القصّة والرواية في الأدب التونسيّ بين المفهوم والتطبيق

مصطفى الكيلاني

إنّ أول ما يشدّ انتباه المتتبّع لمسار الإبداع الأدبيّ المعاصر في تونس ذلك الموقع الهام الذي تحتله القصة منذ الستينات بالخصوص إلى اليوم، فقد كان الشعر في المنتصف الأول من هذا القرن النمط الأول يواصل دعم سيادة أدبيّة تمتدّ قروناً في الماضي ويساير نظاماً اجتماعيّاً يسوسه تصوّر عشيريّ يجد في القصيدة الشفويّة المدفوعة بالغرض وسيلة إفصاح عن الوجود الفردي والجماعيّ في آن. وكأن القصيدة القديمة درجة معرفيّة وجدت في خضمّ الحياة الرتيبة المتباطئة شحنتها الإيقاعيّة ممثّلة في التكرار أساساً، ثم حينما تغيّرت ملامح التركيب المجتمعيّ في غمرة واقع استعماري انفتحت للأدب التونسيّ شأن مختلف الآداب العربيّة واجهات نمطيّة جديدة تختلف وظيفياً عن الحديث والحكاية والخرافة والمقامة والسيرة ولا تنفصل عنها وهي الرواية والقصّة والمذكّرة والنصّ المسرحي والترجمة الذاتية. ولعلّ من أمّهات القضايا في دراسة الأدب التونسيّ المعاصر ظهور الرواية والقصّة والمسرحيّة في زمن واحد[1] في حين تباعدت المسافة الزمنيّة الفاصلة في الآداب الغربيّة بين تشكّل الرواية والقصّة. ولئن عادت الجذور الأولى لكلّ منهما إلى القرنين الخامس عشر والسادس عشر فإنّ تشكل الرواية وتأثيرها الأقوى في جمهور قرّاء الأدب سبقا تبلور النمط القصصيّ وشيوعه. ويشير شكلوفسكي (V. Chkloviski) إلى المفهوم الأدبيّ السائد في الغرب إلى حدّ ظهور أعمال إدْغَارْ بُوا (Edgar Poe)، فقد كان مقياس الطرافة يكمن في طول العمل، وعلى هذا الأساس فضّل عامّة القرّاء الرواية على القصة[2].

إنّ الثلاثينات والأربعينات من القرن التاسع عشر كشفت عن اتّجاه النثر الأمريكي إلى القصّة في حين كان الأدب الانكليزي يجني ثمار الرواية. ومن حقّ الباحث أن يتساءل في هذا المجال: لِمَ توجّه الأدب الأمريكيّ بالخصوص إلى القصّة وأسهم في ترسيخ بنائها الفنّي في حين ظلّ الأدب الانكليزي والأدب الروسيّ وعامّة الآداب الغربيّة في اتّصال أمتن بالرواية؟

فنحتاج عند البحث في هذا الموضوع إلى أن نربط تلك الآداب بالمجتمعات التي ولّدتها، وإذا الرجوع إلى الأجناس الأدبيّة تتجه حتميّة تنقلنا من العامّ إلى الخاصّ وتتجاوز الماهيّة الأدبيّة إلى حضور نصّيّ يستقل عن التركيب المجتمعيّ بنسيجه المتفرّد وَيُشَدّ إليه بخيوط لاَ تُدْرَكُ في ظاهر البناء، وهي تكشف في الأخير عن أدقّ خصائص ذلك التركيب.

والأقرب إلى الاعتقاد أن الرواية اكتمل بناؤها في مجتمعات

(١) كشف محمّد صالح الجابري عن بوادر نشأة الأدب السرديّ المعاصر في تونس ضمن كتابه «القصّة التونسيّة: نشأتها وروّادها» مؤسّسات بن عبد الله، وتعود النشأة بالخصوص إلى مطلع هذا القرن.

(٢) «Théorie de la littérature» – Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par TZventan Todorov – Collection «Tel quel» – Seuil – 1965 (P: 264)

بورجوازيّة عريقة تحافظ على تقاليدها وتتشبّث باستقرارها، أمّا ازدهار القصّة في الولايات المتحدة الأمريكيّة في غضون الثلاثينات والأربعينات من القرن التاسع عشر فقد حتّمه مجتمع سريع التغيّرات ينشد الاستقرار ولا يحقّقه، ويتشبّث بالحاضر والمستقبل فراراً من ماض مقطوع الجذور. وتسهم الدوريّات بكثرتها وتنوّعها في ترسيخ هذا الجنس الجديد. أمّا المحاولات السرديّة الأولى في الأدب التونسيّ خلال الربع الأوّل من هذا القرن فقد كانت نصوصاً جنينيّة يختلط فيها القصصيّ بالروائيّ والتقرير بالإيحاء والوصف الحسيّ بالخيال والروائيّ بالمسرحيّ فتتمازج الأنماط وتفقد خطوط الفصل الفنيّة والتاريخيّة بينها وَيُرَدُّ ذلك إلى انفتاح المجتمع التونسيّ على ثقافة غازية تهبّ رياحها في زمن واحد فيهتزّ كيانه وتعمق شروخه ليلتقي القديم بالجديد ويسقط الحاضر والماضي في مَدٍّ تاريخيّ يسمح بالتزاوج بين الحديث والرواية[٣] وبين الحكاية والقصّة[٤] ويُكْسِب الخرافة ملامح قصصيّة مستحدثة ويفتح النصّ المسرحي على فنون مختلفة[٥] وعندما يسعى الباحث إلى تفكيك عديد النصوص السرديّة التونسيّة يتعسّر وضع حدود فاصلة بين روافدها المختلفة لتعدّد المفاهيم الّتي لم تستقرّ في تعريفات مضبوطة. ولئن فصلت الكتابة الأدبيّة في تونس ـ وظيفياً ـ في كثير من الأعمال الأدبيّة بين القصّة والرواية فإنّ المحاولات النقديّة تردّدت بين التحديد والارتجال في ضبط المصطلح والمفهوم. ويعدّ كتاب «الرواية والقصّة في تونس» للدكتور محمّد فريد غازي[٦] إضافة هامّة في النقد الأدبيّ التونسيّ تتضمّن خطوطاً عريضة لبحوث مستقبليّة، فاكتشف الباحث مكانه محمود المسعدي وعليّ الدوعاجي في الخلق الأدبي التونسيّ، إلاّ أنّه لم يحدّد معرفياً خطّ الفصل بين الجنسين وإن كان حريصاً في عمله الإجرائي على التمييز بين الأعمال القصصيّة رجوعاً إلى ما قبل ١٩٣٨ كقصص محمّد قبادو وزين العابدين السنوسي والتيجاني بن سالم ومحمّد عبد الخالق الّتي يرى فيها بدايات حاسمة في درب الإبداع القصصيّ وغيرها من الأعمال الروائيّة، ولم يَهْتَمَّ بمفاهيم الأدب السرديّ ومصطلحاته قَدْرَ انشغاله بالتجميع والعرض ضمن تسلسل تاريخيّ الغاية منه التمهيد والاستعداد لبحوث شموليّة لا تفصل بين المفهوم والإجراء وتجمع بين قراءة النصوص والبحث في الاتّجاهات الفنيّة والفكريّة الحضاريّة.

