعثر عليها في ثنايا النّصّ أو في حواشيه.

ومن تلك العلامات التي حدّدها جينيت ما يلي:

1 – ورود إشارة على غلاف الكتاب تدلّ على جنسه (رواية– قصّة قصيرة).

2 – وجـــود ملفوظ يدلّ على ما هو غير حقيقيّ أو مـــا لا يمكن تصديــقه .(énoncé invraisemblable)

3 – استخدام أسلوب الخطاب غير المباشر والحرّ.

هذا بالإضافة إلى ابتكار الشّخصيّة وتخيّل الأحداث... (7)

2/ التّخييل في العنوان:

أ/ العنوان الرّئيسي:

ورد العنوان مركّبا إضافيّا أُلصق بمقتضاه الطّيش إلى الاحتمالات، فأمّا الطّيش فهو مصدر فعل طاش الدّالّ على الاضطراب والانحراف والتّشتت والخفّة والعدول عن السّبيل السّويّ، وأمّا الاحتمالات فجمعُ احتمال، وفيها دلالة على اللّايقين وعلى ممكن الوقوع وعلى ما يتعلّق بالغيب أو المجهول.

والمفردتان تدلّان منفصلتيْن ومجتمعتيْن على ما له صلة بالضّبابيّ وغير المستقرّ وما لا إحالة مرجعيّة له، وهما لا تسمّيان شخصا ولا مكانا ولا تعيّنان زمنا ولا حدثا إنّما هما يخيّلان أمرا مّا أو يوهمان بفكرة مّا ويحيلان على شيء كالسّراب وكالوهم وكاللّاموجود فاتحيْن بذلك أبواب التّأويل واسعة أمام القارئ. نحن أمام عنوان لا دلالة فيه على حدث أو أمر أو شيء معيّن. نحن أمام عنوان يلمّح ولا يصرّح ويوهم ولا يثبّت ويصوّر أكثر ممّا يعبّر ويُلغز أكثر ممّا يجلّي.

ب / العنوان الفرعي:

«كمائن أمل مستراب»، عنوان داخليّ مكوّناته ثلاث كلمات لا تدلّ على أشياء معيّنة ولا تحيل على مراجع ثابتة واضحة ملموسة معروفة. فالكمائن جمع كمين الذي من دلالاته التّخفّي وترصّد هدف متحوّل متحرّك، ومن دلالاته الغموض والكمون. والأمل مجرّد إحساس قد يصير حقيقة وقد يظلّ معلّقا بالمجهول أو بالسّراب، فكيف إذا ارتبط بالاسترابة التي تحيل على الشّكّ وغير اليقين. «كمائن أمل مستراب» عنوان داخليّ فيه من التّخييل والإيهام الكثير. قد يكون إحالة على مكان وقد يحيل على زمن مّا وقد تجمع إحالته على الاثنين معا وقد تتجاوزها إلى أشخاص معيّنين أو غير معيّنين، ولكنّه يظلّ في كلّ تأويلاته عنوانا تخييليّا لا واقعيّة فيه ولا واقع ولا وقائع.

3/ التّخييل في المكان:

من سِمات المكان في الرّوايات المنبنية على التّخييل الضّبابيّة وانتفاء الأمارات الدّالّة وعدم الإحالة على ما هو متعارف عليه. ولدينا في الأماكن التي دارت فيها أحداث رواية زهرة الظّاهري أمثلة عديدة:

– «انتحى لنفسه مكانا قصيّا بعيدا عن الضّوضاء، أشعل السّيجارة الوحيدة لديه...» (8)

– «كان تائها خلف شروده العقيم، حملق في النّجوم البعيدة الصّغيرة المزروعة كزهرات تزيّن وجه العتمة في الأفق الرّحب.» (9)

• «والشّارع الطّويل أصبح أكثر ظلمة.» (10)

• «كان السّواد يغطّي الجزء الأكبر من الحمرة.» (11)

• «تهيّء أشرعة للسّفر، تستسلم لخدر الموج في ذلك الفيض الشّفيف دونما دليل يهديها طوق نجاة إلى رحاب سماء بلا همس حيث تتجلّى أطياف ألوان قزحيّة تحرّرها من أسمال روحها المعلّقة خلف أسوار سجنها الملوّن، يعزف الحزن لحنا يغنّي لقلبها المسافر إلى أفق النّشوة والامتلاء، ترحل غوصا علّها تملأ السّماء جنونا وتبعثر خلفها الغياب صمتا بلا ألوان.» [12]

• «عينان معلّقتان بالأفق تطاردان فكرة هاربة من المجاز مستعصية عن المعنى مكبّلة بقيد التّوجّس والخوف... النّظرة مسترسلة في الفراغ تطوف حول المساحات الممنوعة من حسن التّأويل وتهدر الوقت القابع على أيقونة زمن خائن يغتال الضّحكات المسافرة في الهباء ويليّن جرحا من خبايا الأمنيات المؤجّلة.» [13]

• دوّخه المكان القصيّ المعانق للبحر وملأ رئتيه بالهواء المشبع برائحة الأعماق الغامضة»[14]

• «كأنّي أرى أمواجا هاربة وأخرى ثائرة وأخرى متنمّرة وأخرى مارقة وأخرى تبحث لها عن مرفإ وأنت تنظر إليّ» [15]

• ألا ترين أنّه رائع، انظري إليه وهو يغرق في وحدته... انظري إليه وهو يضاهي البحر في هدوئه وغموضه... [16]

وفي هذه الشّواهد ومثلها كثيرٌ في الرّواية يلامس القارئ واقعا غير معيّن ضبابيّا لا أمارات فيه لأسماء تحدّد الأمكنة. هكذا وبفعل التّخييل يتحوّل المكان إلى لا مكان، أو إلى مكان لا وجود له ولا رائحة فيه ولا يعرفه أحد، أو إلى مكان لا حدود له، بما يتيح حرّيّة الحركة وحرّيّة الخيال ويحوّل القارئ إلى مكتشف وباحث مُحفَّز بالفضول وبحبّ الاطّلاع والمغامرة. وقد يمتدّ تخييل الأمكنة أحيانا إلى تأليف الصّوت أو إلى خلق صوت يناسب المقام: «صار صوت البحر عزفا حزينا على قيثارة قلبها « [17]

4 / التّخييل في الشّخصيّات:

في رواية زهرة الظّاهري تحضر شخصيّات معدودة هي فقط التي احتاجها السّرد أو احتاجها بناء الحكاية. ولكنّها لا تحيل على أخرى وجدت في التّاريخ أو رسخت في الذّاكرة الشّعبيّة. هي شخصيّات متخيّلة لا تحيل إلّا على ذواتها. ولعلّ الشّواهد الموالية تقيم الدّليل على ما ذهبنا إليه:

• «راح يلعنها ويلعن هذا القلب الغبيّ الذي يتعلّق بصوت عذب لامرأة لم يحدث أن قابلها يوما.» [18]

• «تبّا لتلك المرأة، كيف لها أن تسلبه العقل بصوتها حتّى تستدرجه إلى حتفه فيعشقها... كيف أسرته تلك الغريبة فأصبح عبدا لصوتها؟

مع صوتها فقط كان يعيش حبّها المجنون ويرحل معها في نشوة من الخيال... كان يتخيّلها بكلّ تفاصيلها الصّغيرة ويكتفي بذبذبات صوتها... عذوبة الكلام ورقّة الصّوت جعلاه أسير امرأة رسم خياله فتنتها فأصبح عاشقا.» [19].

انظرْ كيف ينتقل التّخييل من الرّاوي إلى القارئ الذي سيصبح لزاما عليه أن يرسم صورة لهذه المرأة التي تحضر في ثنايا السّرد حتّى تكاد توجّهه فيما هي غائبة أو غائمة أو هي لا تزال مجرّد خيال.

ولمّا كان التّخييل في هذه الرّواية لا يقف عند حدث بعينه وإنّما يسري في ثنايا السّرد ومفاصله،

أمكن لنا أن نتعقّب أثره ونحن نتابع مضيّ الأحداث إلى حيث أريد لها أن تمضي، فنحن نقرأ مثلا:

«تذكّر يوما ذاك الحلم/ الكابوس الذي أصبح يطاردها في نومها ليالي عدّة... وجه أبيها مشوّه وقد تساقط شعر رأسه ونبت له بدل الشّعر قرنان ملتويان، ينفتح فمه عن أسنان سوداء نخرة، قذرة، مستعدّة للنّهش وللعضّ، وينفر من بين منخريه الكبيرين لهب ودخان...» ثمّ نتابع ردّة فعل الطّفلة مريم حيـن نهرها الأب ذات حوار «انتفضت مذعورة متحاشية النّظر إليه، كانت تخشى أن ترى فيه وجهه المشوّه بقرنيه الملتويين وأسنانه البشعة.»[20]

ثمّ إنّ الأمر لا يتوقّف عند هذا الحدّ إذ:

• «كانت كلّما تراءت لها الصّورة البشعة تملأ كفّيها ماء وتنشره على المرآة في حركة عصبيّة لتخفي تلك الصّورة عن ناظريْها» [21]

انظر كيف أنّ الرّواية لم تخيّل فقط صورة الأب وإنّما خيّلت ردّ فعل البنت التي خزّنت تلك الصّورة وباتت تتعامل معها على أنّها حقيقة تمثل أمامها كلّما مثل أمامها والدها.

ولعلّ حضور التّشبيه بأنواعه قد ارتقى كثيرا بمستويات التّخييل لا سيّما لمّا يتعلّق الأمر بوصف الشّخصيّات فتبدو كأنّها ليست من العالم الذي يعرفه النّاس ويعيشونه وكأنّها شخصيّات لا يدركها العقل.

• «كما زهرة أرجوانيّة اللّون، كانت تتجمّل بلون الرّبيع...تتيمّم بلون الفجر... تتحسّس درب الشّمس وتتوهّج... كما فراشة برّيّة كانت تبسط جناحيها نحو قمّة الدّرب البعيد... تنفخ في رحم الحلم الغريب أغنية تصارع عباب ريح يركب بحر الغيوم. كما قبس من نور يتسرّب من بين العتمة، كانت تمتطي أوراق أمل مسافر نحو النّجوم علّها تدرك أهازيج الورد المعلّقة على ضفّة الضّياع، كما حرف شريد يمتطي بياض الورق وينساب في صمت الكلام....

• «وقفا عارييْن من وشايات الأماكن كتمثالين نُحتا من ضياء النّجوم... تمثال ينبض في السّمع أناشيد بحر، ينتشلها من غيبوبتها، يطير بها في سماء العاشقين، يجلسها على بساط من مرمر، يشعل الشّموع في المكان ويوشّحه بعطر المسك والعنبر.» [22]

• «لم يكن الأمر يستدعي أن يمعن كلاهما النّظر في الآخر حتّى يتعرّف كلّ منهما على الآخر... بدا الأمر بديهيّا وكأنّهما كانا على فراق ليلتقيا مجدّدا يلفّهما نفس المكان أو كأنّهما لم يكونا قطّ قبل هذه اللّحظة أو ربّما بعثا من جديد وحيدين في عالمهما، كآدم وحوّاء في حلّ من جميع الأمكنة والأزمنة.» [23]

ولعلّ لحضور المونولوق دورا في الذّهاب بالتّخييل قدما إذ هو يتيح التّسلّل إلى دواخل الذّوات ويكشف ما تزخر به النّفس من فكر ومن مشاعر ومن أسئلة ومن حيرة.

• «ويسأل المترفون: كم قطارا ركبنا؟ وكم محطّة قطعنا؟ وهل كنّا في كلّ مرّة نقتطع تذكرة لسفرة مبرمجة من تلقاء أنفسنا نسكب فيها شيئا من فرحنا وشيئا من جنوننا وكثيرا من أحلامنا المصادرة لإزاحة أغبار السّفر أم أنّ كلّ السّفرات مكتوبة بحبر الأيّام مختومة بمشيئة قدر؟» [24]

• «يا أظافري التي كنت أقضمها بأسناني فأتذوّق طعم الهزيمة في جسدي...

هذا أنا، جدّي الدّاهش أولدني من رحمه شجرة تلد ثمرة تدهش الآخرين.» (25)

• « أنا لا أحيا من أجل معناك أيّها الوطن!»

وليكن أنّني خائن وأنّني لا وطنيّ وأنّني أستحقّ الإعدام فأنا منذ جئت إنّما أحيا بمعنى الدّهشة. كيف لي أن أراني في المرآة مستقيما؟»

– «لماذا نستمرّ في حياة لا نقبلها. حياة تفرض علينا الأقنعة المتعدّدة كما لو كنّا على خشبة مسرح نبدّل الأزياء والشّخصيّات حسب مقتضيات الدّور.» (26)

• «لماذا تعشق الطّيور الرّحيل؟ لماذا لا نطير ؟ » (27)

تبدو الشّخصيّات في هذه الرّوايات كأنّها كائنات لا يعرفها أحد أو كائنات مختلفة تتكلّم فكأنّ كلامها موجّه إلى لا أحد أو إلى النّاس جميعا وتحاور أنفسها فيبدو خطابها كأنّه الهذيان.

ومن مظاهر التّخييل المربكة التي تعلّقت بالشّخصيّات في هذه الرّواية اشتباه الممكن باللاّممكن في خاتمتها، ففي اللّقاء الأدبيّ الذي انتظم احتفاء بالكاتبة بمناسبة صدور كتابها الجديد «وحين تحلّق الحاضرون حولها لالتقاط صور تذكاريّة، دخل كهل تجاوز الخمسين بدا في كامل أناقته يحمل في يده نسخة من الرّواية ويرفعها إلى أعلى وبيده الأخرى أخذ يهدّد ويتوعّد:

– «هذه السّيّدة كتبت القصّة الحقيقيّة لزوجتي التي تقيم الآن بإحدى المصحّات العقليّة»(28)

كان حدثا أدهش الذين كانوا في القاعة وجعل صاحبة الرّواية أو المتّهمة تتساءل في ذهول:

« أيمكن أن يشتبه الخيال بالواقع حدّ التّماهي ؟ » (29)

5 / التّخييل في الزّمان:

الزّمان في هذه الرّوايات أزمنة. هو استباق وهو عودٌ وهو توقّف حين لا يكون للتّوقّف معنى وهو تمطّط حين يجدر بالسّرد أن يقفز قفزًا.

• «الوقت صمت يتدثّر كلاما يصير أباريق عسل والعيون مشدوهة لسحر المقام»(30)

• «الحلم يتراءى لها بين النّوم واليقظة وتتكرّر رؤيته ذات ليال كثيرة... لم تعد تدرك إن كان الأمر مجرّد حلم أم كابوسا ينغّص عليها سكونها المفتعل...»(31)

• «رُفعت الجلسة ... سنحكم في القضيّة ذات يوم مؤجّل» (32)

– يتبعثر هذا الصّباح... يحاول أن يجدّد هويّة في الفراغ، أن يبحث له عن تاريخ بلا روزنامة، يتلهّى عن أيقونة الوقت، يقضم أظافر الشّتاء ويلهو ممازحا شطحات الرّيح بأكاذيب أيلول وأساطير نيسان... ليس سعيدا بما يكفي هذا الصّباح لينشد مواويل الحسان على قارعة الطّريق، وليس بائسا ليرسل أهازيجه الحزينة إلى السّماء....هو صباح فارّ من التّاريخ...» (33)

– وعندما يتجرّأ الرّاوي على مخاطبة حبيبته ذات ليل لينعم بسماع صوتها « تنتهي مغامرة ليلتهما بأن يحدّدا موعد اللّقاء... لقاء في أجل غير محدّد...» (34).

كالخاتمة:

اخترنا تجلّيات التّخييل عنوانا لورقتنا وانتخبنا «طيش الاحتمالات» لزهرة الظّاهري سندًا نشتغل به. استهللنا الورقة بتعريفات للتّخييل اختلفت في أزمانها وفي من قدّمها واتّفقت في مدلولها وما تحيل عليه. ثمّ بيّنا كيف تجلّى التّخييل عبر ثنايا الرّواية فوقفنا عند أربعة عناصر هي العتبات والشّخصيّات والمكان والزّمان.

ونريد أن نؤكّد أنّ الغاية ليست رصد مظاهر التّخييل في هذا العمل الأدبيّ فذلك ممّا يستطيعه الكثيرون، ولكنّ المهمّ هو التّنبيه إلى ما يكابده السّرد المبنيّ على التّخييل من أجل أن يفكّ أسره من قيود الواقعيّة والواقع والوقائع والرّوتين والتّقليد، وما يصبح عليه من أدبيّة وسحر وما يبثّه في من يتلقّاه من لذّة قد لا تكون عابرة وما يتأثّث به من لغة تجاوز التّعبير إلى التّصوير وتعانق الأناقة والطّرافة في مواطن كثيرة.

إنّ عمليّة التّعويض أو التّحوير أو التّحايل أو الإيهام أو التّخييل لا يمكن أن تكون لمجرّد الإمتاع والتّسلية، فلعلّ تلك هي الغاية الدّنيا منها، وإنّما هي لإعادة توازن الكاتب ولصياغة العالم بشكل جديد إمّا نفورا منه أو طموحا نحو عالم آخر أرقى.

الهوامش والإحالات

1) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، قراه وعلق عليه محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة ، دار المدني، جدة ط 1 – 1991
2) ديوان المعاني ، أبو هلال العسكري ، عالم الكتب، د ت.
3) معجم السرديات، محمّد القاضي وآخرون،دار محمّد علي للنّشر تونس، ط1/ 2010 ص 74
4) يُنظر معجم السّرديّات، ص 74
5) جابر عصفور- الصّورة الفنيّة في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثّقافي العربي، ط3، 1992، بيروت، ص 13
6) زهرة الظّاهري، طيش الاحتمالات، رواية- منشورات زخارف،ط 1/ 2017
7) Gérard Genetee ,Fiction et diction,p : 229
8) الرّواية ص 9
9) الرّواية ص 10
10) الرّواية ص 11
11) الرّواية ص 36
12) الرّواية ص 38
13) الرّواية ص 42
14) الرّواية ص 71
15) 5الرّواية ص 76
16) الرّواية ص 44
17) الرّواية ص 46
18) الرّواية ص 10
19) الرّ واية ص 12/ 11
20) الرّواية ص 28
21) الرّواية ص 35
22) الرّواية ص 37
23) الرّواية ص 73
24) الرّواية ص 46
25) الرّواية ص 44
26) الرّواية ص 105
27) الرّواية ص 118
28) الرّواية ص 118
29) الرّواية ص 118
30) الرّواية ص 37
31) الرّواية ص 38
32) الرّواية ص 40
33) الرّواية ص 94
34) الرّواية ص 19

الأبعاد الحجاجيّة في قصيدة أحمد مطر : العلّة[1]

فتحي أولاد بوهدة/ كاتب، تونس

الهدف من هذا المقال إجرائيّ بالأساس، ولكنّ الضرورة المنهجيّة تدعونا إلى ملاحظات نظريّة، وتتعلّق المسألة بما ورد ثني تحليل هذا القصيد من مصطلحات كان لا بدّ من توضيح أهمّها باختصار شديد، وهي، عند التدبّر، تبدو متداخلة تداخلا منطقيا حتى أنّها لتؤول في نهاية المطاف إلى تكوين جهاز نقديّ.

هذه المصطلحات هي: الموضع والاستدلال وفاعل التلفّظ والإيتوس والمنطق الجدليّ والآخر البرهانيّ. والحقّ أنّ أرسطو كان أوّل من سعى إلى توضيح متصوّرات هذه المصطلحات في نطاق بحثه عن بلاغة الخطاب الشفوي بحسب سياقات القضاء والسياسة والاحتفالات العامة التي كانت تجسّد مظاهر معيّنة من الديمقراطية الشعبية في أثينا اليونانية في القرن الخامس قبل الميلادي.

