أعلام الثقافة التونسية 2

حسن نصر

إشارة القصّ ودلالة الحكاية

الجمهورية التونسية
وزارة الشؤون الثقافية
المؤسسة الوطنية لتنمية المهرجانات
والتظاهرات الثقافية والفنية
منتدى الفكر التنويري التونسي

عنوان الكتاب	**حسن نصر إشارة القصّ ودلالة الحكاية**
المؤلفون	محمد المي ، ريم العيساوي، أحمد حاذق العرف، محمد الصالح بن عمر ، محمد آيت ميهوب ، العادل خضر ، لسعد بن حسين ، سندس بكار ، محمد مومن ، نزيهة الخليفي ، مصطفى المدائني
السلسلة	أعلام الثقافة التونسية ـ عدد 2
عدد الصفحات:	128
اشراف وإعداد	محمد الميّ منتدى الفكر التنويري التونسي
الطبعة الأولى :	2019
ر.د.م.ك :	978-9938-00-000-
الناشر	**المؤسسة الوطنية لتنمية المهرجانات والتظاهرات الثقافية والفنية**
المطبعة	**الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم**

كلمة الوزير

نبادر على بركة الله بإطلاق هذه السلسلة من الكتب التي تجني ثمرات ملتقيات أدبية وفكرية أذنا بعقدها قصد تكريم أدباء وكتاب تونسيين أفادوا الثقافة التونسية وقدموا الاضافة على مستويات مختلفة.

إن إيماننا راسخ بضرورة اعلاء صوت الكتاب والمثقفين وايلائهم المكانة اللازمة ضمن المشهد الثقافي وقد عملنا على إطلاق برنامج مدن الاداب والكتاب منذ تولينا وزارة الشؤون الثقافية حتى نبرز المجهودات التي تحققت في مجالات الآداب، وقد كان رهاننا على إعطاء الفرصة لمختلف المثقفين حتى تبرز جهودهم ويعرف الجيل الجديد حجم عطائهم.

لقد أقمنا في هذا المجال عدة ملتقيات وندوات كمئوية ميلاد البشير خريف وخمسينية وفاة حسن حسني عبد الوهاب وها إننا في سنة 2019 نخصص لتكريم ثلة من كتابنا وادبائنا على غرار نافلة ذهب وحسن نصر ومنصف المزغني إضافة إلى المناضل الوطني علي البلهوان والشاعر الكبير جلال الدين النقاش والموثق الذاكرة الاستاذ محمد الصالح المهيدي.

إن الثقافة تقوم على التراكم وضرورة اعتراف اللاحق بما قدم السابق وأهمية أن تعرف الأجيال الجديدة الكم الذي توارثته عن الأجيال السابقة وحجم الإرث الذي بين أيديها .

إن الاضافة لا تكون إلا بالمعرفة والمعرفة لا تكون إلا بالعلم والدراية لذلك فإننا نعد بأن تتواصل سلسلة التكريمات هذه لتشمل عديد الأسماء من الذين توفاهم الله وتراثهم امانة بين أيدينا أو الذين على قيد الحياة وإبراز جهودهم من اوكد واجباتنا.

نسأل الله أن يوفقنا جميعا لما فيه خير ثقافتنا.

الدكتور محمد زين العابدين
وزير الشؤون الثقافية

وزير الثقافة محمد زين العابدين يكرم حسن نصر

كلمة المدير العام للمؤسسة الوطنية لتنمية المهرجانات والتظاهرات الثقافية والفنية

ليس غريبا على المؤسسة الوطنية لتنمية المهرجانات والتظاهرات الثقافية والفنية أن تتصدى لتوثيق أعمال ندوات منتدى الفكر التنويري التونسي لايماننا بضرورة التوثيق الحفاظ على الذاكرة.

لقد عملت المؤسسة على دعم العمل الثقافي وتذليل الصعوبات وتسهيل العمل الثقافي ونظرا لأهمية الندوات التي تقام تحت إشراف السيد وزير الشؤون الثقافية وبإذن منه لتكريم زمرة من أعلامنا ورموزنا الفكرية التي نهتدي بها.

لقد حرصنا على عضد مجهودات منتدى الفكر التنويري التونسي بتوثيق أعمال الندوات في كتب توزع على المكتبات وسنسعى إلى إيصالها إلى القراء في مختلف جهات الجمهورية التونسية تكريسا للامركزية العمل الثقافي وإيمانا بحق الجميع في المعرفة فالندوات التي تقام وهي جديرة بأن يطلع عليها أبناؤنا الطلبة والتلاميذ في مختلف جهات البلاد .

إننا نسعى تطبيقا لتوجهات وزارة الشؤون الثقافية أن تتواصل سلسلة هذه الندوات لتشمل عدة اسماء أخرى من مختلف الاختصاصات لأن الثقافة باعلامها وليس كثيرا على أعلامنا أن نجمع ما يكتب عنهم وما يقال فيهم فتكون هذه الكتب في وقت لاحق مراجع ذات أهمية ودليلا على الاعتراف وحسن التقدير لمبدعاتنا ومبدعينا في وطننا الجميل

محمد الهادي الجويني

كلمة المنسق العام
لمنتدى الفكر التنويري التونسي

هذا الكتاب هو ثمرة ندوة فكرية عقدها منتدى الفكر التنويري التونسي حول الأديب الكبير حسن نصر لدراسة منجزه الابداعي ومعرفة حجم العطاء الذي قدمه للثقافة التونسية طيلة مسيرته التي ابتدأت منذ نهاية خمسينات القرن العشرين .

غاية الندوات التي عقدها منتدى الفكر التنويري التونسي ابتداء من مئوية ميلاد البشير خريف سنة 2017 مرورا بخمسينية وفاة العلامة المؤرخ حسن حسني عبد الوهاب وقد وفقنا الله وبتشجيع السيد وزير الشؤون الثقافية الدكتور محمد زين العابدين لنتم ندوات أخرى سنة 2019 حول نافلة ذهب وحسن نصر ومنصف المزغني وعلي البلهوان عاقدين العزم على مواصلتها للاحتفاء بمنجزي جلال الدين النقاش ومحمد الصالح المهيدي آملين أن تشمل أسماء أخرى

كل هذا لنقول إن الثقافة التونسية قامت على عطاء نساء ورجال بذلوا ما استطاعوا لانارة الفكر ورفع رآية الثقافة التونسية . وعليه فإن دور اللاحق الاعتراف بفضل السابق والحفاظ على المنجز حتى تعرف الأجيال الجديدة رموزها وأعلامها لأن الثقافة تقوم على التراكم والتواصل ولعل مسؤولية أجيال اليوم والأجيال القادمة تتمثل في ضرورة طرح السؤال الأهم ماذا تركت لنا الأجيال السابقة؟ وانطلاقا من الاجابة ستتحدد المسؤولية.

هذا الكتاب نقطة ضوء نرجو أن يعم نورها الديجور.

محمد المي

المنسق العام لمنتدى الفكر التنويري التونسي

حوار مع الأديب الكبير حسن نصر

حاوره محمد المي

متعة الجلوس مع الأديب الكبير حسن نصر لا تعادلها متعة، شفيف، رهيف، خفيف لا تعرف متى يعتدل مزاجه فيضحك ولا متى يتعكر صفوه فيغضب ولكنه محب يتمتع بصفات الاديب الذي يتعالى ويتجاهل ويتغافل ويتناسى.

عرفته في بداية تي الثقافية فلم أشعر بفارق السن ولا بتعالي الأديب وانما أحسست بأنس المعشر والرفقة الطيبة وكثيرا ما كان ينصحني بالقراءة ويحدثني عن الأدب التونسي، عن الطاهر الخميري والطاهر الحداد والشابي والزواتنة المنشقين وعم مارون عبود وعن المتصوفة وسلامة موسى ..الخ.

أهداني تقريبا جميع كتبه.

وها اني أحاوره لهذا الكتاب حوارا قصيرا وكم كنت اود لو طال لأن حسن نصر من فئة الذين لا يطيلون الحديث أتباعا لتعريف من تعريفات البلاغة أحسن الكلام ما أغناك قليله عن كثيره .

س / في قصتك ثور خلفه أبي التي كتبتها في أواخر الخمسينات وصدرت في مجموعتك ليالي المطر تقول على لسان منصور بطل القصة «لماذا أمي تريد مني أن أتبع أبي في كل شيء ،أن أكون مثله في كل شيء، اذا كان أبي قد اتبع أباه في كل ماوجده عليه فأنا لا أستطيع أن أتبع أبي في كل ما خلفه لي، لا أستطيع أن أحيا حياة أبي لي حياتي الخاصة أحياها كما يتفق لي أنا، ليس لانسان أن يفرض علي آراءه مهما كان وأيا كان حتى لو كان هذا الانسان ابي نفسه» هذه الثورة الاجتماعية كما سماها صالح القرمادي كيفما كان أمرها وماذا فعل بها الزمن؟

ج/ ذهب الحمار بأم عمرو فلا رجعت ولا رجع الحمار

س/ أريد منك تفسيرا لا اشارات غامضة؟

ج/ في تلك الأيام في بداية المنتصف الثاني من القرن العشرين مع اشراقة الثورة المصرية وما تلاها من استقلال تونس والمغرب وقيام الثورة الجزائرية والثورة العراقية الى جانب ماظهر من حركات فكرية وادبية الى

اخر ذلك ..هناك سرطان ينخر هنالك ظلم وننشر المحبة وننشر المساواة في جسد هذه الامة حارت العقول فيه ولم نجد له دواء.

س / ألا تسمي هذا السرطان باسمه؟

ج/ هو مرض غامض من أين لي أن أعرف مأتاه وكنهه

س/ في ليالي المطر في قصتك الأخرى «تحت المطر «التي أخرجها رشاد بلغيث فلما سينمائيا وبثت في التلفزة التونسية 1968 تقول على لسان صلاح بطل القصة «نحن بطبعنا معدمان ،فقيران، تعيسان فلنحاول على الأقل أن تأتي أي فعل يثبت أننا أثرنا ضجة في يوم ما خير من أن نفارق هذه الحياة صامتين مثلما قدمناها صامتين» هذه القصة التي تستعرض فيها جانبا من كفاحنا الوطني وتريد أن تثير ضجة، أي ضجة تقصد ؟

ج/ أقصد ضجة الحياة، ضجة الفعل والحركة والتعلم والارتقاء، الخروج من الجهل والتخلف ومن الموروثات العتيقة، نحن نأتي إلى هذه الحياة لنقاوم الاستعمار إذا كان هنالك استعمار ونقاوم الظلم إذا كان هنالك ظلم وننشر المحبة وننشر المساواة وننشر العدالة وننشر الحرية، نحرث الأرض ونزرع ونفكر ونخترع ،الحياة ليست فرجة، الحياة عيون مفتوحة وفكر متوقد، هذه الضجة .

س/ كيف ومتى جئت الى عالم الكتابة ؟

ج/ الكتابة وعي بالذات وبكل ما يدور في الوطن وفي العالم من حولك.