ويبدو الدكتور فريد غازي حَذِراً في استخدام مُصْطَلَحَيْ القصّة والرواية، حازماً في اتّباع منهاج تاريخيّ، لا يخلط بين قديم الأنماط وحديثها ويتطلّع إلى نقد أدبيّ لا يكرّر ماضياً ولا يُسْقِطُ نظريّاتٍ جاهزةً على النصوص، وهو بهذا الكتاب يؤسّس مدرسة نقديّة تونسيّة لم تقطع أشواطاً كبرى في تَشَكُّلِهَا بعد وفاته لانصراف عدد من أبناء الجيل الّذي كان ينتمي إليه ومن تأثّروا بهم فيما بعد إلى التجريب الشكلاني والتردّد بين مدارس النقد الغربية والمزاوجة اللاّ ـ تاريخيّة بين المفاهيم النقديّة التراثيّة والمعاصرة.

ويجمع الفقيد صالح القرمادي[٧] تحت عنوان القصّة مختلف الأعمال القصصيّة والروائيّة، فإذا «القصة» دالّ تتعدّد مدلولاته ولا يتبدّى في مصطلح ينطق بمفهوم واحد. «القصّة القصيرة (من ٣ إلى ١٠ صفحات عادة) والقصّة القصيرة المطوّلة (إلى ١٥٠ صفحة)»[٨] ويجزم الباحث بأنّه «لم تظهر عندنا إلى اليوم رواية واحدة طويلة وقيّمة أي من نوع ما يدعى: رومان Roman تلفت النظر وتثير مشاكل إنسانيّة أعماقيّة»[٩]. والقصّة أيضاً في استعمال محمّد صالح الجابري[١٠] دالّ يجمع بين القصّة والرواية، فيلتقي عليّ الدوعاجي بمحمّد العربي ومحمود المسعدي ضمن ما أسماه «بالجيل الأوّل». وَيُرَخِّصُ إدراج «السدّ» للمسعدي ضمن خمسة أعمال روائيّة درسها عبد القادر بلحاج نصر[١١]. وفي كتاب «القصّة التونسيّة القصيرة من خلال مجلّة الفكر» لمحمّد الهادي العامري[١٢] يستخدم الباحث «الأقصوصة» في المقدّمة و«الفنّ القصصيّ القصير» وَيُرْجِع ظهور القصّة في تونس إلى

---

(٣) يمكن الإشارة إلى «حدّث أبو هريرة قال» لمحمود المسعدي ـ الدّار التونسيّة للنشر ـ ١٩٧٣.

(٤) اتّجه عزّ الدين المدني إلى ذلك الجمع في «خرافات» ـ الدّار التونسيّة للنشر ١٩٦٨ و «من حكايات هذا الزمان» ـ دار الجنوب للنشر ١٩٨٢ ـ

(٥) ورد في مداخلة الدكتور محمود طرشونة التي قدّمها في ندوة «النص»: البنية والمعنى «المنعقدة يومي 15 و 16 أفريل بكليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بالقيروان: «يثير كتاب «السدّ» كثيراً من التساؤلات حول طبيعة بنائه، فتتردّد بين أشكال المسرحية الذهنيّة المنتشرة اليوم في كثير من الآداب العالميّة، والفنّ التراجيدي كما عرفه الإغريق قديماً وأحياه الفرنسيّون في القرن السابع عشر وضبطوا قواعده وجعلوا منه أدباً كلاسيكياً لا يمكن التصرّف في حدوده. كما نتساءل اعتماداً على كثير من الإشارات السرديّة في الكتاب عن علاقته بالأدب القصصيّ في التراث العربي وعن الغاية الّتي من أجلها وظّف الفنّ لتبليغ رسالة فكريّة واجتماعيّة».

(٦) Le roman et la nouvelle en Tunisie» – M. Farid Ghazi M. T. E 1970 – Tunis.

(٧) «القصة في تونس منذ الاستقلال» ـ الفقيد صالح القرمادي ـ حوليّات الجامعة التونسيّة ـ عدد ٢ ـ ١٩٦٥.

(٨) المرجع السابق.

(٩) المرجع السابق.

(١٠) «دراسات في الأدب التونسيّ» ـ محمّد صالح الجابري ـ الدّار العربيّة للكتاب ـ ١٩٧٨.

