التّجريب والتّطوّر الفنّي في تونس من خلال مجلّة قصص من العدد الأوّل إلى العدد الخمسين

أمين عثمان
باحث من (تونس)

التّجريب والتّطوّر الفنّي في القصّة التّونسيّة:

مقدّمــة: لا مندوحة من الكتابة عن القصّة القصيرة أو الأقصوصة، الّتي اتّخذت لنفسها التّجريب أفقا رحبا ونسغا دافقا متدفّقا مثل السّيل، والتّطوّر صفة قارّة من صفات المبدع الّذي يستنكر بشدّة واقع الاجترار والتّبعيّة الفنيّة والتّذيّل المذهبيّ وينطلق بجرأة وثبات في طريق الإنجاز الخلاّق والغوص في الأعماق. فالتّطوّر- بالمفهوم الجدلي- يشتمل على معنى الوضع والحال معا- ثنائيّة تجمع بين " الثّابت و" المتحوّل"، وهو نظام قوّة وتجاوز يفضيان حتما إلى طور آخر جديد يكون مواصلة للأسبق أو دحضا له"[١] أليس الإبداع الأدبيّ وصلا جديدا بين عفويّة خلاّقة ونظام وع؟.
تخضع الأعمال القصصيّة المستظلّة بدفّتيْ مجلّة قصص، في صياغتها، إلى حشد من الأساليب والأشكال الفنيّة المتنوّعة في فضائها الضّيّق، ولا تفتأ تراوح بينها حتّى إنّها لا تنضبط إلى سنن مخصوصة في القول، ولا تنخرط في قالب نمطيّ متكرّر، بل هي موسومة دائما باستحداث القيم الفنيّة والجماليّة المتنوّعة، باحثة عن تكريس روح المغامرة الّتي تتكفّل بها " الحكاية" وتبنيها تحوّلات أحداثها، مثلما تستحضر روح الشّعر وكثافته وإيحائه، فتنبري عابثة بأسس التّشكيل السّردي المتعارفة، منوّعة طرائق الإبهار والإدهاش. وغير بعيد عن أنظار الباحثين، أنّ القصّة القصيرة لم تبلغ مراقيَ القصّة التّجريبيّة إلاّ بعد مخاض من الصّراعات والتّفاعلات داخل جنس القصّة من ناحية، وداخل المجتمعات وما تشهده حركة الوعي والإدراك فيها من اختلاجات وتوتّرات وداخل ذوات المبدعين واتّجاهاتهم الفنيّة والفكريّة والإيديولوجيّة من ناحية أخرى. فالكتّاب التّونسيون اختاروا الطّريق الوعرة وآثروا المغامرة، فكانت القصّة كما عرّفها صاحب "الأدب التّجريبي" " تجسيما لرحلة فنيّة فكريّة وجدانيّة يخوضها الكاتب برباطة جأش وعلوّ همّة، فالخلق انفجار ذاتيّ تلقائيّ مجانيّ محضٌ لا علّة له ولا سبب لأوّل وهلة"[٢]، ولكن هذا الانفجار الهائل التّلقائيّ المجانيّ يتنزّل في دائرة الوعي التّاريخي الحضاريّ" فالخلق هو الزّمان بأوصاله الثّلاثة مجتمعة متكثّفة متعاصرة ملتحِم بها منصهِرٌ فيها مترجم عنها وقائل بها متّى انصرمت تمزّق الخلقُ وتدهورَ وأُغتيلَ..."[٣] و" القصّة ميدان حرّ لا سببيّة فيه ولا حتميّة، بل هو(تعاقب-منفصل) [٤] ، والقصّة" مادّة موحّدة لا نرى فيها مقدّمة ولا عقدة ولا خاتمة، وهذا هو نقيض القصّة التّقليديّة"[٥] ، والقصّة بحث وجوديّ ينحصر في دائرة المنزلة الإنسانيّة" [٦] ، والقصّة غربة[٧]، والقصّة حريّة نسبيّة[٨] و" القصّة هي السّؤال، هي الاقتراح"[٩] . فالقصّة بانوراميّة التّشكّل والتّكوين، هي

---

[١] - مصطفى بن كيلاني، تطوّر الفنّ القصصيّ في بعض مؤلّفات عزّ الدّين المدني (رسالة مقدّمة في الحصول على شهادة الكفاءة في البحث)، إشراف: محمود طرشونة، السنة الجامعيّة:١٩٨٣-١٩٨٤. ص.١.
[٢] عزّ الدّين المدني، الأدب التّجريبي، ص.١٢٤.
[٣] -م.ن، ص.١٢٥.
[٤] - م.ن، ص.٥٤.
[٥] - م.ن، ص.٥٣.
[٦] - م.ن، ص.٣٢.
[٧] - م.ن، ص.٥٣.
[٨] - م.ن، ص. ٥٥.
[٩] الأدب التّجريبي، ص.٥٤.

التّنافذ والتّراشح والجمع بين الحريّة والاستكشاف والاندفاع المنظَّم، هي البحث في معناه الغائيّ، إذ الأمرُ ليس بعسير على الكاتب الباحث أن يحبّر لمجرّد البحث مئات الأوراق لكنّ عمله يبقى سجين الذّات ملغزا غماميّا تتقاذفه العفويّة المجحفة والارتجال المرسلَ. فلا يكتفي القصّاص بالسّؤال بل يتجاوزه إلى الاقتراح – أي التّفكير الجادّ الصّارم في ماهيّة الواقع المتردّى – والحلم الّذي هو تعبير ضمنيّ عن البديل في أشكال ذهنيّة مجرّدة. والقصّة التّجريبيّة حريّة والتزام إذ تسعى إلى تجاوز الوصف السّردي- الّذي لا يغوص في أعماق الذّات والمجتمع والوجود، ويقتصر على كنس الظّاهر- إلى استكناه الواقع الحيّ النّابض حيث تتعايش آلاف الأشكال والمضامين القصصيّة" والواقع هو الّذي يغيّر الشّكلَ القصصيَّ ويطوّره"[١] ولا يستطيع أيّ كاتب أو أيّ فنّان أن يصوغَ المضامين والأغراض كما يحبّ وكما يريد لأنّه مرتبط وثيق الارتباط بالواقع الحضاريّ الّذي يعيشه"[٢]. فلا يفصل القصّاص بين شكل القصّة ومضمونها، فهي كلّ منسجم متكامل. وعلى القصّاص أن يتخيّر الشّكل الأنسب والقالب الأفضل في التّحميل الدّلالي والتّبليغ المضموني، ولا يتّبع خطّا آحاديّا، تلك هي الثّورة على الخطوط الجامدة والمرمر الصُلب، والتّمرد على الأنماط التّقليديّة والسّعي إلى مفارقة الآسن والميّت والمتحجّر من الأبنية والمضامين.

ولا مراء في أنّ الأسئلة الّتي نحن معنيّون بالإجابة عنها في هذا المقال من خلال الأعداد المذكورة لـ" مجلّة قصص" هي الآتية: ما هو مفهوم القصّة القصيرة التّجريبيّة ؟. وما هو العامل الفعّال في تشكيل مواد السّرد، أليس هو العبث المنظّم؟. فإن كان ذلك كذلك، فما تجليّات هذا العبث المنظّم في مستوى أطر القصّ ؟. وماهي ملامح الانتهاك المنظّم في أساليب القصّة ولغتها ؟ وما مظاهر تجريبيّة الرّمز ووظائفه ؟. وكيف تجلّت عبوريّة التّشاكل الصّوتي والموسيقى إلى الدلّالة السّطحيّة والدّلالة العميقة في القصّة القصيرة ؟ وفي الأخير ما مظاهر حوار الأجناس في القصّة وما هي طرائقه وأبعاده ؟.