أما وعي الذات فكنت أتردد على المكتبات، مكتبة العبدلية ومكتبة العطارين ومكتبة الطالب الزيتوني، أتابع الجرائد اليومية والمجلات الشرقية والتونسية وألتهم الكتب التهاما أتعرف على الفلاسفة والمذاهب الفلسفية وأتعرف على الكتاب من الشرق ومن الغرب ومن كل العالم ومذاهبهم واتجاهاتهم الفنية وأطلع كذلك على كل الفنون الأخرى فنون النحت وفنون الرسم وأطلع على المسرح بأنواعه وعلى السينما الشرقية والغربية وأستمع إلى الموسيقى الشرقية والغربية هذا هو وعي الذات أن تعي ذاتك هو أن تعي العالم من حولك عند ذلك تمسك بالقلم وتكتب .تشكل وعيي مع بداية الثورة التونسية 18 جانفي 1952 ومع الثورة الجزائرية تأثرت بما يجري فيها من تعذيب فكتبت قصة قصيرة عنوانها «دمعة كهل» أصول كيف يستيقظ الضمير الإنساني أمام بشاعة التعذيب

س/ في كتاباتك حس طلائعي، ألم تنتمي إلى حركة الطليعة الأدبية ؟

ج/ منذ البدايات كنت قليل الاختلاط بالكتاب وبالأوساط الأدبية، أرسل بكتاباتي عبر البريد إلى الجرائد والمجلات، لم اتصل بمقر اي جريدة أو مجلة أو أتعرف على كتابها أو أتوسل بأحدهم أن ينشر لي .أبعث فقط بكتاباتي عبر البريد فينشرون لي، أفعل ذلك بطريقة عفوية وبدون نية مسبقة . وحتى بعد أن اختلطت بالأوساط الأدبية كان ذلك لفترة قصيرة من الزمن . ثم عينت للتدريس بمدينة المهدية فزاد ذلك في بعدي عن مخالطة الكتاب والأدباء ربما من أجل كل ذلك ما جعلني لم أنتمي الى حركة الطليعة الأدبية، فهي كما ترى أسباب ذاتية وموضوعية، ثم بعد هذا وذاك أنا لا أحب الانتماء لأن الانتماء يقيد من حريتي، أريد أن أنسج خيوط نسيجي على مهل بمفردي، بالطريقة التي تتفق مع ميولاتي وعوالمي.

س/ ماهو موقفك من هذه الحركات الفنية والأدبية؟

ج/ الحركات الفكرية والأدبية والفنية تزدهر وتينع في الصراع وفي الحرية بدون صراع وبدون حرية لا يزدهر شيء مهما توفرت من أسباب.

س/ وما هو دور الكاتب والفنان في هذا الصراع ؟

ج/ الكاتب والفنان لا ينتظر من احد أو جهة أن تمنحه الحريةالكاتب الحقيقي والفنان الحقيقي هو الذي يصنع حريته بنفسه ويبعثها حية في أعماله الفنية والأدبية .

س/ كيف تنظر إلى الصراع بين الأجيال ؟

الصراع بين الأجيال لم يتوقف عبر التاريخ هو ظاهرة طبيعية وصحية في نفس الوقت لأن عجلة التاريخ دائما تمضي الى الأمام الذي يتوقف في نفس المكان تطحنه عجلة التاريخ . الجيل القديم من حقه أن يتفاخر بانجازاته ويتباهى بها والجيل الجديد له أحلامه الخاصة ورؤاه المختلفة وآماله التي يتطلع إليها، تلك هي حتمية التاريخ لا يتحقق التقدم بدون صراع ولا تتطور أمة بدون معارك فكرية .

حسن نصر مع الأديبة نافلة ذهب

حسن نصر مع زملائة الأدباء

حسن نصر شاعرا من خلال ديوانه «أعياد الفصول»

ريم العيساوي

عرفنا الكاتب حسن نصر قاصا وروائيا وهما وجهان متلازمان . وقلّ من يعرفه شاعرا، لهذا ارتأيت الكشف عن شاعريّته وموقعها ضمن مساره الإبداعيّ الشّامل ،من خلال ديوانه الجديد «أعياد الفصول «الصّادر في طبعته الأولى سنة 2013 م ، عن الدّار التونسية للكتاب والّذي يضمّ 130صفحة ،وثلاثا وثمانين قصيدة متفاوتة في الطول: قصائد ومضات من 5 أسطر شعرية إلى 10 ، وقصائد أخرى متوسّطة الطول . وأطول قصيدة هي قصيدة : «(المنارة) تعدّ 190 بيتا ص 104.

كما ألحق الكاتب بديوانه ثلاثة نصوص نثرية وهي شارعنا الكبير) ص31، نص مكثّف يصف فيه شارع الحبيب بورقيبة ومظاهر الحياة والجمال والتقاء كلّ الشرائح الاجتماعية فيه موثّقا لأهم حدث وقع فيه وهي ثورة 14 جانفي ونص الطريق إلى شنقيط ص 55-56)

نص مكثّف الشّعرية، عميق الرمزية يرسم فيه رحلة صحراوية غنية بالصور الشعرية والحركة والإيحاءات.

ونص عربة الحرية ص 117-118) سرد فيه قصة البوعزيزي بتفاصيلها وعناصرها الأسلوبية مستبشرا فيه بالحرية.

وإن تأخّر نشر هذا الديوان وعرف مؤلفه تردّدا في طبعه فهو علامة مضيئة وإضافة لتجربة الكاتب الإبداعية الجديرة بالقراءة والدّرس بما تضمّنته من عناصر جمالية تساهم في إثراء مسيرته وتعميقها .هذا وقد قدّم حسن نصر ديوانه بتمهيد عنونه بـ«كلمة» واصفا فيه قصائده بالقول هي : «انفعالات تعبيرات ، ومضات خاطفة تمرّ بي ، بدأت معي منذ أيام الشباب وبقيت معي تعود وتختفي أتغافل عنها زمنا كأنها لم تكن ، ثمّ أعود أكتبها ، حتى أنّني في مرة وأنا أقف لأتلف ما تجمّع لديّ من مسودات ، تناولتها وكدت أقذف بها في لهيب النار ، لكنّي تراجعت «ص

7 ولولا استعادة كاتبها الوعي بوحدة الأجناس التعبيرية والتماهي بين فنون القول لما رأى الديوان النور .كما كان وعي الكاتب حسن نصر بالوظيفة الشعرية في الغوص في جوهر الإنسان وعلاقته بالوجود ، حصنا منيعا حال دون حريق مملكة شعره وعكس إيمانه برسالة الفن وهي «تعرية الحياة وكشف أسرارها والغوص في أدقّ خلجات النفس وتناقضاتها». ما أشدّ قساوة وقوف شاعر أمام جبروت اللّهب في لحظات التردّد لمحو صفحات من حياته، فلذات روحه وبنات فكره ودرر خياله، إنّها لحظة متأرجحة بين البقاء والفناء جسّدها صاحبها بقوله :» كما تولد الحياة من قرارة الكهوف والصمت ولدت هذه النصوص من غفلة النسيان والترك «ص 8 وما أقسى لحظة إفناء الذّات والحياة !وما أروع لحظة اعتكافنا على حروفنا لنفخ الروح فيها ! هكذا تمرّد ديوان حسن نصر على ألسنة اللّهب وانفلت ليستقيم دوحة وارفة من جنى الشعر.

فالديوان تجربة استمرّت عبر سنوات عمر الكاتب (امتدت من سنة 1956 -1958-1957 1959 - 1960 - 1962-1961 - 1964 -1968 1969 - 1973-1975 1979 - 1984ـ1996ـ2011ـإلى سنة 2013 تمتدّ القصائد من فترة الاستقلال إلى ما بعد ثورة 14 جانفي . القراءة : رحيل على وقع نشيد الحرية

تنوعت المضامين الشّعرية في ديوان «أعياد الفصول «ومنها (الحب الإشادة بالعمل . البعد. الغربة . التغني بجمال الطبيعة ومواسم الأعياد بها . الأمومة .حالة الانتظار .علاقة السّياسة بالدّين.الطفولة .لحظة الإلهام الوحدة – البحر – الصحراء ..الخ) فقد ضمّ هذا الديوان قصائد عديدة ومتنوعة بمضامينها الوطنية، والوجدانية، والقصائد الاجتماعية، بيد أن الرؤية العامة في هذا الدّيوان تتألّف من بعدين أساسيين هما: البعد الوطني والبعد العاطفي، وهما يمتزجان معاً امتزاجاً عضوياً بارعاً؛ الأمر الّذي ضمن لهما درجة عالية من النضج والعمق والتكامل.

وهما المضمونان الأساسيان، قطبان يتراوحان بين معاني الرحلة ونشدان الحرية ، ومن خلالهما تبوح القصائد بوظيفة الشّعر ألا وهي رحلة المبدع إلى عالم الانعتاق والحرية وممّا جاء في الإهداء- وهو أول عتبة نصية- في الديوان :» إلى كلّ من أحبته نفسي / وكلّ من أحبّ/ حرية الاختيار ..» ص 5 كما ورد في كلمة المقدّمة. «إنّها مواصلة للسّير على وقع كلمات الحرية «ص8 من معاني الرحلة :تدور جلّ القصائد في فلك الرحيل وتستند على معجمها اللّساني وحقوله .و من معجم الرحيل على

سبيل المثال لا الحصر : (القطار – يصفر – أزيز – يطوي –يعبر – أرحل – شراع – مراكب –تذكرة– غياب – محطة – رصيف الخ) وليس اعتباطا أن يستهلّ الشّاعر ديوانه بقصيدة «يمرّ القطار «:{ وإذ يصفّر القطار من بعيد / وأسمع أزيزه / ثمّ يمرّ مسرعا / يطوي المدى ويعبر / ألتفت بالنظر تجاهه أشيّع / أحسّه لمن أحبّ يهرع / أحسّ قلبي يخفق / يكاد من مكانه يقتلع / أحسّني مع القطار أرحل .»} ص 9

إنّها رحلة الوعي بتجربة الحياة وضرورة مواكبتها في سيرورتها وهي رحلة بلا حدود ولا قيود وكثيرا ما تكون بلا عودة.

وتتجلّى رحلة الشّاعر في أبهى معانيها وأجلّها في سبيل البحث عن الحرية الموعودة وقد نحت صورتها السّاحرة متجلية في مظاهر الطبيعة : (قصيدة شراع ص 17) ومنها: «لعينيك أحكي عن الريح / تداعب شعرك / تهزّ شراع المراكب / عن اللقلق الأبيض / يحلّق فوق مياه القنال / والقصور تطلّ بأبراجها / من قديم الزّمان / على ال» البوسفور «/ وعلى القرن الذهبيّ / وأبحث عنك / فألقاك عنّي بعيدة / أنت يا حريّتي الموعودة» . أسطنبول 1984

إنّ المعاني الشّعرية المتّصلة بالرحيل تنبع من تأمّلات الشّاعر الفاحصة لحركة المسافرين ونقل أدقّ التفاصيل الرامية لتلك الأبعاد الوجودية والاجتماعية لمسألة الرحيل، وهي رصد لعلاقة الإنسان بالمكان وما تبديه من تناقضات وتتكاتف حواس الشّاعر لرسم الرحلة في أدقّ تفاصيلها صورة الحياة في ذروة تصاعدها وعند نقطة سكونها .هي صورة إيقاع الحياة بين الحركة والسّكون . صورة معبرة عن حتمية الفناء وتتجلّى هذه الفكرة في قصيد «في المحطة «الذي يختمه قائلا :» حفاوة ومحفل / والأرجل تستبق / كأنّ مهرجانا بالحياة ينبض ./ ومن جديد يبدأ القطار / يستعدّ للقيام / ويطلق صفارة الرحيل ، يرحل ./ تبقى المحطة خالية / كراسي فارغة / والريح فيها تخفق / » ص21.