(١١) «Quelques aspects du roman Tunisien» – Abdelkader Belhaj Nacer – M.T.E. 1981.

(١٢) «القصّة التونسيّة القصيرة من خلال مجلّة الفكر» ـ محمّد الهادي العامري دار بوسلامة للطباعة والنشر والتوزيع ـ ١٩٨٠.

ميلاد مجتمع جديد بعد الاستقلال تولّدت معه «مفاهيم مغايرة لمفاهيم الجيل الأوّل» ويعرّف القصّة بخصائص فنيّة تتميّز بها عن الحكاية. فالقصّة هي: «المجرى الّذي تسير فيه الشخصيّات والحوادث حتى تبلغ القصّة النهاية وتكون مرتبطة عادة برباط السببيّة...»[13] أمّا الحكاية فهي «مجموعة حوادث أو حادثة حقيقيّة أو خياليّة مرتّبة ترتيباً زمنيّاً خاضعاً للمنطق لا يلتزم فيه الحاكي قواعد الفنّ الدقيقة...»[14] فإذا الحبكة في الحكاية والقصة نوعان «حبكة مفكّكة وحبكة متماسكة». ولئن سعى الدّارس إلى تعريف القصّة بمقارنتها بالحكاية فإنّ تعريفه لم يكن وظيفيّاً يبحث في بنية النصّ القصصيّ بل إنّه وليد التجريد، فَتَبْدُو الشخصيّات و«الحوادث والسببيّة» و«تماسك الحبكة» أو «تفكّكها» أحكاماً معمّمة لا تُميِّز فِعْلاً بين النصّ الحكائيّ والنصّ القصصيّ.

ولم يُهْمل أحمد ممّو[15] قضيّة الحدّ الفاصل المفهوميّ والاصطلاحيّ بين الرواية والقصّة. «إنّ الرواية تتميّز بوجود الشخصيات التي ترتبط مع بعضها في نِطَاقِ فَضَاءٍ مّا وزمن مّا من خلال الأحداث الّتي تنعكس فيها مواقفها علاقات تخرج بهذه الشخصيّات من مواقفها الأولى إلى مواقف موالية تُسَمّى: تطوير الحدث».

وهل تخلو القصّة من المكان والزمان وتطوّر الحدث؟ أليس هذا التعريف مُعَمَّماً لا يفي بحاجتنا المتأكّدة إلى فهم أدبنا السرديّ من الداخل والتنظير له دون نفي خصائصه الفنيّة والحضاريّة؟

وقد تُطْرَحُ قضيّةُ تعدّدِ المفاهيم وتداخلها بحدّة عند ضبط المسرد العامّ الروائيّ أو القصصيّ، فإذا مسرد أحمد ممّو الروائي[16] ينطلق من ١٩٠٥ تاريخ كتابة «السهرة الأخيرة في غرناطة» لحسن حسني عبد الوهّاب و١٩٠٦ زمن تأليف «الهيفاء وسراج الليل» لصالح السويسي القيروانيّ في حين ينطلق جان فونتان في مسرده الروائيّ[17] من ١٩٥٦ سنة صدور «ومن الضحايا» لمحمّد العروسي المطوّي. وتفاجئنا عند المقارنة عناوين لا توجد في المَسْرَدَيْن معاً، فيختلف الباحثان في المراجع النظريّة بالخصوص. والواضح في مَسْرَدَيْ جان فونتان القصصيّ والروائيّ[18] أنّه يتّبع نهجاً محدّداً في الترتيب ولا يخلط بين روايات وقصص مطوّلة «كالإنسان الصفر» و«العدوان» لعزّ الدين المدني[19].

إنّ مصطلح «القصّة» في بعض الدراسات النقديّة التونسيّة يُضيع توحّده المفهوميّ وينفتح على مختلف أنماط السرد وَيَبْدُو مجالاً فسيحاً ينقسم إلى فروع تنحبس في ظَاهِرَتَيْ الطول أو القصر. وينعكس هذا المفهوم الكمّي في أعمال قصصيّة عديدة تتكدّس فيها الأحداث ويفيض الحوار على جلّ الأقسام وتستبدّ دقائق الأشياء بكثافة الإيحاء ثم تكون النصوص في أغلب الأحيان روايات مختصرة أو بدايات نصوص روائيّة مُجْهَضَة. وخلافاً لذلك لا تُعرّف القصّة والرواية بحسب الطول أو القصر ولا تكفي المراجع النظريّة الغربيّة لتوضيح الخاصيّات الفنيّة لِكُلٍّ من الجِنْسَيْنْ بل إنّ للذات الحضارية وملامح الانتماء القوميّ والإقليميّ والتأثيرات التاريخيّة والمجتمعيّة فَضْلاً مرجعيًّا لا يمكن التغافل عنه. ويسقط التعريف عند الرجوع إلى الأصول المعجميّة في تعدّد المصطلحات والمفاهيم إذ يصعب الإلمام بمجمل التفريعات، ويستقلّ مصطلح «رواية» في الأدب التونسيّ العربيّ عامّة عن Roman وكذلك القصّة عن Nouvelle بعديد الخاصّيات، وَإنْ دلّ اللفظان على جِنْسَيْنْ أدبيّين تَجَاوَزَا الحدود الإقليميّة إلى الفضاء العالميّ منذ مطلع هذا القرن. فيتضمّن التوحّد الاصطلاحي العالميّ تعدّداً مفهوميّاً لا يُفسّر إلّا بتنوّع المجتمعات والثقافات. وتختلف الرواية العربيّة في تونس عن الرواية الأمريكيّة اللاتينيّة وغيرها من الروايات في سائر الآداب الإنسانيّة بملامح فنيّة وهواجس فكرية وحضارية مميّزة.