ا)- مفهوم القصّة التّجريبيّة:

إنّ أوّل مرتكزات التيّار التّجريبي في القصّة، هو رفضه للقواعد القارّة والتّنميط الأدبيّ. وهذا المنطلق يحتوي بعدا تفجيريّا للأشكال القصصيّة المعهودة، الموروث منها والوارد علينا من الآداب الأجنبيّة." فالقواعد مقاعد مريحة" كما يقول صاحب الأدب التّجريبيّ باستهزاء[٣]. وكلّ محاولة لحصر الكتابة القصصيّة في نماذج تقليديّة خنق لحريّة الإبداع وتضييق لآفاق التّجديد، وحكم على الأدب بالتّحجّر والتّكلّس والاختناق. فـ"التّجريب" "مواجهة نقديّة لنزعة التّسليم بأي معطى من المعطيات دون تساؤل حقيقيّ بحجّة اعتباره، عن خطأ، من بدائه الأمور"[٤] .

ولا مراء في أنّ تقويض القديم يفضي حتما إلى البناء أو على الأقلّ إعادة البناء. وهذا ما شعُر به الكاتب منذ البيان الأوّل الذي صرّح به أنّ هذا البحث نوع من" الإحراج الأدبيّ" يتمثّل في "الانطلاق من رحاب المجهول والانصراف الكلّي عن المعروف بعد اكتسابه والخروج تماما عن المألوف والتّمرّد على المبتذل وكسر المحنّط والدّخول بكلّ جسارة في مجازفة أدبيّة ومغامرة فنيّة"[٥]. وقد اعتبر المدني التّجريب في مجال القصّة "سؤالا" دائما، و"بحثا" متجدّدا، و"اقتراحا" متطوّرا، بل" غربة". وكلّ هذه الألفاظ قد استعملها مؤلّف "الأدب التّجريبي"[٦]. للتّأكيد على وجوب مراجعة أسس الجنس الأدبيّ باستمرار وعدم الاطمئنان إلى شكل واحد ونهائيّ سرعان ما يتحوّل إلى قالب نموذجيّ مبدَع لا يحقّ لأيّ مبدِع أن يحيد عنه. فالفنّ لا حدود له، ولعلّ فرض أيّ صنف من التّقنيّات القارّة هو بمثابة الحكم عليه بالتّحنيط والتّنميط.

---

[١] - م.ن، ص.٤٨.
[٢] - م.ن، ص.٤٢.

[٤]- Etienne, Souriau -Vocabulaire d’esthétique, P.U.F, Paris, 1990, p.710.

وعلى العموم، فإنّ وضع حدّ أو تعريف شامل للقصّة التّجريبيّة ليس بالشّيء اليسير، لأنّنا" لم نظفر بما يشفي ويكفي من كلّ ما ذكرنا من تعريفات، حتّى إنّ بعض النّقّاد يرون أنّ هذا التّعريف الجامع المانع، الفاصل الواصل الّذي نروم بلوغه هدف لم يتيسّر بعد، ويذهب آخرون إلى أنّ تعريف القصّة القصيرة من شأنه أن يحيطها بقيود خليقة بأن تسلبها كثيرا من سحرها وروائها. فالقصّة القصيرة- بوصفها فنّا أدبيّا أو مصطلحا فنّيّا-لا يمكن أن تتحدّد أو تُعرّف بشكل قسريّ نهائيّ، لأنّ التّعريف أو التّحديد، غالبا، ما يُسقط ألوانا من النّماذج ليشمل ألوانا أخرى، كما أنّه يتأثّر باختلاف وجهات النّظر، ومن ثمّ فإن كلّ تعريف لا يأتي ملائماً كلّ القصص"١ .

ولا مفرّ لنا ونحن نعالج القصّة التّونسيّة مفاهيم وتجليّات من خلال مجلّة قصّة إن رمنا تحصيل درجات أوفى من العلميّة والموضوعيّة من أن نكون على بيّنة بالدّراسات والبحوث الّتي اهتمّت بأدب القصّة بتونس نذكرها تباعا وهي التالية: - القصّة التّونسيّة القصيرة" لمحمّد الهادي العامري، وقد تناول فيه بالدّرس القصص المنشورة بمجلّة " الفكر بين سنتيْ ١٩٦٦و ١٩٦٩.

-و" دراسات هيكليّة في قصّة الصّراع" لأحمد ممّو، و" مدخل إلى نظريّة القصّة" لسمير المرزوقي وجميل شاكر، وهذان الكتابان يهتمّان بالنّظريّة القصصيّة عموما دون إفراد العناية لعمل قصصيّ تونسيّ معيّن. و" أزمة المثقّف التّونسي من خلال القصّة" للحفناوي الماجري. و" الأدب المقارن وألف ليلة وليلة" لمحمود طرشونة، و" كتّاب من تونس" لصالح القرمادي وتوفيق بكّار، وهو مكتوب بالفرنسيّة ويتناول جزء منه بالدّرس والتّرجمة، و" ملامح الأدب التّونسي" لجان فونتان بالفرنسيّة.

١-أطر القصّة التّجريبيّة /العبث المنظّم:

أ-التّجريب في مستوى بنية الزّمان في القصّة القصيرة:

أ-١ الزمان والنّزوع المرجعيّ وعلاماته التّجريبيّة:

*في مستوى العتبات/ العناوين: تختصّ القصّة القصيرة التّجريبيّة بتعدّد عناوينها، وقد يبرز العنوان –في حدّ ذاته- متضمّنا لمعان كثيفة، منطويا على مختلف الوظائف القصصيّة، ويمكن أن نمثّل لذلك بأقصوصة "من حكايات هذا الزّمان" لعزّ الدين المدني٢ . فمن الدّلالة على معنى البعض تشير إلى كثافة المادّة الحكائيّة في" هذا الزّمان". فما هو الزّمان؟ وما هي وظيفته؟. إنّ التّعريف بالإشارة :"هذا الزّمان" يجعلنا نفكّر منذ البدء في رحابة هذا الكائن القصصيّ أو هذا الإطار الفسيح الّذي يمثّل شبكة من الأحداث لا تحدّ...فـ"هذا الزّمان" هو زماننا نحن جميعا، ولعلّ في الإشارة تأكيد على الحاضر والحضور معا...كيف يتجسّم الحضور الزّمنيّ في المجموعة القصصيّة؟.

-يُسجن الإنسان، لأنّه ارتكب جريمة- في "حكاية الباب"- ولا يذكر الرّاوي نوعها ودوافعها، ويقضّي السّجين سنوات في البحث في طريقة للخلاص، وتنتهي مدّة السجن وهو يفكّر في فتح الباب...إنّه زمن التّسلّط والقمع يذكّرنا بمفهوم السّلطة العربيّة على امتداد قرون، وبعديد الحكّام الأمويّين والعبّاسيين وغيرهم ممّن تفنّنوا في العقاب والتّشفّي، فكانوا يجدون متعة ليس إلى وصفها من سبيل في تعذيب الإنسان ويطربون لأنّاته وينتشون فرحا لسجنه وصلبه وقتله وحرقه ومحو أثره...وما يزال هذا الماضي حاضرا في التّفكير وفي الضّمير الجماعي...إذ يعاني الإنسان العربيّ، أيضا، من سجن اللّغة وسجّانيها، أولئك الّذين آمنوا بالتّقعيد مذهبا والجمود الفكري منهاجا، فعقموا اللّغة والفكر معا، وحاصروا كلّ محاولة حرّة تريد الابتكار...ويبرز ذلك في "حكاية الجمل" . وأمّا في قصّة "صاحب الجيش خاسر الحرب والسّلم" ، فإنّ الوزير يمارس السّلطة لمدّة سنوات، فيجمع بين الدّهاء والقمع ومصادرة الفكر ومحاصرة المفكّرين ويتفنّن في تعذيبهم" حتّى ذاق النّاس ذرعا ببلادهم الّتي صارت سجنا لهم..."٣.