وللقطار مكانة في نفس الشّاعر ، لأنّه صلة الوصل بينه والحبيبة :{ وليت إذا ما هاج قلبي / لذكرها / ذهبت إليها عاشقا / لأزورها / فيحملني ركب القطار لدارها / أرى الأرض تطوى لي / ويدنى بعيدها } وفي إطار هذا المعنى يؤكّد حسن نصر ظمأ الإنسان للحياة وللحبّ ، وهذا الظمأ لا ينتهي إلاّ مع الموت :» قصيدة عطش» لن ترتوي حتى الموت/

لآخر قطرة في الماء / لآخر رشفة في الحبّ / لن ترتوي لآخر كأس / ويزداد بك العطش) ص 22.

ولحضور القطار في الديوان أبعاد كثيرة واقترانه باللّيل والمطر لا يخلو من دلالة ..إنّ محطة القطار تحتلّ أهمية محورية في الديوان وهي الفضاء الأثير الّذي تتحرّك فيه القصيدة وليس تكراره في صدر كلّ بيت في قصيدة (على رصيف المحطّة ص 27) بمثابة الإيقاع المتناغم سوى إبراز دلالات المكان ورمزيته وخاصة في اقتران المكان بحضور الحبيبة ، فيتخلّص المكان من دلالته المادية الجغرافية ويصبح منبعا للأحاسيس الإنسانية والذكريات وتصبح المحطّة هي البداية والنهاية والشّاعر في رحلته بين قطبيها يعيش حالة انتشاء وهيام ووجد وتصبح المحطة موطن التأمل ومنبع الإلهام :

قصيدة: (على رصيف المحطة) ص 29»

(ومن بحار المحطّة * شربت ما قد كفاني

وكلّ ما في المحطة *وفي يدي ولساني

سيـــــنتهي للمحطة * لكلّ شيء أوان)

وفي علاقة الشّاعر بالمحطة يتغنّى بعمال السّكة الحديدية ويفخر بسعيهم ويشيد برسالتهم في فتحهم لدروب الحياة وتمهيدهم الأرض للإنسان :» يفتحون دروب الأمل / يمهدون الأرض للإنسان / لمصالحة أخيه الإنسان «ص35 وإن تبوح بعض القصائد بفكر إيديولوجي معيّن فهي لا تخفي البعد الوجودي للسّفر كما جاء في الشّعر العربي القديم . إنّ الرحلة في ديوان (أعياد الفصول)تواصل في الزمان وفي المكان مع الإنسان للوصول إلى جوهر الوجود ألا وهو الحياة الحرّة .وتتّضح غاية رحلة الإنسان في الكون من خلال قصيدة (عبر المدى ص 89) والتي يوثّق فيها أول رحلة بحرية له ،يستهلّها ب (انشر شراعك للسفر / عبر المدارات البعيدة / للبحار / ويختمها ب (وارسم لنفسك ما ترى / مستقبلا ،فكرا به تتقدم / وتكون حرا) . التوق إلى الحرية :

تكشف قصيدة «الانتظار «ص 12،أهمية الحريّة في حياة الشّاعر والإنسان عامة ، فيها كشف لتلهّف الذّات لإدراكها والسّهر والمجاهدة في سبيلها . ويحدّد الشّاعر حسن نصر منبعها جسّده في نبع الأمّ الصّافي فعلى

يديها يتلقى المرء أبجديّتها ، من قصيدة (عشق قديم) ص 15 : «أخرج من السديم ومن برج الدلو / من غشاوة فجر الخميس / لأستحم في أحضان أمي / لأنهل من لبنها / وأتمرغ في بياض صدرها / وأغرف من حنان صوتها {..} تعلّمني فنون الكلام / والمشي والغناء / .. / كيف أزرع الوردة / وأطعم القطة وأتدبّر أمري مع الأحياء / ثمّ تطلقني حرا / فأطير محمولا بكفّ الريح / لأواجه الدنيا على نمطي / وأعيش فيها كما يقول لي نظري ./ ص 16

وعمّق الشّاعر ظمأه للحرية في قصيدة (عطش في الدماء) (قصيدة عمودية على بحر المتقارب .ص 41 – 42 ، بمثابة لوحة مكثّفة الإيقاع والدلالات تمنيت لو أنّني كنت حرا / أعيش كما شئت عيش الغجر {..} وإنّ الحياة بها الحر يحيا / عزيزا كريما بكل الصور / فحريتي من عطاء السماء / وحق إلاهي لكلّ البشر / وحريتي عطش في دمائي / ينادي ويصرخ طول العمر).

وفي قصيدة (هو) قصيدة مسترسلة متماسكة الوحدة العضوية ينحت فيها الشاعر للحرية تمثالا رائعا نحته في شكل ملامح بطل شبه أسطوري : «(أعرفته ؟! ذاك الّذي يطوي الطريق / يمضي إلى الأفق البعيد . جبهة عريضة عالية / ابتسامة ترفرف بين العشب . نظراته ! جمرتان تبعثان الدفء في ليل الشتاء ./ ملامحه ! يا لسنابل القمح تتماوج / صوته هدير الموج يتدافق / خطواته أواني الزنك تتقارع / يمضي إلى الآفاق البعيدة / إذا لم تكن قد عرفته / فذلك هو ابن الحرية /. ص 47 . وتمثّل قصيدة (قبلة) ص 48 صورة من صور التحرّر والتمرّد على السّائد .

وتعمّق القصائد الوطنية الموثّقة للمقاومة أو المواكبة للاستقلال أو بعده مضمون الحرية مرتبطا بمفهوم التضحية والشّهادة في سبيل الوطن .

جوانب فنية :

أكسب الشاعر قصائده طابع البساطة والرقة، فهو قادر على أن يبعث في المفردة المنتقاة نبضاً متجدّداً، وجوّاً ثرياً، بالإيحاءات والدلالات الغنية. كما تميّزت بالصدق، والطابع الرومانسي الحالم والشفافية، واتّسمت بالرقة والعذوبة وعمق المعاني والصّور الشعرية المشرقة والمكثّفة .

ومن الظواهر الفنية البارزة في هذا الديوان المراوحة بين الشّكل الموسيقي التراثي والمعاصر، فقد تراوحت قصائد الديوان بينهما التي تتمثل في وحدة الوزن ووحدة القافية وبين شعر التفعيلة الشعر الحر

الذي تتنوّع فيه القافية أحيانا وتهمل أحيانا أخرى، إنّه الجمع بين الأصالة والحداثة.

لقد استطاع الشاعر حسن نصر بفضل موهبته الفنية، وثقافته الواسعة ومقدرته اللغوية وبأسلوبه الأصيل أن يقدّم تجربة شعرية ناضجة ويسمو بها نحو الإبداع والتجديد ليلائم مقتضيات التطور والحداثة في المسيرة الشعرية المعاصرة. وديوان» مواسم الأعياد» ما هو إلا بطاقة تعريفية شعرية لروائيّ وقاص ذي باع عريض، استطاع فيها تقديم قصائد عذبة تنشر روح الأمل والتحدّي .ديوان (مواسم الأعياد) رافد ثري وإضافة جديدة لمسيرة حسن نصر الروائية والقصصية.

52 ومن القص ماقصر..

ليلة نموذجا

أحمد حاذق العرف

1

حسن نصر سيد من أسياد الخيال السردي التونسي المعاصر لم تهزه رياح التجريبية والتجريب التي حفلت بها ستينات القرن الماضي ولا انخرط فيما كانت تعج به من كتل وتكتلات .

بعيدا عن الأضواء والضوضاء ظل ينوع محافله السردية من قصة وأقصوصة إلى رواية ونصوص درامية مطورا طرائق قوله وإنشائه حسب ما تمليه عليه تجربته / تجاربه الداخلية في إنصاتها وتفاعلها مع ما يحيط بها من ذوات وأشياء مشكلا غابة سردية متشعبة مسالكها ومتشابكة أشجارها على حسب الاستعارة الرشيقة لامبرتو ايكو وهو يتأمل السرد الروائي ويقلب مختلف أوجه وتعقيداته .

من هذه الغابة اخترنا أن نتوقف عند طرف من أطرافها أو مسلك من مسالكها ونعني الأقصوصة كما صاغها في مجموعته الممهورة بـ «52 ليلة» (منشورات الجديد 1979).

2

ومن القص ماقصر .

ذلك ما أراد حسن نصر تجسيده حين أدرج مجموعة من نصوصه تحت عنوان «قصة تقرأ في دقيقة واحدة (وان أسقطه في هذه المجموعة)وهو لا يعني أو يروم تطابقا بين سرعة القص وسرعة القراءة وذلك لأن كل تخييل سردي هو بطبيعته سريع وتختلف باختلاف الكفاءة الفردية لدى متلقيه من جهة أخرى .

إنها استراتيجية نصية تستدرج متلقيها إلى عقد ميثاق بين السارد والمسرود له والانخراط في لعبة مراوغاته ومكره فإذا بالذي طرح على انه يقرأ في دقيقة واحدة إنما يمتد إلى دقائق قد تطول باعتبار أن كل قراءة

جديدة بإمكانها أن تكشف عما ظل مضمرا في قراءة سابقة . ومن جهة فان في كل محكي ثلاثة مظاهر للزمن

زمن الحكاية

زمن الخطاب

زمن القراءة

صحيح أن الأقصوصة جنس سردي يتميز بتقلص عدد الشخصيات والأحداث وضمور سعة المكان وامتداد الزمن وهي في ذلك تتحاشى الإفاضة وتنفر من الإطناب ولكنها تبني عوالم ممكنة مخصوصة . على ضوء ما تقدم نقوم بنزهة بانورامية في هذه الليالي.

3

لا شك أن العنوان هو أحد المفاتيح التأويلية التي لا يمكن الإفلات من حبائلها .

هذه ثالث مجموعة يختار لها من العناوين الليل بعد «ليالي المطر «إضافة إلى «السهر والجرح «كإيحاء (وهي تيمة يمكن الاشتغال عليها من حيث ما ينبثق عنها من صور تضرب بجذورها في اللاوعي الجماعي حسب التصنيفات التي يقدمها الانتروبولوجي والمحلل النفسي جلبار دوران).

إلا أننا لا نظفر في هذه المجموعة إلا بحكايات قليلة أو إشارات طفيفة يكون مدارها الليل (ليلة صيف (ص4) الأغنية الجديدة (ص33) فرزيط (ص99)).

لذلك نعتقد أن هذه الليالي وقد وردت بصيغة الجمع إنما تحيل على مارسب في الذاكرة الجماعية من أشكال (ألف ليلة وليلة مثلا) أو هي محاكاة للسمر / السهر الليلي حيث تتطابق المدة الزمنية لرواياتها خصوصا وان هذا النسق لا يتم خرقه إلا في قصتين فقط «سفن في المضيق معطلة» (ص41)و «كم انأ وأنت غبيان» (ص25) انه مدخل تأويلي من مداخل أخرى ممكنة .

4

تضعنا هذه الليالي أمام حشد من الرواة يشكلون «بولوفونية «صوتية تتباين بتباين استراتيجيات القص التي يتخذونها أو سجلات القول التي يعلنون أو يخفون أو بنبرات أصواتهم التي سيتعلمون.