وحينما نعود إلى مدلولات «روى» و«قص» و«الرواية» و«القصّة» في الاستعمال اللغويّ القديم يتّضح لنا التطوّر الكبير الذي شهدته هذه الدوال على امتداد قرون[20] فينحصر مفهوم «الرواية» و«القصة» قديماً في نقل الحديث أو الخبر مشافهة. وإذا كان الالتجاء إلى توظيف لفظ «الرواية» يُرادُ بِهِ تَرْجَمَةُ Roman ـ هذا الجنس الأدبيّ المُحْدَث ـ فإنّ للرواية التونسيّة والعربيّة عامّة خاصيّات تراثيّة وثقافيّة مجتمعيّة لا

(١٣) المرجع السابق ـ ص: ١١٨.

(١٤) المرجع السابق ـ ص: ١١٨.

(١٥) «مشاكل الرواية التونسيّة» ـ أحمد ممّو ـ مجلّة «قصص» ـ عدد ٥٢ أفريل ١٩٨١.

(١٦) «فهرس الرواية التونسيّة» ـ أحمد ممّو ـ مجلّة «قصص» عدد: ٧٠ ـ أكتوبر ١٩٨٥.

(١٧) «الروايّة التونسيّة الخمسون: الرحيل إلى الزمن الدامي» ـ جان فونتان مجلّة «الحياة الثقافية» عدد ٢١ (ماي ـ جوان ١٩٨٢).

(١٨) Aspects de la littérature tunisienne (1975 – 1983) – RASM – 1985.

(١٩) الإنسان الصفر ـ عزّ الدين المدني. مجلّة «الفكر» (الجزء ١ ـ ديسمبر ١٩٦٨ الجزء٢: ـ نوفمبر ١٩٦٩ ـ الجزء ٣: جوان ١٩٧١).
ـ العدوان ـ العمل الثقافي (من مارس إلى جوان ١٩٦٩).

(٢٠) تتشابه المدلولات في «لسان العرب» «لابن منظور «فروى الحديث والشعر يرويه رواية وتروّا...» و«يقال: في رأسه قصّة يعني الجملة من الكلام». و«القصّة الخبر»... (المجلّد الرابع عشر ـ و ـ ي «والمجلد السابع» «ص ـ ض ـ ط ـ ظ «من لسان العرب» ـ دار صادر بيروت).

وجود لها في الروايات الأجنبية، ولنا في تراثنا السرديّ ما يقارب التركيب الروائيّ الأوّل في العرب إذ يشبه أدب السيرة في التراث الفصيح والحكايات الشعبيّة مفهوم النمط الروائيّ الغربيّ في القَرْنَيْن السابع والثامن عشر[٢١]. فَتُعْتَبَرُ الرواية خلال هذين القرنين عملاً أدبياً يرتبط بالمغامرات العاطفيّة التي تكتب نثراً وبأسلوب فنيّ يُمتع القارىء ويعلّه. ويقترن النمط الروائيّ أيضاً بالتاريخ، فهو بمثابة التدوين للمغامرات التي تعترض سبيل الإنسان في حياته، إلاّ أنّ الزمن الروائيّ الّذي يقارب التاريخ لا يكفي بمفرده لتحديد ماهيّة الجنس. ذلك أنّ سرد الأحداث في تعاقبها الزمني وارتباطها بالأشياء في تشكّلها المكاني ليس خاصيّة الرواية بل هو ظاهرة تشمل جميع الأنماط السرديّة. إنّ المجال الزمني في الرواية فسيح ويستلزم ذلك فضاءً مكانياً حافلاً بتعدّد المواقع والأشياء. وبديهيّ أن تكون للشخصيّة أبعاد يصعب ضبط حدودها ويزخر البناء بالمدلولات الفكريّة لاتّساع شبكته السرديّة. ولذلك جاز القول: إنّ الرواية هي سليلة الحكاية الشعبيّة المطوّلة والسيرة القديمة، وهي عالم جديد يتجذّر في بطولة الفرد ثم ينهد مركزه في مجتمع التغيّرات السريعة وَيُدَمَّر المكان الفيزيائيّ ـ منبع الرتابة والسطحيّة ـ ويقوم على أنقاضه مكان انفراديّ يتقاطع فيه زمنان، يتراءى الأوّل خطّياً يوهم بالتواصل في اتّجاه مستقبل محتمل، وينزل الثاني من الأعلى إلى الأسفل ليكشف عن الحضور الذاتيّ ويُعيد صياغة الوجود بالكلم. ويختلف مفهوم القصّة في لغتنا القديمة عن المفهوم المعاصر، فهي سليلة الحكاية المختصرة أو الطُّرْفَة استقرّت بعد تطوّرات كبرى في تركيب نصّي له ملامحه الخاصّة فأصبح كياناً أدبياً يقارب بين الرواية والحدث ويأخذ من الشعر الإيحاء ويجمع أيضاً في صيغة التقاطع بين فضاءَيْن يتبدّى الأوّل نظاماً سرديًّا يتوزّع في مكان له أشياؤه وزمان ذي وحدات متعاقبة أو متداخلة والثاني عمقيّ ينبع من الذات الواصفة الشاعرة، وهي تربط الزمن الفيزيائيّ بزمن وجوديّ يظهر أحياناً شعوراً إنسانيًّا أو شحنة تتمازج فيها مشاعر متعدّدة أو يغوص فيتراءى في غمرة التكثيف حزناً ممتعاً، قَلَقاً يُحدث في الوجود المكثّف القابع في أعماق الذات شروخاً عديدة، وإذا النصّ القصصيّ عند ذلك ممارسة للموت بسلاح الكلمة.