إنّ الإشارات الزمنيّة الواردة صلب العناوين سواء كانت صريحة أو ضمنيّة، يمكن أن تؤثّر على مقروئيّة القصّة القصيرة، حين تخلخل قناعات القارئ وتربك اطمئنانه. ولعلّه وجهُها التّجريبي.

أ-٢ الزّمان والنّزوع التّجريدي وعلاماته التّجريبيّة:

تستعيد الذاكرة في" الإنسان الصّفر" فعاليتها تدريجيّا، وتتكرّر كلمة "الإنسان" عدّة مرّات حتّى لكأنّها تمثّل الحبل الوحيد الّذي يشدّ هذا النّائم إلى عالم الوعي. وتبدأ اليقظة، وما أصعب البداية ! يفتح "الإنسان- الصّفر-" عينيه وهو في الفراش ويفكّر: الشّكل المستطيل لا –الخوف- الحرّ- الصّمت- حرف العين- حرفا عين متنافران- أشكال مقبّبة- عدّة أشكال لحرف العين. "قم أيّها المدثّر العاري الآكل الطاوي أنهض الفجر قد انفلق الصّبح"[1]. ويغادر "الإنسان الصّفر" الفراش، وإذا بالزّمن يتغيّر فجأة. كان حركة يصعب تحديدها في عالم ذاتيّ غماميّ مستفحل التّناقضات، سريع التّحوّلات، فأصبح نظاما يخضع لقوانين الفكر في معانيه الواقعيّة الجدليّة بعيدا عن التجريد والتهويم.

وتنفتح الدّائرة على الحيّ والشّارع الكبير فتستعيد الذّات وجودها الاجتماعيّ، ويكون "حزب الصّبح" هو المرحلة الأولى في انطلاقة الزّمن المتولّد منذ لحظة الاستفاقة. "في البدء كان الفعل... وفي البدء كانت الكلمة.."[2]. إنّ زمن اليقظة هو مواصلة للزّمن السّابق بقوانين جديدة. " الخلق- النّور –الوعي"[3]، وهو مقترن بالتّفكير.

وعن الصباح يتولّد الظهر، فيقترن الزّمن في الظهر بالنّور الكامل، وتتعرّى كلّ الأشياء، وتنكشف حقائق العالم الخارجيّ، وتتركّز الأحداث في مسرح مشرق الأنوار. فتظهر خفايا المجتمع: ديمقراطية جوفاء، وشعارات فارغة وينحصر الزّمن بل يتكثّف في الدّائرة الاجتماعيّة، فتظهر أحداث قصّة "الإنسان – الصّفر" يرويها بصدق وأمانة عبر استنطاق فاضح.. ويدور حوار بينه وبين حاكم التّحقيق، ويواصل الزّمن القصصيّ حركته في العصر والمغرب، ويغوص في اللّيل .. ذلك هو شكل الزّمن في هذا العمل القصصيّ.. إنّه دائرة كبرى تنطلق من نقطة وتعود إليها في الأخير..

–التجريب في مستوى بنية المكان في القصّة التجريبيّة:

ب-١المكان والنزوع المرجعي وعلاماته التّجريبيّة:

*المكان المرجعيّ:

يبرز الغموض المتلبّس بالقصّة من خلال الجدل القائم بين الأماكن المعلومة والأماكن المجهولة مثلما عليه الأمر في قصّة "من حكايات هذا الزمان" لعزّ الدين المدني، فالكاتب يتفادى ذكر الأسماء عدا "بغداد" و"طمبكتو" باعتبار الاسم الأوّل ملئ بالمعاني التّراثيّة..فبغداد عاصمة الحضارة الإسلاميّة على امتداد قرون...أمّا "طمبكتو" فترمز إلى التآخي بين الحضارة الإفريقيّة والحضارة العربيّة الإسلاميّة والتقارب بينهما، وأمّا الأماكن المجهولة فتجسّم فكرة المكان المطلق، وهو مكان قصصيّ خياليّ لا يحدّ بالزّمان المطلق.

*التّشكيل المفارق للمكان: يعمد بعض القصّاصين التّجريبيّين في مواضع كثيرة من أقاصيصهم إلى استجلاب عناصر خرافية وأسطوريّة وأخرى تنتمي إلى قصص العفاريت والجنّ ليؤسّسوا أمكنتهم تأسيسا يتداخل فيه البعد شبه المرجعيّ والبعد الخياليّ في بناء فنّي يمنح القصّة القصيرة بعدا جماليّا أخّاذا، يتمشهد من خلاله فضاء للإدهاش والتّعجيب والمفارقات بين المرجع والمتخيّل، بين الحقيقة والوهم، بين الإثبات والطمس، بين المنطق والشذوذ... إلخ. وليس أدلّ على هذا التّشكيل المفارق من "خرافات" وفيها مجموعة من القصص، وهي" فتوح اليمن أو خرافة رأس الغول" و" أحاديث" و" حديث الرّقم" و" مدينة النّحاس" و" اختلاس" و" مفترق المطر" و" سقيا يا مطر"، نشرت جميعها في غضون السّتينات فواكبت مرحلة أساسيّة من مراحل الكتابة في حياة عزّ الدّين المدني القصصيّة، وهي الانطلاقة من درب الإنشاء وتوليد فنّ قصصي تونسي عربي الصّورة والملامح. ولعلّ في الالتجاء إلى الخرافة تأكيدا صريحا على قيمة التّراث الشّعبي في المجال القصص وتفنيدا لآراء القصّاصين والنّقّاد العرب الّذين لم يعبأوا بذلك التّراث.

ج-التّجريب في مستوى بنية الحدث والتتابع:

---

[1]- قصّة "الإنسان الصفر"، الجزء١، مجلة "الفكر"، ديسمبر ١٩٦٨.

[2]- قصّة "الإنسان الصفر"، الجزء٢، مجلة "الفكر"، نوفمبر ١٩٦٩.

[3]- قصّة "الإنسان الصفر"، الجزء٢، مجلة "الفكر"، نوفمبر ١٩٦٩.

ج-١ التتابع الحدثي: إنّ هذا البناءَ القائمَ على منطق تطوّري من شأنه أن يجعل التّنامي سائرا نحو النّهاية دون تعرّجات واجهته الرّواية التّجريبيّة بما يكسر أفق توقّعات القارئ، فقصّة "ألف ليلة وليلة" لعزّ الدين المدني هي شبكة أحداث خياليّة ولّدتها مخيّلة شعبيّة وردت على لسان راو خيالي :شهرازاد.. وتمتدّ هذه الشّبكة في إطار زمن" متعاقب- منفصل". فالقصّة تخضع – لامحالة- للتّعاقب الزّمنيّ.

ج-١ التتابع الكيفي:

وينطوي نمط التّتابع الكيفيّ" على نسيج معقّد وكثيف من الإيماءات الموحية الّتي تخلق وحدة خاصّة ومنطقا متفرّدا خاصّا"١، إذ تتكثّف في الأقصوصة الصّور المبهمة الّتي تلازم السّرد يشحنها الرّاوي شحنة رمزيّة تجعلها مكتنزة الدلّالة، ولعلّ هذا وجهها التّجريبي.