إنّ أهمّ ما قام به أرسطو في هذا السياق هو تقنين منطقين مختلفين بحسب اختلاف القضايا، فللقضايا العلميّة منطق علمي، أو برهانيّ بينما للقضايا الظنّية منطق خاص يسمى جدليا أو حجاجيا. وإذا كان المسار الاستدلالي في مستواه المجرد البعيد هوهو بين البرهان والجدل فإنه عند التحليل لا بد أن يتخذ كل منطق مساره المستقلّ. فالمنطق البرهانيّ يتأسس على نتائج ملزمة لأن المقدمات البرهانية لا تقتضي إلا نتائج بديهية. أمّا المنطق الجدليّ فينبني على القضايا الخلافية التي سماها أرسطو ظنّية doxa. ومن دقيق القول أن

يورد المعلّم الأوّل في مفتتح «فنّ البلاغة» هذه العبارة «الخطابة تُنسب إلى الجدل»، فهو بها يمكّن من التعرّف إلى الجدل والخطابة وتصوّرهما في سياق الاستدلال، ذلك أنّ الخطابة بما هي فرع من الجدل فإنها الأمثلة التطبيقية للجدل، بينما يمثّل الجدل الخطابة بمعناها المذكور ولكنه يمثّل إلى ذلك المستوى المجرّد البعيد المجسّد في ما سمّاه أرسطو مواضع، بما هي هذه القواعد الخطابية العامة، المستندة إلى الأعراف والأحداث والحقائق الاجتماعيّة التي يتفق على صحّتها، في الأعمّ الأغلب، علماء الناس وحكماؤهم. ودون شكّ فإنّ علماء الحجاج ونقاده جعلتهم هذه الأفكار يضعون بين قوسين بلاغة العبارة وينتقلون إلى بلاغة الخطاب، فإذا الحجاج ينتقل بما هو مجرّد قرينة أسلوبية إلى رؤية لها طريقة مخصوصة في الاستدلال. ومن أهمّ هؤلاء يهمّنا أن نذكر بيرلمان وتيتكا في كتابهما الذائع «مصنّف في الحجاج» وقد سلكا فيه مسلك علماء الحجاج لا نقاد الحجاج بحيث اهتما بالحجاج بما هو نظرية ذات أسس فلسلفية بقطع النظر عن أيّ إجراء، ثمّ إنهما، على عكس أرسطو الذي حصر الحجاج في ما هو شفويّ توسّعا به إلى سائر الحقول وأخصّها ما كان على محامل لغوية وأخرى أيقونية.

إنّ الشعر دون شك يظلّ أكثر الخطابات قياما على القضايا الظنّية لأنّه ليس كالتخييل مدعاة إلى الاختلاف، ودون شكّ أيضا فإنّ «لام» الاستغراق في كلمة(الشعر) لا يمكن أن نعني بها أنّ كل خطاب شعريّ ينبغي له أن يكون حجاجيّا، لأنّ حجاجيّة argumentativité أيّ خطاب لا بدّ أن تظهر من خلال شروط معيّنة قد يكون لنا أجل، ولكنّ التحليل التالي سيدلّ دون شك على شيء من معالمها.

النّصّ :

قال لي الطبيب:

خذ نفسا

فكدت – من فرط اختناقي

بالأسى والقهر – أستجيب

لكنّني

خشيت أن يلمحني الرقيب.

وعندما حيّرته بصمتي الرهيب

وجّه ضوءا باهرا لمقلتي

حاول رفع هامتي

لكنّني خفضتها

ولذت بالنحيب

قلت له: معذرة يا سيدي

الطبيب. أودّ أن أرفع راسي عاليا

لكنّني

أخاف أن يحذفه الرقيب.

التحليل :

في هذا النصّ أبعاد حجاجيّة إذ هو يقوم على دعوى يتبنّاها فاعل التلفّظ وتظهر من خلال فحصنا عن صورته ومواقفه التي تتحدّد لنا أولا من خلال السياق وثانيا بإحالة النص نفسه إلى

المقامات[2] المساعدة على قراءته. وواضح أننا نأخذ هنا بشيء مما قاله أرسطو ولا نأخذ بشيء آخر. فمن المعلوم أنّ أرسطو ظلّ يقول في (فنّ الخطابة) بالإيتوس étos باعتباره حجّة خطابية تتكوّن صفاتها في النص وباللغة وتكون حجّة صناعية تدافع عن الأطروحة المدعومة في مقابل ما يخالفها من رأي. لقد دأبت التداوليّة على تسمية الإيتوس بحال المتكلّم أو فاعل التلفّظ، ولم تقتصر فيه على أنه سمة خطابية بل استعانت أيضا على تعرّفه من خلال السياق ولم تقصر نظرها إليه على المقام وحده. إنّ فاعل التلفّظ، في هذا الخطاب، يبدو مقهورا سياسيا خائفا من السلطان، مما يجعلنا نستنتج الدعوى العامّة/ الاستغراقية لهذا النص، والمتمثّلة في الدعوة إلى ضرورة تجاوز وضع الخنوع والخوف لكل من أراد أن يحيا حياة كريمة. ومحاولة الإقناع بهذه الدعوى ليست محاولة مباشرة كما هو الشأن في أنماط أخرى من النصوص. وهذا مفهوم لأننا إزاء نصّ من الشعر وهو من النصوص الإبداعية التي تقوم على المعرفة الجمالية وهذه تستعمل الإثارة والإغراء في الإقناع، ولعلّ هذا ما يبرّر ضرورة أن ننطلق دائما في تحليلنا لهذا النوع من النصوص من تصنيفها أجناسيا، وهو الأمر نفسه الذي جعلنا نشير إلى أنها نصوص ذات أبعاد حجاجية ولم نقل إنها نصوص حجاجيّة.

هذه الدعوى الاستغراقية المجسّدة للأطروحة التي يتبناها فاعل التلفّظ يمكن أن نعتمد معيار الانتقال من معنى حجاجي إلى آخر، وأوّل منازل ذلك لا بدّ أن يكون العنوان، فهو البنية الفرعيّة الأولى التي تكوّن مع المتن البنية العامّة للخطاب. ودون شك فإنّنا إزاء عنوان يذكّرنا بانتماء مختلف إلى حقول متعدّدة، فالعلّة لغة في الصّحة وفي النحو والعروض ولكنّ علاقة المتن بالعنوان تصطفي من جميع ذلك العلّة بمعناها الاجتماعي فتقدح الفروض على علاقة الدكتاتوريّة السياسية بالرعايا وخاصّة من كان منهم رافضا للتسلّط رغّابا في الحرّية. وهكذا فنحن منذ العنوان إزاء موقف وموقف ضديد ننتظر حلا للعلاقة بينهما في مقام النصّ وسياقه.

إنّ بنية المتن يمكن أن نفيد في تمثّلها من علامة شكليّة هامّة هي الرابط الحجاجي التعارضيّ (لكنّ)، فنقسّمها على محاورها المقطعيّة التالية:

1 – من بداية النّص إلى قوله : «يلمحني الرقيب» : فاعل الخطاب يوشك أن يستجيب لداعي الحرّية.

2 – من قوله» وعندما حيرته ..» إلى قوله : « ولذت بالنحيب»: فاعل الخطاب يتعود على العبوديّة، ويعجز عن الحرية.

3 – بقية النصّ : الخوف من القتل.

إنّ ما يصل بين هذه المقاطع إنّما هو علاقة حجاجية تتمثّل في السببية فعدم استجابة فاعل التلفّظ لداعي الحرّية كان بسبب تعوّده على العبوديّة التي فرضها عليه الدكتاتور منذ زمان بعيد. ولذلك هو أصبح عاجزا عن الحرية عندما عرضها عليه «الطبيب». والسبب في هذا التعوّد على العبوديّة هو الخوف الذي مارسه الدكتاتور على فاعل التلفّظ. إنّ هذه العلاقة يمكن التعبير عنها بالقول: أنا أحبّ الحرية ولكنني لا أستطيعها بسبب الخوف من المستبدّ.

• ن1= فاعل الخطاب يوشك أن يستجيب لداعي الحرّية لولا خشية الرقيب.

إنّ هذه الدعوى التي يدور عليها المقطع الأوّل تنبني على عدة حجج تدور جميعها على الإيتوس / فاعل التلفّظ، فهو يحتمل عدّة صفات تتشابك ضمن تركيب حجاجيّ ينتظمه الرابط الحجاجي التعارضي (لكنّ) :

– ح2= خشيت أن يلمحني الرقيب.

الرابط التعارضيّ(لكنّ)

– ح1= فكدت – من فرط اختناقي

بالأسى والقهر– أستجيب

نلاحظ أن الحجة الأولى تصوّر فاعل التلفّظ في حالة ضغط شديد شبيه بمن يعاني من مرض ضيق التنفس فهو بين حياة وموت غير أنه مرض سياسي اجتماعيّ هو فقد الحرّية بسبب ضغط الدكتاتور على الحريات تماما كما يضغط ضيق التنفّس على الجسد فيمنعه من الهواء شرط الحياة. وفي هذا السياق تصبح كلمة الطبيب حجة مجازية على دعاة التحرّر وحقوق الإنسان كما يمكن أن تحيل على ضمير الشاعر الذي ظلّ يناديه مرّة بعد مرّة للشفاء من خوف الدكتاتور. وهو دكتاتور يوشك أن يتحكّم في الحياة بالتحكّم في النفس، في إشارة إلى سدّ جميع منافذ الحرّية . ومن فرط هذا الضغط يوشك فاعل التلفّظ أن يبرأ من هذا المرض السياسي بالتخلّص منه .غير أنه في نهاية المطاف يعجز عن ذلك وينتهي الصراع بين إرادته في التحرّر وإرادة الرقيب في القمع بانتصار الأخير وتكريس الدكتاتورية. والعلاقة بين الحجّة الأولى الدالة على الاقتراب من الخلاص والحجّة الثانية الدالة على الانكفاء والاستسلام للرقيب كان مؤسسها هذا الرابط التعارضي الذي رشّح لحذف نتيجة الحجّة الأولى .وهكذا فإن هذه الحجّة الغالبة تنسجم سياقيا مع نتيجة هذا المقطع، ففاعل التلفّظ أوشك فعلا على الخلاص من براثن الدكتاتورية ولكنه ما استطاع. وفي هذا دعوة ضمنية إلى أن شرط الحرية هو ضرورة التخلّص من الخوف من المخبر الرقيب .على أنّ هذه العلاقة التي بين الحجّة والنتيجة واضح أنها تتأسس انطلاقا من السياق السياسي الواقعي، ولكنّ لها وجها آخر هذه المرّة مجرّدا سماه أرسطو الموضع المشترك lieu commun. وبهذا تكون العلاقة بين كل حجّة ونتيجتها ذات وجهين : وجه سياقي مستند إلى الوقائع ووجه آخر مجرّد يستند إلى المنطق الجدليّ، ولقد كان تقدير أرسطو لهذه المسألة مبنيا على أنه إذا كان للمنطق البرهانيّ علاقتان من الوقائع والتجريد، تقومان على التساوي بين المواضع والسياق فإنّ للقضايا الظّنيّة هي الأخرى هاتين العلاقتين وإن من طبيعة أخرى مختلفة باختلاف طبيعة القضايا بين البرهان والجدل. وهكذا نحن في الحجاج إزاء منطق سعى أرسطو إلى تقنينه وإن كان المنطق هنا يختلف عن المنطق البرهانيّ بسبب اختلاف القضايا مظنّة الاستدلال. إنّ الموضع الذي يبنيه أحمد مطر هنا يمكن صوغه كالتالي :

من يخش مقاومة الدكتاتور يعش مستعبدا.

وببناء هذا الموضع يكتمل الاستدلال الحجاجي inférence argumentative بالنسبة إلى هذه النتيجة،على أساس القياس syllogisme وهو المسمّى عند أرسطو ضميرا enthymème تمييزا له

عن القياس البرهانيّ syllogisme démonstratif. يكتمل هذا الضمير كالتالي:

من يخش مقاومة الدكتاتور يعش مستعبدا

أنا أخشى مقاومة الدكتاتور

إذن أنا أعيش مستعبدا.

• ن2= فاعل الخطاب يتعوّد على العبوديّة فيعجز عن الحرية.

تتهيكل حجج هذه النتيجة بالتقنية ذاتها التي تهيكلت بها حجج نتيجة المقطع الأوّل، فهي حجج تترابط تعارضيّا ب(لكنّ):

– ح2= خفضتها

ولذت بالنحيب

الرابط التعارضي(لكنّ)

– ح1= وعندما حيّرته بصمتي الرهيب

وجّه ضوءا باهرا لمقلتي

حاول رفع هامتي.

الحجّة الأولى يعود فيها الضمير على (هامتي) في إشارة إلى الكرامة والرفعة، وهي تتعاضد في هذا المعنى مع ما ترمز إليه العين من ملاحظة فضائل الحرية ملاحظة لا ريب فيها، ولكن ردّ الفعل كان سلبيا إذْ القدرة على المقاومة ليست ممكنة بسبب ما ترسّخ في نفسية فاعل التلفّظ من تعوّد على عبودية لم يعد قادرا على الخروج منها. وهذا العجز يأتي ثانيا بعد الرابط التعارضي مما ينفي الحجّة الأولى ويكرّس معنى العجز عن معانقة الحرية وهو عجز جعله يندب حظه أن لم يكن قادرا على ذلك. إنّ هذا الرابط السياقي بين الحجّة ونتيجتها يجعلنا نبني الموضع المشترك المجرد الناظم لهذه العلاقة في مثل القول:

إن من يتعوّد على العبوديّة يصعب عليه العيش في الحرّيّة .

وبناء على هذا الموضع يكتمل الاستدلال الحجاجي ممثلا في الضمير (القياس الجدلي) التالي:

من يتعوّد على العبوديّة يصعب عليه العيش في حرّيّة

أنا تعوّدت على العبودية

إذن يصعب عليّ العيش في حرّيّة.

• ن3= ضرورة الاستسلام للدكتاتور.

– ح2= أخاف أن يحذفه الرّقيب.

الرابط التعارض (لكنّ)

– ح1= أودّ أن أرفع رأسي عاليا.

الموضع المتعلّق بهذا المقطع الأخير يمكن بناؤه كالتالي:

كلّ من يخاف الموت لا بدّ أن يستسلم لحكم الدكتاتور.

وببناء الموضع يصبح ممكنا بناء القياس العام هذا المقطع كالتالي:

كلّ من يخاف الموت لا بدّ أن يستسلم لحكم الدكتاتور.

فاعل التلفّظ يخاف الموت

إذن لا بدّ أن يستسلم فاعل التلفّظ للدكتاتور

تنبني العلاقة بين الحجج والنتيجة في هذا المقطع الأخير بالطريق ذاتها التي مرّت معنا بمناسبة المقطعين السابقين، والحجة الأولى تنبئ برغبة شعورية عميقة تكتنف دواخل فاعل التلفّظ وتجعله ملهوفا على الحرية وقد عبّر عن ذلك بكناية مستنفدة من خلال قوله (أرفع راسي عاليا).لكن هذه الحجة سرعان ما تتلاشى بالاستدراك عليها بحجّة بعد (لكن)استعمل فيها الشاعر استعارة تصريحيّة شبه فيها ضمنيا القتل الذي يمارسه الدكتاتور بالحذف في إشارة إلى سهولة ممارسة هذه العملية تماما كما يسهل الحذف لأي شيء يُقصد بالتنحية .وبسبب الرهبة من الموت في سبيل الحرّية يؤول الموقف بفاعل التلفّظ إلى تفضيل حياة الاستكانة والخنوع.

هكذا تبدأ القصيدة من مجرّد الخوف من الدكتاتور وتنتهي بالاستسلام بسبب الخوف من الموت.

إننا الآن نعود إلى حال الشاعر بما هو مناضل قاسى السجون والنفي في سبيل الحرّية، وهو قد عرف معرفة يقينية ضريبة الحرّية فهي التضحية بالنفس، وإذا كنا أشرنا إلى أنّ الدعوى البؤرية التي يدعو إليها الشاعر ويسعى إلى استمالة الناس إليها إنما هي العيش في حرّية فإنه يدعو أيضا إلى الأخذ بأسباب تحقّق هذه الدعوى ألا وهي النضال والتضحية دون رهبة أو خوف، إنّ سعي الشاعر إلى الإقناع بدعواه جاء من طريق الإثارة والاستهواء من خلال تجريد شخصية منه هي فاعل التلفّظ، وهو ما يتناسب مع الجنس الأدبيّ الذي كتب بمقتضاه الشاعر خطابه ألا وهو جنس الشعر.

الهوامش والإحالات

1 – ديوان»لافتات»، لندن،1987، والقصيد تناوله أبو بكر العزاوي ولكن من منظور مخالف تغلب عليه الرؤية المدرسية لأن الباحث كان مأخوذا بتوضيح القضايا النظرية المتعلقة بالحجاج اللغوي الذي قال به ديكرو وقد كان العزاوي أحد تلاميذه= الحجاج والخطاب، لبنان، مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر، د.ت.

2 – للتمييز بين السياق والمقام لا نجد أفضل من عبد القاهر الجرجاني، فهو يخصّ الظروف الخارجيّة بمصطلح المقام بينما يصرف مصطلح السياق بداخل النص أي بنيته اللغوية، يقول: «وإذ قد عرفت أنّ مدار أمر النظم على معاني النحو وعلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه، فاعلم أنّ الفروق والوجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها ...ثم اعلم أن ليست المزية بواجبة لها في أنفسها ومن حيث هي على الإطلاق، ولكن تعرض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام، ثمّ بحسب موقع بعضها ببعض– دلائل الإعجاز،تحقيق محمود محمد شاكر أبو نهر، القاهرة، مكتبة المدني، ط3، 1992، ص69..

الآلات الإيقاعية الخاصّة بطريقة «السطمبالي»



محمد الخشناوي/ باحث، تونس

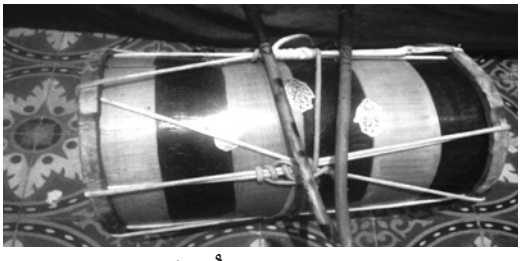
يتميز الرصيد الموسيقي لطريقة السطمبالي بتونس باحتوائه آلات موسيقية إيقاعية جلدية ومصوّتة بذاتها ينفرد بها داخل المنظومة الموسيقية التونسية. كما يتضمّن منهجيات تقنية خاصة على مستوى طريقة الصنع والعزف. ويتناول هذا المقال دراسة «أورغانولوجيّة» للآلات الموسيقيّة المستعملة في المنظومة الموسيقية الخاصة بمجموعات «السّطمبالي» بهدف توضيح طريقة الصنع وتقنيات العزف مع ربط كل آلة بالإيقاعات المستعملة وبالمناسبات الطقسية.

يزخر الرصيد الّشعبي للموسيقى التونسية بعديد الأنماط الموسيقية المتنوعة والتي نلتمس من خلال خصوصية هذا التراث في التّعبير والإيحاء ارتباطه الّشديد بالمعتقدات الدّينية والّتقاليد الإجتماعية في تونس. وتمّثل مجموعات السطمبالي إحدى هاته الفئات المكونة لمجتمعنا حيث تتميز باحتوائها لموروث موسيقي وعقائدي خصوصي يحمل في طياته تقاليد وممارسات إفريقية أصيلة.