وَإنْ كان البطل في الرواية التقليديّة نظاماً لغوياً يفصح عن الفرد الّذي تفتّت مركزه في «الرواية الجديدة» الغربيّة عندما تحوّل النصّ الروائيّ إلى نصّ يروي ذاته بتوجيه من الكاتب فإنّ البطل في القصّة التقليديّة هو نظام لغويّ لا يريد له مبدعه أن يتمّ تشكّله لأنّه وليد لحظة طارئة ولا تنكشف جميع خباياه. أمّا البطل في القصّة التجريبيّة الباحثة فإنّه قلق الذات ينسف الرتيب ويدفع الإنسان إلى أن يبحث في خفاياه عن حريّة أصيلة تفتح له في الوجود أنفاقاً لا تنتهي. لقد أدرك شكلوفسكي[٢٢] أنّ الحجم بمفرده لا يبرّر التمييز بين القصّة والرواية ولكنّه التركيب الذاتي لكلّ جنس يمنع أيّ تداخل بينهما، ويعود الجنسان إلى جذعين مختلفين إذ تمتدّ جذور الرواية في عرض الأحداث التاريخيّة ووصف الرحلات في حين تعود جذور القصّة إلى الحكاية وما يقاربها في التركيب وينعكس ذلك في الطول أو القصر. والقصّة في تعريف شكلوفسكي أيضاً هي شحنة قويّة تتولّد فجأة ثمّ تنقضي في زمن محدود في حين تمثّل الرواية فضاءً شاسعاً يسمح بالحركة البطيئة، وهي نظام سرديّ يسير في الأخير نحو تباطؤ الحدث ثمّ التوقّف، وإذا بلغت قوّة التوالد الحدثيّ أقصاها اقترب السرد من النهاية. ويتباعد النمطان بالخاتمة فهي مفاجأة في القصّة وأبعد ما يكون عن المفاجأة في تركيب النصّ الروائيّ لأن كثرة الأحداث تسمح باحتمالات وقوع محدّدة. وإذا كانت الرواية أقرب في تركيبها إلى الشكل الهرميّ يتولّد مسارها الحدثيّ ثم يشتدّ ويبلغ أعلى درجات الشدّة ثم يتراجع إلى أن تتوقّف الحركة فإنّ مسار القصّة الحدثيّ يشبّه بصعود هضبة من اتّجاه واحد، وتنقضي القصّة ببلوغ الأعلى فتفاجىء القارىء بانطلاقتها المباغتة وتوقّف حركتها. والقاصّ ـ في نظر إدغار بو[٢٣] ـ لا يصف الأحداث بل يُبدعها من عدم. أمّا الروائيّ فإنّه يتشبّث بالحادثة ويستقي منها الحدث.

ولم يكن تنوّع المحاولات الهادفة إلى تعريف الجنسَيْن في النقد الغربي إلاّ نتيجة تنقّل المفاهيم من مجتمع إلى آخر[٢٤] ومن ثقافة إلى ثقافة مُغايِرة. ولئن تعدّدت الرؤى الإبداعيّة التونسيّة في مَجَالَيْ القصّة والرواية فإنّ أعمالاً كثيرة حرص فيها أصحابها على التمييز بين الجنسين دون التقيّد المطلق بالمفاهيم الإبداعيّة الغربيّة. ويمكن التوقّف في هذا المجال عند رواية «ن» لهشام القرويّ[٢٥] وقصّة «البرنس الذي نسجته لي جدّتي بعد موتها» لسمير العيّادي[٢٦] لتوضيح نقاط الفصل المفهوميّة

(٢١) «L'univers du roman» – R. Bourneuf – R. Quellet – Presses Universitaires de France 1ére Edition – 1972.

(٢٢) «Théorie de la littérature» (P: 206).

(٢٣) المرجع السابق ـ ص: 207.

(٢٤) «La nouvelle française» René Godenne – Presses Universitaires de france «Collection Sup» – 1974.
– «Roman des origines et origines du roman» – Marthe Robert – Gallimard 1972.
– Le Robert (Dictionnaire de la langue Française) Limoz – 6 (P: 823) et Raiso – Sub – 8 (P 449 – 450).

(٢٥) «ن» ـ هشام القروي ـ ديمبتر ١٩٨٣ ـ

(٢٦) «البرنس الّذي نسجته لي جدّتي بعد موتها» ـ من المجموعة القصصيّة «كذلك يقتلون الأمل» ـ سمير العيّادي ـ الدّار التونسية للنشر ـ ١٩٨٥

بين الجنسين والكشف عن عناصر التفرّد المُعَبِّرة عن الحضور التونسيّ والعربيّ بتوجّه إنسانيّ عالميّ.