ج-٢التتابع التكراري: وهو شكل من أشكال تطوّر الحدث وتنميته " من خلال إعادة القصّة بصورة جديدة في كلّ مرّة، ولكنّها تنطّوي على الجوهر الواحد نفسه وتوسّع أفقه أو تضيف عليه"٢ ولا مراء في أنّ هذا الشّكل التّتابعي نابع من نضج التّجريب ومظهر له في آن، وذلك من خلال ما تنطوي عليه من عرض لقصّتين لا تعدو الثّانية أن تكون تنمية للأولى ومحلاّ انزياحيّا مسكونا بعديد التّحويلات الّتي تمسّ البنية الشّكليّة والدّلاليّة، حاديها في ذلك كسر الحدود وتماسّ التّخوم.

ج-٣ التّتابع التّركيبيّ: القصّة التّجريبيّة تسعى دوما إلى اختلاق آليات إبداع ولا تحدّد مواصفاتها سلفا، بل تكشف عنها فرادة البناء والقدرة على التّركيب. فإظهار التّنافر والتّنائيّ ليس إلاّ حيلة من حيل القصّة القصيرة الّتي يتوسّلها مبدعها عن وعي لصهر المشتّت والمبعثر من العالم القصصي صلب الوحدة. والتّركيب (Le Montage) هو مصطلح "سينماتوغرافي" معناه" تركيب سطوح مختلفة من فيلم من الأفلام صُوّرت متفرّقة الواحدة بعد الأخرى"٣. و يعني، في الأدب، عدد من المشاهد المختلفة الّتي لا صلة تذكر بينها ظاهريّا وتركيبيّا، فيولجها مبدعها حيّز ذاته ويصهرها فيخرجها زاهية متلوّنة بجمال مخيّلته وفنّه. ولقد استعملت هذه الأداة الجديدة في عدّة قصص نذكر منها خاصّة" سقيا يا مطر" لعزّ الدّين المدني٤ و"الرّفض" لمحمّد مختار جنّات٥.

-التّلصيق: وهي أداة من أدوات الفنون التّشكيليّة دخلت القصّة والرّواية حديثا. إذ يقوم الكاتب بجمع مقالات من جرائد أو الخطب أو الإعلانات المقروءة والمسموعة ويقصّها بتصرّف ويلصقها بين فقرات قصّته وتتجلّى هذه أداة في "سقيا يا مطر" و"رفض"..

-الحركة الدّائريّة للأحداث: نكتفي في " من حكايات هذا الزّمان" للمدني بـ "حكاية الباب" حيث تنبثق الأحداث من السّجن وتعود إليه.. مجرم يحاكمه السّلطان بعشرين أو ثلاثين سنة سجنا، ويعده بإطلاق السّراح إذا نجح في فتح الباب، ويتركّز المسار الحديث في دفع الباب قصد النّجاة...

لقد فكر واستمر تفكيره في طريقة للنّجاة وأخيرا فشل..وقضى مدة السجن يغالب الباب إلى أن انكشفت حقيقة الباب.. إن شكل القصة الدائري يوحي بمعنى السجن، سجن المجتمع والتاريخ والحضارة، فتتشابه المقدمة والخاتمة بل تتداخلان.

د-التّجريب في مستوى الشّخصيّة القصصية:

إنّ الشّخصيّة في القصّة كينونة تكتسب وجودها من صورتها وملامحها وأعمالها، وهي فرضيّة وجود لأنّها تقول ببساطة" أليس هذا قريبا من ذلك"؟، إنّها تكثيف للأبعاد في بعد واحد، سيتداخل فيها المعقول باللاّمعقول، والمشاكل بالمفارق، والحميميّ بالهجين.... ولعلّ من الطّريف أن ينقلب الشيء (L'objet) إلى شخصيّة ويبرز تفاعلها مع العالم الحافّ بها شخصيّات وفضاءات مكانيّة وزمانيّة، وهو ما لمسناه في المجموعة القصصيّة الثّانيّة لأحمد ممّو الصّادرة عن "دار الصّفاء" سنة ١٩٨٠ " زمن الفئران الميكانيكيّة" التّالية لمجموعته الأولى" لعبة مكعّبات الزّجاج" وسنكتفي بنموذج منها المعنون بـ" قميص يوسف يشهد العيد"، فالشخصيّة المهتمّ بها في هذه القصّة هي شخصيّة القميص، فمنذ بداية القصّة يحتمّ

علينا العنوان المذكور الوارد في جملة مفيدة مواصلة القراءة حتّى الوصول إلى سرّ الأطراف الثّلاثة: القميص ويوسف والعيد. فإذا سلّمنا مبدئيّا، بأنّنا عرفنا القميص، فإنّ يوسف هذا ما يزال غير معلوم، ويتعيّن كذلك الاطّلاع على الكيفيّة الّتي شهد بها القميص العيد.

د-١ تدمير البطولة التّقليديّة في القصّة القصيرة التّجريبيّة: لقد فقد البطل في زحام القصّة التّجريبيّة الحديثة والمعاصرة وتطوّر الحياة الماديّة وتغوّل الآلة معالم البطولة القديمة ودلالاتها الّتي كانت له في الماضي. فيطالعنا البطل، في قصّة" ألف ليلة وليلة"، مصابا بعناصر تدميريّة عديدة مثل السّحر والجنّ ومختلف قوى الشّرّ- مثلما يظهر ذلك في قصّة" بدر البدور وقمر الزّمان"١ وإلى التّفاوت الاجتماعيّ- كما يتجسّم في قصّة "محمد علي ودنيا البرمكيّة" وإلى قهر الزّمان – كما يظهر في " القماقم السّليمانيّة". وينجح البطل في تخطّي الصّعاب بفضل مساعدات مكشوفة أو خفيّة ويحقّق النّصر الكامل. أمّا المعوقات في "مدينة النّحاس" للمدني فهي قويّة جبّارة إلى الحدّ الأقصى. فكيف يمكن للإنسان أن يواجه السلاح الذرّي وغيره من الأسلحة الجديدة الفتّاكة؟، لذلك استحالت البطولة في زمن القهر والتّدمير، وصار البطل شبحا مضحكا أين هو من "دون كيشوت".

*البطل المقهور في القصّة القصيرة: من بين المشاكل الّتي عانى منها البطل في القصّة القصيرة ، هي مشكلة السّكن، وهي لا تعدو أن تكون انعكاسا للقطاع الأوسع من الشّعوب العربيّة الّتي ترزح تحت نير الفقر والعَوَز والمرض.

*نموذج المريض: يتجلّى هذا الصّنف في قصص محمد مختار جنّات خاصّة " الرّفض"٢ و" الخرساء"٣. ففي كلتا القصّتين يعاني البطل مرضا نفسيّا مزمنا، فيستعمل الكاتب الوسائل الطّبيّة الحديثة في تحليل مرضه معتمدا على فلسفة التّحليل النّفسي ويصوّره في " الرّفض" "ساديّا"٤ يميل إلى العنف، فيجعل أساس مرض أبطاله الكبت الجنسيّ.

* نموذج الثائر الصامت: ولعلّ هذا النّموذج يمثّله أحسن تمثيل، أبطال سمير العيّادي الّذين يعيشون رهبة الصّمت الخارجي أي الانفصال مع العالم الداخليّ، فيوغلون في خلق عالم داخليّ سحريّ. فالبطل ينظر إلى العالم الداخليّ من باطنه، وكثيرا ما لا يتّفق هذا العالم الخارجيّ مع العالم الداخليّ فيصطدمان ويفور بركان الدّاخل وتسيل نيرانه على جوانب الواقع فتحرقه٥

*البطل تلازم بن الشّعور واللاّشعور: إنّ السّمة الفارقة والخاصيّة المميّزة للشّخصيّات في القصّة الحديثة تكمن في قيامها على ضرب من التّناقض الدّاخليّ، فهي مقهورة لكنّها لا تتوقّف عن الحلم والتّعبير عن رغباتها الدفينة.