ويحتوي الرصيد الموسيقي لهذه الطريقة على آلات موسيقية وترية وإيقاعية ومصوّتة بذاتـها ينفرد بـها داخل المنظومة الموسيقية التونسية كما يتضمّن منهجيات تقنية خاصة على مستوى طريقة العزف والأداء.

I. الآلات الإيقاعية في النمط الموسيقى الخاصّ بطريقة «السطمبالي»

1. آلة «الدُّنْدْفَة»



صورة رقم 1 : آلة «الـــدُّنْدْفَة»

تنتمي آلة «الدُّنْدْفَة» إلى عائلة الآلات الجلديّة. وهي آلة إيقاعية تونسيّة تقليدية اقترن وجودها في البلاد التونسيّة بطريقة «السطمبالي» وقد اقتصر استعمالها على نمط «الدَّبْدَبُو»[1] على حدّ تعبير أهل الطريقة. وهي عبارة عن طبل اسطواني مستطيل الشكل يستخرج من الخشب، حيث كان يتّخذ في السابق من البراميل الخشبية المعدة لخزن المواد الغذائية، في حين تصنع اليوم بنفس الطريقة المتّبعة في صناعة الصندوق المصوت الخاص بآلة «الطبل»[2].

ويبلغ طوله حوالي 50 صم (أنظر الصورة رقم 2) حيث يغطى عند جانبيه بجلد الماعز الذي يكون ليّنا ومثبّتا على إطار خشبي مستدير الشّكل معروف عند الحرفيين والموسيقيين بـ«القُوسْ» ليشد عند طرفيه بحبل من الألياف. ويبلغ قطر هذا الإطار 34 صم في حين يبلغ قطر الجانب الواحد دون احتساب الإطار حوالي 31 صم (أنظر الصورة رقم 3).

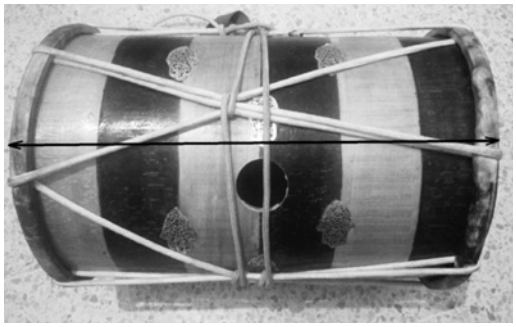
وقد شهد استعمال هذه الآلة تراجعا يعود لعدّة أسباب نلخّصها في ما يلي:

- عزوف أهل الطريقة عن ممارسة الزّيارة.

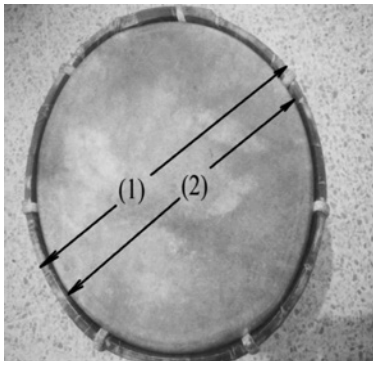
- تراجع ممارسة نمط «الدَّبْدَبُو» في الزيارات السنويّة لطريقة السطمبالي حيث نظّمت أخر زيارة تضمنت هذا القسم في 2001 إثر زيارة الولي الصالح سيدي فرج.

- صعوبة التعامل مع هذه الآلة من حيث طريقة الصنع وتقنية العزف نظرا لحجمها الذي يفرض على العازف جهدا أكبر[3].

- تعويضها بآلة البنقة الأقل حجما والشبيهة بآلة الطبل المتوفرة بكثرة في عديد الأنماط الأخرى.



صورة رقم 2: آلة «الدُّنْدْفَة»
طول الصندوق المصوّت: 50 صم.



صورة رقم 3: الإطار الدّائري
(1): قطر الإطار الدّائري (القوس):34 صم.
(2): قطر الجانب دون احتساب الإطار:30 صم.

طريقة مسك آلة «الدُّنْدْفَة»

تتميّز آلة الدندفة باحتوائها على تقنيات خاصة في طريقة العزف وطريقة المسك وهذه الخصائص تفرضها طبيعة الآلة ووظيفتها داخل فرقة السطمبالي. ونظرا لارتباط هذه الآلة بقسم «الدَّبْدَبُو» الذي يكون أثناء الإحتفالات الشعائرية المسائية في شكل «مِيدَانْ»[4] فإنّ آلة «الدُّنْدْفَة» تعزف جلوسا حيث يقوم عازف بثني ساقيه اليسرى تحت اليمنى مع الحفاظ على استقامة الظهر أو بمد ساقه اليمنى إلى الأمام أو العكس. أمّا بالنسبة لطريقة المسك فتتمثّل في تثبيت الآلة

على الأرض مباشرة أمام العازف والضرب على الجانبين الأيمن والأيسر.



صورة رقم 4: طريقة عزف آلة «الدُّنْدْفَة»

تقنيات عزف آلة «الدُّنْدْفَة»

من خلال العمل الميداني واللقاءات التي قمنا بها مع عازفين من طريقة السطمبالي لاحظنا أنّ آلة «الدُّنْدْفة» تتطلّب الضرب على الطّرفين بواسطة عصاوين يكونان بنفس الحجم (أنظر الصورة رقم5). ويتخذ العازف عند العزف وضعيّة جلوس معينة حيث يتم تثبيت الآلة على الأرض وإطلاق اليدين إلى الأمام بمسك العصاوين من الجزء العلوي بقبضة اليدين (أنظر صورة رقم 6) بنفس الكيفية مع المحافظة على زاوية شبه قائمة على مستوى المرفقين[5].



صورة رقم5:مضربا آلة «الدُّنْدْفَة»



صورة رقم 6: طريقة مسك المضربين

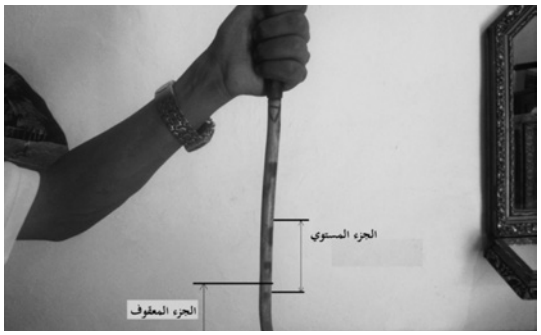
الرموز المستعملة لتقنيات العزف على آلتي «الدندفة» وآلة «البنقة»	
نقرة الـ(دم)	
نقرة الـ(تاك)	
النقرة الشبه خفية	
نقرتي الـ(دم) في آن واحد	
نقرتي الـ(تاك) في آن واحد	

قمنا بإعتماد محمل متكون من ثلاثة أسطر، حيث خصصنا السطر السفلي لنقرة (دم) والسطر العلوي لنقرة (تاك) أما السطر الأوسط فقد خصصناه للنقرات الشبه خفية أو الأساسية وقد أسندناه الرمز التالي ، كما أسندنا هذا الرمز نقرتي (دم) في آن واحد.

بالنسبة لآلة «الدندفة» يتمّ إصدار جميع النقرات من الجانبين بنفس الطريقة، حيث يتمّ عزف نقرة (دم)بالضرب في وسط الجلد بالجزء السفلي للعصى (الجزء الذي يكون معقوفا) (أنظر صورة رقم 7).

كما تنقر التاك بنفس الطريقة وفي نفس مكان الدّم ومن الجانبين في وسط الجلد مع استعمال تقنية حصر النقرة وذلك بترك الجزء المستوي من العصى

ملتصقا على الجلد عند الضرب (أنظر صورة رقم 7)، أمّا النقرات الشبه خفية فيعتمد العازف حرية كبيرة في مكان عزفها حيث وجدنا نقرات عزفت في نفس مكان نقرة (دم) و(تاك) وأخرى في الجانب العلوي من وجه الآلة.



صورة رقم 7

2. آلة «البنقة»



صورة رقم 8: آلة «البَنْقَة»[6]

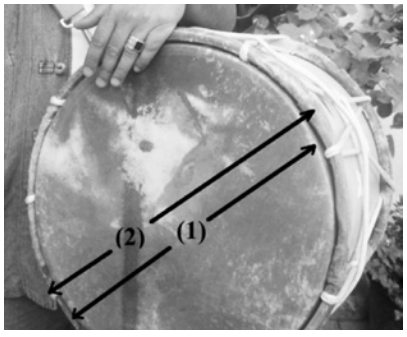


صورة رقم 9: آلة «البَنْقَة»

تعتبر آلة «البَنْقَة» من الآلات الموسيقية الإيقاعيّة التي تنتمي إلى عائلة الجلديّات وهي عبارة عن طبل ذو شكل اسطواني مصنوع من برميل خشبي أو «طارة» يبلغ طولها حوالي 34 صم (أنظر صورة عدد 10) وتنتهي عند طرفيها بإطارين دائريّين لشد قطعة الجلد حيث يبلغ قطر الواحد منها 47 صم، في حين يبلغ قطر الجانب المغطّى غالبا بـ«جلد الماعز» 43 صم (أنظر صورة عدد 11).



صورة عدد 10: الصندوق المصوّت أو «الطّارة»
طول الصندوق المصوّت
أو «الطّارة»: 34 صم.



صورة عدد11: الإطار الدّائري لآلة «البَنْقَة»

(1): قطر الجانب دون احتساب الإطار: 43صم.
(2): قطر الإ طار الدّائري (القوس): 47 صم.

وتمثل هذه الآلة آلة محوريّة في الطقوس الإحتفاليّة لطريقة السطمبالي حيث تتواجد في مرحلة «الخرجة»[7] أثناء الزيارة وعند ذبح القرابين

أو «النْشُر»[8]. كما نجدها في الجزء الإفتتاحي لبعض الإحتفالات الليليّة أثناء الميدان عند الإحتفالات الخاصّة التي تكون في بيوت المصابين [9].

طريقة مسك آلة «البَنْقَة»

نظرا للدور الذي تقوم به هذه الآلة داخل فرقة السطمبالي والمتمثل في الخرجة أثناء الزيارة أو عند ذبح القرابين فإن طريقة العزف تتطلب وقوف العازف. حيث يتم تثبيت آلة «البنقة» فوق الكتف الأيمن بواسطة «الحْزَامْ» ثم وضعها على جانبه الأيسر ومسكها باليد اليسرى لإسهال عملية المشي. كما يمكن العزف عليها جلوسا بنفس طريقة عزف آلة «الدُّنْدْفَة» في بعض الحفلات الخاصّة

تقنيات العزف على آلة «البَنْقَة»

تحتوي آلة البنقة على تقنيات خاصة في طريقة العزف حيث يتم العزف فيها على جانب واحد بواسطة العصى التي تمسك باليد اليمنى وبأصابع اليد اليسرى (أنظر صورة عدد 12). وقد جمعت طريقة العزف بين أربعة تقنيات متمثّلة في «دم» و«تاك» و«النقرة الشبه خفية» بواسطة العصى التي تمسك باليد اليمنى وأيضا بأصابع اليد اليسرى.



صورة عدد 12 : نقرة الدّم

وتعزف نقرة الـ(دّم) بضرب العصى أو المضرب الذي يمسك باليد اليمنى في وسط جلد الطبل. أمّا التاك فتعزف في نفس مكان الدّم باستعمال تقنية حصر النقرة بترك العصى ملتصقة بالجلد [10] (أنظر صورة عدد 13).



صورة عدد 13 : نقرة التاك

يتم عزف النقرة الشبه خفية في الجزء العلوي للطبل بواسطة الطرف العلوي للعصى (أنظر صورة عدد 14).



صورة عدد 14 : النقرة الشبه خفيّة

وتعزف النقرة الشبه خفيّة أيضا بأصابع اليد اليسرى فتكون في الطرف العلوي للطبل أين يضع العازف مرفقه لتثبيت الآلة، وقد أسندنا إليها الرمز التالي (أنظر صورة عدد 15).



صورة عدد 15 : النقرة الشبه خفيّة بأصابع اليد

3. آلة «الشّقَاشَقْ»

تعتبر آلة «الشقاشق» (الكراكب)[11] من الآلات الإيقاعية المنتمية إلى عائلة الآلات المصوّتة بذاتها حيث تصدر صوتا بمجرّد اهتزازها أو احتكاكها. وقد كانت تصنع في السّابق من مواد عضوية كالخشب وعظام الحيوانات أمّا في الوقت الحاضر فقد أصبحت تصنع من معدن الحديد[12]. وتتكون الآلة من زوجين اثنين متماثلان من حيث المقاييس حيث يكون طول الواحدة 30صم وعرضها 20صم وسمكها 1 صم إذ تحتوي على تجويفين أو قمعين ذات أطراف مسطحة يكون عمق الواحدة منها 2صم وقطرها 9صم ويربط بينهما قضيب من الحديد يحتوي على تجويف عمقه حوالي 0.5 صم وطوله5صم وعرضه1صم أين يتم ربط حزام من القمـاش أو الجلد لتثبيت أصابع العـازف (أنظر صورة عدد 16).



صورة عدد 16 : آلة «الشقاشق» [13]

وتمثل هذه الآلة آلة محورية في موسيقى السطمبالي حيث تستعمل في سياقين إثنيـن:

- **السياق الأول:** أثناء الحصص الشعائرية الصباحيّة التي تكون إيقاعية بحتة وذلك باستعمال آلة الشقاشق وآلة البنقة في قسم «الخَرْجَة» مع إمكانية استعمالها في قسم «الدَّبْدَبُو» عند الإحتفلات المسائية للزيارة[14].

- السياق الثاني: أثناء الحصص الشعائرية الليلية والتي تكون لحنيّة إيقاعية باستعمال آلة الشقاشق والقمبـري [15].

طريقة مسك آلة «الشقاشق»

تتمثّل طريقة مسك الآلة في إدخال كل من الوسطى والخنصر في خيط الفرد الأوّل والإبهام في خيط الفرد الثاني. أمّا بالنّسبة للسبّابة فتوضع فوق التجويف العلوي لتلعب دور المثبت للمحافظة على الوضعية السليمة لاحتكاك القطعتين وكذلك بنفس الطريقة بالنسبة لليد اليسرى[16](أنظر الصّورة عدد 17 والصّورة عدد 18).



صورة عدد 17 : طريقة مسك آلة «الشقاشق»



صورة عدد 18 : طريقة مسك آلة «الشقاشق»

تقنيات العزف على آلة «الشقاشق»

بما أن آلة «الشقاشق» هي من عائلة الآلات المصوتة بذاتها فإن طبيعة هذه الآلة تتطلّب احتكاك كل زوج، وللعزف على هذه الآلة يتخذ العازف وضعيّة جلوس معينة كما بينا ذلك سابقا حيث يطلق يديه إلى الأمام بعد تثبيت الآلة مع المحافظة

على زاوية شبه قائمة على مستوى المرفقين ثم يقوم بفتح وضم أصابع يديه اليمنى واليسرى محدثا الاحتكاك بين كل زوج[17](أنظر صورة عدد 19). وقد قمنا باعتماد حمل يحتوي على سطر واحد، حيث قمنا بإسناد الرّمز التالي للمضرب الأيمن والأيسر، والرّمز التالي لتقنية غلق المضربين في آن واحد والرمز التالي لتقنية ضرب قباب الآلة من الخلف في آن واحد والرمز الأخير لتقنية حك قباب الآلة في آن واحد.

الرموز المستعملة لتقنيات العزف على آلة الشقاشق	
للمضرب الأيمن والأيسر	
غلق المضربين في آن واحد	
ضرب القباب من الخلف في آن واحد	
لتقنية حك قباب في آن واحد	



صورة عدد 19: وضعية جلوس العازف[18]

4. آلة «الكُرْكْتُو»



صورة عدد 20: آلة «الكُرْكْتُو» [19]

هي عبارة عن طبلة صغيرة تتكون من إناء من الفخار في شكل لولبي مصبوغ بالطّلاء، يغطى جزؤها الأعلى بجلد الماعز ويشد إلى أسفله بحبل من الألياف. وتنقر بواسطة عصاوين متشابهين مصنوعتين من الخشب أو من أعواد الزيتون[20].واستنادا إلى النموذج الذي مدّنا به عازف القمبري صالح الورغلي فإن قطر «الكُرْكْتُو»يبلغ تقريبا حوالي 24 صم (أنظر صورة عدد 21).



صورة عدد 21

قطر الوجه المغطّى بالجلد: 24 صم

وقد اقتصر استعمال هذه الآلة في قسم «الدَّبْدَبُو» باعتبارها تلعب نفس الدور الإيقاعي لآلة «الشقاشق» من خلال التشابه في الرصيد الإيقاعي لكلتا الآلتين رغم الاختلاف في الشكل وطريقة العزف[21].

طريقة مسك آلة «الكُرْكْتُو»

يتم العزف على آلة «الكُرْكْتُو» جلوسا حيث تثبت الآلة أمام العازف بوضعها فوق قطعة قماش أو محمل من الخشب لتأخذ الوضعيّة الملائمة للعزف[22]، (أنظر صورة عدد 22).

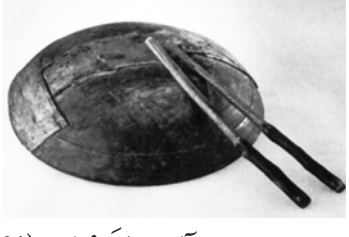


صورة عدد 22: طريقة العزف
على آلة «الكُرْكْتُو»

تقنيات العزف على آلة «الكُرْكْتُو»

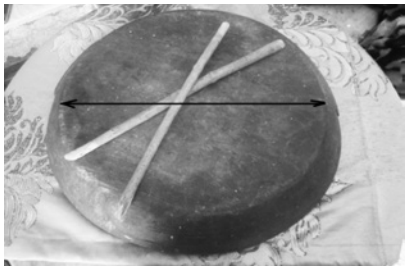
تنقر آلة «الكُرْكْتُو» بواسطة عصاوين (مضربين) متشابهين حيث تمسك كل واحدة منهما بين إبهام وسبّابة إحدى اليدين (اليمنى واليسرى) اللّتان تكونان في شكل نصف قبضة(23). ونظرا لطبيعة الصوت الحاد الذي تصدره الآلة فإنّنا سنعتمد على نقرة واحدة متمثّلة في (تاك) وذلك بضرب العصى الأولى أو الثانية بنفس الطّريقة. وقد أسندنا الرّمز التالي لنقرتي اليد اليمنى واليسرى .

5. آلة القصعة : تعريفها وطريقة صنعها



صورة عدد 23: آلة «القَصْعَة»[24]

تنتمي آلة «القَصْعَة» إلى الآلات المصوّتة بذاتها وهي عبارة عن إناء محفور في قطعة من الخشب الصلب حيث يبلغ قطر قعره 40 صم (أنظر صورة عدد 24). وتستخدم في العزف المعروف بـ«ضرب النساء»[25] يتم القرع عليه بواسطة عصاوين متماثلين. قد اقترن حضور هذه الآلة داخل طريقة السطمبالي بقسم «الدبدبو» لكنّنا نلاحظ اليوم أنّ استعمالها على وشك الاندثار ذلك أنّها لم تعد تصنع بنفس الكيفيّة في السّابق بل اقتصر وجودها على استعمال أواني خاصّة بالأكل[26].