إنّ «ن» محاولة روائيّة تجريبيّة لا تُقرأ مرّة واحدة ولا يمكن أن تفهم أيضاً فَهْماً واحداً، ولذلك تسهم القراءة ـ تلك النقطة المفتوحة باستمرار على المستقبل ـ في تأسيس بنائها المُشْرَع. كيف نبحث في تجاويف الحلم والذاكرة عن حضور الواقع؟ ويظهر «وليد الأرض» مبعث الرواية ومركزها ويتكثّف لغزه ليشمل نسيج الأحداث ويملأ المكان والزمان الروائيّين؟ من هو «وليد الأرض»؟ هل مات أم انتحر؟ ويفاجئنا منذ البدء خَبَرُ إعدام وليد فجراً. ويتّسم السرد الروائيّ في الباب الأول بالتقطّع تبريراً لمرض ذاكرة الراوي بالنسيان. ويتجاوز الراوي حدود مركزه المألوف في الرواية التقليدية إلى التواصل مع البطل ونسف الحدود القائمة بينهما. لقد ترك «وليد» عنده مجموعة أوراق تكشف عن خبر آخر مفاده أنّه لم يتزوّج. ويسعى الراوي إلى نسيان البطل إلاّ أنّه لا يقدر على التخلّص من الذكرى ويكتنف السَّرْدَ شكٌّ مزعجٌ: هل «وليد الأرض» وَهْمٌ، فكرة تولّدت في وعي الراوي أم مناضل عاش وحقّق لذاته معنى في الوجود ثم اعْتُقِل وطواه ظلام الأقبية؟ وفي الفصل الثاني ينزلق السرد في أرضيّة جديدة فإذا مركز الرواية يتحوّل من «وليد» إلى مدينة «ن»، وينتقل الخطاب الروائيّ من غرابة الأحداث إلى مقاطع من التأمّل الفلسفيّ يعالج بها المؤلّف موضوع السببيّة ومفهوم الموت والحياة. وينفتح الخطاب على المضمون الحضاريّ للسببيّة، فيفضي التأمّل في ماهيّة الوجود إلى مدينة «ن» وسنّوت ـ مقلوب تونس ـ تلك المرأة الأسطورية الجمال. و«ن» قد تكون قرطاج أو مدينة أخرى دمّرها الغزاة آلاف المرّات ثم أُعيد بناؤها، وهي الآن تضمّ مئات الأجناس البشرية، ويضيع الراوي في تفرّعات الشجرة انطلاقاً من «سنّوت» إلى آخر الأحفاد وهو «سيدي حمزة السنوتي». ولا تسير الرواية في اتجاه فكّ رموزها الأولى فيهتزّ بناؤها كما تضطرب الخليّة المريضة. وتزداد الرموز كثافة حينما يفكّر «وليد» وهو على الشاطىء في «سنّوت» المرأة التي تضاجع رجلاً في كل ليلة لتقتله فجراً وتشرب من دمه، ثم تطوّقه في حانة يد امرأة لبوءة وتجذبه إلى دهليز مظلم وَيُعَرَّى من الثياب وهناك يلتقي بالشيخ الصالح «حمزة السنّوتي» وجدّته الملكة «سنّوت». ويجتاز «وليد» بوابّة الجامعة فيلتقي بريم ويُبْصر في جمال عينيها «سنّوت» وفي فصل «نيكروبوليس» يدور حوار بينهما ويتردّد اسمها بين «مريم» و«ريم» ويصحبها إلى المقبرة حيث يهتزّ الجسدان في عناق حميم ثمّ تُقْتَلُ ويسير وحيداً في ظلمة الشوارع يغالب الريح ووميض البرق، وتكتشف زوجة الراوي الخبر. من قتل ريم؟ فتعود الرواية إلى حيرتها وتحتدّ قضاياها: لماذا يريد «وليد» تطليق زوجته؟ وحينما يشتدّ الإلغاز يقترب «وليد الأرض» في إشكاليّة التمظهر من «وليد مسعود» لجبرا إبراهيم جبرا، ولكن الوجهين المُعَتَّمَيْن يتّفقان في حقل من الاختلاف لأن الواقع مشترك في العالم غير أن القضيّتين تنبعان من واقعيْن فرعِيَّيْن لكلّ منهما خَصَائِصُهُ.

كَيْف ترك «وليد» أوراقه عند الراوي؟ هل المقبرة والفتاة والحانة وقائع حقيقيّة؟ فتتعدّد الأسئلة وتبلغ الحيرة أقصاها. وفي فصل «بداية أخرى محتملة لنصّ روائيّ غير متوقّع» يتعب الكاتب ويفتح المسار السرديّ لذاته نفقاً آخر. فالكاتب يحلم لأنّه اعتقد أنّ زوجته هي ريم وهو غير متزوّج ويرتدّ النصّ إلى ذاته ليلتهم جزءاً منه. فماذا تعني «ن»؟ ومن هو «وليد»؟ ويحيد السرد عن مدار «وليد الأرض» فإذا حادثة الجمود تحتلّ مركز الصدارة ويتوقّف الموت لتغلق المستشفيات أبوابها وتُعْلَن حالة الطوارىء ويهاجم المدينة «جيش أسود»، وطاويط عملاقة ومدرّعات فتضطرب «الخليّة ـ البناء» في هذه المرة ثمّ تتآكل لأنّ الواقع الّذي اكتنفه الحلم الروائيّ أشرفت تناقضاته على ميلاد جديد. ففي «حديث الجثّة» يلتقي الراوي بجثّة «وليد الأرض» في المقبرة وتحاول الجثّة قتله.

وفي «الربع الأخير من القرن الأخير قبل البداية الأخرى» يستيقظ الروائيّ صباحاً. كان وحيداً وقد سافرت زوجته إلى مكان لا يعلمه أحد ويتلقّى رسالة تعلمه بأنّ الموت ينتصر في الأخير. وتبلغ الحيرة حدَّ التوتّر بطرح السؤال: لماذا تهرب ريم مع شيخ اسمه «وليد الأرض»؟ وتنتقل حركة السرد إلى مدار الروائيّ كي يستقرّ نبض الحركة «في نهاية النهايات وخاتمة الخواتم»، وكأنّ المؤلف حريص في آخر النصّ الروائي على تخفيف التوتّر بتوضيح بعض الآفاق فلم يكن «وليد» آلهاً أو شيطاناً ولكنّه إنسان و«ريم» أحبّت الكاتب الّذي بقي في آخر النص يفكّر في إنهاء رواية «وليد الأرض» ولكنّ الرواية لا تنتهي وإنْ أفضت ـ في الظاهر ـ إلى بعض الحلول. إنّ رواية «ن» نصّان في بناء واحد: رواية تتفتح في الداخل وتُرْوى، ورواية هي بمثابة الإطار الجامع ترصد حركة النصّ الأول وتروي مالا يُرْوَى في مألوف النصوص الروائيّة. والمؤلّف شخصان هما هشام القروي و«راجع سليمان» والراوي اثنان هما راوٍ اختاره القروي لينقل إلينا تفاصيل الرواية وراوٍ اقتحم دائرة الأحداث وكأنّ له تأثيراً واضحاً فيها. . أمّا القراءة فهي قراءات. . . وبهذه الوسائل الفنيّة المتنوّعة استطاع الكاتب أن يضيف من عنده وعن طريق عفويّة الخلق وسائل تعبيريّة لا تقطع مع التراث والواقع وتعانق الحلم الذاتيّ. . فينفجر خطّ التعاقب إلى خطوط طول وعرض وتتولّد شبكة سرديّة تتعدّد أزمنتها وأطرها المكانيّة دون أن تفقد توحّدها الزماني والمكانيّ. ولقد تغيّرت وظائف الكاتب والراوي والقارىء نتيجة تصوّر يذوّب الحدود بين الواقع والحلم. إنّ الرواية شبيهة بالدائرة