*استدعاء التاريخ: يعمد المؤلّفون إلى الزّجّ بشخصيّات تاريخيّة صلب قصصهم، باعثين فيها وميض الحياة. فكأنّهم أرادوا أن يقولوا: إنّ حوار الحاضر مع الماضي يظلّ دائما ممكنا، فالماضي ليس أكفانا ورسوما بالية، إنّما هو قوّة ندرك بها الواقع، بل يتعمّق فهمنا له من خلالها، ونمثّل لذلك بأقاصيص المدني ومحمود التّونسي.

II)الانتهاك المنظّم في الأساليب واللّغة: إذا جوّدنا النّظر في مجموعة عزّ الدّين المدني " خرافات" أو في مجموعة أحمد ممّو " لعبة مكعّبات الزّجاج" أو في مجموعة سمير العيّاديّ" صخب الصّمت" وجدنا قصصا حديثا شكلا ولغة، ولونا من الكتابة محيّرا يطرح قضايا للبحث يدين أوضاعا ويتّهم تصرّفات وينقد بعض المظاهر، وواضح أنّه لا يعمد إلى تشويش الألفاظ وبعثرة الجمل وإنّما يسعى إلى إسناد وظائف جديدة للألفاظ في إطار الاستعمال ويحرص على تهذيب الجملة وتشذيبها حتّى تتّسق وتتناسق مع السّابقة أو اللاّحقة. ١-اللّغة في القصّة التّجريبيّة: إنّ قدر اللّغة أنّها تنوس وتتردّد بين الثّابت والمتحوّل، أي بين "ثابت" أصيل، ضارب بجذوره في أعماق البناء الذّهنيّ يطفو على سطح اللّغة المستعملة، ويشدّ الآثار إلى بعضها شدّا قويّا، و"متحوّل" يظهر جليّا في تعدّد الأنماط تجسيما لمعنى الحياة والتّجدّد

والانتقال من وضع إلى وضع ومن حال إلى حال، وهو التّطوّر الّذي يجعل الأثر كائنا حيّا حياة الأديب، تختلج فيه نبضات الوجود وينشدّ إلى النّفس والمجتمع كما لو كان جزءا منهما فيستحيل فصله وضبط حدوده..

أ-١ اللّغة اللاّهثة: يميل صاحبها إلى التّنقيط واستعمال الجملة القصيرة والاستغناء عن أدوات الرّبط، وهي تقترب من اللّغة الصّحفيّة إلاّ أنّها تمتاز عليها بانتقاء العبارة والبحث عن جمال اللّفظة وحركيّة الكلمة حتّى تصبح اللّغة معبّرة عمّا يشعر به الإنسان في القرن العشرين من حركة دائبة. فهو في حاجة إلى ترك الجملة الطّويلة، لأنّه ترك حماره وناقته وصحراءه، وهو في حاجة إلى لغة حركيّة "قافزة"، لأنّه أصبح يمتلك سيّارة ويمتطي الطّائرة ويتجوّل في أطراف الدّنيا. ولقد مثّلت هذه اللّغة "اللاّهثة" نهجا متميّزا ضرب في أرضه بسهم عدد كبير من كتّاب القصّة غربا وشرقا، وتجلّى في تونس عند سمير العيّادي ومحمود التونسي وعزّ الديّن المدني، ولعلّ لغة المدني أكثر دلالة على ما قلناه.

فهل يمكن لنا أن نقول لمّا نقرأ "صحن كفتاجي بالعظمة" مثلا، إنّ صاحبه جاهل بقواعد اللّغة العربيّة، لأنّه لم يحترم أدوات الرّبط؟ وما قيمة أدوات الرّبط في قصّة مثل هذه تعتمد على أشرطة الصّور السّريعة المتحرّكة ؟. وما قيمة أدوات الرّبط في تصوير بائع الكفتاجي وهو في عمله تصويرا آليّا؟.

ب-١ اللّغة الشّعريّة: يعتمد صاحبها على اللّفظة المكرَّرة والصّورة الخياليّة والجمل المتسلسلة. فكانت قصصه غنائيّة تقترب من الموسيقى الشّرقيّة الهادئة أحيانا أو من سونفونيّة غربيّة أحيانا أخرى أو تبتعد عن هذه وتلك وتكون لغة" لاهثة" تشبه لغة محمود التّونسي.

٢) الانتهاك المنظّم في الأساليب:

أ-٢ الوصف:.وتبرز وجوه الطّرافة من خلال حضور عيّنة إشاريّة مشكّلة للوصف الكاركاتوريّ في بعض القصص ذات الشّكل الجديد، من ذلك قصّة " الشّيخ مسعود" ليحيى محمد و"سقيا المطر" لعزّ الدين المدني، و" النّاس والشّمس والحجارة" لمحمود التّونسي.

ب-٢ الحوار: إذا نظرنا إلى القصص ذات النّزعة التّجريبيّة، فإنّنا نلاحظ أنّ حظّ العاميّة في الحوار ضئيل. فقد أصبح عدد كبير من القصّاص ينزعون إلى الشّمول، فيتّخذون العربيّة أداة ويجعلون المتحاوريْن هي وهو١ أو أنا وأنت٢ أو أنا وهي٣ فيخرجون بذلك عن الإقليميّة الضيّقة ويكسرون الأطواق منحسرة الأبعاد. ويمكننا أن نلاحظ أيضا أنّ الحوار قد اتّخذ بناء جديدا مع الأشكال الجديدة. فلم يعد ذلك الحوار المعهود بين شخصين يعيشان في الواقع الاجتماعيّ. بل أصبح يدور بين الكاتب وبطله أو بين الكاتب والقارئ٤.

III) الأشكال الفنيّة وتجليّاتها في القصّة التجريبيّة:

١-من التّحليل النّفسي إلى المونولوج الداخلي: لقد مثّلت نظريّات "فرويد" للإنسانيّة حقلا خصبا ونسغا متدفّقا استفادت منها علوم عديدة مثلما استفاد الأدب. فلقد تكوّن علما مستقلاّ سُميَ بعلم النّفس، وأصبح يُدرَّس في الكليّات ويعتمده الأطبّاء في معالجة مرضاهم، ويصعب في الحقيقة ضبط قواعده في القصّة. فالمهمّة الأساسيّة للتّحليل النّفسي في الأدب إبراز ما غمُض على قارئ القصّة من أبعاد شخصيّة البطل وإبدائها على حقيقتها،

أمّا المونولوج الدّاخلي، فهو طريقة حديثة في فنّ القصّة وأوّل من استعملها هو كاتب فرنسي مغمور من صغار الرّمزيين يدعى " إدوار دو جردان"(Édouard Dujardin) (١٨٦١-١٩٤٩)٦ ويعرّف بنفسه هذه الأداة قائلا:" إنّ المونولوج الداخلي الكليّ، هو خطاب شخصيّة قد وُضعت على الركح، وغايته إدخالنا مباشرة في الحياة الداخليّة لهذه الشّخصيّة بدون أن يتدخّل المؤلّف بإبداء شروح أو تعاليق، وهذا النّوع هو خطاب بدون مستمع لم يُلق بعدُ، ولكنّه يتميّز عن المونولوج التّقليدي بالخصائص التّالية:

-ففي ما يتعلّق بمادّته، هو تعبير عن أدقّ أسرار التّفكير، وهي أقرب الميادين من اللاّوعي.

وهكذا، نتبيّن أنّ المونولوج الدّاخليّ لا يتدخّل الكاتب فيه ولا يدلي بشروح عن نفسيّة بطله، بل يتركه يصرّح بما يجوس بداخله بدون وعي منه، وهو ما يطالعنا واضحا وضوح الشّمس في رابعة النّهار في قصّة" ألا تذكرين" لعزّ الدين المدني١.