صورة عدد24: قطر الإناء
قطر الإناء: 40 صم

طريقة مسك آلة «القصعة»

تنقر آلة «القَصْعَة» بواسطة عصاوين (مضربين) متشابهين يثبت كل واحدة منهما بين إبهام وسبّابة إحدى اليدين (اليمنى واليسرى) اللّتان تكونان في شكل نصف قبضة. ويكون العزف عليها جلوسا حيث يتم تثبيت الآلة أمام العازف بوضعها فوق قطعة قماش لتأخذ الوضعيّة الملائمة للعزف (أنظر صورة عدد 25).



صورة عدد 25:
طريقة العزف
على آلة «القَصْعَة»

تقنيات العزف على آلة «القصعة»

تنقر آلة «القَصْعَة» بواسطة عصاوين (مضربين) غليظين متشابهين حيث تمسك كل واحدة منهما بين إبهام وسبّابة إحدى اليدين (اليمنى واليسرى) اللّتان تكونان في شكل نصف قبضة [27]. ونظرا لطبيعة الصوت الحاد الذي تصدره الآلة فإنّنا سنعتمد على نقرة واحدة متمثّلة في (تاك)،وقد أسندنا الرّمز التالي لنقرتي اليد اليمنى واليسرى.

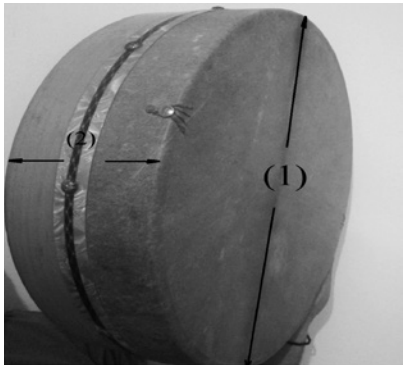
6. آلة «البندير»



صورة عدد 26: آلة «البِنْدِيرْ»[28]

تعتبر آلة «البِنْديرْ» من الآلات الإيقاعيّة التي تنتمي إلى عائلة اَلجَلديّات. وهي عبارة عن إطار خشبي إسطواني أو «طَارَه» يبلغ عرضها حوالي 12 صم، تحتوي على ثقب دائري تمكّن العازف من وضع إبهامه لتثبيت الآلة. وهي مغطّاة بجلد الماعز من جانب واحد يثبّت في داخله أوتار من «الـمُصْرَانْ» لإعطاء رنّة في الصوت (أنظر صورة عدد 28) على عكس آلة «الطّبل» المغطّاة من الجانبين حيث يبلغ قطره حوالي 43 صم (أنظر صورة عدد 27).

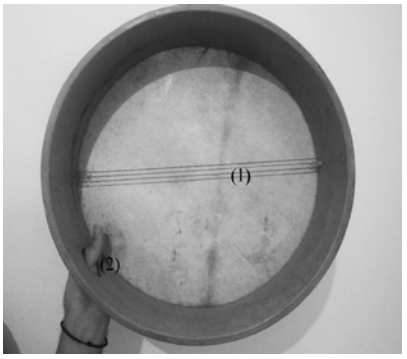
ويقول الشيخ «عمّ حمّادي البيدالي» أنّ هذه الآلة دخيلة على طريقة السطمبالي ذلك أنّها متأتّية من بعض الطّرق الصّوفية الأخرى، فتواجد آلة البندير في الموسيقى السطمبالي يعد تزكية لهذا النمط نظرا لقداسة الآلة وعلاقتها بالإسلام، وقد اقتصر استعمالها في قسم «الدَّبْدَبُو»[29].



(1): قطر الجانب المغطّى بالجلد: 43 صم.

(2): عرض الإ طار الدّائري (االطّاره): 12 صم.

صورة عدد 27:الإ طار الدّائري (الطّاره)



(1): خيوط «الـمُصْرَانْ»

(2): الثقب

صورة عدد 28: خيوط «الـمُصْرَانْ»

طريقة مسك آلة «البندير»

يمسك «البِنْدِيرْ» من طرف العازف في شكل عمودي أو مستوَي أمام الصدر أو قريبا إلى الكتف

على الجانب الأيسر على الأكثر حيث يقوم بإدخال إبهام اليد اليسرى في الثقب الموجود على جانب الإطار أو العكس من ناحية أخرى.

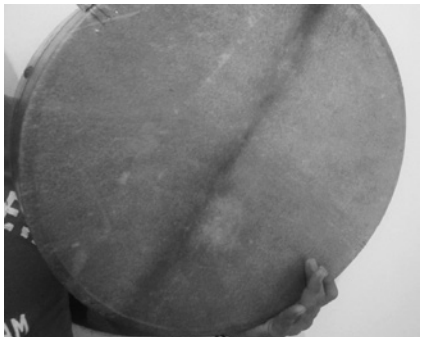
تقنيات العزف على آلة «البندير»

يتم النّقر على آلة «البنْدِيرْ» بواسطة اليدين، ونستنتج من خلال توظيفَ هذه الآلة في طريقة السطمبالي احتواءها على ثلاث تقنيات. تتمثل الأولى في تقنية الضرب بكف اليد اليمنى على الطّرف السّفلي للجلد حيث تكون اليد مفتوحة وقائمة محدثة الصّوت الغليظ (دم) (أنظر صورة عدد 29) والذي أسندنا له الرّمز أمّا التقنية الثانية فتتمثل في النّقر بواسطة أصابع اليد اليسرى المثبّتة للآلة على النصف الأسفل للجلد الذي يكون على يسار العازف محدثة نقرة شبه خفية (أنظر صورة عدد 30). وتجدر الإشارة إلى أنّ هذه النقرة الشبه خفية تعزف أيضا في وسط الآلة وهو نفس مكان نقرة الـ(تاك)قد قمنا بإسنادها في الحالتين الرّمز التالي .

وفي خصوص التقنية الأخيرة والتي تمثل نقرة «التاك» فهي تؤدّى في وسط الجلد بكامل اليد اليمنى التي تكون في شكل مجوّف من جهة كف اليد ومقوّسة من جهة الظهر وتكون غالبا قويّة(أنظر صورة عدد 31) وسنعتمد لهذه النّقرة الرّمز .



صورة عدد29: نقرة الـ (دم)



صورة عدد30: نقرة «شبه خفية»



صورة عدد31: نقرة (تاك)في وسط الجلد

الرموز المستعملة لتقنيات العزف على آلة «البندير»	
نقرة الـ(دم)	
نقرة الـ(تاك)	
النقرة الشبه خفية	
نقرتي الـ(دم) في آن واحد	
نقرتي الـ(تاك) في آن واحد	

المصادر والمراجع

باللّغة العربيّة

الكتـــــــب

بن أبي الضياف، أحمد، إتحاف أهل الزّمان بأخبار ملوك تونس وعهد الأمان، الجزء الرّابع، تونس، الدّار التّونسيّة للنّشر، 1990، 22 ص.

بن عامر، توفيق، الحضارة الإسلاميّة وتجارة الرّقيق خلال القرنين الثّالث والرّابع للهجرة، سلسلة 8، مجلّد7، منشورات كليّة العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة بتونس، 1996.

التّليلي، العجيلي، الطّرق الصّوفيّة والاستعمار الفرنسي بالبلاد التّونسيّة، سلسلة التّاريخ، مجلّد 2، تونس، منشورات كليّة الآداب بمنّوبة، 1992.

الرّزقي، الصّادق، الأغاني التّونسيّة، الطّبعة الثانية، تونس، الدّار التّونسيّة للنّشر،1979، 457 ص.

خماخم، محمد، نظريات الموسيقى التطبيقية، تونس، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، 1995 ،149 ص.

الرايس، الحبيب، النظريات الموسيقية الموسعة ،ط. 3 ، تونس، اصدارات الحبيب الرايس،2010 ،283 ص.

الكسراوي، الأزهر بن احمد، الطرق الصوفية بصفاقس، مواردها الاقتصادية ومعالمها الأثرية خلال القرنين الثاني عشر هجري- الثامن والتاسع عشر ميلادي، شهادة التعمق في البحث، مخطوطة، ج. 2، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتونس، 1984، ج. 1، ص. 16.

النيّال، محمد البهلي، الحقيقة التاريخية للتصوّف الإسلامي، تونس، دار النّجاح، 1965، ص 43.

المقـالات والمجـلاّت

التّميمي، عبد الجليل، دراسات في التّاريخ العربي- الإفريقي، مركز الدّراسات والبحوث العثمانيّة والموريسكيّة والتّوثيق والمعلومات، زغوان، تونس، أكتوبر 1994.

قطاط، محمود، نظرية الإيقاع الموسيقي عند العرب، مجلة الحياة الثقافية، س. 7،ع 22-23 ،تونس، نشر وزارة الثقافة، جويلية-أكتوبر، 1982 ، ص.109-90.

قطاط، محمود، من قوالب التّراث الموسيقي العربي الإسلامي: النّوبة، مجلّة الحياة الثّقافية، العدد 51، تونس، 1989.

قطاط، محمود، حول التماثل والتباين في التراث الموسيقي العربي، موسيقى أم موسيقات عربية، كتاب الملتقى الدولي «الموسيقى والفنون التونسيّة في مجالها العربي الإسلامي والإفريقي والمتوسّطي، البصمة المغاربيّة، المعهد العالي للفنون والحرف بقابس، 2015، ص 15-14.

قوجة، محمد شفيق، تداخل المقومات الإبداعية والعوامل الاجتماعية في تكييف ملامح وآليّات الظاهرة الموسيقية، مقاربة بين موسيقى المالوف وموسيقى السطمبالي، الهوية والابداع في الصناعات التقليدية اليوم، جامعة قابس، المعهد العالي للفنون والحرف بقابس، ديسمبر 2005.

قوجة، محمّد شفيق، «تداخل المقوّمات الإبداعيّة والعوامل الاجتماعيّة في تكييف ملامح وآليات الظاهرة الموسيقيّة، مقاربة بين موسيقى المالوف وموسيقى السطمبالي»، مقال نشر في كتاب «الهوية والإبداع في الصّناعات التّقليديّة اليوم»، جامعة قابس، المعهد العالي للفنون والحرف، ديسمبر 2005. نشر أيضا في مجلّة البحث الموسيقي، المجمع العربي للموسيقى، المجلّد الخامس، العدد الأوّل، شتاء وربيع 2006، الأردن، ص 10.

قوجة، محمد شفيق، المغاربيّة الموسيقيّة، إصدار وحدة البحث الجماليات والفن والتناسق البيئي والبحث(EASYER)، المعهد العالي للفنون والحرف بقابس، جامعة قابس، 2016، ص 34.

قوجة، زهير،صناعة آلة القمبري التونسي وتقنيات عزفها، مجلة الحياة الثقافية، العدد الخاص بالموسيقى التونسية العدد 181، مارس 2007،ص179

زهير قوجة، صناعة آلة «القُمْبْري» التونسي و تقنيات عزفها، «الموسيقى والفنون التوَنسيّة في مجالها العربي الإسلامي والإفريقي والمتوسّطي، البصمة المغاربيّة»، وحدة البحث « الجماليات والفن والتناسق البيئي والبحث»، المعهد العالي للفنون والحرف بقابس، جامعة قابس، التنسيق العلمي، محمّد قوجة، منشورات المعهد العالي للفنون والحرف بقابس 2014،ص74-66.

قوجة، زهيّر،Le Gûgay, Genre de vièle tunisienne،

كتاب الملتقى الدولي «الموسيقى والفنون التونسيّة في مجالها العربي الإسلامي والإفريقي والمتوسّطي، البصمة المغاربيّة» المعهد العالي للفنون والحرف بقابس، 2015، ص 74.

المعهد الوطني للموسيقى والرّقص، التّراث الموسيقي التّونسي: النّوبة في المغرب العربي، كتابة الدّولة للشّؤون الثّقافية، السِّفر الثّالث، الطّبعة الأولى، تونس 1967.

كتابة الدّولة للشّؤون الثّقافية، «التّراث الموسيقي التّونسي»: النّوبة في المغرب العربي، السِّفر الثّالث الطّبعة الأولى، تونس، 1967، ص. 3.

المهدي، صالح، الإيقاعات في الموسيقى العربية، نشريات التراث الموسيقي التونسي، السفر التاسع، تونس، وزارة الشؤون الثقافية، 1979،ص.107-90

زغندة،فتحي، الآلات الموسيقية المُستعملة في تونس، مركز الموسيقى العربيّة المتوسّطية، تونس، نوفمبر 1992.

بن حميدة، الأسعد، المنظومة الموسيقية التونسية، مباحث في العلوم الموسيقية التونسية، تونس، جامعة تونس، المخبر الوطني للبحث في الثقافة والتكنولوجيات الحديثة والتنمية، ماي 2008،ص. 202-185.

سيف الله بن عبد الرزّاق، Pour un catalogage de l'Instrumentarium Maghrébin، في «أنتروبولوجيا وموسيقى»، وقائع الملتقى الدولي الطبعة الرابعة، المركز الوطني للبحوث في عصور ما قبل التاريخ وعلم الإنسان والتاريخ، تنسيق مايه سعيداني، الجزائر 2015، ص 87-126

رسائل ختم الدّروس الجامعيّة والماجستير

رحيم، الأمجد، طريقة السطمبالي في تونس (دراسة ميدانيّة تحليليّة)، شهادة ختم الدروس لنيل شهادة الدراسات المعمّقة آثار وتراث 2002-2001، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة تونس، 190 ص.

الإمام الحمدي، هويدة، آلة القمبري في طريقة السطمبالي، رسالة ختم الدّروس الجامعيّة، المعهد العالي للموسيقى بتونس، السنة الجامعية 2001 - 2002.

الـخشناوي (محمد)، المنظومة الإيقاعية لطريقة السطمبالي، رسالة بحث لنيل شهادة الماجستير في العلوم الثقافية اختصاص موسيقى وعلوم موسيقية، المعهد العالي للموسيقي بتونس، السنة الدراسية 2013-2012.

التّركي، زياد، العريفة في طريقة السّطمبالي، رسالة ختم الدّروس الجامعيّة، المعهد العالي للموسيقى بتونس، السّنة الجامعيّة -2001 2002.

محمد، المصمودي، «الفزاعي» دراسة تحليلية ومقارنة لنموذج من الخطاب الإيقاعي في البلاد التونسية، بحث لنيل شهادة ماجستير علوم ثقافية، إشراف محمد قوجة، تونس، المعهد العالي للموسيقى بتونس، 2006، 164ص.

الـخشناوي (محمد)، المنظومة الإيقاعية لطريقة السطمبالي، رسالة بحث لنيل شهادة الماجستير في العلوم الثقافية اختصاص موسيقى وعلوم موسيقية، المعهد العالي للموسيقي بتونس، السنة الدراسية 2013-2012.

بن حميدة، الأسعد، الإيقاع في الموسيقى التونسية بين المفهوم والوظيفة دراسة تحليلية مقارنة، أطروحة دكتوراه في معرفة التراث والتنمية الثقافية، إشراف محمود قطاط، كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية بتونس، 2010، 661ص

باللّغة الفرنسيّة

BIBLIOGRAPHIE

DERMENGHEM, Emile, Le culte des saints dans l'Islam maghrébin, Paris, Gallimard, 1954.

GUETTAT, Mahmoud, La musique classique du Maghreb, Edition Sindbad, Paris, 1980.

LAPASSADE, Georges, Essai sur la transe, Editions Jean Pierre DE LARGE, Paris, 1976.

LARGUECHE, Abdelhamid, Les ombres de la ville : Pauvres, marginaux et minoritaires àTunis (XVIIIet XIX siècles), Centre de publication universitaire, Faculté des Lettres de La Manouba, Tunis, 1999.

ROUGET, Gilbert, La musique et la transe, Editions Gallimard, Paris, 1980.

LEWIS, Bernard, Race et couleur en pays d'Islam, Paris, Payot, 1982.

PAQUES, Viviane, L'arbre cosmique dans la pensée

populaire et dans la vie quotidienne du Nord–ouest .africain, institut d'ethnologie ,Paris, 1964

Rahal, Ahmed, La communauté noire de Tunis thérapie initiatique et rite de possession, l'Harmattan, .Paris, 2000, p

C.Jankowsky, Richard, Stambeli: Musique, Trance, and Alterity in Tunisia, the University of Chicago Press, Chicgo and London, p

Genton, Daniel, Les Tumbaos de la salsa, Percussions et musiques afro cubaines, EMF, Paris, 2000, 149 p.MEMOIRES DE FIN D'ETUDE ET THESES DE DOCTORATS

GOUJA, Zouheir, Aperçu sur la musique et la transe dans le rite de possession Stambali, mémoire de .D.E.S.S., Université Paris VIII, 1987

RAHAL, Ahmed, Les Bilaliens de Tunis, thèse de .doctorat, Université Paris VII, 1990

POUCHELON, Jean, LES GNAWA DU MAROC : INTERCESSEURS DE LA DIFFÉRENCE ? Étude ethnomusicologique, ethnopoétique et ethnochoréologique, thèse de doctorat, UNIVERSITÉ PARIS OUEST NANTERRE LA .DÉFENSE, 2015, 358 p

Sum, Maisie, MUSIC OF THE GNAWA OF MOROCCO: EVOLVING SPACES AND TIMES, thèse de doctorat, THE UNIVERSITY OF .BRITISH COLUMBIA, 2012, 365 p

Articles de recherches

VALENSI, Lucette, Esclaves chrétiens et esclaves noires à Tunis au XVIIIème siècle, in. Annales .E.S.C., N°6, 1967

ZAWADOWSKI, G, Le rôle des nègres parmi la .population tunisienne, in. En terre d'Islam, 1942

Zouheir GOUJA, Le Gûgay, Genre de vièle tunisienne, in « Arts et musiques tunisiens, dimensions arabo–musulmanes, africaines et méditerranéennes, l'Empreinte Maghrébine, 2ème session, Publication de l'Institut Supérieur des Arts .et Métiers de Gabès. 2015, p. 64–75

Zouheir GOUJA, HARBÎ, Pièce Musicale – Instrumentale des Tabbâla de Jerba, in « Arts et musiques tunisiens, dimensions arabo–musulmanes, africaines et méditerranéennes, l'Empreinte Maghrébine, 2ème session, Publication de l'Institut Supérieur des Arts et Métiers de Gabès. .2016, p. 21–44

BECKER)Judith(,Musique et transe, in Jean–Jacques Nattiez, dir. : Musiques. Une encyclopédie pour le XXe siècle, vol. 3 : Musiques et cultures. Arles : Actes Sud / Paris : Cité de la Musique, .2005, p. 458

Dianteill, Erwan, La musique et la transe dans les religions afro américaines (Cuba, Brésil, Etats unis) ., cahiers d'ethnomusicologie , n 19, 2006, p. 2

LEVI–PROVENÇAL (E), « Zawiya » in : L'Encyclopedie de l'Islam, Paris, Leyed, E.J.Brill, t. .IV–2, 1934, pp. 1289–1290

MASSIGNON (L), « Tarika », in : L'Encyclopedie de l'Islam, Paris, Leyed, E.J.Brill, t. IV–2, 1934, .p.p. 700–750

الـخشناوي (محمد)، المنظومة الإيقاعية لطريقة السطمبالي، رسالة بحث لنيل شهادة الماجستير في العلوم الثقافية اختصاص موسيقى وعلوم موسيقية، المعهد العالي للموسيقي بتونس، السنة الدراسية 2012–2013.

Gouja (Zouheir), Une tradition musicale de transe afro–maghrebine, Africa, series, cahiers des arts et traditions populaires XI, Institut .national du patrimoine, 1996

C.Jankowsky (Richard), Stambeli: Musique, Trance, and Alterity in Tunisia, the University .of Chicago Press, Chicgo and London

اللقاءات

لقاء مع «الينّـــا» حمادي البيدالي.

لقاء مع عازف الشقاشق عبد المجيد عبد الرحيم .