تنطلق من الخاتمة، وليس الماضي في واقع النصّ إلّا تجميعاً لقوى كامنة في اتّجاه مستقبل ملغز. إنّ اختفاء «وليد الأرض» إمكان لنصّ روائيّ آخر وليس موتاً يقطع صلة الرواية بمستقبلها. وتظلّ «ن» رواية البحث عن هويّة حضاريّة مفقودة تهدف إلى تأسيس عالم جديد يعبّر عنه بزمان ومكان يفتضّان مجهولاً في توليد الحدث ويُحيلان على الواقع الاجتماعي والحضاري والذاتيّ. وتتكثّف أحداثها في بعض المواطن إلى حَدّ التراصّ إذْ يُبَالغ المؤلف أحياناً في الاختصار والترميز إلى أن تسكُنَ النَصَّ توتّراتٌ تُقَرِّبُهُ في بعض المواطن من الإيماء القصصيّ والإيحاء الشعريّ، ويمكن للسرد أن يتخلّى عن بعض وحداته الناتئة دون أن يُلْحِق ذلك خللاً في التركيب العامّ. إنّ «ن» رواية تونسيّة باحثة لا يذهب صاحبها إلى محاكاة الرواية الغربيّة أو تراث السرد العربيّ، فلا يتقيّد الحدث بالواقعة ولا تُرَتَّب الأحداث في خطٍّ تَعَاقُبٍ ولا تنفصل الرواية عن راويها ومؤلّفها ولا تتباعد الشقّة بين النصّ وقارئه. لقد اتّبع هشام القروي سبيل العفويّة ليدمّر الثابت ويفتح الكتابة الروائيّة على مشروع تأسيسيّ يتأثّر بحقول الإبداع الأدبيّ والفنّي الأخرى وبتعدّد المجالات المعرفيّة في بنية المجتمع الثقافيّة ولا ينمو خارج مدارها. ولم يختر المؤلف شأن عدد من روائيّي الثمانينات أيسر السبل في الكتابة بمواصلة النهج السابق بل تمرّد على الموروث والوافد من الشمال دون التخلّي عن الروح الإبداعيّة في كلّ من المرجعين.

وفي «البرنس الّذي نسجته لي جدّتي بعد موتها» لسمير العيّادي تبرز القصّة التونسيّة ببعض عناصرها المتفرّدة، «جدتي ماتت» حدث واحد هو بمثابة الوتد يشدّ النصّ القصصيّ إليه وما يَرد من تفاصيل لا يخرج عن حيّز هذا الحدث الّذي ينقل حادثة باللّغة لعلّها تمّت بالفعل على أرضيّة الواقع.

ولئن بدا الحدث عاديًّا في مفهوم الحياة اليوميّة فإنّ القاصّ ترقّى به عن مراجعه المألوفة إلى أن أصبح تجربة ذاتيّة ينطق بشعور الإنسان بالفقدان حينما يصطدم بالموت والنسيان. كانت الجدّة قبل وفاتها وجهاً خافتاً في الذاكرة المباشرة ثم تكثّف وجوده بعد الوفاة لأنّه الحضور العميق يمتدّ إلى جذور الطفولة ويخفّف من حدّة العزلة ويشدّ الإنسان إلى الزمن في حركة جارفة. وكأنّ القاصّ يفصل بين الموت والهلاك، فلم يكن هلاك الجدّة موتاً له ولها بل إنّ الحزن الّذي سَكَنَهُ فتّح وعيه بالوجود فأبصر العالم يضيق في حيّز الفاجعة الفرديّة. وبديهيّ أن يكون موت الجدّة موتاً فردياً، غير أن الذات الأخرى وإن لم تهلك فهي مدركة لموت الغير، بل إنّ وعيها الحادّ بالموت وإغراقها في الحزن وتفاقم شعورها بالافتقاد حوّلتها من كائن يتلقّى الحياة ويتفاعل معها بسطحيّة إلى موجود يحزن ويزرع الحياة قلقاً نفسياً يسمو بالذات إلى درجة الموت الفاعل. فتغمر الراوي في الأوّل تفاصيل حياة باهتة كمعمل النسيج الّذي يمتلكه والسيّارة وظروف العاصمة. ولكنّ الجدّة الكامنة في أعماق النفس تستيقظ فجأة عند موتها فيستعيد الراوي عند زيارة المنزل جميع تفاصيل الحياة القديمة في أحضان الجَدّة. إنّ الجدة قبل موتها غياب في ذات الراوي وهي الحضور بعد وفاتها عندما تبرز الأشياء الدقيقة في غمرة الافتقاد وبين جدران البيت الزاخر بالذكريات كوبر الإبل الذي تنام عليه والمصباح و «العفش المبعثر» و «حجارة الجدران المهترئة» والأواني و «حصيرات من السعف المُجَفَّف» و «جرّة مهشّمة» و «أخشاب المنسج» و «العنز وباب الحوش».