من الومضة الورائيّة إلى مخاض الذّاكرة: تزخر النّزعة الشّعريّة بوضع الكاتب بطله في جوّ يساعده على التّذكّر، مثل وقت النّوم٢ أو في حانة أو مقهى يحتسي الخمرة أو السبسي أو الشّاي٣ أو في الطّريق يسير وحيدا٤.

فالبطل أصبح يعيش تحضيرات تتمثّل في جعله يعيش مرارة العزلة أو التّأثير الخارجيّ من حرارة أو منبّهات تصدم نظره، فينقلها إلى الذّاكرة الّتي تعيش مخاضا عسيرا نتيجة وقوعها تحت تأثير تلك المنبّهات.

٣-المخيّلة: لئن مثّلت الذّاكرة آلة لإحياء الصّور الميّتة من غياهب الماضي، فإنّ المخيّلة هي آلة توليد العوالم السّحريّة البعيدة عن الواقع، ولعلّنا لا نفارق الصّواب إن قلنا إنّنا نلامس عوالم رحبة ومشتبكة من تركيب المعقول واللامعقول الّذي يعود الفضل فيه إلى تشكيل المخيّلة في مجموعة "ملاحظات للزّمن الآتي" لعلي الحوسي، وهو أديب عُرف بسلسلة من الكتب تحت عنوان:" أعلام بلادي" صدر منها " أسد بن الفرات" و"المستنصر بالله الحفصي" وعرف أيضا بكتابة القصّة القصيرة والمسرحيّة. حيث ينجح، على امتداد الأربعين ومائة صفحة الّتي يضمّها الكتاب المنفتحة على لوحات مشهديّة واقعيّة من أهمّها القريّة بجبالها ووهادها ومراعيها وأوديتها، في إشاعة أجواء خرافيّة أسطوريّة.

٤-التّركيب(Le Montage): وهو مصطلح " سينما تو غرافي" معناه " تركيب سطوح مختلفة من فيلم من الأفلام صوّرت هذه السّطوح متفرّقة الواحدة بعد الأخرى"٥.

وفي الأدب، هو جمع مشاهد مختلفة لا صلة لها ظاهريّا وتركيبيّا، بل هي رهن اشتهاء الكاتب ومقصديّته. ولقد استعملت هذه الأداة الجديدة في عدّة قصص نذكر منها خاصّة" سقيا يا مطر" لعزّ الدّين المدني٦ و" الرّفض" لمحمد مختار جنّات٧.

ونلاحظ أنّ نافلة ذهب، وهي قاصّة متميّزة بموضوعاتها الّتي تعالجها، من أبرز من ينزع من الكتّاب إلى الأسلوب السّينمائي الإيحائيّ خاصّة من خلال" أعمدة من دخان"٨ و" الشّمس والاسمنت"٩

٥-التّلصيق(Le Collage): فهي أداة من أدوات الفنون التّشكيليّة دخلت الرّواية والقصّة حديثا، ذلك أنّ الكاتب يقوم بجمع مقالات من الجرائد أو الخطب أو الإعلانات المقروءة والمسموعة يقصّها بتصرّف ويلصقها بين فقرات قصّته، وتتجلّى هذه الأداة في "سقيا يا مطر"١٠ و"الرّفض"١١.

ولعلّ الغاية من إدخال هذه الطّريقة الجديدة، هي ربط ما يقع في المجتمع بما يخلقه الكاتب.

IV) من مظاهر الأشكال الجديدة:.

١-الشكل المسرحي القصصيّ: ١٢

وهذا الشّكل يعتمد على الحوار، ويقلّ فيه السّرد أو ينعدم تماما. ويكون الحوار فيه بين شخصيْن. وقد وردت ثلاث قصص فقط على هذا الشّكل، وهي "طريق المعصرة"١٣ لمحمد العروسي المطوي

---

٨ - نافلة ذهب، أعمدة من دخان- قصص- صفاء للنّشر ١٩٧٩.

٩- نافلة ذهب، الشّمس والاسمنت،- قصص- صفاء للنّشر ١٩٨٣.

و"عظمة عظمة"١ لعبد المجيد بن عطيّة و"طارت مركبة القمر"٢ لزهرة الجلاصي. ولعلّ هذا الشّكل شبيه إلى حدّ كبير بشكل قصّة علي الدعاجي" راعي النّجوم".

٢-الشّكل التّحليلي:٣ وهذا الشّكل من أصعب الأشكال وأعقدها يعتمد فيها على المونولوج الدّاخلي- وهو لا يخضع لقواعد القصّة المعهودة، ولا يحترم القواعد اللّغويّة المعلومة. فتذوب فيه منطقيّة الشّكل وتتداخل فيه الأزمنة والأمكنة وتتفتّت الحادثة وتتحطّم اللّغة وتستوي القصّة كتلة غير مهيكلة من الألفاظ تصّاعد من جوف البطل دون أن يكون بينها رابط معنويّ أو لفظيّ. ولعلّ من أبرز ما طالعنا من القصص الّتي تمثّل هذا الشّكل قصّة " ألا تذكرين" لعزّ الدين المدني.

٣-الشّكل القصصيّ السّريالي الشّعري:٤

ويعتمد فيه صاحبه على الخيال واللاّواقع، فتسلّط الشّخصيّات غوامض دواخلها على أضواء العوالم الخارجيّة. ويتجلّى هذا النّوع في قصص سمير العيّادي٥وبعض قصص عزّ الدين المدني٦وعبد القادر بالحاج نصر٧ وحسن نصر٨.

٤-الشّكل الارتساميّ التّحليليّ:٩ تمثّل هذا الشّكل قصّة" سقيا يا مطر" لعزّ الدين المدني١٠. فهي أطول قصّة طالعتنا في مجلّة" قصص". وتتركّب هذه القصّة من ثلاثة فصول: يتألّف الفصل الأوّل منها، من أربع لوحات تختلف من حيث الطّول والقصر وترسم مواقف متنافرة شكلا متّحدة مضمونا ومعتمدة على الوصف الخارجيّ التّحليليّ النّفسيّ. ويركّز الفصل الثّاني، على التّحليل النّفسيّ للبطل يتخلّله المونتاج السّينماتوغرافي من قصّ وتلصيق وتركيب. ويتألّف الفصل الثّالث من سبع لوحات معتمدا في ذلك على الوصف للأجواء الفسيحة وعلى تكنيك جديد لم تعهده القصّة التّونسيّة من قبل، ونمثّل لذلك، بالتوزيع السّريع للصّورة السينمائيّة١١ والذّهول واللاّوعي١٢والكتابة الآلية١٣ والارتساميّة تتجلّى في وصف الأجواء الفسيحة وامتزاج الألوان الزّاهية المتمثّلة في الأضواء اللّيليّة بالمدينة١٤. أمّا النّاحية التّحليليّة، فتتجلّى في تتبّع الأبطال وتحليل نفسيّاتهم المختلفة المشتبكة بهموم العصر ومشاكله١٥ ويتخلّل هذين الشّكلين الممتزجيْن مونتاج سينماتوغرافي يتمثّل في جمع القصاصات من جرائد وإعلانات

٥- الشّكل التّحقيقيّ التّحليليّ:١٦ ينهض هذا الشّكل على بسط قضايا إجراميّة ومشاكل نفسيّة. فكثيرا ما يكون مقرّ الحوادث المحكمة١٧أو عيادة الطّبيب النّفسانيّ، فيُستنطق المتّهم وتُحلّل نفسيّته تحليلا يعتمد على أساليب علم النّفس التّحليليّ١٨ . وقصص "محمد مختار جنّات" تمثّل هذا النّوع من الشّكل. واخترنا أن نفكّك معالم هذا الشّكل ومكّوناته من خلال أنموذج قصّة "الخرساء" بوصفها تفضح نفسها بنفسها. وهي قصّة مهندس معماري يعاني أزمة نفسيّة حادّة أراد معالجتها بطريقة النّسيان أوّلا فيفشل وبطريقة التّذكّر ثانيّا، ملتجئا إلى طبيب نفسانيّ يبسط عليه مشكلته.