وهكذا تتوزع استراتيجيات النص إلى مستويات تتراوح بين ضمير المتكلم (16 أقصوصة) كالإيهام بأن الأنا هي أنا السارد علما بمصائر شخصياته متحكما في مسارها ومآلاتها وضمير المتكلم (أقصوصتان) هي الأقرب للمونولوق الداخلي وبين الحوارية (9 اقصوصات) التي يمسرح فيها السارد ما يحدث في منزع تلصصي وإعادة الصياغة لحكايات قديمة (5اقصوصات) وهم في ذلك يقودون لعبة تقوم على ما يسميه جينات الاستذكار أو الاستباق .

ولا شك أن هذا التباين سيترك من ملفوظات سواء التي يستنجدون فيها بأثر الواقع أو تلك يستدرجون فيها مخزون الذاكرة الجماعية .

5

«إن التخييل السردي كما يذهب امبرتوايكو يقدم شخصيات تقوم بأفعال أو تمارس عليها أفعال داخل أحداث القصة وتقوم هذه الأفعال بنقل وضعية شخصية من حالة بدئية الى حالة نهائية «.

أهم ما يهيمن على المتن الحكائي في هذه الليالي هو المفارقات بين الفواتح والخواتم فإذا كانت الأولى تتميز بحالة هادئة تكون فيها الذات الفاعلة من البداية إما متصلة بموضوع رغبتها أو منفصلة عنه واللجوء إلى التهدئة بالوصف أو التبئير فان الثانية بجنوحها إلى المباغتة أو النهاية غير المتوقعة تتخذ مسارات متعددة أكثرها تواترا

المنحى الغرائبي

كما هو الشأن في أقصوصات «سرقوا معطفي «(ص29) حين فقدت صوتي» (ص30) «فضيحة «(ص63) «الحصار (ص83) «فريبري» (ص97) وهو منزع مثير للخوف والهلع .

المنحى العجائبي

كما يتجلى في أقصوصات «عصفور طار» (ص39) «كرسي الباي» (ص45) «الإخطبوط» (ص89)

المنحى الكارثي

كما تجسده أقصوصات «هيا نلعب معا يا جدي» (ص6) «المعصرة «(ص9) «فيضان «(ص41) «نوبة قلبية «(ص43) وتنتشر فيه رائحة الموت.

المنحى التهكمي

كما هو الشأن في أقصوصات «والعصر والنشر» (ص13) «براح يلبراح» (ص22) «الدرس» (ص35) «حكاية تافهة «(ص 49) «الأحدب «(ص68) تنم فيه السخرية عن «وعي لعبي جيد «.

المنحى الأمثولي / الأليغوري

ويشمل الأقصوصات «مملكة الطيور «(ص67) «ابن الملك» (ص69) «وطن العصافير «(ص 69) «الرجل وابنه وحماره» (105) «في قبضة الذئاب «(ص111) وتساق فيها الحكم ذات النفس التعليمي والدلالات الأخلاقية .

ليس هذا الجرد تصنيفا صارما وإنما مجرد عمل إجرائي قابل للتعديل والتحوير باعتبار أن المسارات التي أتينا عليها قد تتقارب وتتشابه ويأخذ البعض منها مظهرا من مظاهر الآخر .

6

نكتفي هنا بإيراد نماذج مما تقدم ذكره

المنحى الغرائبي

ينفتح نص «فيربري «(ص97) ب»صالحة فتاة كبقية الفتيات تريد أن تلبس . أن تعيش مثل بقية الناس . وحين اتصلت بموضوع رغبتها» أغلقت باب غرفتها ولبست ثوبها الجديد (...) كأنما حيك خصيصا لها (...) وفجأة (مباغتة) (..) أحسست بثقل يجثم على صدرها «وصولا إلى «أخذ الثوب يمتصها ويتلوى عليها كالثعبان . الثوب يأكل نهديها . يأكل يطنها يأكل ظهرها ويأكل فخذيها يأكلها جميعها (..) هرع الناس من كل ناحية مدهوشين والفزع في اعينهم ينظرون الى الثوب الذي أكل الفتاة وانتصب على السرير منتفخا متكبرا»

المنحى العجائبي

في نص «عصفور طار في الجو «(ص39) «خرج عصفور مسن من عشه بأعلى الشجرة وطار في الحقول (..) وفجأة رأى عصفورة تلبد بين الأغصان فخفق قلبه لرؤيتها ووقع في حبها (..) وقد تذرع بحكمة الشيوخ وتمرس على صلابتهم وصبرهم «لتنتهي رحلة حبه إلى «انه كان يناشد عصفورة ميتة»

المنحى الكارثي

في نص «المعصرة «ص(10) مخلوف فلاح يحمل زينونة إلى المعصرة وصاحب المعصرة يتلقى الزيتون من مخلوف.

وبغتة لم يعد مخلوف يحمل الزيتون إلى المعصرة ولم يتقبل صاحبها هذا الوضع «وتملكه غضب عاصف (..) ثم هجم على مخلوف _ وكانت عجلات الرحى لا تزال تدور – فحمله بكلتا يديه المعروقتين عاليا ورمى به في المعجنة وسط الرحى (...) ثم لم يلب ثان انطفأ الغضب في عينيه (..) فقد استمرت عجلاتها تدور وتعصر من دم مخلوف زيتا أصفر كالذهب بدون انقطاع «.

المنحى التهكمي

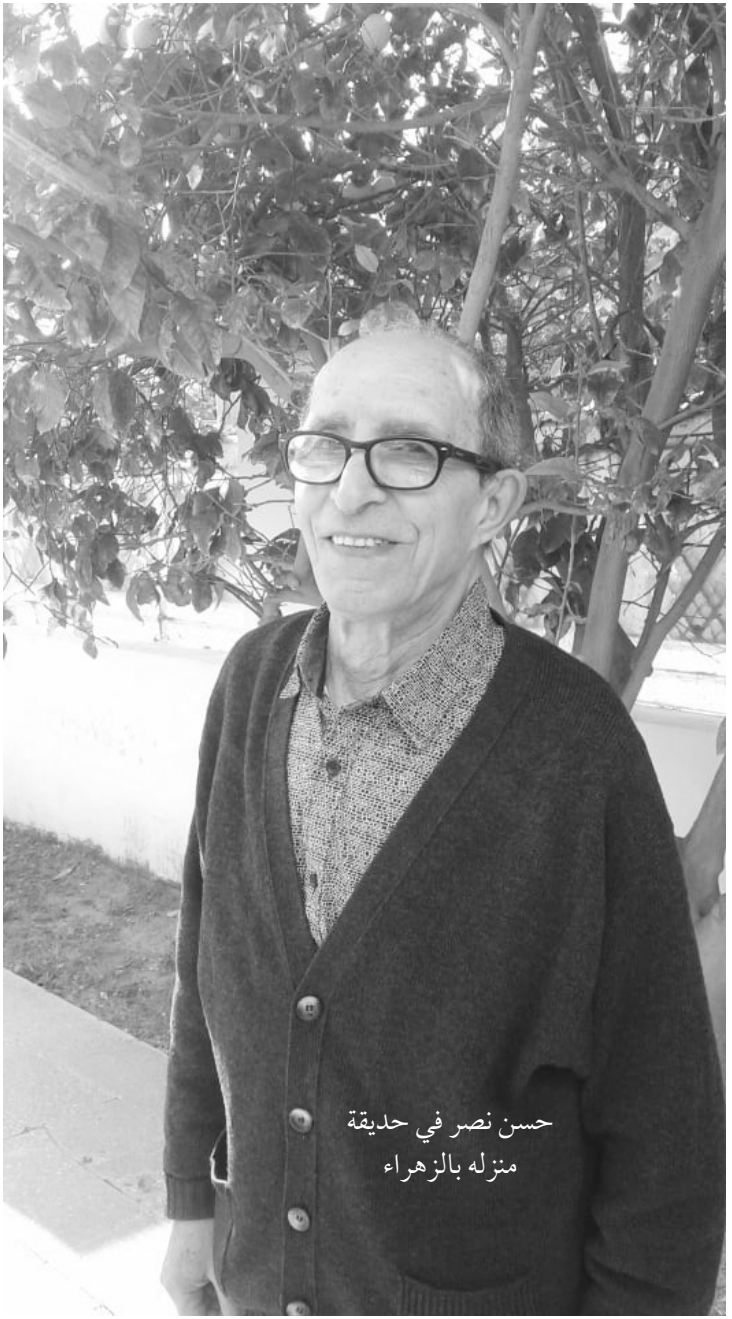
في نص «والعصر والنشر «(ص 13) تجري الأحداث في حمام وتقوم فيه العلاقة بين زبون وطياب حسب الأعمال / الأفعال الروتينية التي يعرفها متعود على ارتياد هذا المكان.

إلا أن ما تنتهي به هذه العلاقة إلى أن الطياب «أخذه (أي الزبون)بكلتا يديه القويتين واعتصره عصرة نهائية محكمة وألقاه على كتفه ثم صعد به فوق السطح فنشره في الريح ليجف «

ان النبرة الساخرة التي تلعب وظيفة إيحائية تحيل الى حالة التشيء التي يمكن أن تبلغه الذات البشرية إلى درجة استوائها بالأشياء (فالعصر والنشر يكون للملابس لاغير) .

المنحى الامثولي

في نص «الرجل وابنه وحماره «(ص105) وهو إعادة صياغة لحكاية قديمة ومتداولة تقوم على ما جرى لرجل وابنه وهما في طريقهما الى السوق وما أثاره تعاملهما مع الحمارين فضول وتعاليق لدى المتابعين لمسيرتهم لينتهي الرجل إلى الإقرار بـ«أن أحسن طريقة هو أن يفعل ما يراه صالحا لحاجة من غير أن يهتم بتعاليق الناس ولا بأقاويلهم فلا أحد يسلم من كلام الناس» ان الصيغة التعليمية هنا واضحة ولا تحتاج إلى كثير إثبات.



حسن نصر في حديقة
منزله بالزهراء

حسن نصر ناقدا من خلال «تحدثني وأقول لها»

لسعد بن حسين

لقد اخترت أن أشتغل على المقالات النقدية التي أصدرها حسن نصر في كتاب بعنوان «تحدثني وأقول لها «صفحات روائية الصادر عن دار زخارف سنة 2017 لعدة أسباب لعل أهمها

1/ عدم اطلاعي على هذا الجانب الغامض من إبداع حسن نصر الذي عرفته قصاصا روائيا.

2/ قيمة الرجل في المدونة السردية التونسية .

3/ مواكبته لسنوات طويلة الإنتاج الثقافي والأدبي في تونس وقربه من شخصيات لم يسعفني الحظ (بحكم السن) بالتقاطع معها في الحياة رغم معرفتي ببعض منجزها الإبداعي.

كل هذه الأسباب تجمعت كي تحفزني لإعداد هذه الدراسة لمداخلة وأرجو أن تفي الرجل حقه .

في تقديم الكتاب

كتاب «تحدثني وأقول لها» جاء في مائة وسبعين صفحة واشتمل على اثنين وثلاثين مقالا قدم لها الكاتب بـ «كلمة» أوضح فيها أن

«هذه الصفحات الروائية هي كتابات عن بعض من عرفت من الكتاب وبعض ما قرأت من أعمالهم وبحوث وآراء وكتابات أخرى اخترتها مما كنت أنشر في الصحف والمجلات طوال سنوات ..»