لقاء مع «المعلّم» الشاذلي البيدالي.
لقاء مع «الينّـــا» صالح الورقلي.
لقاء مع عازف الشقاشق بلّحسن ميهوب.

فهرس التفاسير

في النص :

-«ميدان»: تعني كلمة «ميدان» الركح الذي تقام فيه الاحتفالات الليلية لطريقة السطمبالي

«المعلّم»: هو قائد الفرقة الموسيقيّة، ويصطلح عليه في اللّغة العجميّة «بالينّا».

-«البنقة»: تعني كلمة البنقة لدى طريقة السطمبالي آلة الطبل كما تشير في نفس الوقت إلى مرحلة موسيقية تؤثث الاحتفالات في طريقة السطمبالي والمتمثلة في الخرجة.

-«الدّبدابو»: قسم موسيقي خاص بطريقة «السطمبالي» يرتكز على الآلات الإيقاعية دون مصاحبة غنائية أو آلات لحنيّة ويعرف بـ«الدّبْدَبُو» أو «ضَرْبْ النّسَا» باعتبار أنه كان يعزف من طرف النسوة في السابق.

اللقاءات

لقاء مع «الينّـــا» حمادي البيدالي.
لقاء مع «الينّـــا» حافظ الحداد.
لقاء مع عازف الشقاشق عبد المجيد عبد الرحيم.
لقاء مع «المعلّم» الشاذلي البيدالي.
لقاء مع «الينّـــا» صالح الورقلي.
لقاء مع «المعلم» بلّحسن ميهوب.
لقاء مع «المعلم» محمد الجويني.

الهوامش والإحالات

1) «الدّبدابو»: قسم موسيقي خاص بطريقة «السطمبالي» يرتكز على الآلات الإيقاعية دون مصاحبة غنائية أو آلات لحنيّة ويعرف بـ«الدّبْدَبُو» أو «ضَرْبْ النّسَا» باعتباره كان يعزف من طرف النسوة في السابق.

2) زغندة، فتحي، الآلات الموسيقية المستعملة في تونس، تونس، مركز الموسيقى العربية المتوسطية، نوفمبر 1992، ص. 16.

3)لقاء مع السيد «حمادي البيدالي»، اللّقاء السابق.

4) تعني كلمة «ميدان» الركح الذي تقام فيه الإحتفالات الليلية لطريقة السطمبالي.

5)لقاء مع المعلم بلحسن ميهوب، اللّقاء السابق.

6)لقاء مع السيد صالح الورقلي، اللّقاء السابق.

7) الخرجة: هي القسم الموسيقي الذي يعزف في الطريق نحو الزاوية.

8)لقاء مع السيد صالح الورقلي، اللّقاء السابق.

9) لقاء مع السيد «الشّاذلي البيدالي» عازف القمبري بتاريخ 25/ 09/ 2012.

10)لقاء مع السيد صالح الورقلي، اللّقاء السابق.

11)وهي التسمية التي كان يرددها أعضاء الطريقة القدامى.

12)لقاء مع السيد «حمادي البيدالي»، اللّقاء السابق.

13)الخشناوي، محمد، المرجع السابق، المرجع السابق، ص 20.

14) لقاء مع المرحوم السيد «حافظ الحدّاد»، «ينّا»بتاريخ 25/ 04/ 2010.

15) اللّقاء السابق.

16)لقاء مع السيد صالح الورقلي، اللّقاء السابق.

17)الخشناوي، محمد، المرجع السابق، ص. 33.

18)العازف «بلحسن، ميهوب»، اللقاء السابق.

19)لقاء مع السيد صالح الورقلي، اللّقاء السابق.

20) نفس اللقاء.

21)لقاء مع السيد صالح الورقلي، اللّقاء السابق.

22)نفس اللقاء.

23)لقاء مع السيد صالح الورقلي، اللّقاء السابق.

24)زغندة، فتحي، المرجع السابق، ص. 16.

25)لقاء مع السيد «حمادي البيدالي»، اللّقاء السابق.

26)لقاء مع السيد صالح الورقلي، اللّقاء السابق.

27)لقاء مع السيد «بلحسن ميهوب»، اللّقاء السابق.

28)اللّقاء السابق.

29)لقاء مع السيد «حمادي البيدالي»، اللّقاء السابق.



المتحوّل السينمائي في تناول القضيّة الفلسطينيّة

مجدي كعنيش/باحث في الفنون المرئيّة، تونس

استلهم سابع الفنون من انعطافات وأزمات الشعوب من أجل صياغة العوالم الدّراميّة، فالرغبة في السّفر بين طيّات التاريخ عنصر أصيل من عناصر البحث في الثقافة الإنسانية. لذلك زادت التطوّرات التكنولوجية المتواترة من الحماسة عند الحالمين بزيارة تلك المعالم، التي اخترقت فيها السينما وصناعة الأفلام سطوة الكلمات والتدوين لتحملنا إلي أزمنة خلنا بأنّها غابرة، عبر صور ومشاهد متحرّكة لسجلّات مكتوبة وروايات محكيّة اندثرت في غالب الأحيان. يتشكّل التاريخ حدثا مرئيا حيويّا في ثنائية تنهل من عدّة مرجعيّات وأنماط وتجمع الجوانب الجمالية بالجوانب الفكرية، «ليعالج قضايا واقعية تاريخية بالاعتماد على تقنيات الحكي والسرد في الغالب وعلى ما تختزنه الارشيفات من وثائق وصور»[1]. إنّ مسألة التاريخ أو الذاكرة في السينما ليست ببدعة، لأنّ الصناعة الفلميّة تلعب دورًا متميزا في بناء ذاكرتنا وهويتنا الجماعية، بشكل يتضمّن الحدث التاريخي ويصيّره إلى واقع بصريّ معاصر..

لقد أدرك السينمائيون أهمّية تناول قضاياهم السابقة أو الراهنة سمعيا وبصريا فلم تقتصر غايتهم على النّزعة الربحيّة، بل تجاوزت ذلك إلي الرغبة في انتاج خطاب مرئي تاريخي بفلسفة الواقع يؤسس لوعي تاريخي ووطني. والسينما كما يراها المخرج السينمائي الفرنسي «جون كوكتو» «Jean cocteau» : «هي كتابة على الشاشة نسجل من خلالها حركة التاريخ والمجتمع»[2]، أي أنّه من شأن خلق تاريخ مرئي للشعوب أن يوثّق ويعبّر عن أشكال الوعي واللاوعي الجمعيّ والمشترك للمجتمعات في قالبٍ مشهديّ وسرديّ ذي قدرة

خارقة على الوصول إلى أوسع شريحة من الجماهير لاكتنازها على تأثير أعمق بين وسائل الاتصال الأخرى، ولجرأتها في اقتحام المواضيع.

نتناول في هذا المقال تعالق السّينما بالقضيّة الفلسطينيّة: النّكبة، ونسعى إلى تبيّن المؤثّرات المختلفة في الاتّجاهين، من القضيّة إلى السّينما ومن السينما إلى القضيّة لمحاولة بناء طرح يستقرئ مفاصل السينما العربيّة في تناولها لأكبر قضيّة عرفها المجتمع العربي في القرن العشرين. ومن الملاحظ، وفي عمق ما نرى، هو أنّ اتفاقيات كامب دافيد وأسلو ووادي عربة والتطبيع ألقت بظلالها على السينما العربية حيث ظهرت أفلام تنحو نفس المنحى السياسي، بل إن أفلاما من فلسطين عرفت توقيعات صهيونية تضرب في مشروعيّة المقاومة ورموزها وتعطي صورة مغايرة للعدو تجمله وتشرع له. وهذه الرؤية المضللة للأشياء والطّامسة للذاكرة هي التي ستؤسس لسينما الألفية الجديدة.

1 - النّكبة: واقعة اغتصاب الأرض

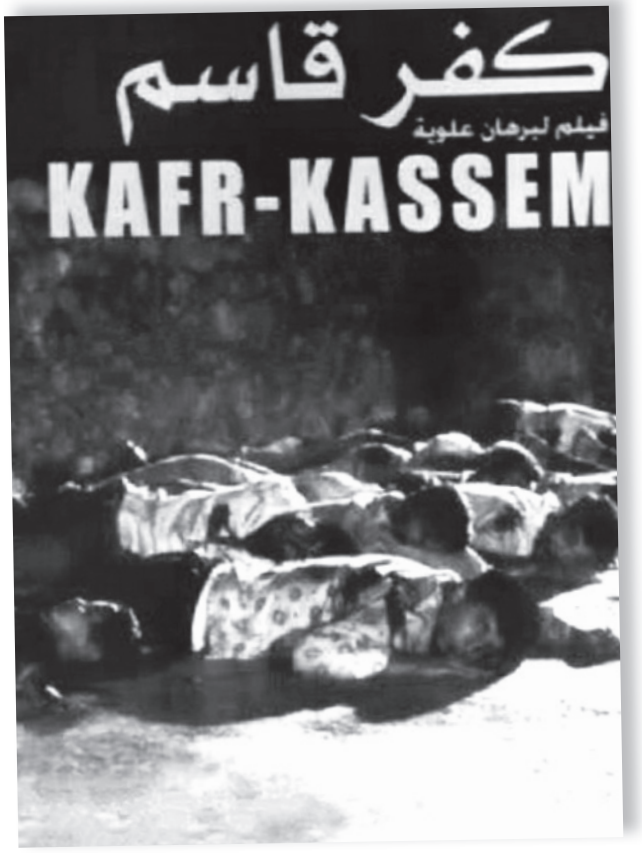
يمكن اعتبار الفيلم المستند إلى التّاريخ، وثائقيا كان أم تمثيليا، شاهدا على عصر القصّة المستلهمة، ومرآة تعكس التوجّه الفكري لمنتج الشريط ومستهلكيه أكثر مما هو إعادة تركيب وبناء للذين يؤرّخ لهم. كما أنّ كثرة الأعمال السينمائية وكذلك قلّتها تشكّل تعبيرا على مدى تشبث المجتمعات بتاريخها والعمل على تطوير آليّات تجاوز الأزمات أو انعكاسات الماضي على الحاضر المعاصر. والمتأمّل في الفيلموغرافية العربيّة انطلاقا من سنة 1948 إلى الآن يلاحظ أنّ الأعمال السّينمائيّة التي اهتمّت بقضيّة اغتصاب فلسطين بشكل جاد أو معمق وجذري، قليلة جدّا، ومرّت بفترات تذبذب كبيرة. وقد تكاد تنحسر منذ مرحلة تراجُع حركات التّحرر الوطني العربية وتيّار الثورة المناهض للإمبريالية العالمية عامّة.

يُمكن اعتبار أنّ تأريخ السّينما العربية يحمل بعضا من انعكاس سيرورة الصّراع العربي الإسرائيلي وتناقضات هذه المرحلة التاريخية كتقنية للتعبير عن مضامين فكرية وفنية وصفاً لما حدث لفلسطين في ماي 1948. وهذا يعني أنّ الذي حصل لم يكن حدثاً عابراً في التاريخ، فاغتصاب الأرض ليس بواقعة نعبرها بيسر، وما استعمال مصطلح النّكبة، الذي حصل التوافق عليه، إلا خلاصة البلاغة اللّفظية لوصف ما جرى، من تدمير للكيان السياسي والاقتصادي للمجتمع العربي الفلسطيني، وتمزيق البنية الاجتماعية في فلسطين، في محاولة لمحو كينونته، وطرد أهلها خارج التاريخ والجغرافيا.

وعلى الرغم من انتاج أكثر من 900 فيلم سينمائي ومئات المخرجين حول فلسطين، وذلك منذ سنة 1948 إلى الآن، إلاّ أن التطرّق إلى النكبة في السينما العربية لم يتعدّ حضورها في الذاكرة العربية، فصيغ مبتوراً ناقصاً، ولم تستطع بكرات الأفلام على طولها أن تكون جسراً يعبّر عن هذا الحدث المرحلة ويتعداه إلى منابعه الأولى ليكشف سيرورته ويرسم تفاصيله التّاريخية والسّياسية والعسكريّة والاجتماعيّة والجغرافيّة، بل اكتفت هذه الأفلام بأن تكون حبلاً بنهاية مفتوحة مشدوداً ببدايته إلى عام 1948، ولذلك وفيما عدا استثناءات قليلة، لم تكن النكبة إلا لحظة تبتدئ منها الحكايا، أو خلفية زمانية لأحداث أخرى لا علاقة لها بهذا الحدث.

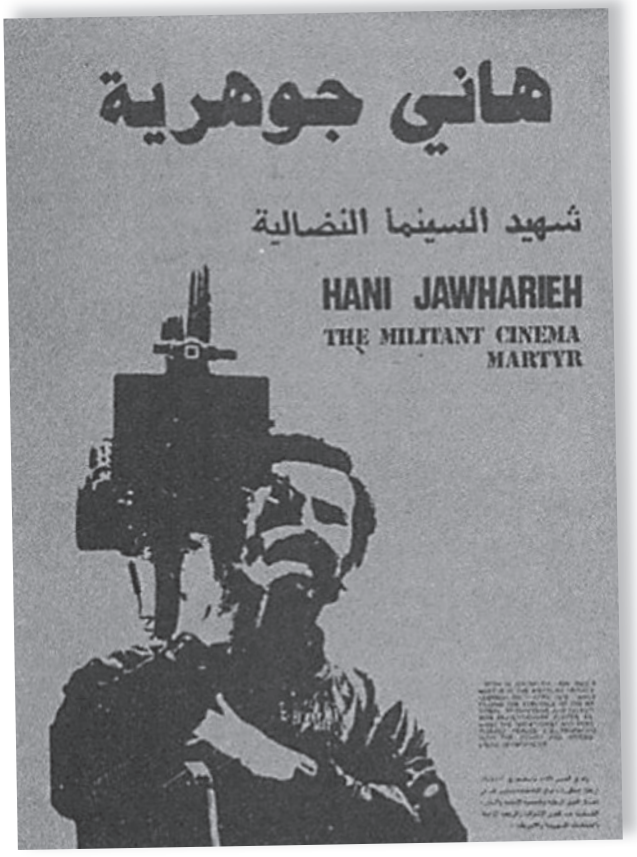
2 - من الحكاية والواقعة نحو الدّراما

ظهر فيلم «فتاة من فلسطين» للمخرج محمود ذو الفقار بعد النكبة بأسابيع كأوّل فيلم عربي ترد فيه فلسطين وما جرى فيها، لكنّ الفيلم لم يتجاوز في سرديّته وصف قصّة حب بين فتاة فلسطينية وطيّار مصري تسقط طائرته في حرب 1948، لتغيب فلسطين عن الشّريط لصالح قصّة الحب هذه، التي تنقل الأحداث إلى مكان آخر في مصر. كان الفيلم أوّل الإشارات إلى النكبة وقد أُنتج في مصر «الملكية». وهو شأنه شأن كثير من الأفلام التي ميزت العشرية الأولى من احتلال الأرض، مستعيرة قصصاً فرعية عن النكبة وإفرازاتها من تشريد ولجوء وضياع مكان وأسلحة فاسدة وغيرها من أجلٍ أن توشح بها قصتها الأساسية كما حدث لاحقاً على سبيل المثال في فيلم «نادية» سنة (1949) وهو من إنتاج الممثلة عزيزة أمير. بعد ذلك أخرج نيازي مصطفى سنة 1953 فيلم «أرض الأبطال» والمخرج كمال الشيخ فيلمه «أرض السلام»1957. وهي السنة نفسها التي شهدنا فيها أولى محاولات كسر الصّمت من طرف السّينمائيين الفلسطينيين من جيل النكبة، الذين تأثروا بدورهم بالحدث المأساوي. فقد استطاع إبراهيم حسن سرحان الهجرة إلى الأردن، حيث أنجز هناك فيلما روائيا بعنوان «صراع في جرش» عام 1957، والذي لم يختلف، من حيث المنحى الموضوعي، عن الميلودراما المصريّة. لذا، كان العمل شبه روائي وشبه توثيقي، يتّصف بصورة عامة بالسّطحية في تناول تاريخ المدن الأردنيّة والفلسطينية في توثيق أشبه ما يكون بالدّعاية السّياحية.



عرفت السينما السّورية واللبنانية في فترة الستينات والسبعينات تطورا هامّا، فتمحورت منتجاتها حول قضية الصّراع وساهمت الحركة السينمائية بأعمال مهمّة مثل فيلم «الفدائيون» (1967)، «الفلسطيني الثائر»(1969) ، «كلّنا فدائيون» (1969)، «رجال تحت الشمس» (1970) وغيرهم. ومع انطلاقة الكفاح المسلّح تمّ استعادة النكبة كلحظة حسم ينبغي الإنزياح عنها باتجاه المواجهة. وكان امتشاق السّلاح والتّوجه نحو المقاومة جوّا عامّا ومحورا رئيسيّا، ساد فكر السّاسة والعامّة بمعظم الدّول العربية ممّا حفّز وأثّر في الحركة السّينمائية العربية بشكل لافت. وانبثقت إثر ذلك نوعية أخرى من الأفلام، ترسم صور الفدائي المقاوم وتستعيد، سمعيا وبصريا، معارك

المقاومة بين الأهالي والعصابات الصّهيونية. ويبقى من أهم الأفلام الروائية « كفر قاسم»(1974) لبرهان علويّة، الّذي وشم الذّاكرة السّينمائية العربية والعالميّة وجسّم فعليّا طبيعة الصّراع ووحشيّة العدو الصهيوني والعلاقة العضويّة بين المجازر ومشروع الاستيطان في فلسطين. ومع تنامي عدد المخرجين تعددت الأفلام وتحسنت أدواتها، وباتت السّينما سلاح مقاومة حقيقي في مواجهة الاحتلال بعيدا عن منطق الربحيّة والتّسلية، تلاحق تجلّيات الواقع وتنحت سجلا مرئيّا للثورة إلى أن سقط أوّل شهيد للعدسة والسّينما وهو الرّاحل «هاني جوهرية» سنة 1976 حينما كان يصوّر فيلما عن المقاومة بلبنان.