٦-الشّكل الهيكليّ –الشّيئيّ:١ ويهتمّ هذا الشّكل بوصف الأشياء وصفا مجرّدا، فيبرز شكلها ولونها وهيكلها وعلاقتها بالبطل، ولعلّ قصص محمود التّونسي تمثّل هذا النّوع، ونقدّم نموذجا من قصصه لإبراز خصائص هذا الشّكل:

تحليل قصّة:" صحن كفتاجي بالعظمة"٢

هذه القصّة تصف دكّان بائع الكفتاجي وعمله وحرفاءه وصفا يعتمد التّفصيل والحركة والخيال. والهيكل مجموعة من الصّور المجرّدة الخالية من العاطفة تنطلق من دكّان البائع إلى محتوياته إلى البائع نفسه وهو في عمله إلى الحرفاء إلى أحدهم وما وقع بينه وبين الصّحن والخبزة إلى حركة اليد عامّة. أمّا الوصف الحركي، فيتجلّى في وصف حركة بائع الكفتاجي وحركة الحريف وهو يأكل وحركة اليد.

أمّا الوصف الممتزج بالألوان فيبرز خاصّة في وصف محتوى الصّحن ويمتزج هذا الوصف المجرّد بالخيال واللاّواقع في وصف الحريف وهو يجري وراء قطعة الخبز، فهذه الأشياء المجرّدة المذكورة لها علاقة كبيرة بالإنسان، حتّى لكأنّهما وجهين لعملة واحدة، فالإنسان- وهنا إنسان العالم الثالث- لا سبيل إلى فهم كنه حياته بدونها، فهي ليست جامدة بل متحرّكة وتحريكها متوقّف على هذا الإنسان.

V) التجريب من خلال حوار الأجناس: الكيفيّات والأبعاد:

لا شكّ أنّ هذه الوفرة الأجناسيّة الواسمة للقصّة القصيرة قيّضتها لتكون جنسا إشكاليّا في حاجة إلى إعمال النّظر في طرائق استيعابه لمختلف الأجناس: قديمها وحديثها، وكيفيّات إخضاعها لمقتضيات إبداعه. وكفانا عزّ الدين المدني هذه المهمّة، إذ جعل الأدب التّجريبيَّ" طريقا ثالثا" بين طريقين: الأولّ في نظره، يقوم على أدب الماضي والمشرقيّ منه بالخصوص. ولم يوضّح المؤلّف هذا الرافد، ولكن يبدو أنّه يقصد كلّ ما يرد علينا من المشرق من قصص، تعتبر امتدادا لعصر النّهضة٣ والثّانية تحاكي ما يرد علينا من أدب الغرب دون تطويعه لمقتضيات واقعنا وتراثنا الثّقافي. أمّا الطريق الثالثة فهي المتمثّلة في الأدب التّجريبيّ الّذي" يعتمد في نظريّاته العامّة على جهده واجتهاده وعلى ما ينقذه من متاحف الماضي، وما يقتبسه من نبراس الغرب، اليوم، من علوم إنسانيّة وفلسفة وآداب وفنون، وما ذلك إلاّ انسجاما مع مقتضيات المعاصرة لا مع متطلّبات الماضي"٤. ولذلك أتت "خرافات" للمدني في غضون الستّينات متضمّنة مجموعة من القصص، وهي " فتوح اليمن أو خرافة رأس الغول" و"أحاديث" و" حديث الرقم" و" مدينة النحاس" و"اختلاس" و"مفترق الطرق" و"سقيا يا مطر"، وهي مرحلة أساسيّة من مراحل الكتابة في حياته، وهي الانطلاقة في درب الإنشاء وتوليد فنّ قصصيّ تونسيّ عربيّ الصّورة والملامح.

VI) التّجريب من خلال التّشاكل الصّوتيّ والموسيقيّ:

لئن كان من نافل القول، بيان ما توفّر في المؤلّفات التّنظيريّة العربيّة من إبراز لموسيقى الشّعر٥، فإنّه من واجب القول، التّنبيه إلى أنّ أغلب الدّارسين قد لا يكونون منتبهين، الانتباه الكافي، إلى أنّ للمستوى الصّوتي حضورا جماليّا في الإبداع القصصيّ. وكان من بين ما استرعى انتباهنا، البحث الّذي تقدّم به عبد الرحمان مجيد الربيّعي في إطار إحدى ندوات القصّة العربيّة"٦. وقد كان الربيعي مهتمّا أساسا في مشاركته تلك، بتقديم شهادة حول تجربته في كتابة قصص مجموعته الأولى" السّيف والسّفينة"، وقد تطرّق، عند حديثه عن علاقة هذه التّجربة بحياته الذّاتيّة والظّروف العامّة المحيطة، إلى جملة من المؤثّرات اعتبرها هامّة في بلورة الخبرة واختبار أدواته القصصيّة، فذكر الشّعر بوصفه فنّا من الفنون الّتي تأثّر بها. إنّه من الأهميّة بمكان أن نلاحظ، ذلك، كما أنّه لا يقلّ عنه أهميّة، أن نعرف أنّه كتب

٥- أُنظر مثلا: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، القاهرة، ١٩٧٢.
جابر عصفور: مفهوم الشّعر، دراسة في التّراث النّقدي- دار التنوير- بيروت-١٩٨٣.
حمّادي صمّود: ملاحظات حول مفهوم الشّعر عند العرب ضمن قضايا الأدب العربي.

٦- عبد الرحمان مجيد الربيعي، شهادة حول تجربتي في كتابة السيف والسفينة، ضمن دراسات في القصّة العربيّة(وقائع ندوة مكناس) بيروت- ١٩٨٦. ص.٢٤٩.

الشّعرَ في بدايته الأدبيّة، بل مازال يعود إليه بين الحين والآخر، فيكتب أبياتا لا يقوم بنشرها غالبا. لكن يحسن بنا أن نُدرك، على جهة الجزْم والحسْم، مدى تأثير الشّعر قراءة وكتابة في أعماله القصصيّة. لقد قدّم الرّبيعي في مقاله المذكور تعليقا يتناول كلّ أقصوصة من أقاصيص المجموعة، ونحن نتوقّف أساسا عند بعض فقرات التّعليق.

عن القصّة الثانية (ظلال اللّحظات) قال الرّبيعي: " القصّة هذه وضمن منحاها الحزين المتماوت كتبت تحت تأثير الشّعر الّذي كان يحاول أن يأخذني إلى جهته كليّا، ولعلّ كلّ جملة فيها كانت تبدو كأنّها بيت في قصيدة حزن مغلقة".

وعن القصّة الثاني(العين) قال:" هذه القصّة كتبت تحت تأثيرين: الشّعر الّذي يمسك بكلّ لغتها تقريبا والسّرياليّة كانعكاس لانبهاري بهذه المدرسة في الرّسم يومذاك"

ولعلّ ما يتعيّن استصفاؤه من قيل الرّبيعي –رغم الوعي المحدود- هو أنّ الأصوات لم تقتصر في النّصّ القصصيّ تماما مثل الشّعر على وضعيّة الوسيلة والأداة مثلما هو الحال عند التّحقّق التّواصليّ الإخباريّ للّغة، وإنّما صارت مفردة موسيقيّة تشكّل إيقاعا وتصنع جماليّة أدبيّة متميّزة ومشابهة في آن لجماليّة الشّعر. وفي إطار النّدوة نفسها قدّم أحد الباحثين دراسة عن" يحيى الطاهر عبد الله "كاتب القصّة القصيرة"١ معرّفا بهذا القصّاص ومضيئا عالمه القصصيّ ومتحسّسا أهمّ الأشكال المهيمنة على نصوص مجموعاته القصصيّة. ولقد أشار الباحث بصفة عارضة إلى لغة الأقاصيص وانتهى في آخر بحثه إلى ملاحظة نتوقّف عندها لأهميّتها.