وما يشدنا في هذه الأسطر التي قدم بها حسن نصر كتابه مسألتان

الأولى أنه لا يعتبر» مقالاته «هذه نقدية اذ يصنفها على أساس أنها صفحات روائية .

والثانية أنها كتابات عن بعض من عرف من الكتاب وبعض ما قرأ من أعمالهم .

وربما ارتبطت المسألة الأولى بنوع من التهيب عند حسن نصر في تصنيف نفسه كناقد وهو الذي عرف في الأوساط الأدبية والثقافية بأنه قصاص وروائي لا يشق له غبار ولعله يحبذ تصنيف نفسه كسارد وما يؤكد ذلك أشعاره البئر والدلو في حديثه التقديمي للكتاب فهذه المقالات النقدية هي «ما أخرجه دلو صغير من بئر عميقة «ولكأن كتاب حسن نصر النقدي ليس سوى قطرة من محيط النقد الشاسع.

وفي جانب آخر لا يخلو تصنيف الكاتب لدراساته من تواضع معهود عند حسن نصر يعرفه كل من سنحت له فرصة معاشرة هذا الرجل والحديث معه .

أما المسألة الثانية فتتعلق بتأكيد الكاتب على ذاتية مفرطة في مقالاته هذه فهو قد كتبها عن «أصدقاء من الكتاب «عرفهم أو اطلع على أعمالهم . وهذا يؤكد على جانب «عاشق «في مقالات حسن نصر جانب «المبدع» لا الناقد فيه باعتبار أن النقد «كمؤسسة» هو فعل موضوعي لا علاقة فيه للناقد بالكاتب.

أقسام الكتاب

يمكن تقسيم المقالات الواردة في الكتاب إلى ثلاثة محاور ليست هي مقالات رأي وفكر / ثقافية، مقالات عن كتب، مقالات عن مبدعين ..

أما المقالات الثقافية ويندرج تحت هذا الإطار أحد عشر مقالا هي الفن ليس له حدود/ بروميثيوس مقيدا / فنجان قهوة/ الخداع في الفن / قوة الحرية / أعياد الفلاحين / أدب المقاومة / جميل بثينة / أبو بكر الشلبي / الحج قبل الإسلام / الوطن والمراهق والنصوص.

وهذه المقالات تحمل آراء وأفكار الكاتب عن الفن والأدب والحياة بشكل عام كما أن بعضها يعرف بنصوص أو تجارب إبداعية فتنت الناقد (جميل بثينة، أبو بكر الشبلي، بروميثيوس مقيدا..) وهي مقالات – يمكن أن نضيف إليها «الكلمة «التقديمية للكتاب – تكشف عن توجهات حسن نصر الفكرية والايديولوجية توجهات مريد رومنسي يتعلق بالفنون والحرية، كما يظهر عشقا مفرطا للوطن وضرورة المحافظة عليه . ولو شئنا تلخيص مجمل آرائه في هذه المقالات واستعرنا بعض جمله لتأكيد ذلك لوجدناه يعتبر الفنان «ثورة على التقاليد والجمود «ص 12 بل انه يذهب إلى أكثر من ذلك إذ يعتبر أن هذا العالم الذي سادت فيه الحروب وترسخ فيه منطق الكراهية «لا خلاص له من هذا التناحر والكراهية إلا في الفن» ص12 .

لكن لا أوهام للناقد حسن نصر عن جوهر الفنون وتنوعها فهو في مقال «الخداع في الفن «ينتصر لفن شعبي نابع من نبض الحياة اليومي على حساب فن برجوازي وهو يبدأ هذا المقال بجملة لكارل ماركس دون أن يذكره هي «أن وعي الناس لا يحدده وجودهم على العكس ان وجودهم الاجتماعي هو الذي يحدد وعيهم» ص91.

اما في الاختلاف بين المدارس الفنية وأساليب الأدباء في إنشاء نصوصهم فان حسن نصر يصل إلى استناد روائي / نقدي يعتبر فيه أن «لكل قهوة نكهتها وكذلك لكل بلد نكهته ومذاقه ورائحته في الفن» ص 89.

لكن خلود الفنون وتميز الفنانين لا يمكن أن يتحقق عند حسن نصر إلا ب»قوة الحرية «(عنوان مقاله العشرين) ففي «غياب حرية التفكير تتعطل قوة الإبداع وتسقط إرادة الحياة وفي إطلاق حرية التفكير تنطلق قوة الإبداع وتتحقق إرادة الحياة » ص95.

بل ان تعلق حسن نصر الشديد بالحرية يجعله لا يكتفي بوضع شرط الحرية للإبداع وإنما يعتبر ان المعركة الرئيسية التي يجب على الكاتب أن يخوضها هي «الكفاح من أجل الحرية بكل معانيها وأبعادها» ص 95.

وضمن هذه المقالات الفكرية / الثقافية يتطرق الروائي / الناقد الى مواضيع شتى ك» الحج قبل الإسلام «حيث رصد فيه المواقع التي كان يحج لها العرب في الجاهلية وأماكن حج أهل الديانات التوحيدية الأخرى كما حاول أن يجري جردا لواقع الأدب العربي بعد زمن «العمالقة «وهو مقال في نظري هام جدا لأن فيه تفاعلا وردا على مقالين سابقين عن الأدب العربي الحديث لكل من الدكتورين شكري المخفوت ومهدي المبروك الصادرين في جريدة الإي العام.

ولم تخل هذه المقالات الثقافية من تعريف لبعض أعلام الأدب العربي القديم للقارئ التونسي مثل مقاله عن «جميل بثينة» ومقاله عن «أبي بكر الشبلي» فمن يعرف حسن نصر يعرف تعلقه بالشعر العربي القديم الجاهلي منه وما تبعه وافتتانه الكبير بحياة المتصوفة وأشعارهم الرمزية ولقد استغربت شخصيا غياب مقال عن «الشريف الرضي» الذي كثيرا ما حدثني الأستاذ / الصديق حسن نصر عنه بكل شغف .

المقالات عن الكتب

وقد اشتمل هذا القسم عن اثني عشر مقالا تعلقت بإصدارات تونسية

شاعر بين الليل والمرآة عن قصائد للملاك الضائع لخالد النجار / رواية بلارة للبشير خريف / رواية برق الليل للبشير خريف أيضا / الشعراء الفرسان عن ثلاثة دواوين لأولاد أحمد / صهيل الخيل عن ديوان النساء لجميلة الماجري / الشعر والجنون عن أنثى الماء لآمال موسى / نسور وضفادع للطاهر قيقة / الكاتب المغامر عن روايات الخيال العلمي عند الهادي ثابت / رائحة العنبر لمنيرة الرزقي / لغة المقاومة عن ظلال الأرض لعبد الواحد براهم / رواية دنيا عن رواية محمود طرشونة / بين الفرشاة والقلم عن المجموعة القصصية فضاء لمحمود التونسي.

وهي مقالات كما يبدو من عناوينها تواكب الإصدارات التونسية وتفاعل حسن نصر معها نقديا ولعل اللافت للنظر في هذه المقالات هي أنها مست تقريبا كل الأجناس الإبداعية الأدبية الرائجة في بلدنا من شعر وقصة قصيرة ورواية.

وهي في أغلبها قراءات عاشقة يمتزج فيها الذاتي بالموضوعي ولكن المنطق النقدي فيها ثابت حيث أن حسن نصر يشتغل في دراساته على ثيمات معينة (التيه، الجنون، الحب، العطر، الفروسية ..) وهي ثيمات يستخرجها من خلاصة قراءاته للمدونات ولكأنه يستنطق النصوص من وجهة نظره الخاصة.

واللافت للنظر في هذه المقالات أن أغلبها اعتمد الربط بين حياة الكاتب / المؤلف وإبداعه (خالد النجار وأولاد أحمد وطرشونة ومحمود التونسي والبشير خريف ...) فتأتي القراءة النقدية لحسن نصر ممزوجة بذكريات له مع الكاتب أو بانباءات عن حياة هؤلاء الكتاب مجهولة عند القراء العاديين .

ولعل مايميز هذه الكتابات المواكبة للإصدارات الجديدة (في زمنها) هو تجرؤ حسن نصر على الكتابة عن نصوص بكر لم يسبق أن تعامل معها ناقد (عادي أو أكاديمي) مثل «رائحة العنبر «لمنيرة الرزقي أو «أنثى الماء» لآمال موسى و«قصائد للملاك الضائع «لخالد النجار (هذا الديوان المنسي إلى حد اليوم) والمجموعة القصصية «فضاء «لمحمود التونسي.

ولا تخلو هذه القراءات من مواقف يبثها حسن نصر كموقف مبدئي له من الإبداع والفن فتراه يعلق على ديوان خالد النجار قائلا «قد يرى البعض أن قصائد هذا الديوان ربما تبدو جامحة وطليقة ومبتورة غير كاملة وغير ملتزمة لا بقضايا الوطن ولا الشعب إلى أخر ذلك من هذا الكلام الذي أصبح خبزا يوميا تلوكه الأفواه إلى حد القرف والسفاهة» ص 18

مقالات عن المبدعين

وهي تسع مقالات تعلقت سبع منها بمبدعين تونسيين واثنتان بكاتبين أجنبيين هما اللبناني خليل حاوي والياباني يوكيو ميشيما اللون والحركة عن محمود التونسي ورسوماته / عن فريد غازي/ قطار الحضارة للعروسي المطوي/ بيتنا الكبير عن الطاهر الخميري / راهب الكتب عن ابي زيان السعدي / الفيلسوف الساخر عن بلقاسم التليلي / الكاتب العاشق عن حسنين بن عمو / آخر ما يكتبه الشاعر عن خليل حاوي / سيف ميشيما عن يوكيو ميشيما .

وهي مقالات أشبه بالبورتريهات الأدبية ينسجها حسن نصر في قالب قصصي وصفي يجمع بين المبدع وإنتاجه في تفاعل مع الساحة الأدبية أو الثقافية للفترة التي عاش فيها .

وهي مقالات يغلب عليها طابع البيبليوفيليا أي إن حضور الكتب (بجميع أصنافها) مكثف وطاغ فحسن نصر يصنف التعلق المرضي بالكتاب عند «الطاهر الخميري وأبي زيان السعدي وبلقاسم التليلي «وغيرهم وهو في ذلك لا يهمل الصفات الجسدية والملبسية، صفات تجعل من المبدعين الذين يتحدث عنهم أو ينقد كتبهم حسن نصر كأنهم شخوص قصصية أو روائية تنأى بهذه المقالات عن الجفاف وانعدام الحياة الذي كثيرا ما ميز المقالات النقدية للكثير من نقادنا.

بورتريهات لا تخلو من أوجاع ذاتية (كالحديث عن محنة فريد غازي وموته كمدا) ولا من أوجاع موضوعية (في صلة بالوطن خاصة مقالات الستينات) ولكنها بورتريهات «توقير «(للكبار الذين سبقوا حسن نصر كفريد غازي والطاهر الخميري والبشير خريف) (في مجمل الحديث عن روايتي بلارة وبرق الليل) كما لا تخلو من حميمية واعتراف بالجميل والصداقة (أبو زيان السعدي، بلقاسم التليلي ...)