3 - الوقائع ورمزيّة الدراماتورجيا في تأويل مجريات الصّراع

تأثرت السينما العربية في فترة الثّمانينات، وبالخصوص في فلسطين، بالاجتياح الصهيوني للبنان وخروج بعض فصائل المقاومة الفلسطينية من بيروت سنة 1982، فصيغت مواضيع الأفلام في هذا الاتجاه مثل «أبدا في الذاكرة» (1983) لحكمت داود. كما قدّم المخرج قيس الزبيدي في فلمه «سجل شعب» (1982) وثيقة حيّة لتاريخ فلسطين في القرن العشرين، فالأحداث والأمكنة والشّخصيّات موجودة عبر شهادات وصور ووثائق في صياغات بصريّة جميلة، أرّخ بها الفنان للنكبة مشكّلا، عبر الشريط الوثائقي، مشاهد واعية لسيرورة اللّحظة التّاريخيّة. هذا ما برز واضحا أيضا في فيلم «عائد إلى حيفا» (1982)للمخرج العراقي «قاسم حول» المستلهم رواية غسان كنفاني الشّهيرة الحاملة لنفس العنوان، والذي يتناول فيه قضيّة التّهجير بأسلوب عميق. ويستحضر خيري بشارة الشيء نفسه، في فيلم «الأقدار الدامية» (1982)من خلال بناء تقابل بين أحداث النكبة ونتائجها من جهة والتغيرات التي أصابت المجتمع في مصرٍ من جهةٍ أخرى، فالأسلحة الفاسدة تصبح معادلاً موضوعياً للخيانة وللقيم الفاسدة التي نخرت بنية المجتمع العربي، والسّينمائيون يواجهون، مهمة تشكيل ذاكرة حياة، تهدف إلى التعبئة والدفع نحو المستقبل.. وفي هذا الصدد نتفق مع قول الأستاذ حسين العودات: «إنّ أهمية السّينما للقضية الفلسطينية إنها وإن كانت لا تصنع ثورة، فإنما هي دوماً وسيلة تعليم، وتحريض، ودفع، ونهوض، وهي وإن كانت لا تخلق ثورة من فراغ، لكنّها تضبط خطواتها مع خطوات الثورة،



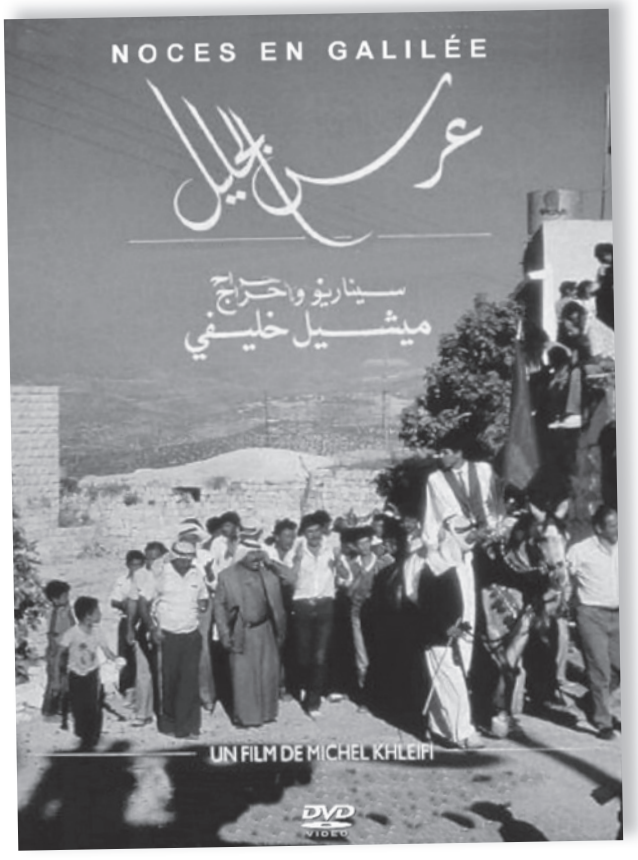
وتعكس للجماهير وللرّأي العام ما هو ضروري للتوضيح والكشف والإضافة، فللسينما نصيب دائماً، في التهيئة للثورة والتعبئة وتحفيزها وتهيئة الضمائر والوجدان نحو الوثوب، وترسيخ الحقائق المجلية للتاريخ الذي لا ينطفئ عندما تكتبه السينما»[3].

استلهم المخرج أحمد الخطيب شريطه «الانتفاضة» من وقائع انتفاضة الحجارة التي أسّست لمرحلة جديدة تستبطن في طياتها المراحل التي مرّت بها النكبة في الوجدان الفلسطيني والعربي والإنساني مجسّدا النكبة الأولى همّا متجدّدا بفعل المنحى السياسي الانهزامي لنشهد أعمالا كفيلم «ناجي العلي» (1992) لعاطف الطّيب، تعيد للصراع جوهره، وهو من أهم الأفلام التي تناولت فلسطين حين جمع بين استعراض سيرة الشّخصية المحوريّة وأطوار الصّراع السّياسي منذ النّكبة إلى ما بعد الخروج من بيروت. منذ بدايات المقاومة إلى بروز مشاريع الاستسلام والتّصفية من خلال تناوله لسيرة رسام الكاريكاتور المناضل ناجي العلي.

لم يسلم هذا الهاجس الذي تملّك الزبيدي في «سجلّ شعب»، مخرجون آخرون كثر ومنهم الممثل الشهير محمد البكري الذي حاول إعادة بناء الذاكرة للتعرف على ما جرى ولماذا جرى وكيف جرى بتصويره ساعات مطولة من الحوارات والشّهادات التي قدمها في فيلمه «1948» سنة 1998 معتمداً على جمع شتات هذه الذاكرة المتعلقة بأحداث النكبة وصوغها بقالب فني محكم البناء مع محاولة تقديم روايات بصريّة وشفوية جديدة من الأحداث التي وقعت في التّاريخ.

4 - الإنسان الفلسطيني بديل عن الأرض

ظهر، وفي ذات الحقبة، جيل جديد من السينمائيين فانبثقت موجة حديثة لم تعتدها الكاميرا العربية، فتراجعت إلى حدّ كبير صورة الفدائي والسّلاح والعمليّات العسكريّة، لتحل محلها صورة «الإنسان الفلسطيني» بأحلامه ومعاناته وهمومه اليوميّة المعزولة عن واقع الصّراع في عمقه ومضامينه التاريخية والسياسية والعسكرية. وهذا ما فتح الباب لإعادة إنتاج النكبة بشكل مختلف وجديد، لعب على دغدغة العواطف واجتزاء الشّخصيات وعلى تحييدها عن التاريخ والواقع والهمّ، عبر أدوات السينما الوثائقية والتسجيلية. وقد دشن فيلم «الذاكرة الخصبة» (1980) لميشيل خليفي و«معلول تحتفل



بدمارها» (1985) و«عرس الجليل» (1987) لميشال الخليفي أيضاً، هذه المرحلة السّينمائية الجديدة، التي أخرجت السّينما الفلسطينية من المعسكرات وخنادق المواجهة المسلّحة فتدخل منازل الأسر الفلسطينية تحت الاحتلال وتطرح القضيّة الفلسطينية في وجهة جديدة، مخترقا بمجال الصّورة نحو آفاق جديدة استلهم منها مخرجو الألفيّة الثّانية مثل المخرج الفلسطيني «هاني أبو أسعد» في«فيلم الجنة الآن» 2005، الذى شكّله مستلهما من واقع المقاومة حينها ليسرد مرئيّا قصة آخر يومين في حياة شابين فلسطينيين يستعدّان للقيام بإحدى العمليات الاستشهادية في«تل أبيب». وقد نقل بذلك وضعيّات عاطفيّة وتشنجات إنسانيّة عن حالة الإحباط والفقر المدقع الّذي يعيشه الشّباب الفلسطيني.

أما المخرج «إليا سليمان»، فقد استوحى من سيرته وعائلته والوقائع التّاريخية، التى طرأت على مدينته عام 1948 ابّان النّكبة، فاعتمد سرد فلمه «الزّمن الباقي» (2009) على تتبع خطى ويوميات والده أيّام الحرب وما تلاها من أحداث وحكايات أسرته في بلدته القديمة من أراضي 48.



شوقي الماجري

رغم ابرام معاهدات السّلام من طرف عدد من الدّول العربيّة، تواصلت الموجات الفاعلة في السّينما العربية وتعمّقت، ولم تتوقف الكاميرا المناضلة، رغم الحصار والتضييق. فبإصراره استطاع المخرج الراحل شوقي الماجري أن ينهي عمله الفني «مملكة النمل» (2012)، بعد سنوات من التّعطيل، لرفض المخرج التّمويل من جهات خارجية نظرا لإحجام معظم المنتجين العرب عن تمويل فيلم تدور أحداثه بالكامل في مدن فلسطينية يحتفي بالمقاومة ويسلّط الضّوء على واقع

الأسر الفلسطينية تحت الاحتلال. كان للأسرى والمعتقلين نصيبهم في الفيلموغرافيا العربية أيضا، فقد عملت المخرجة الفلسطينية مي نصري في فلمها «3000 ليلة» (2015) على التّطرق لمعاناة الأسيرات داخل المعتقلات بحبكة درامية جيّدة تجاوزت حدود الإبداع لسرد تفاصيل القصّة. كما تناول المخرج رائد أنضوني في شريطه الرّوائي الوثائقي «اصطياد أشباح» (2017) تجربته الشخصيّة مع الاعتقال في مركز تحقيق المسكوبية بالقدس عندما كان عمره 18 عاما، مبرزا فداحة عواقب التّجربة نفسيّا له ولباقي الأسرى.

يستهلّ الفيلم بإعلان ينشره المخرج بالصّحف المحلّية ويطلب فيه عُمّالا للمشاركة في بناء السّجن لاستخدامه في عمل سينمائي، ليوثّق شهادات حيّة عن مرارة التجربة من طرف السّجناء السابقين.

على سبيل الخاتمة:

لا يخفى علينا أن السينما مجال مرتبط بالمال كما هو مرتبط أيضا بالمواقف الرسميّة رغم صبغته النضاليّة، ومع ذلك تخيّم على المشهد السينمائي العربي وخاصة المرتبط بالقضيّة الفلسطينية وضعيّة من الغموض. إن الصعوبات كثيرة والعراقيل أكر ومنها ماهو ذاتي وداخلي وماهو خارجي. ومن الملاحظ أن التصوّرات الجمالية، إضافة إلى تأثيرات التحوّلات التقنية قد تغيّرت وغيّرت كذلك في السلوك الابداعي ووجّهته نحو الإنساني الوجودي العميق انطلاقا من الفرد نحو المقاربات المغرقة في الرمزية والتفاصيل. إنّه ومع التغيّرات السياسيّة العالمية وترهّل الأنظمة العربيّة وهرولتها نحو التّطبيع[4]، صبغت قوّة المال السينما العربية موجة جديدة قد تكون مموّلة من أجل التّحايل على وعي الجماهير العربيّة وعلى حقائق التّاريخ بتقديم سينما «انسانية محايدة» تبثّ الضبابية وتكسب التّعاطف وصولا إلى حدّ تزوير التاريخ في بعض الأحيان لتكون بذلك أنموذجا عن الطّابور الخامس سينمائيّا. وقد يكون ذلك نتيجة حتميّة لعجز السّينمائيين العرب وعدم استغلالهم الصّورة والكاميرا وعدم الانتباه إلى الأهمية الكبرى التي يمكن أن توفرها الصورة، «فالشريط السينمائي ومعه التجربة السينمائية لا يمثلان فقط وثيقة تاريخية، بل قطعة من التاريخ» [5]، لأنّنا لاحظنا بأنّه وعندما قامت الثورة العربية في فلسطين سنة 1936-1939 لم يهتم بتسجيلها وتوثيقها سينمائيا من وجهة نظر عربية، مع العلم أنّ السينما وقاعاتها كانت موجودة آنذاك، بل ورغم نزوح ما يقرب عن 75 ألف مواطن من فلسطين سنة1948 إلى الدول العربية المجاورة، فإن السينما ظلت بعيدة عن تسجيل وتوثيق ذاك الحدث الفارق. ولم تنتبه السينما إلى القضيّة إلاّ مع حدوث النّكسة سنة1967، حيث ظهرت الحاجة الماسّة إلى التّوجه إلى الجماهير العربية بسلاح الصورة والصوت ثم مخاطبة شعوب وأمم العالم الأخرى وتعريفها بالحقائق وجوهر القضيّة.

إنّ السينما بحكم خصوصيتها الجماليّة والفنّية المؤثّرة تستطيع أن تلعب دورا مصيريا في التّعريف بقضايانا والتّحشيد لها بين الأجيال الصّاعدة وطرحها من وجهة نظر ثوريّة من خلال التأكيد على حماية الذاكرة العربية وللتأكيد أيضا على الارتباط بالأرض وحقّ العودة ومشروعيّة المقاومة وفضح الكيان الصهيوني وتساعد بذلك على التّصدي لسياسة التطبيع، ولمشاريع القرن الاستعمارية.

الهوامش والإحالات

1) ريجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، ترجمة فريد الزاهي، الدار البيضاء، افريقيا الشرق، 2000، ص:282.

2) Annie Dupart, « Histoire et image », in Christian Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia, et Nicolas .Offenstadt, Historiographies, volumes 1, concepts et débats, Paris, Gallimard, 2010, p.309

3) حسين العودات: السينما والقضية الفلسطينية، دار الأهالي، دمشق 1987، ص16.

4) شكّل سقوط جدار برلين وتفكك الاتحاد السوفياتي وغياب حلف فرسوفيا مع ضعف الانتقال السياسي من أنظمة «الاستقلال» إلى ما تلاها من عوامل سلبية أخرى في التأثير على الإبداع العربي والسينمائي خاصّة. وهي وضعيّة أقل ما يقال عنها رديئة للغاية لما تمتّع به الكيان الصهيوني من دعم إمبريالي غير مسبوق متزامن مع ابتزاز للحكّام والشعوب العربيّة.

5) جواد بشارة: «مراجعات في السينما التاريخية: التحوّل من نصوص التاريخ إلى الخطاب المرئي»، الحوار المتمدن، العدد1041، بتاريخ 18 ديسمبر 2004.

الحياة الثقافية

حـــوار

الناقدة والباحثة التونسية ابتسام الوسلاتي :

لا أتبنى منهجا نقديا بعينه بقدر إيماني بضرورة تنويع المناهج والمداخل والمقاربات



حاورها عبد الله المتقي/ كاتب، المغرب



ابتسام الوسلاتي

ابتسام الوسلاتي ناقدة وباحثة تونسية، اختارت دراسة الأدب التونسي في مرحلته التأسيسية، مشروعا وطنيا، ومواطنة ثقافية، كانت البداية مع كتابها الأول «في الشعر العصري التونسي»، ثم كتابها عن «مجموعة تحت السور» التي شكّلت محطة تمرد على الثقافة التقليدية ثم كتابها الصادر مؤخرا بعنوان «محمود بيرم التونسي: الصورة وفتنة المتخيل» حول هذه الحفريات في الذاكرة الثقافية التونسية كان لنا معها هذا الحوار :

من أين جئت ورشة النقد وما حكاية هذا المجيء؟

حكايتي بدأت باختيار الاختصاص في اللغة والآداب العربيّة وبعد حصولي على شهادة

الأستاذية واصلت مشواري الدراسي مع مرحلة الماجستير وهناك اخترت التخصص في الأدب وكانت الانطلاقة الحقيقية للتجربة النقدية. فاندرجت جميع أعمالي البحثية في سياق مشروع علمي يرمي إلى تسليط الضوء على التجارب المغيبة والمنسية من دفاتر التاريخ، والنبش في الذاكرة الوطنية لإعادة الاعتبار لمراحل كان لها الفضل في تزويد الأدب التّونسيّ بروح أصيلة متجددة، إذ قامت بدور نشيط في تثبيت أصول الأدب التّونسيّ الحديث.

.. نبدأ من كتابك الصادر مؤخرا «محمود بيرم التونسي الصورة وفتنة المتخيل»، لماذا بيرم من بين الكتاب التونسيين ؟

يندرج كتاب «محمود بيرم التونسي الصورة وفتنة المتخيل» الصادر حديثا عن دار الجنوب في سياق الاشتغال على تجربة جماعة تحت السور الذي بدأ مع كتاب «الهامشية في الأدب التونسي» فكان ذلك حافزا للاهتمام بشخصيّة شدّت انتباهي لانتمائها لمجتمع تحت السور، نتحدث عن محمود بيرم التونسي الذي مثلت حياته وإبداعه محور اهتمامي وحافزا للبحث في الجوانب المهمشة من هذه الشخصيّة. وشكّل مناسبة للتعرف على المدونة الثّريّة لبيرم وإعادة قراءة نصوصه وفق مقاربات حديثة من شأنها إيلائه المكانة التي هو بها حقيق وقد ركزت في هذا الكتاب على مجمل النصوص التي كتبها في المنفى من خلال دراسة الصورة الأدبيّة للآخر باعتبارها تمثل تجسيدا لفعل ثقافيّ، فالنص الأدبي يسهم في المزج بين الثّقافات والتّصوّرات والخيال، وقد تميّزت هذه المرحلة باكتشافه للآخر مثله في ذلك مثل ثلّة من المثقفين العرب الذين مثلت الرحلة إلى الغرب بالنسبة إليهم فرصة للبحث عن سبل تحقيق التواصل بين الأنا والآخر في خضم سياق فكريّ وحضاريّ فرض طرح هذه القضية بمختلف خلفياتها وأبعادها. فقد عاش بيرم وفيّا لبيئته على الرغم ممّا قاساه من آلام الغربة والنفي وكانت نصوصه وثيقة أدبيّة تشهد بعبقريته وتمرده وثورته.

وما الذي استفزك للاقتراب من عوالم جماعة السور ومساربها الخفية والمعلومة ؟

إنّ الغوص في عوالم جماعة تحت السور كان منطلقه الإيمان بدورها في تغذية المشهد الثقافي التونسي خلال الثلاثينات من القرن العشرين بروح حداثية. فشكّلت هذه الجماعة لحظة فارقة في تاريخ الإبداع التونسي كشفت الغطاء عن المواضيع الأكثر جرأة وإحراجا للمنظومة القيمية والمعيارية السائدة وطرحت قضايا المقصيين والمهمشين أولئك الذين يمثلون المرآة الحقيقية للمجتمع. وإنّ العودة إلى مختلف الأعمال الإبداعيّة لأفراد هذه الجماعة يؤكد انخراطهم في سياق الدعوة إلى التحرر الفكريّ وذلك عبر التأسيس لممارسة أدبيّة تقوم على البحث عن أشكال فنيّة جديدة فتحوّل الهامش إلى متن، أمّا الكتابة فصارت فعل رفض ومقاومة تنهل مادّتها من المسكوت عنه والمقصي. ولكن مقاربة جماعة تحت السور من منطلقات أخلاقيّة واعتبارها جماعة منحرفة حجب قدرتها على رسم أفق جديد للكتابة يخرج عن الأنماط السائدة لذلك تركز

مجهودي على تسليط الضوء على منجزها الإبداعي وعلى دورها في الحراك الثقافي في سياق رؤية أدبيّة جامعة هي الهامشيّة بما هي تشكيل فكريّ اتخذت وجهين: فهي هامشيّة فنّ في وجهها الأول وكان الإبداع هو الفضاء الذّي مارست من خلاله هذه الجماعة رؤيتها، أمّا الوجه الثاني فيتعلّق بهامشيّة الإنسان الذي يقرر موقعه.

في نفس السياق، ما الذي تبتغيه ابتسام الوسلاتي من هذا الحفر في الذاكرة الأدبية التونسية، ومن هذا الاختيار لدراسة التجارب التأسيسية؟

إنّ اختياري الاشتغال على هذه التّجارب المسكوت عنها في تاريخ الإبداع التّونسيّ. تلك التي لم تعرف حقّها من الدّراسة والبحث على الرغم من أنها من التجارب التي أسست للأدب التونسي يندرج في سياق العمل على إبراز خصوصيّاتها فكانت مقاربة هذه التجارب محكومة بسياق تاريخيّ لم تكن فيه العقليات مهيئة لقبول التجديد، ولم يكن تقصي مظاهر الإضافة التي حققتها أمرا يسيرا بقدر ما يحتاج من الباحث أن يتجرّد من الأحكام المسبّقة والقاضية على هذا الإبداع بالعقم والجدب فتندرج قراءة هذه النصوص وتأويلها في سياق تحديد للأطر التي لا يخرج عنها البناء الفكري والمعرفي مع ضرورة الأخذ بعين الاعتبار خصوصيّة النص. فقد شكّلت هذه التجارب جزءا من الذاكرة الأدبيّة التونسيّة وانخرطت في مشروع وطني غايته الدفاع عن الكيان التونسي ضدّ سياسة التهميش التي يمارسها المستعمر في ظلّ مناخ سياسي



واقتصادي واجتماعي وثقافي كان يستدعي من المبدع أن يهجر برجه العاجي ويلتحق بصفوف الشعب.