قال متحدّثا عن مجموعته:" حكايات للأمير حتّى ينامَ":" تلتقي هذه المجموعة الأخيرة مع الحكايات الشّعبيّة في طبيعة اللّغة الّتي تستعملها، والّتي تتميّز بأنّها لغة منطوقة مسموعة وليست مكتوبة، ويتحقّق ذلك من خلال استخدام الإيقاعات الحادّة النّاتجة عن كثرة الأصوات المجهورة الّتي تبرز في السّمع أكثر من الأصوات المهموسة".

إنّ رأي هذا الباحث لا يبتعد كثيرا عن ملاحظات الرّبيعي السّابقة إذ أنّ كليهما قد تولّد لديه إحساس بحضور صوتيّ متميّز في النّصّ القصصيّ.

التّشاكل المقطعيّ: إنّ ما يهمّنا في هذا العنصر هو أنّ التّشاكلَ الصّوتيَّ(القافية) والتّشاكلَ المقطعيَّ(الوزن) يمثّلان حقيقة جماليّة وإنشائيّة جليّة الوجود في الشّعر، ولكن يسجّلان حضورهما الجماليّ والإنشائيّ في القصص كذلك. ولا مراء في أنّ التّشاكلَ المقطعيَّ في القصص، مثلما هو معروف في الشّعر، وجه من وجوه الإيقاع. ونُلفي تعريفا مخصوصا للإيقاع في اللّسانيّات المعاصرة كما يلي: " هو الإعادة المنتظمة داخل السّلسلة المنطوقة لإحساسات سمعيّة متماثلة تكوّنها مختلف العناصر النّغميّة"٢.

*التّشاكل بين الوحدات اللّفظية داخل التّركيب الواحد: نتناول أوّلا التّشاكلَ المقطعيَّ بين الوحدات اللّفظيّة الّتي تملك النّمط التّشكّليّ نفسَه والموقعَ التّركيبيَّ نفسَه، وهو ما يتيح للتّشاكل المقطعي إتمام التّوازي الحادث بين هذه الألفاظ، تقول حياة بن الشيخ:" النّاس وجوههم سوداء قبيحة بغيضة منفّرة"٣.

ونلاحظ أنّنا، هنا، أمام جملة اسميّة خبرها جملة، وقد تكون خبر الثّانية من أربعة ألفاظ كلّ منها يكون خبرا بحدّ ذاته، فهي ألفاظ متوازية تركيبيّا، فضلا عن كوننا نلاحظ أنّ اللّفظتين(قبيحة/ بغيضة) لهما النّمط التّشكّلي نفسه وبينهما تشاكل مقطعيّ واضح القسمات. فكلاهما متكوّن من أربعة مقاطع: فتحة فكسرة من طويلة ففتحة ومقطع منغلق ينبثق من التّنوين.

العلاقات السّياقيّة:

أ-المقابلة: ليس عسيرا على القارئ أن يلاحظ ما يكتسيه أسلوب المقابلة من الأهميّة في النّصوص التّجريبيّة، غير أنّه من المفيد أن نلاحظ أوّلا أنّ المقابلة لا تقتصر عندنا على العلاقة التّقابليّة بين الألفاظ

---

[1]- سيّد البحراوي، يحيى الطاهر عبدالله كاتب القصّة القصيرة ضمن " دراسات في القصّة العربيّة،(وقائع ندوة مكناس) بيروت- ١٩٨٦، ص. ١٩٣.

[2]- Dubois : Dictionnaire de la linguistique.

ذكره: توفيق الزيدي، أثر اللّسانيّات في النّقد العربي الحديث، تونس ١٩٨٤، ص. ٦٣.

[3]- حياة بن الشيخ، بلا رجل، مؤسّسات بن عبد الله- تونس، ١٩٧٩، ص.٧.

في أصل الوضع اللّغويّ، بل تتجاوز ذلك إلى ما هو أشمل. تقول عروسية النالوتي في أقصوصة "بقايا سجائر":" انخذلت نظراتي، عادت إليّ منهزمة...تشكو تعنّت الّذي عرفته ولم أعرفه حتّى الآن...هذا الّذي أسعدتني لقياه وأتعبني المسير اللاّهث إلى جواره"[1].

نلاحظ العلاقة التّقابليّة بين السّعادة والتّعب، وهي مقابلة من صنيع الكاتبة، فالسّعادة في الأصل اللّغويّ تقابل الشّقاء والتّعب يقابل الرّاحة. ويمكن القول، أيضا ،إنّ السّعادة- بوجه ما- نتيجة للرّاحة، أمّا التّعب فهو سبب للشّقاء. فهذه المقابلة السّياقيّة قد تولّدت من تقاطع مقابلتيْن لغويّتيْن، مشكّلة نوعا من الانزياح عن وضع لغويّ قائم إلى وضعيّة أسلوبيّة يُقيمها الكاتب، لكنّ الانزياح ليس عملا ثابتا وحدودا، ولكنّه طيّع مرن وقابل لتعدّديّة الإمكانات وتبدّل الحال..

ب- التّرادف:

اكتشفنا -في حديثنا عن أ سلوب التّقابل – أنّ هذه العلاقة الّتي كثيرا ما توجد بين الألفاظ حاملة كمّا من المعاني والدّلالات قد يصاحبها، أحيانا، نوع آخر من العلاقات السّياقيّة وهو التّرادف. وهو أسلوب متواتر في الكتابة القصصيّة الجديدة.

الخاتمــة: لقد حاولنا أن نفكّك عناصر نظريّة القصّة التّجريبيّة، ونعيد تركيبها اعتمادا على الأعمال النّقديّة والكتابات الإبداعيّة لنعرف مدى انسجام هذه مع تلك. فلم نسجّل تناقضا كبيرا بين النّظريّة والإبداع، فهناك نسق فكريّ متكامل يجعل القصّاص مشرقا ومغربا من ناحية، والقصّاص التونسيين من ناحية أخرى في طليعة التّجديد الأدبيّ، وإن تفاوتت درجة الخرق والتّجاوز لديهم. فالتّجريب في القصّة منذ محاولات عزّ الدّين المدني لم تكن نزوة عابرة، بل كان وما يزال مبدأ ثابتا انطلق منه الكتّاب وحافظوا عليه، فلم يركنوا للجاهز من الأنماط والمترسَّم من القواعد، بل ظلّوا دوما يبحثون عن أشكال جديدة تلائم مضامين جديدة. وإذا انحلّت في تونس الرّابطة الّتي تجمع بين أصحاب هذا الاتّجاه، فإنّ البحث والتّجريب في القصّة متواصلان، نجد جذورهما في آثار المسعدي والدوعاجي ونجد امتدادا لهما في روايات الثّمانينات. وهكذا، تحوّل التّجديد في القصّة إلى الرّواية، ومن جيل الاستقلال إلى جيل جديد استفاد من التّجارب السّابقة وتبنّى البعض منها، ولكنّه لم يقتصر عليها بل أضاف إليها صورا إبداعيّة طريفة تعتبر بحقّ تطويرا هامّا للفنّ القصصي بتونس ومنعرجا حاسما نوعيّا.

[1]- عروسية النالوتي، بقايا سجائر ضمن مجموعة البعد الخامس، مرجع سابق، ص. ٢٥.