ولكان حسن نصر رسام يرسم بقلمه صور / بورتريهات من أحبهم في الحياة وفي الإبداع.

الاستنتاجات

عديدة هي الاستنتاجات التي يخرج بها القراء من هذا الكتاب النقدي ولعل المجال لا يسمح بالإتيان عليها كليا لذلك سنكتفي بإيراد أهم الاستنتاجات التي توصلنا إليها بعد قراءة «تحدثني وأقول لها ».

تواضع الناقد

لا يشير حسن نصر من بعيد أو من قريب إلى أن ما كتبه يدخل في خانة النقد إذ هي حسب رأيه «صفحات روائية لكنها صفحات لا يمكن أن تدخل للمدونة الإبداعية لحسن نصر ونرى أنها مقالات نقدية شاء صاحبها أم أبى باعتبار أنها تصدت بالدراسة لكتب وتجارب إبداعية تونسية وعربية .

النقد الانسيابي

كدت أقول النقد «العفوي» ولكن ذلك قد يسيء إلى المجهود الكبير والنقدي الذي بذله حسن نصر في هذه الدراسات فصاحبنا ناقد لا يظهر «ترسانته «النقدية فلا ذكر لمراجع نقدية لا قديمة ولا حديثة (لا الجرجاني ولا تودوروف ولا بارط ...) فحسن نصر عمد إلى التفاعل مع نصوص منشورة واستنطقها ليخرج منها بعض الأفكار الخاصة به.

لكأنها دراسات تطبيقية بعد عملية هضم وتمثل لعدة مدونات نقدية مختلفة فالمعلوم أن الكاتب درس في العراق الآداب العربية ودرسها وأنجز عدة بحوث في إطارها لذلك هو ضرورة ملم بالمدارس النقدية وواع بالاختلافات بينها لكنه لا يريد استعراضها في دراساته بل حبذ أن يتفاعل مع مدونته كسارد مبدع .

الامتداد الزمني

الدراسات الموجودة في الكتاب تمتد على عقود طويلة بعضها سبق أن نشر لأول مرة وهي تجمع أجيالا إبداعية تونسية مختلفة بين القديم والحديث لذلك تعكس ما حصل في الحياة الثقافية والأدبية في تونس من تطور رصده حسن نصر ونشره للقراء حتى يطلعوا على تجارب سابقة وحتى حاضرة بعضها لا زال مجهولا وهل أفضل من جعل المجهول معلوما كمهمة نقدية .

الخاتمة

جميل وممتع هذا الكتاب ومتنوع ومشوق وهو يؤكد ان المقال الصحفي النقدي بعد سنين من المواكبة يمكن أن يشكل مدونة نقدية هامة .

وبالعودة إلى استعارة البداية التي انطلق منها حسن نصر (البئر والدلو) يمكن أن أعتبر هذا الكتاب نوعا من تحريك للمياه الراكدة ركود نقدنا عن الاشتغال على المدونة الإبداعية الأدبية التونسية .

واني على شبه يقين أن هذه المقالات هي نزر قليل مما كتبه حسن نصر «نقديا «فأرجو أن ترى بقية دراساته ومقالاته وبحوثه النور قريبا .

الحداثة الأجناسيّة في كتاب دهاليز الليل لحسن نصر

سندس بكار

تقديم مادي للكتاب :

كتاب دهاليز الليل من منشورات الجديد وقد تم طبعه بمطبعة الاتحاد العام التونسي للشغل في شهر ديسمبر 1977 وقد صدر بعد مجموعته القصصية ليالي المطر والتي نالت الجائزة التشجيعية لوزارة الثقافة الموسم الثقافي 68/ 67

_كتاب متوسط الحجم يتكون من 139 صفحة مقسم إلى 13جزء مرقم بالأرقام الرومانية.

_عتبته الأولى عنوان شعري يتشكل بخط ابيض على خلفية داكنة معتمة.

_عتبته الثانية نص شعري للشاعر خليل حاوي

_لم يذكر جنس هذا النص.

2تحديث مفهومي لعنوان المداخلة :

. ما المقصود بالحداثة الاجناسية؟ اي لماذا اخترت هذه التيمة؟

الحداثة بماهي تعبير عن روح التمرد لدى الكتاب على الأنماط السائدة في الكتابة وهذا ما نط في ذهني انطلاقا من غلاف الكتاب ومن عتبتيه الأولى والثانية.

اولا على مستوى بنية النص، هل هذا النص رواية؟ ام هو قصة طويلة؟ ام كتابة مفتوحة؟ ام نص لا أجناسي؟

ثانيا على مستوى لغة النص (العناصر المغذية)

. انفتاح على الشعر (لماذا خليل حاوي)

. شعرية السرد وجماليات السخرية

ثالثا التجديد عند حسن نصر في كتاب دهاليز الليل.

تحديث مفهومي لعنوان المداخلة :

أي ما المقصود بالحداثة الاجناسية : (أي لماذا اخترت هذه التيمة)

الحداثة بما هي تعبير عن روح التمرد لدى الكتاب على الأنماط السائدة في الكتابة

لماذا هذا الكتاب تحديدا دهاليز الليل؟

تقديم محتوى الكتاب : رفيق وعلاقته بمدينة بحرية تلف بذراعهاعنق البرج، ليل وأسرار وغموض، علاقته أمه وبنساءمررنا بحياته، علاقة ملتبسة بالبئر والماء....

يعقد المؤلّف عقدا مع القارئ بموجبه يوجهه ويحدّد طبيعة قراءته فإن غاب الميثاق (le pacte) يصطدم القارئ مباشرة بنص مربك عليه سبر أغواره، وتحديد طبيعته والتوغل فيه لضبط هويته أو إرتباطه بخيال الكاتب أو حياته والكشف عن خط سيره الإبداعي. فكلمة كتاب التي ذكرناها تعد مدخلا لبيان غياب ضبط جنس المؤلف من طرف الكاتب فهل يكون هذا الغياب مقصودا منه؟

إن الجنس الأدبي يظل مفتوحا بانفتاح الممارسة النصية وتجددها فهي وإن كانت «تستند إلى خصائص أجناس معيّنة فإن إعادة بناءها أو خرقها يجعل هذا التداخل أحد المنطلقات المركزية لظهور أنماط كتابية مختلفة، إن الأعمال الثورية في ميدان الأجناس تتولد في الغالب كما يرى (جون مولينو) عن امتزاج أجناس سابقة، أو عن رفض الحدود الأجناسيّة التي يفرضها التقليد، وبظهور أعمال أدبية مختلطة تتأسس أجناس جديدة».

ان غرس المصطلح في الغلاف الخارجي أو الداخلي على أنه نوع من المقاومة الخفيّة لظواهر الذوبان الخالص حيث يشي المتن بمكنونات النص ويمنح القارئ تواطئا خفيا بين الكاتب والمتلقي وهو ما يرغبه بعض الكتاب من أجل استمالة القارئ .

وترى أسماء معيكل «أن ذوبان النوعيّة قد أسهم في كسر انغلاق النصّ على ذاته، حيث انفتح الباب على تعدد القراءة، أي إن إنتاجية النص لم تعد رهينة المبدع ذاته، وإنما رهينة القارئ ومخزونه الثقافي والنفسي ورؤياه التي يتوجه بها إلى النصّ وزاويّة تلك الرؤيا التي ينظر منها».

فأين تكمن الحداثة؟ وماهو جنس دهاليز الليل؟ و هل مازلنا نتحدث عن نقاء الجنس الأدبي؟

اعتبر نقاد الأدب الرواية أكثر الأجناس الأدبية حداثة ذلك أن ظهور الرواية في الغرب بالشكل الفني الذي نعرفه اليوم اقترن بميلاد «الفكر الحداثي» الذي يقوم على تصور مخصوص للعالم قوامه رفض أنماط التفكير التقليدي وتجاوز الثوابت والقول بالنسبيّة وتغيّر الحقائق(الرواية كجنس أدبي ظهر في فرنسا في القرن الثاني عشر هناك من يعتبر أن الرواية الفنية بدأت مع دونكيشوت لسرفنتس وذلك في القرن الثامن عشر). فعلى هذا النحو تعتبر الحداثة جملة من القيم الفكريّة والجماليّة التي تناهض القديم وتبشّر بكل فعل جديد يسعى أصحابه إلى الإبداع والإبتكار فلا غرابة حينئذ أن ترتبط الحداثة في عنوان هذه المسألة بالأجناسيّة، فالحداثة بهذا المعنى تجديد أو لا تكون وهذا التجديد يتعلق تحديدا بالأجناسيّة والجنس الأدبي.

يستعمل حسن نصر ضمير المخاطب بشكل مخاتل في ما ينتظر القارئ ضمير المتكلم فيقول : **وقع النواقيس يشتد على رأسك يكاد يفجر رأسك. غار قلبك في صدرك وغامت الدنيا في عينيك لم تعد ترى إلى ما تنظر أمامك. وابتعدت شيئا ما عن مكان الحادث، فثاب إليك رشدك وعادت إليك نفسك، وانتبهت إلى أنك كنت تسرع الخطى بأكثر مما يلزم، خففت من سرعة خطاك. وحين خرجت إلى ساحة الاستقلال ووصلت إلى باب الكنيسة، سمعت نواقيس الكنيسة تقرع في ذلك الوقت. نظرت حواليك فوجدت الساحة خالية ومتسعة ووجدت نفسك وحدك...**

هي محاولة من الذات للتخفيف من وطأة الواقع، يلجأ الكاتب لجماليات السخرية للتخلص من انفعال البطل الظاهر وتسليط ضوء يليق بالفكرة العميقة التي يسعى الكاتب لإبرازها من خلال تضخيم المتناقضات والضحك على الموقف لتخفيف حالة الدمار التي يعيشها. رفيق.

اطلقت يديك من جيوبك وبعثتها ضحكة عالية تمددت لها ضلوعك بين جبينك، سخرت فيها من الهوى ومن نفسك، كثيرا ما كنت تسخر من نفسك في الأوقات التي تشعر فيها بالضيق وبالحرج، تجاوزت الكنيسة ببعض خطوات حيت توقفت عن السير فجأة، جعلت تتحسس جنبيك، أحسست بالضربة تصيبك في جنبك قذفت بيدك في جيب سترتك الداخلى تتفقد حافظة نقودك فاذا الجيب فارغ. فصحت بصوت مسموع: «فعلتها بك الــ.....» تسمرت في مكانك لحظة ثم انثنيت راجعا على أعقابك تبحث عنها.»

الاجناسية بما هي انفتاح الجنس الادبي على اجناس ابداعية مغايرة
انفتاح النص على الشعرية:

أ /مدخل شعري

أن استحضار الممارسة الشعرية بما لها من قدرة على مساءلة الوجود واكتشاف إمكانات العالم التخييلية التي تتمرد على العقل الاداتي وتكسر دائرة العادة والألفة في اتجاه تخوم المعنى، الذي يقود الى تغيير الرؤى، إلى الذات والعالم.

فالشعر يمنح القارئ طاقة تخييلية تتاول العالم وتخترق جدار اللغة من أجل سبر أغوار المعنى في عريه الناطق وهو وعي مكن حسن نصر من الإشارة المباشرة إلى نص شعري لخليل حاوي. وهو شاعر مجدد عميق ومتمرد، لماذا وظفه حسن نصر. كصوت اول من دهاليز الليل.