الكتاب الأول هو أشبه ما يكون بإثبات الهوية الأدبية , بالمناسبة، ما الذي بقي موشوما لديك بخصوص كتابك الأول (في الشعر العصري التونسي –1900 1930) ؟

كانت تجربة الشعر العصري لحظة مهمّة من لحظات التجديد في الأدب التونسي لعبت دورا في التمهيد لإرساء ركائز إبداع تونسي يواكب الواقع ويرصده، فتركز مجهودي على تقصي ملامح التجديد التي لحقت بالنّصّ الشّعريّ

ورصد شواهد الإضافة التي تعكس رؤية هؤلاء المبدعين الذين وضعوا اللبنات الأولى لتأريخ الأدب التونسي ولعلّ أهميّة هذه التجربة تتجلى بالخصوص في فضل التأسيس والتأصيل لهذه التغيّرات التي طرأت على القصيدة، وفي روح المغامرة التي تحلى بها العديد من شعراء هذه المرحلة.

أي من المناهج النقدية تتبنى ابتسام الوسلاتي؟ وهل تمارسين سلطتك النقدية مع ما تكتبينه ؟

لا أتبنى منهجا نقديا بعينه بقدر إيماني بضرورة تنويع المناهج والمداخل والمقاربات باعتباره رهانا معرفيا يسمح لنا بقراءة هذه التجارب من منظور مختلف. فالتّقيد المنهجي عموما هو تقيّد بالشّروط العلميّة، تفاديا للانغلاق المنهجي الذي يضيق من حرية الإبداع. والمقصود بالمنهج النقدي في مجال الأدب تلك الطريقة التي يتبعها الناقد في قراءة العمل الإبداعي والفني قصد استكناه دلالاته وبنياته الجمالية فيكون النص الأدبي هو الذي يستدعي المنهج النقدي وليس العكس أي أن يفرض المنهج قسرا على النص ومن هنا يحصل التفاعل بينهما. أمّا عن السلطة النقديّة فإنني لا أؤمن أنّ النقد سلطة تفرض على النص فرضا بقدر ما يتعلق الأمر بمحاورة وتناغم بين الناقد والنص الإبداعي حيث تمثل المناهج الأدبيّة مداخل تسمح بالغوص في النسيج النصّي لفهم أبعاده ودقائقه دون أن تكون معطى جاهزا يسلط على النص.

لا تكمن أزمة النقد في قلة المتابعات النقدية



ومقاربتها، بل تكمن في سوء فهم مهمة النقد عند كثير ممن يمارسونه أو يتلقونه ويطالعونه... ما تعليقك!

أشاطرك الرأي تماما يكمن الإشكال في ما التبس بالعمليّة النقديّة من أفكار مسبّقة ومغالطات كما قال شارل بيغي حول حرفة النقد هي حرفة شؤم لا يُنصح بها إلاّ قليلا، على أساس أنّ النقد ليس متاحا للجمهور بل إنّ الأعمال النقديّة توّجه إلى جمهور الأكاديميين وهذا ما يفسر عزوف دور النشر عن إصدار الأعمال النقديّة وتوجهها نحو الأجناس الأدبيّة مثل القصة والرواية والشعر باعتبارها الأقدر على الوصول إلى الجمهور فظلّ النقد حبيس مكتبات الجامعات

والجامعيين. أضف إلى ذلك فإنّ التصوّر الذي كرسته وسائل التواصل الاجتماعيّ الحديثة أضرّ بالنقد حيث أصبحت التعليقات التي تنطوي على الكثير من المجاملات تدخل في باب النقد في حين أنّ النقد منها براء هذا ما أسهم في إفراغ العمليّة النقديّة من أغراضها المعرفيّة فكلمات من قبيل نصّ رائع وجميل.....وغيرها من العبارات كثير ليست نقدا للعمل بل تدخل في باب المجاملة بما يقتضيه الذوق واللياقة.

ما المرجعيات التي تنحازين إليها بغاية تأطير تصوراتك النقدية؟

لا وجود لمرجعية بعينها من شأنها تأطير تصوراتي النقديّة لأنني أنطلق من مسلمة أنّ النقد ليس معطى جاهز نسلطه على النص الإبداعيّ، بل إنّه يندرج في سياق الوفاء لجوهر الأدب بهدف التأقلم مع خصوصيّاته. فالنقد يكشف ولا يخترع والمقاربة النقديّة تنطلق من النص في حد ذاته الذي يكمن فيه أساسه النقدي، إذ ليس الأدب ما انتظر خدمة النقد بل هو ما استوقف النقد، وبما أنّ الظاهرة الأدبيّة أشمل من أن يطوقها منهج، فإننا لا يمكن أن نطمئن كلّ الاطمئنان إلى الالتزام بمنهج بعينه في مقاربتها، لذلك آثرنا أن تكون طبيعة النص مقياسا لرسم حدود هذا المنهج أو ذاك.

يواجه البحث العلمي بمختلف دول العالم العربي كثير من المشكلات، فهل من متاعب ومعوقات وانت تنجزين مشاريعك وحفرياتك في الأراضي المقصية والهامشية في الأدب التونسي؟

فعلا هناك صعوبات عديدة تواجه البحث العلمي وقد واجهت الكثير منها خاصّة أنني أشتغل على المقصي والمهمش في سياق إعادة قراءة هذه التجارب الفرديّة والجماعيّة التي عرفها الأدب التونسيّ من منظور جديد بالتوقّف عند خصوصيّاتها وتقييم منجزها ولن يتسنّى بلوغ هذه الغاية إلاّ إذا نظرنا إلى نصوص أفراد هذه الجماعات الأدبيّة والفنيّة فوضعناها على محكّ الدّرس وتناولناها في ضوء مقاربات من شأنها أن تكون وفيّة لروح هذه النصوص فتكون مداخل علميّة لا لمجرد التغني الرومانسي بوضعيّة مؤقتة بل لكشف خصوصيّتها. وهذا ما يجعل التحدي أكبر علما أنّ تقييم هذه التجارب التي عرفها



الأدب التونسي خضع في أغلب الأحيان إلى مقاربات عاطفية سلبت عنها حقها في الإضافة أو أنها تتناولها بنوع من التقديس المبالغ فيه باعتبارها جزءا من الهوية الوطنية التي يحتفى بها أحيانا احتفاء فلكلوريا.

ما تقييمك لحصاد غوصك و رحلتك في أراضي الهامش والمسكوت عنه 'بدءا من (في الشعر العصر التونسي)، حتى (بيرم التونسي)، مرورا ب (جماعة السور) ؟

يتنزل مجهودنا في إعادة قراءة هذه المراحل التأسيسية التي مرّ بها الأدب التونسي دون تقديس ولا إبخاس لقيمتها فنجازف بدراسة هذه النصوص والوقوف عند أبعاد رسالتها الفكريّة وفق مقاربة تجمع بين جملة من العناصر أوّلا طبيعة النّصّ ثانيا طبيعة السياق الذي ظهر فيه ثالثا اعتماد أدوات معرفيّة قادرة على تفكيك التجربة. وقد تنزل مشروعنا في سياق البحث في خصوصيّة هذه التجارب بنقائصها وكمالياتها لأنّها جزء من إرثنا الحضاريّ الذي علينا أن نتقبله مغتبطين أو كارهين ناظرين إليه بعين المودة أو السخط على حدّ تعبير محمد صالح الجابري بما أنّه مرحلة من مراحل تاريخنا الأدبيّ ولبنة أساسيّة في سيرورته نحو التطور عبر مختلف الأجيال فللأجيال الأولى فضل التأسيس والتمهيد لممارسة إبداعيّة مختلفة.



برقيَّة



أحمد اللاوندي/ كاتب، جمهورية مصر العربية

سلامًا..
لِمَنْ يجعلونَ الصَّباحَ سعيدا،
لِمَنْ كلَّ يومٍ يقولونَ شيئًا جديدا

***

سلامًا..
لِمَنْ قَدْ أضاءوا الطَّريقَ ولَمْ يعرفوا مَنْ سيمشي به،
للرِّفاقِ الَّذينَ برغم تباعُدِهمْ لَنْ يهابوا الحياةْ
ولنْ يقتَلوا الذِّكرياتْ

***

سلامًا..
لِمَنْ يكتبونَ قصائدَ شِعْرٍ تُخلِّصُنا مِنْ نُيُوبِ الظَّلامْ،
لأرملةٍ لا تزالُ هُنالِكَ تمضي..
بأبنائها للأمامْ،
لِمَنْ رغمَ تلكَ الصُّعُوباتِ لا ينحنونَ،
ولا يرتضونَ بأيِّ مُساومةٍ؛
أوْ وِسامْ

***

سلامًا..
لِمَنْ يقرأونَ على مَهَلٍ كُلَّ هذي المِحَنْ،
لِمَنْ يعشقونَ الوطنْ
لنا جُلُّ ما نشتهي أيُّهذا الشَّجنْ
لنا الحِلْمُ،
والوقفةُ الشَّامِخَةْ

***

سلامًا..
لأقدامِنا الرَّاسِخَةْ.

مدينةُ البلّور الهائمِ



مهدي غلاّب/ شاعر تونسي مقيم بفرنسا

«رَهَف»دَعَتني وَالقُلُوبُ كَثيرَةٌ
رَضِيَتْ عَنَاءَ العِشْقِ وَهْيَ أَميرَةٌ

قَلبِي يُقَبِّلُ حُسنَهُنَّ ببَهجَة
مِنْ كُلِّ قَلبٍ تَسْتَعيذُ مُغيرَةٌ

جَثَمَتْ ببَابِي وَالمَوَاجِعُ تَلتَقي
وَأَنَا السَّقِيمُ تَلَقَّفَتْهُ ضَرِيرَةٌ

فِي مَجلِسِ العُشَّاقِ تُلقِي شِعرَهَا
وبِهَا المَدِينَةُ فِي الظَّلامِ مُنِيرَةٌ

فِي كُلِّ بَابٍ بَحرُهَا مُتَمَوِّجٌ
وَشِفَاهُهَا عِندَ الجَفَا تَأشِيرَةٌ

مِثلَ الخُزَامَى نَحتَفِي بِأَرِيجِهَا
خَدٌّ دَنَا وَتَخَلَّلَتْهُ سَرِيرَةٌ

عَزَفَ الجَمَالُ فَأَسْكَرَتهُ وَضَمَّني
عِرضُ العَشَائِرِ دَنَّسَتهُ أَجِيرَةٌ

تَرَكَت بقَلبِي نَدبَةً من حُبِّهَا
وَالصَّبرُ طَالَ، تَفَجَّرَتْ تَعبِيرَةٌ

شِعرِي يَغَلِّفُ عُنقَهَا برَشَاقَة
وَالجَفنُ بَحَّارٌ طَوَتهُ جَزِيرَةٌ

نَسَجَتْ شُرُوطُ «بَنِي سُرَيْرَةَ»دَربَنَا
فَرَضُوا المَسَارَ فَفَاجَأَتْهُمْ سِيرَةٌ

ثُمَّ انْطَبَعتُ وَبالعَفَافِ مُلَثَّمٌ
لَمَّا الحَنَانُ تَزَعَّمَتهُ سَمِيرَةٌ*

مَرَّت بنَا الأَعوَامُ تَكتُمُ سرَّهَا
غَابَت جَوَاهِرُ وَالعُيُونُ بَصِيرَةٌ

نَزَلَت بِبَاب الفُلِّ تُرسي شَوقَهَا
وَلَهَى بِنَا وَالسِّندِيَانُ سَتِيرةٌ

سَكَنتْ بِقَلبي تَرتَدي دِيبَاجَهَا
فَسَعَت إِلَيهِ خَلِيلَةٌ وَجَرِيرَةٌ

وَاللَّوعُ مِن قَفرِ الخِيَامِ تَبَدَّدَا
تَنآى الغَوَانِي وَالحِبَالُ قَصِيرَةٌ

وَنِكَالَةً فِي الحُبِّ تُغري قَلبَهَا
طَمَعًا فَتَهلَكُ وَالجِبَاهُ مُنِيرَةٌ

وَكَثِيرَةُ الكَلِمَاتِ قَدْ لاَ تَعتَنِي
بِقَلِيلَةِ الكَلِمَاتِ وَهْيَ كَثِيرَةٌ

مَازَالَت الأَيَّامُ تَجمَعُنَا مَعًا
أَمطَارُنَا وَقتَ السَّحَابِ غَزِيرَةٌ

«رَهَفٌ» أَغِيثِيني فَإِنِّي تَائِهٌ
وَسَطَ المَرَاكِبِ وَالقُلُوبُ مُثِيرَةٌ

أَرسَلتُ مِن خَلفِ البحَارِ قَصِيدَتِي
طَفَحَ الكَلاَمُ وَحَوَّرَتهُ خَبِيرَةٌ

وَالنَّارُ فِي جَوَلَاتِهَا مُحتَارَةٌ
وَاللَّحْظُ يَبرُقُ وَالجِنَانُ مُجِيرَةٌ

مِنْ كَثْرَةِ العُشَّاقِ حَاكَمَنَا الهَوَى
هَلْ بِالمُقَيَّدِ تَستَجِيرُ أَسِيرَةٌ ؟

---

*ديرة: ما استدار من الرمل.
*سميرة : من المُسامِرةُ

محاولة في الكتابة خارج النص
أو قفزة في العدم



الشاذلي فرحاتي/ شاعر، تونس

تصدير: «إنَّ موضوع الشعر الأوحد هو الشعر نفسه، وإنَّ كتابة قصيدة ما، هي في ذاتها نظريَّة في الشعر»
نورثروب فراي

قدْ كانَ هذا النصُّ يَكـتُبُ نفْسَـهُ
وَأنا بسِدْرةِ منْتَهاهُ عَـــلِيلُ
وسَألْتُهُ «منْ أنتَ؟» قالَ مُخاتلاً
«إنِّي الجُنونُ، أعودُ ثُمَّ أزُولُ»
ثُمَّ امْتطى نَبضي وسَارَ مُجَدِّفا
والتِّيهُ يَجْمَعُ بيْنَنا ويَحولُ
وسَألْتُ «كَيْف تَقوُلُني وأقولُنا ؟
والصوْتُ فيكَ تَردُّدٌ وعُدُولُ»

****

سَارتْ بِي الأمواج في نَبَضَاتِه
تاهتْ عنِ الأبعادِ وهي تقولُ:

«جمّع شتاتَ التيه كُنْ متعدّدا
كُنْ أنتَ أنتَ وَما سواكَ أُفَولُ
لا تسْألِ الصحْراء أنتَ ضِياؤُها
والنجم فيك متاهةٌ ودَليلُ
عَرّجْ على الأسْمَاء قبلَ نزُولِهَا
ثُـمَّ اطْلِهَا إنّ المدادَ قَليلُ
لَــوِّحْ إلى الآياتِ عندَ سمَائِها
ثمَّ ـ الْـقِها فَالقولُ منْكَ ثقيلُ
قُلْ إنَّني..أنتَ..القصيدةُ..كلُّنا
قَـبْـلَ الزمانِ وخَلفَهُ سَنؤولُ
لا تبتئسْ إنّ الجُنُونَ مَطيَّتي
صَوتي خَيالٌ والحُروفُ صَهيلُ
ودّعْ رميمَ القولْ كُنْ في نَـشْوتي..
وحْيٌ شجَاكَ و قولُكَ التنزيلُ
في حَضْرَةِ الأسْمَاءْ،أنتَ بقيّتي
وأنَاكَ عِنْدي وَالِدٌ و سَلِيلُ»

***

قلتُ: «انتظرْني عندَ عرشِكَ واصْطَبِرْ
فالسِّدْرةُ العَصْماء تلك مقيلُ
هَلاّ انْهمرْتَ وبعض حَرفِكَ مُهْجَتِي
والقلب إن نزّت رؤاك قتيلُ؟
والنارُ مَا سَتقولُ إنْ أضْرمْتَهَا؟
والماء... في أيِّ اللغات يسيلُ؟
والدفء... كيف بَذرْتَهُ متَدثِّـرًا
والحبُ في لُجّ الرحيل رحيلُ؟
والناس... كيف خدعــتَهُم؟ خَـاتلْتَهُم؟

أوْهَمْتَهُمْ أنّ الحُروفَ تَقُولُ

وزعمتَ أنَّ الله كان كما رأوا
وزعمت أنّي مَنْ بذاك يقول
علّمْتهُم لغةَ الرَّميم سجَنْتَهُم
أغشيتهمْ بالغولِ أنت الغولُ
قُـلِّي بآيك... أنتَ مَنْ؟ فلربَّما
تَعْيَى الطَّريقُ وبيننَا سَتَحُولُ
إنْ كُنْتَ سِجْني أوْ سَفينةَ رحْلَتي
فلقد مَلَـلْـتُـكَ والرحِيلُ طويلُ»

***

وحَبَبْتُ كَسْرَ النصِّ... كَسْرَ مَراكِبي
وقَفزْتُ في العَدمِ المُحيطِ أجولُ
وكَفَفْتُ ضوْءَ الشمسِ دون قيامةٍ
وقطعتُ حبلَ الصوتِ وهو ضئيلُ

وَشْوَشْتُ تَحتَ السرّ ثمَّ دَعَوْتُه
وقَرأْتُهُ... فأذَابَني التَّأويلُ
فَسَألتهُ « مَنْ أنتَ؟» قال «أنا كذا..»
فالكونُ هذا النّصّ...وهو دليلُ

فجر في أودية التشرّد



نعيمة الحمّامي التوايتي/شاعرة، تونس

فجر في أودية التشرُّد
عبر النات،
تفوح رائحة لحم
يُشْوى على مهل
وقيامٌ، عالي الدُّفْقِ،
يشْحَذُ في البحر حرابَهُ.
ألمحُهُ كما لو أنّي كنت هناك، في بيروت،
يقيس خارطة الخراب.
يتناسل،
يتمدّدُ
كأفلام هيتشكوك.
يُلْقي نُثار الزُّجاجِ
ألسنة للموت،

تفتضّ
زرقة البحر
وخُضْرة الأرز.
على شفير موجها،
تضطرم بيروت،
تظفر وحشة شوارعها،
تعزف هواجسها على وجع البحر
وتنقع فجرها في أودية التشرُّدِ.
بيروتُ، عروس
تعلّقُ خيوط الضوء كفنا للذكرى
على ظهور جبالها
وتقف عاريةً من الجفاف
تُفتّتُ في هباءات الخواء، الطريق الحزينة.
تقضم في دمها رعْدة التوجُّسِ

وحُلْم الصيّادين بمرافئ بكْرٍ.
البحْرُ واسعُ البُكاءْ
والأرض تضيق
شوارع المدينة المشرّعة،
شعوب في الظّلام
تُقارعُ ملحمة الغرق.
تتعرّى، في بروق الدُّخان بيروت،
تخلع
فساتين زينتها
أساورها
وحُمّالة الصدر
تغسل بالدمع
كُحل رموشها وأحمر شفاهها.
بيروت امرأة جمييييلة جاااءت من الغيب،
والبحرُ بعلها،
على ساحله ينْبُتُ الزغبُ
حين الاشتهاء.
البحر، شهقة عشتار
تَحْضُنُ خصبها
والموجُ.... والموجُ المُرْتد في العُلوِ
ذرْوة الشهوة
لمن ذرعوا البحْر،
وأنشدوا مواويل حُلم المرافئ.
البحر واسعُ البكَاءْ
والأرضُ تضيق
كفجاجة الأناشيد
في بلدي.
لا صلاة على من رحلوا !!!???
لا صلاة على مدينة تُغْتصبُ!!!???
بيروووتُ في ارتجاااجهاا
صرخة ثكلى
تمييييدُ بين يدي أشباحها
تُلملم شرْقة أطفالها
تُغَمْغِمُ مسافاتٍ للذكرى
وتتبدّدُ..... في صيف جديد للمنفى.
بيروووت...