وبهذه الأشياء يستعيد الراوي ذكريات الأحضان القديمة، والبرنس الّذي تسلّمه من الجارة ـ وقد نسجته الجدّة قبل أن تلفظ الأنفاس ـ هو آخر الأشياء وأعمقها تأثيراً في النفس لأنّه يشدّ الحاضر إلى الماضي ويفتتح مستقبل حضورها في الغياب. وقد حرص الكاتب على أن تظهر الجدّة في مسار الأحداث شبيهة باللطيف قلّما تتكلّم وتضمحلّ باختفائها الكامل جنّة الأمومة، فتسقط الأنوثة الصادقة في نسيان مرعب. لقد جرفت المدينة والزوجة والشغل الراوي وحالت دونه والجدّة فكان الجاحد إذا تناسى أمومتها وهي التي سهرت على تربيته بعد فقدان الوالدين. «جدّتي كانت تعيش وحيدة، وكنت وحيدها»[٢٧].

إنّ قصّة سمير العيّادي نصّ الفاجعة والنسيان والحبّ والغربة تكثّفت في حيّز حدث واحد ولم تنصرف إلى غيره وخضعت لأجواء قاتمة إذ انتهى المسار القصصيّ بالبرنس يُتَدَثَّر به والحمّى والبكاء. ولم يلتجىء المؤلّف إلى كثافة الأحداث وتعدّد الشخصيات ورسم الدقائق وأجزائها واستطاع أن يربط الذات بمحيطها الإقليميّ ليفتحها على الفضاء الإنسانيّ غير أنّ وصف الحال المباشر وسَجْن القصّة في حدود الذاكرة الفرديّة وتقييد المكان والزمان القَصَصِيَّيْن بدائرة الواقع الظاهر جعلت النصّ يتردّد بين الوصف التقريريّ والسعي إلى خلق فضاء قصصيّ جديد.

إنّ الأدب القصصيّ التونسيّ حافل بالإضافات وعناصر التفرّد الإبداعية لانصراف العديد من الكتّاب إلى هذا الجنس الأدبيّ لسهولة نشره في بلد تتراكم مخطوطاته في شتّى حقول الإبداع الأدبيّ والكتابة عامّة. ولعلّ هذا من أهمّ الأسباب لتي جعلت القصّة التونسيّة تحتلّ مكانة مرموقة في الأدب العربيّ وتقطع أشواطاً في ترسيخ هويّتها الفنيّة والحضاريّة.

إنّ رواية هشام القروي وقصّة سمير العيّادي ترفضان معاً الاتّباع وإن اختلفتا في عديد الملامح الفنيّة فيما يتّصل ببنية

(٢٧) المصدر السابق ـ ص: ٩٠ ـ

السرد وتركيب الشخصيّة وحجم المشاغل والهموم المطروحة. وقد تضيق المسافة الوظيفيّة الفاصلة بين القصة والرواية في تونس وتتّسع بسبب ميل جلّ المبدعين التونسيّين إلى تجاوز الثوابت الفنيّة وانفتاحهم على التراث السرديّ من فصيح مكتوب وشعبيّ شفويّ واطلاعهم الشامل على الثقافة الإنسانية. لقد ولّد الحدثُ الواحد روايةً في «ن» تقطع من نظام التعاقب السرديّ وتبحث بعفوية خلّاقة عن قيم فنيّة جديدة تستنطق الذات الإنسانيّة والواقع الاجتماعي والحضاريّ والذاكرة الجماعيّة كما ولّد الحدث الواحد قصّة في «البرنس الّذي نسجته لي جدّتي بعد موتها». إلاّ أنّ الحدث في العمل الثاني لم يعدم ذاته بأحداث أخرى فظلّ موت الجدّة في ذات الراوي شرخاً يشدّ إليه جميع التفاصيل. . وتبدو الكتابة التونسيّة في مَجَالَيْ القصة والرواية متفرّدة من خلال الأثرين ببعض الصفات، فتشتمل «ن» على كثافة الإيحاء الشعري في عديد المواطن وتختفي بذلك دقائق الأشياء والتفاصيل، ولا تهمل قصّة سمير العيّادي الأشياء وبعض التفاصيل فيخترق النصّ فضاء النصّ الآخر وتخفت حدود الفصل بين الجنْسَيْن، ويستقرّ التجريب في الكتابة الأدبيّة التونسيّة مسلكاً أراد به أصحابه المغامرة فكان التوق في القصة والرواية على حدّ سواء إلى خلق نصّ أدبيّ يستفيد من مختلف الأجناس الأدبيّة والفنون وينبذ الانغلاق في حدود قنوات تعبيريّة موروثة أو مستوردة. ولعلّ هذا الاختيار التجريبي والتطلع إلى أدب النص المفتوح ورفض التقيّد بالمدارس الغربيّة والأجناس المتعارفة هي التي تحول دون التوصّل إلى تعريف نهائي لمفهومي الرواية والقصّة في الأدب التونسيّ.

وتتعسّر بل تستحيل صياغة تعريف شامل للرواية التونسية أو القصّة بعد استقراء أغلب التجارب الإبْدَاعيّة، ذلك أنّ رفض الروائيّ والقاصّ في تونس لِكُلِّ ما هو مُسْبَق فنياً يُفَسِّر لا محالة بالنزوع إلى مقاربة الواقع واستنطاق الذاكرة الجماعيّة والاستفادة من الشفويّ الموروث في آن. فيلتقي محمود المسعدي والبشير خريّف وعزّ الدين المدني وعبد القادر بن الشيخ ومصطفى الفارسي وهشام القروي ومحمود التونسي وسمير العيّادي ورضوان الكوني وأبو بكر العيّادي وحسن نصر وغيرهم في درب واحد لتأسيس رواية وقصّة تونسيّتين ترفضان اتّباع الغير وتتقاربان ضمن أدب سرديّ له عناصره المتميّزة في الأدب العربيّ خلال السبعينات والثمانينات من هذا القرن.

القيروان ـ تونس