يقول خليل حاوي في العتبة الأولى

أنبت الصّخر ودعنا نحتمي
بالصخر من حمّى الدوار

***

جمّد الموج الذي يبصقنا
في جوف غول
إن تكن رب الفصول

هو نص من بئر عميقة تقطنها الروح إذ يقول:

كنت ميتا باردا يعبر أسواق المدينة
الجماهير التي يعلكها دولاب نار
من أنا حتى أرد النار عنها والدّوار
عمّق الحفرة يا حفّار
عمّقها لقاع لا قرار

لماذا اعتمد الكاتب تحديدا على خليل حاوي ؟

خليل حاوي شاعر مجدد وعميق ومتمرد : توظيف اعتماد الكاتب على خليل حاوي لتعميق نظرة حسن نصر للادب وارتباطه بمبدعي عصره.

إن شعريّة السرد مظهر لاحق للخطاب الذاتي حيث ينسجم مع ضمير المتكلم الذي يمثل الصوت الأول من أصوات الشعر حسب تقسيم اليوت، وعندما يستخدم هذا الصوت فإنّنا نقترب من ذاتية الشعر ومنظوره العاطفي وندخله والقارئ إلى حالة الشعر على مستويات معينة حيث حضر الشعر في العتبة الأولى كمؤشر على حضور تلقائي أوسع دفعنا للتأمل في كيمياء النص حيث حضر الشعر الشعبي في شكل التماعات مبثوثة داخل النص وهذا يشير إلى قوة حضور الشعر في وعي الكاتب

«**تنهد رابح وطوح برأسه إلى الخلف وقال في صوت كالغناء:**

- «**من المر أتجرع المر، ومرين ياسر على. يا طيحتى جات في الشمس والظل هارب على.**»

ب/الشعرية السردية :

كما نلاحظ تجلّ آخر **يتمثل في استخدام لغة الشعر للتعبير عن السرد** منذ أول النصّ مما يبرز قدرة الكاتب على إنشاء كون حداثي على تخوم الشعر من أجل تتبع مسار الحكاية وتشكلاتها.

- «فصل الثلوج والصمت المتراكم، وهذا الصقيع الذي يحفز تحت القشرة.»
- «السحب السوداء تتمزق في بطء يعصر قلبي، ووجهك الذي تاه عني بعيدا شراع اختطفته الأمواج.»
- «الشمس المتعبة تلقفتها أحضان البحر، وأنت واقف وحدك.» [4]
- «أنين البكرة فوق البئر، يصيبني في الأعماق من قلبي.. [4]

فالكاتب يلجأ إلى الخيار الشعري لينقل للقارئ الإنفعال العالي الذي يثقل الوقائع السرديّة ويعدد مواقع التبئير...ويضفي البعد الشاعري على اللحظات الخاصة التي تتسم بالتوتر النفسي للبطل ارهاقا جماليا وتفاعلا تلقائي...

انفتاح هذا النص على الرواية :

يميل هذا النص إلى الرواية القصيرة، إذ تقترب من «النوفيلا» أو ربما شكل انتاح النص على القصة أو كتابة مفتوحة كاختيار أجناسي جديد يختلط بالحوار والحكي والنقاش والتفلسف والأقوال والأمثال الشعبية)و قد قسّمت عبر إحداث فراغات طباعيّة ووضع أرقام لتجزئة العمل وتنظيم إيقاعه إنها دفعات سرديّة متتابعة لا تتجاوز كل دفعة بضع صفحات محمّلة

بالمؤثرات العاطفيّة والكثافة الشعوريّة بدل الكثافة الدراميّة أوالسرديّة، فاللّغة هنا تروي أحوالا وإنطباعات ذاتيّة متعلقة بها وبالمحيط وهو ما يكشف حالة حادة من العزلة، لا تتيح للأصوات الأخرى أن تنال نصيبها كأنّ الذات، لا تسمع غير صوت آت من مكان لا يعرفه لكنه يشبهه، هل كان حذوه في البئر أم كان وجهه فيه؟

- **«أتسكن في هذه الدار القلعة وحدك؟**
- **منذ مدّة طويلة أسكنها وحدي**
- **و ماذا أعجبك فيها؟**
- **أشياء كثيرة تعجبني**
- **مثلا؟**
- **البئر**
- **و ماذا ثمة في البئر؟**
- **الماء.»**

اعتماد التاريخ لتغذية النص الادبي:

إن التعدد والتنوع في كتاب دهاليز الليل ساعده على الإنفتاح والإمتزاج بأنواع أدبيّة أخرى بعيدا عن مقولة «نقاء الجنس الأدبي» التي تجاوزها الزمن، فهنا حديث عن التاريخ

«كدست سوق السياحة فجأة أثناء حرب 1967 بين العرب وإسرائيل وكان على هذا البناء الشامخ الذي أقيم في طرف البلدة أن لا تتعطل الحياة فيه. كان لا بد للحياة من أن تمضي ويستمر الدم يتدفق نشيطا في النزل.

بتحدث البطل عن التعاقد الاشتراكي ويستمع إلى البحار وهو يشكو. الخراب فيفسر له أن كل تنظيم جديد جديد يبدأ تطبيقه على مجتمع ما تدخله الفوضى ذلك أن الأفراد الذين يعهد إليهم أمر القيام بالمسؤوليات، يكونون في غالب الأحيان حديثي عهد بتلك المسؤولية...

«وابتداء من شعرية أرسطو وأفلاطون، ومرورا بتصوّرات بعض الباحثين أمثال «هيجل»، وجورج لوكاتش» وميخائيل باختين، وفراي، تودوروف، ووروني ويليك وجيرار جينيت وغيرهم، عرفت عمليّة تجنيس النص الأدبي امتدادات تاريخيّة وفنيّة وجماليّة كذلك، كما عرفت أيضا تحوّلات وتطوّرات على مستوى التصوّر النظري والممارسة التطبيقيّة كذلك.»

«كما انتقل الجنس الأدبي من مرحلة الصفاء والنقاء النوعي مع الشعريّة اليونانيّة إلى مرحلة وحدة الأجناس الأدبيّة مع الرومانسيّة، وبعد ذلك انتقل إلى مرحلة الاختلاط والتهجين والتلاقح مع نظريّة باختين وبكل اختصار انتقلت عمليّة التجنيس من مرحلة الانغلاق والثبات والإستقرار إلى مرحلة الانفتاح والتكوّن والتغيّر.»

«ارتعدت فرائصه من هول ما رأى، وللحظة خاطفة أحس أن الله قد تخلى عنه، ضربة مطرقة نزلت على رأسه، ودقت النواقيس من كل جهة، ضجت بها الأرض والسماء، غاص قلبه في الأعماق، وبهره ضوء مفاجئ.»

«وقف رفيق أمام البئر، وهم أن يملأ الدلو ليصب على وجهه الماء. وهو ينحني على البئر، رأى الدنيا تلعب به واختل توازنه، حاول أن يمسك بالحبل، أن يمسك بالدلو، حاول أن يمسك بضلع الخشبة المرفوعة فوق البئر، أن يمسك بالبكرة المشدودة إلى الخشبة، بعارضة البئر، أن يقبض على الريح على الحجر، أن يغرس أظافره في الصخر، لكن زلت به قدمه فتهاوى.

صاح في البئر صيحة مدوية كأنها تخرج من رحم الأرض. وانطلقت في فضاء البلدة تمزق سكون الفجر.

صيحة لم تكن كنعيق البوم ولا كعواء الذئب، إنها صيحة إنسان يسقط في قرارة السكون.»

هكذا تكون نهاية»رفيق» متعجلة تصور نفسيته القلقة المرتبكة وتجعل القارئ يبحث عن نهاية تلاعبه وتلعب معه.

ما يشبه الخاتمة

«دهاليز الليل» نص حداثي لا أجناسي مبتكر لا يمكن تصنيفه ينضح بالشعريّة ويخاتل ذائقة القارئ التقليدي، فالكتابة فيه على رأي رولان بارث «**خلخلة تهشم كل بناء تصنيفي، ولا تنتج سوى النصوص، والنص لا يصنف وحضوره يلغي الأنواع الأدبية**»

ففي هذا الكتاب لا نتعرف على شكل الرواية أو شكل الشعر أو شكل المحاولة النقديّة، النصّ يحتوي دوما على معاني إلاّ أنه يحتوي على عودة المعنى، فالمعنى يأتي ثم ينصرف، ثم ينتقل إلى مستوى آخر وهكذا دواليك.»

إن الأدب (شعرا ونثرا) لعب لغوي، ضروريا كان، تحتمه إمكانات اللغة المحدودة أو لعبا اختياريا ..... وحسب ما ذهب إليه الباحث الفرنسي

ميشال ريفاتير (Michael Rifatterre) حيث قال بأن الخطاب الأدبي هو قبل كل شيء لعب بالكلمات وليس هناك جملة وحيدة من العمل الأدبي تستطيع في نفسها أن تكون تعبيرا مباشرا عن العواطف الشخصيّة للمؤلفين، ولكنها بناء ولعب دائما.»

الخاتمة

أن بعض المبدعين يجربون ابتداع أنماط جديدة للكتابة، حمل أغلبها اسم رواية، والتزمت غالبيتها منهج انساق الشعر من حيث التوتر والتكيف والتقطيع والايقاع... كما استوعبت النص المتعدد الأصوات والحوارية والحكي والسرد والنهايات المفتوحة كل ذلك من أجل أن يمارس النص حريته في التعبير عن رغباته

وآرا ئه واتجاهاته.... وهو ما يخفف هيمنة الكاتب على نصه وتشريك القارئ في تأسيس خرافته في لحظتها الراهنة. إنها متعة اللعب الفني وبناء جسور بالكلمات..

حسن نصر قصّاصا : دراسة تأليفيّة[1]

محمّد صالح بن عمر

تقتضي المقاربة الموضوعيّة لمنجز حسن نصر القصصيّ قبل كلّ شيء تنزيله في موضعه من المدوّنة القصصيّة التّونسيّة وتنزيل صاحبه ضمن أجيال القصّاصين التّونسيّين.ويتجسّد هذا المنجز في أربع مجموعات قصصيّة هي : ليالي المطر (تونس 1967)[2] و52 ليلة (تونس 1979)[3]والسّهر والجرح(1989)[4] وخيول الفجر(1997)[5]. ولعلّ أهمّ الأسئلة التي يثيرها ثلاث هي: 1)هل في هذا الإنتاج القصصيّ إضافات نوعيّة مقارنة بما أنشأه القصّاصون السّابقون؟ 2) هل فيه عناصر تميّزه عمّا أنشأه القصّاصون المجايلون ؟ 3) هل لازم صورة واحدة طيلة الفترة التي كُتِب فيها والتي تمتدّ على أربعين عاما أم هل طرأ عليه في أثناء هذه الفترة الطّويلة تطوّر مّا؟

1 - القصّة في تونس قبل بدايات حسن نصر:

إنّ المجمع عليه هو أنّ القصّة بمفهومها الغربيّ الحديث قد ظهرت بتونس في بداية ثلاثينات القرن العشرين .ولعلّ أوّل قصّة تونسيّة باللّغة العربيّة من هذا القبيل هي قصّة «استعباد البنين» لمحمّد عبد الخالق البشروش (1911 -1944) التي نشرت في العدد السّابع من «مجلّة العالم الأدبيّ «الصّادر في سبتمبر 1930. ولقد نَحتِ القّصة التّونسيّة منذ تلك الفترة منحيين رئيسين : الأسبق تاريخيّا هو المنحى الرّومنسيّ - وقد انفرد بانتهاجه محمّد عبد الخالق البشروش - والثّاني هو المنحى الواقعيّ - وأبرز من سلكه علي الدّوعاجي(1909 - 1949) والبشير خريّف(1917 - 1983). ولئن ظلّ اللّون الذي كتب فيه البشروش مقتصرا عليه وحده أو يكاد ، فقد أغرى اللّون الواقعيّ معظم كتّاب القصّة من الثّلاثينات إلى اليوم.لكن تبلور في صلبه منزعان غالبان متباينان: أحدهما جسّده علي الدّوعاجي بتخصّصه في التقاط **الاستثنائيّ** والآخر البشير خريف باختياره تصوير **النّموذجيّ**.