الحياة الثقافية

في قطار كوبنهاغن- باريس



حسونة المصباحي/ كاتب، تونس

في السنوات المشرقة بحيويّة الشباب، وبمتعة وبهجة الاكتشافات والمغامرات، سافرت كثيرا بالقطار عبر القارة العجوز... لم أفعل ذلك بسبب ضيق اليد فقط، وإنما لأن القطار يجعل المسافر يستمتع بلذّة السفر الخالي من تلك العجلة التي تشتت الذهن، وتُرْبك الذاكرة فلا تحتفظ من السفر بأحداث وتفاصيل ومشاهد تُثريها، وتُغذيها بما هو طريف وغريب ونادر...الطائرة تلقي بالمسافر من قارّة إلى أخرى، ومن الصيف إلى الشتاء، ومن الصحراء إلى الجليد في ظرف ساعات. أما القطار فيأخذه على مهل من بلد إلى بلد، وينقله من منظر طبيعي إلى آخر، ومن حدود إلى حدود مخفّفا عنه صدمة المفاجآت التي تحدثها سرعة التنقل... وأنا كنت أحب أن أشاهد من نافذة القطار القرى الصغيرة الساكنة على ضفاف البحيرات، أو على سفوح الجبال، والغابات الكثيفة المنتشرة على مساحات واسعة، والجبال الشاهقة المغطاة بالثلوج، ومراعي الأبقار في فصل الربيع، والأنهار العظيمة التي كنت أراها على الخرائط، وأقرأ عنها في الروايات، وفي كتب الأسفار والرحلات...

وفي تلك السنوات التي لم يكن فيها العربي مَصْدرا للشبهات والخوف مثلما هو حاله راهنا، كنت أقطع أوروبا من جنوبها إلى شمالها، ومن شرقها إلى غربها من دون أن تزعجني شرطة الحدود، وتُلْقي بحقائبي على الأرض لتفتيشها تفتيشا دقيقا، أو قد تكلّف الكلاب المدرّبة بشمّها للتأكد من خلوّها من مواد قاتلة أو مَضرّة. وفي القطارات ألتقي طلبة، وشعراء وفنانين هائمين على وجوههم بحثا عن مغامرة يمكن أن يستوحون منها قصيدة أو لوحة. كما ألتقي شيوخا يبدعون في رواية حكايات عن الماضي الجميل، وعن

الحروب، والثورات التي عاشوها. وقد أتعرّف على فتيات جميلات باحثات عن مغامرات الحب السريعة، وعلى نساء هاربات من جحيم الزوجيّة الخانق، وعلى رجال مُثْقَلين باليأس والإحباط، يفكرون في الانتحار، وعلى عجائز ضاحكات لاعبات، غير معنيات لا بهموم العالم، ولا بمتاعب الشيخوخة، ولا بالموت المتربّص بهنّ.

وفي الرحلات الطويلة التي قد تستغرق يوما أو أكثر، غالبا ما يصبح رفاق العربة قريبين إلى القلب كما لو أنني أعرفهم منذ زمن بعيد، فأتقاسم معهم السندويتشات، والبيرة، والجبن، وأشياء أخرى. وقد أتبادل معهم العناوين ...في البداية يُهيمن الصمت. كلّ واحد ينظر إلى الآخر بريبة وحذر. ثمّ شيئا فشيئا تضيء الابتسامات الوجوه، وتنطلق الألسن في نسْج أحاديث شيّقة، وفي رواية حكايات مثيرة وطريفة، فينسى الجميع المسافات، ومتاعبَ السفر. وقد تنكشف الأسرار المخبوءة في الصدور. وربما يجد الواحد من يساعده على فكّ لغز من ألغاز حياته، أو على حلّ مشكلة أرّقته...

وكم أحببت قصصا وأفلاما تدور أحداثها في القطارات...قصة همنغواي عن تلك السيدة الأمريكية التي تشتري عصفور كناري في نابولي، وتظلّ تتباهى به إلى أن يصل القطار «محطة الشرق» في باريس. وقصّته الأخرى التي يكتشف فيها الفتى نايك **Nike** فظاعة العنف والجريمة من خلال سجين يفرّ من القطار بعد أن يقتل الشرطي الذي يرافقه. كما أحببت قصة ويليام سارويان القصيرة جدا التي يروي فيها عشقه لفتاة ترتدي فستانا أبيض شاهدها في قطار يحمله إلى نيويورك في أوّل رحلة له لهذه المدينة. وكم أمتعني فيلم «يول» للكردي يلماز غوني الذي يروي قصة مساجين يمنحون مدة وجيزة لزيارة أهلهم...واحد منهم يلتقي بزوجته في قطار قديم يعجّ بالمسافرين. وحين يتأكد أنه لن يجد الوقت لمضاجعتها، يحاول أن يفعله معها في «التواليت». غير أن بعضَ المسافرين يكتشفون ذلك، فتكون العاقبة وخيمة على السجين المسكين، وعلى زوجته المَنْكودة الحظ !...ولا يمكنني أن أنسى بداية رواية «الأبله» التي يصف فيها دستويفسكي عودة الأمير ميشكين إلى موسكو في قطار قادم من سويسرا مرورا بفرصوفيا...

في نهاية خريف عام **1984**، سافرت في قطار ليليّ من كوبنهاغن إلى باريس. وقبل أن أصعد الى العربة، كنت أتمنى أن تكون رفيقة الرحلة امرأة شمالية شقراء تفتح لي قلبها، وأفتح لها قلبي فننعمُ طوال الليلة بأجواء رائقة. وقد تحدث بيننا أشياء لم تكن تخطر لا على بالي، ولا على بالها. غير أني وجدتّ أمامي شيخا غارقا في قراءة صحيفة سويدية، وآخر كان في حوالي الخامسة والثلاثين من عمره، أحمر الوجه، أصهب الشعر، طويل القامة، عريض المنكبين، أفطس الأنف، شرس النظرات. وضعت حقيبتي، وخرجت إلى

المر لاعنا سوء الحظ. وعندما تحرك القطار، رحت أتأمل كوبنهاغن وهي تتلألأ في عتمة غروب بديع. حالما ابتعد القطار عن كوبنهاغن، عدتّ مُكرها الى العربة. فتحت عددا جديدا من مجلة «النوفال اوبسارفتور» الفرنسية، ورحت أتصفّحها مُتوقفا عند العناوين فقط. بين وقت وآخر أرمي في بطني بجرعة من بيرة «الهاينكن». وفي لحظة مّا ترك الشيخ الصحيفة، وشرع يتحدث مع الشاب القوي البنية حول جمال الخريف في بلدان الشمال. ثم ساد الصمت بينهما. وفي لحظة ما سألني الشاب:

-من أين أنت؟

-من تونس..

فكّر قليلا، ثم قال:

-يبدو لي أن أختي الصغرى زارتها، وأعجبت بها كثيرا !...هل بها جزيرة مشهورة؟

-نعم ... واسمها جربة

-آآ... قد تكون جربة!. ..أختي أقامت شهرا هناك، وعادت بصور جميلة عن الجزيرة، وأهلها ! وعندما نلتقي في البيت العائلي في عيد الميلاد، تحبّ دائما أن تتحدث عن تلك الرحلة!

تدخّل الشيخ، وقال إنه سافر إلى تونس غير أنه لا يذكر منها سوى الآثار الرومانيّة في قرطاج، وفي أماكن أخرى نسى اسمها. ثم أضاف أنه سافر كثيرا عبر العالم. وهو الآن ذاهب إلى جنوب البرتغال لزيارة صديق له، مثله من مدينة مالمو السويدية. وهو يعرفه منذ سنوات الشباب. ومعا سافرا إلى عدة بلدان. وأجمل سفرة قاما بها كانت إلى الهند... وبعد أن تقاعد هذا الصديق، خيّر العيش في البرتغال لأنه لم يعد يتحمّل برد السويد، وشتاءها الطويل. وأضاف الشيخ قائلا بأن صديقه سيسعد كثيرا بزيارته. وهو ينتظرها بفارغ الصبر لأن العلاقة بينهما «تاريخية». ومثله هو مُغْرَم بالسفر، والموسيقى الكلاسيكيّة، وكرة القدم. ثم سأل الشيخ الشاب عن وجهته فأجاب بأنه ذاهب إلى مرسيليا، وهو لا يعرف عنها شيئا كثيرا... وقال الشيخ إنه زارها في خريف عام 57 ... وكانت الحرب الجزائرية في أوج ضراوتها... لذا كان أهلها يعيشون على وقعها في كل يوم، بل في كل ساعة... ورغم ذلك، أمضى فيها أسبوعا جميلا... في كل صباح يذهب إلى الشاطئ ليسبح ساعة أو ساعتين ... ثم يعود إلى الفندق القريب من الميناء ليشرب كأسين أو أكثر من «الباستيس» اللذيذ...وبعد الغداء يستمتع بالقيلولة مثل أهالي الشرق...وفي الليل «يسْرحُ»

في المدينة مُتنقلا من بار إلى بار، ومن مرقص إلى مرقص فلا يعود إلى الفندق إلاّ في الساعة الواحدة، أو الثانية... وكان الشاب يستمعُ إلى الشيخ مواصلا التدخين، وشرب البيرة بنهم، وعيناه تشتعلان ببريق مثيرٍ للريبة. وكانت حركاته المنفعلة تعكس قلقا نفسيّا رهيبا. فجأة نهض واقفا وقال، وقد تجهّمتْ ملامحه بأنه ذاهب إلى مرسيليا للقيام بعمل خطير...نظر إليه الشيخ متوجّسا، ثم سأله:

-وما هو هذا العمل الخطير الذي ستقوم به أيها الشاب؟

-أنا ذاهب إلى مرسيليا لكي أنضمّ إلى «الكتيبة الأجنبيّة» المتخصصة في تدريب الجنود المرتزقة! ردّ الشاب

ارتاع الشيخ:

-ولكن لم تفعل هذا؟

أجاب الشاب بأنه مُجْبر على القيام هذا العمل لأنه يعيش منذ فترة طويلة يأسا مريعا من الحياة التي أرهقته بمشاكل تتراكم يوما بعد آخر من دون أن يقدر على إيجاد حلول لها. فهو عاطل عن العمل، وعاجز عن دفع إيجار بيته. وعنده زوجة وولد. وهو في خصام دائم مع زوجته التي هجرته ولم تعد تطيق النوم معه في فراش واحد. وقد رآها أكثر من مرّة مع رجال آخرين في مطاعم، وفي مراقص. غير أنه لم يستطع أن يفعل شيئا. وقبل أسبوع، صفعته في الشارع أمام المارة...وتلك الصفعة أوجعته كثيرا، وزادت في إقناعه بضرورة الانضمام إلى كتيبة المرتزقة في مرسيليا .فلعلّ ذلك ينهي حياة العذاب واليأس التي يعيشها...

بهدوء الرجال المجربين والمحنكين، راح الشيخ يتحدث إلى الشاب محاولا ثنْيه عن قراره قائلا له بأن قراره هذا سيزيد في تعكير حياته، ويحوّله إلى مجرم يقتل الأبرياء، وأنه قد يموت في أوّل عمليّة يقوم بها، ويخسر كلّ شيء! وكان الشاب ينصت إلى الشيخ وهو في أقصى حالات الانفعال والتوتر. وفي النهاية، دمعت عيناه، وقال :

-أنا أعلم جيّدا أني عاجز عن قتل إنسان ...ولكن ماذا أفعل؟ ماذا أفعل؟

-عدْ إلى بيتك...واهتم بطفلك...وكن على يقين أنك ستجد الحلّ المناسب في أقرب وقت ممكن! المهم أن تهدأ وأن تكون إيجابيا مع نفسك ! قال الشيخ...

وضع الشاب رأسه بين كفيه، واستغرق في تفكير عميق بينما كان الشيخ يتمعن فيه بشيء من العطف والشفقة...

حين دخل القطار محطة هامبورغ، وقف الشاب...أمسك بحقيبته الصغيرة وقال للشيخ:

-شكرا على نصيحتك...سأعود إلى كوبنهاغن ..

بتأثر بالغ، ودعنا الشاب... على الرصيف أشعل سيجارة، وراح يدخّن حزينا شارد النظرات. لكأنه طائر فقد السّرب، وما عاد يعرف وجهته. عندئذ قال لي الشيخ:

-الآن سأنام مرتاح البال... فقد أقنعت ذلك الشاب بالعدول عن قرار كان سيحوّله الى قاتل محترف! ثم أضاف قائلا:

-نحن في السويد نكره الحروب... ومنذ أزيد من قرن ونصف نحن نعيش في أمان، بعيدين عن فواجع الحروب وكوارثها... وأرجو أن نظلّ كذلك !

تمدّد الشيخ لينام. أما أنا فخرجت لأتأمل الليل البارد من خلال النافذة، مُفكّرا في لحظة الوصول إلى محطة «الشمال» في باريس، حيث ستكون صديقتي شانتال الفرنسية في انتظاري... معا نركب الميترو إلى «الساكري كور» لنتناول فطورِ الصباح في مقهى عابق برائحة القهوة والكراوسون، بينما باريس تنهض من نومها مُجَلّلة بضباب خفيف، وفي شوارعها تتكدس أوراق نهاية الخريف...

متأكّدٌ



منذر العيني/ كاتب، تونس

لم تتعهّدْ نفسها منذ أن فقدت زوجها في حادث شغل فبقيت وحيدة إلاّ من الصّغيرتين ندى ومنى تنامان إلى جنبها في نفس الغرفة حيث يتبادلن اللّحظات. «ماما اليوم ستعتنين بنفسك قليلا. نديمٌ سيأتي ليفتح لك موضوعَ علاقتنا ويطلبني منك «بضحكتها التّي كسّرت فضاء الصّالة بادرتْ مُنى أمّها سماحْ بينما كانت نَدى تتكاسل بين الأغطية «إمْمْ يضرب الحبّ شو بيذلّ».

لم أشأْ أن أفقأ عين الكامرا حتّى تبيح ما كانت ترصده على فراش ندى وهي تمدّ يديها في غنج إيروسيّ مفضوح يغتسل من أشعّة كانت تترامى على الصّدر النّاهض والزّندين «ماما حان موعدنا هههه»

ماذا سأقول؟ كيف أخبرهما بما جرى؟ الرّجلُ وعدتهُ أن يكون هذا الأسبوع أسبوعَه؟ أبطلتُ كلّ شيء ووقفتُ شامخة تماما مثلما يقتضيه سنّ امرأة في الأربعين. وأنا التّي اختطفني أبوهما الصّادق من مراهقتي جرّاء طمع أمّي وأنا الّتي لم أكن لأرتبط به لولا مكرها «فُوزي به إنّه ثريّ»، مازال أزيزها الحادّ في أذني» يعجبني زوجُك كيف وجدت نفسَك معه؟». دخلتْ إليهما ودون إعانة صاحب الفكرة ومالك الرّؤية العَالمة «لا أريد منكما مواجهة أو صدام اليوم هنالك من سيأتي ليفتح موضوع علاقتنا». طافْ طاكْ طاقْ اشتعلت السّاحة في لمحة برق. سطع غضب جوانيّ لا تَقدرُ حتّى الإعادة في تحرّكها البطيء أن تقتفيه. التفتتا إليه ألتفاتة واحدة وبصوت ندى جاء الردّ «موضوع علاقتنا؟ علاقة من بمن يا مَاما؟ وأنا أَقول ما بها اليوم خانسة؟. مابال ماما؟ البارحة في غرفة الاستحمام واليوم أمام

المرآة. والطّاقم الجديد والعطور المشتراة والتّسريحة النّوفالْ. واللّه اشتممت شيئا ولكن قلت ربّما من أجلنا نحن وقد عرفتْ قصّتي مع مراد وستعرف قصّة منى مع سيّد اليوم؟ هاهي تدّخر وتحضّر كعاتها في ترتيب المطبخ». في مثل هذه المواقف كان لابدّ أن لا تضع الحرب أوزارها إلاّ بمشيئة هذه الأزرار اللّعينة وهي تطقطق بقهقهاتٍ تعودّتُ عليها في مثل هذه الطّقوس ههه. بَراف.

حان الموعد «ما المشكلة في أن يتقدّم لي أحد لأكمل مسيرة حياة ضحيّت من أجلكما حتّى أركما تنجحان وتكبران وتفرحان. منذ أكثر من عقد تركني للأعين تنهشني في كلّ مكان للعزلة تحرّك فيّ حنيني إليه بضمّاته المكبوتة. سمَحتُ لأمّي أن تدخلني متاهة المتعة المبكّرة وأنا صغيرةٌ غريرةٌ لعبةٌ بين يديه. واليوم اليوم لن أسمح لأحد حتّى وإن كنتما أنتما ندى ومنى أن تخطفا منّي هذه اللّحظات. عرفته منذ أن توفّي أبوكما ولم أستطع أن أفارق تلك اللّحظات وهي تحتلّني بعطف حُرمت منه وبنظرة حاضنة لم أسعف بها. اليوم، اليوم بالذّات لن أسامح. لذلك أنصتا لن تنتهي القصّة سأستقبل نديم ندى وأنتما تستقبلان عُمرَ لنحدّد موعد الصّداق. والذّي فيه خير يقربه اللّه. كلّ شيء جاهز.

الأعين الجاحظة ارتسمت على ستائر الصّالة بريشة بيكاسو أو بتعريجات زبير التّركي. منتصف النّهار تَعرّج إلى بداية النّهاية أو نهاية البداية بينما حاملو الإضاءة يريدون السّندويتش المعهود وسيجارة الرّاحة بين الفاصلتين. لن نتعب أكثر في نشر هذه القضيّة عند محاكم النّفسانيين والخونة .الجسد طلاّب مشاكلَ دائما ببنادقة وخزائنه الجائزة ومخالبه الجاهزة للوثب. والألوية تجابه الموت.

«افعلي ما تشائين يا ماما افعلي ما تشائين سنتركها لكِ واسعةً وعريضةً ارتعي مع عُمُركِ هذا كيفما تشائين». آخر جملَة تلفظّت بها ندى بينما دَقّ جرس الباب نبّه الإناث إلى قطعِ آصرة هذه الكهرباء.

ازدهرت لغةٌ أخرى بين التحيّة والاستقبال وبين التعجّب والاستفسار. بشفتين مشرئبّتين سماح: «من هذا الشّاب مع عُمر؟». وبأشفار إلى أسفل أسرّت منى إلى شقيقتها: «من هذا الكهل مع نديم؟»

_أنت متأكّدٌ من العنوان؟

_متأكّدٌ يا أبي»

اشتـــراك

ترحّب إدارة تحرير مجلّة الحياة الثقافية بكلّ من يرغب في الاشتراك فيها وتدعوه لاعتماد هذا الأنموذج وملئه بغاية الدقّة والوضوح ثم إرساله إلى عنوان المجلّـــة مع نسخة من وسيلة الدّفع.

مع الشكر على حسن تعاونكم



اشتـــراك

الاسم واللّقب : .....

العنوان : .....

الترقيم البريدي : ..... **الهاتف :** .....

عدد نسخ الاشتراك : ..... **(اشتراك سنوي لعشرة أعداد : 30,000 د)**
(ثـلاثـون دينـارا تونسيـا أو ما يعـادلهـا)

يتمّ إرسال الاشتراك بواسطة حوالة بريديّة أو صك بنكي بالحساب الجاري للمجلّة بالبريد رقم **17001000000290478231** مركز الفنون والثقافة والآداب «القصر السعيد» (الحياة الثقافية)

عنوان المجلة : 31 نهج سيدي بن عروس ـ القصبة تونس- الهاتف : 293 566 71 / 591 564 71