2- بدايات حسن نصر (نهاية الخمسينات/نهاية السّتينات) :

ينتمي حسن نصر تاريخيّا إلى الجيل الأوّل من القصّاصين التّونسيّين بعد الاستقلال، أولئك الذين انطلقت محاولاتهم وتجاربهم قبيل هذا الحدث الوطنيّ اللاّفت أو بعده بقليل. وجلّهم ولدوا بين أواخر العشرينات ونهاية الثّلاثينات. ولعلّ أبرزهم محمّد فرج الشّاذلي(2014 – 1927)ومحمّد فريد غازي(1929 –1962) ومصطفى الفارسي (1931 –2008) ومحمّد رشاد الحمزاوي (1934 –2018)وعبد الواحد براهم (ولد سنة 1933)وعزالدين المدني(ولد سنة 1938). وقد انخرط أولئك الشّبان بأقلامهم في عمليّة بناء البلاد بعد رحيل المستعمر الفرنسيّ عنها، تحدوهم حماسة منقطعة النّظير كانت تسعّر جذوتها في نفوسهم ما رفعته الدّولة التّونسيّة الوليدة من شعارات وطنيّة وشعبيّة وما أقدمت عليه من إصلاحات واسعة النّطاق. فسخّروا فنّي القصّة والرّواية بمفهومهما الغربيّ التّقليديّ في تصوير مجتمع حديث العهد بالاستقلال يمرّ بفترة تحوّل ويسوده الصّراع بين القديم والحديث في كلّ المجالات والمستويات.

ولقد كان دخول القصّاص الشّاب حسن نصر الوسط الأدبيّ من الباب الكبير، إذ نُشِرت قصّته الأولى بأهمّ دوريّة أدبيّة تونسيّة في ذلك العهد .وهي مجلّة «الفكر» التي أسّسها محمّد مزالي (1925 –2010) سنة 1955وساعده على إصدارها البشير بن سلامة حتّى لحظة توقّفها في سنة 1986. وكانت هيئتها تتألّف من أدباء يُعدّون وقتذاك من أكبر الكتّاب والشّعراء بالبلاد وكان يُطلق عليهم «كبار الحومة».وهناك علامة مضيئة ثانية وسمت بدايات حسن نصر السّرديّة. وهي أنّ قصصه الأولى لفتت انتباه النّاقد الكبير محمّد فريد غازي فخصّص لها فصلا في كتابه الرّواية والقصّة في تونس الذي ألّفه باللّغة الفرنسيّة.[6].

ويمكن القول إنّ القصّة التّونسيّة في تلك المرحلة غلب عليها التّوجّه الواقعيّ المبسّط بنوعيه: **العدسيّ المرآويّ** القائم على النقل المباشر عن الواقع المعيش **ومحتمل الوقوع** الذي تُتَخيّل بمقتضاه حكايات قابلة للحدوث في الواقع ما عدا عند عزّالدين المدني الذي مارس التّجريب منذ وقت مبكّر. وقد وُظّف ذلك التّوجّه بلونيه في تعزيز المجهود الوطنيّ العامّ المبذول وقتذاك لأجل بناء الدّولة الوليدة. فكانت أكثر الموضوعات المطروقة تواترا تدور حول العادات البالية والعقليّات المتخلّفة

والاعتقادات الخاطئة وما يرتبط بها من مظاهر البؤس والجهل والمرض والانحلال الاجتماعيّ والتّدهور الأخلاقيّ. وهو ما جعل القصّة التّونسيّة في تلك المرحلة تنحو منحى إصلاحيّا غالبا.أمّا من النّاحية الفنّيّة فلم تتعدّ أن تكون بمنزلة العلامة الخالصة التي شرطها الأساس أن تتألّف من دالّ ومدلول تربط بينهما علاقة اعتباطيّة. وهو ما ينطبق على القصّة الواقعيّة الخالصة التي تفضي قراءتها إلى الكشف عن محتواها. وهو حدث مفرد أو مجموعة أحداث تُنقل كلّيّا أو جزئيّا عن الواقع أو يمكن أن تقع فيه.

ولقد وقف القصّاص الشّاب حسن نصر بكلّ حماسة إلى جانب الجديد يناصره ويرجّح كفّته على كفّة القديم ،مسهما بقلمه في عملية التّغيير التي أقدمت عليها حكومة السّتينات .

ولعل أحسن ما يصوّر هذا المنحى لديه قصّة»ثور خلفه أبي»[7] التي تروي حكاية فلاّح يوصي قبل موته ابنه بالحفاظ على الثّور الذي تستخدمه العائلة في الحراثة لكن الابن يقرّر بعد موت والده بيعه ليقتني بثمنه مضخّة ذات محرّك للبئر لأنّها أجدى لخدمة الأرض من الثّور. ومن المحاور الأخرى التي انشغل بها حسن نصر المآزق التي يقحم فيها القدرُ الكائنَ البشريَّ، كما حدث لهذه المرأة الشّابة الفقيرة المتزوّجة من رجل عاطل عن العمل التي تدخل المستشفى لمرض ألمّ بها فتفهم من عناية الطّبيب بها أنّه وقع في حبّها ويضرب لها بعد شفائها موعدا ظنّته فرصة ليصارحها بذلك الحبّ لكنّه أعلمها بأنّه وجد عملا لزوجها العاطل[8] وكتلك المرأة الفقيرة التي سهرت على تربية طفل من أبناء العائلات الميسورة ولمّا كبر وتزوّج أنجب بنتا فواصلت عنايتها بها كما فعلت من قبل مع والدها ، منافسة بذلك أمّها التي أنجبتها في الاهتمام بها [9] وكذلك الطّفل الذي يصيد سمكة كبيرة ويمضي في التّخطيط لما سيفعل بها كأنْ يُطلع عليها ابنةَ جيرانه ليريها إنجازه البطوليّ بكلّ فخر أو يسلّمها إلى أمّه وأبيه لكنّ السّمكة تتخلّص فجأة من الشّصّ فتذهب أحلامه سدى[10].

لكنّ هذا التّوجّه القصصيّ سيثير ابتداء من نهاية السّتينات بعض التّساؤلات ،إذ سيكتشف القرّاء أنّ حسن نصر الذي لم يفصح في أيّ قصّة طيلة قرابة العشر سنوات الأولى من دخوله الوسط الأدبيّ عن موقف نقديّ من السّلطة ولو إيماء سيتحوّل فجأة إلى قصّاص ملتزم ينهال بالنّقد اللاّذع على الحكّام والمثقّفين التونسيّين والعرب بل حتّى على الشّعب التّونسيّ والشّعوب العربيّة.فهل كان مهادنا للسّلطة ثمّ دبّ فيه الوعي بغتة فاستفاق؟ أم هل كان مقصّ الرّقابة مسلطا على نصوصه ؟ لا أحد يعرف الجواب إلاّ هو.

3- مرحلة الاستقلال بالذّات (من نهاية السّتينات إلى ما بعدها):

على كلّ حال ، من الجائز أن يكون حسن نصر قد أصيب في نهاية السّتينات بخيبتي أمل كان لهما أثر عميق في تغيير مساره القصصيّ وإكساب تجربته الفنّيّة والفكريّة أبعادا جديدة. ومنشأ تينك الخيبتين حدثان بارزان أحدهما على الصّعيد العربيّ – وهو هزيمة العرب في حرب حزيران 1967 – والآخر على الصّعيد المحلّي – وهو إعلان الدّولة التّونسيّة في نهاية السّتّينات فشل التّجربة الاشتراكيّة وتخلّيها عنها. فرّبما كان لهذين الحدثين دخلٌ في دفعه على تعديل رؤيته للواقع والبحث عن أسلوب جديد في الكتابة القصصيّة يكون ملائما لطبيعة المرحلة الجديدة التي انتقلت إليها البلاد وسائر الأقطار العربيّة وما تفرضه عليه من أداء دور مختلف من حيث هو مثقّف وكاتب لا من حيث هو قصّاص فنّان فحسب ، كما قد يفسّر هذا التّغيير بما اكتسبه حتّى ذلك الوقت من نضج فكريّ .

ولئن بقي في مرحلته الثّانية ملازما للّون الواقعيّ الذي كتب فيه منذ بداياته فقد تميّز في استخدامه هذه المرّة بعنصر جديد هو رصد بؤر الإشكال السّياسيّة في كلّ المجالات والمستويات .وهو ما أتاح له توظيف فنّ القصّة في معالجة القضايا المصيرية الكبرى محلّيّا وعربيّا.

ولمّا كان الوضع السّياسيّ والاقتصاديّ والاجتماعيّ محليّا وعربيّا لا يتوقّف منذ ذلك العهد أي نهاية السّتّينات عن التّدهور فقد غدا التّوجه الجديد الذي اختاره حسن نصر قارّا لديه بل نهائيّا، إذ لم يحد عنه تقريبا في كلّ القصص التي أودعها في مجموعاته القصصيّة الثّلاث اللاّحقة. وهكذ انتقل ،على الأقلّ ظاهريّا ،من كاتب رسميّ منسجم مع الصّورة التي حُدّدت للأديب عامّة في بلاده بعيد الاستقلال – وهي أنّه يباح له طرقُ كلّ الموضوعات التي يشاء وقول كلّ ما يريد أن يقوله ما عدا ما يمسّ السّلطة حتّى إيحاء، إلى كاتب مستقلّ التّفكير، يسائل الواقع السّائد ويماحكه ويعرّي بؤر الوهن والتّناقض فيه ويحتجّ عليها بشدّة .

ولقد اقترن هذا التّغيير العميق على صعيد الأغراض بتغيير مماثل في مستوى الأسلوب تجسّد في التّخلّي عن الخطاب المباشر وفي التّوظيف المكثّف لعنصرين رئيسين : هما الرّمزيّة والخارق اللّذان كثيرا ما يجتمعان في قصص واحدة من قصصه.

3-1 :توظيف الرّموز في قصص مرحلة حسن نصر الثّانية :

غالبا ما تجيء الأحداث المرويّة في قصص مرحلة حسن نصر الثّانية بسيطة في منتهى البساطة ،بعضها مستمدّ من الواقع اليوميّ وبعضها من صنع الخيال وقد يلتقي المستويان (الواقع والخيال) في قصص واحدة.

ولبساطة هذه الأحداث قد لا يجد فيها القارئ غير المتمعّن ما يدعو إلى التّفكير وإعمال الرّأي. لكنّها ،في حقيقة الأمر، لا تكون، في أكثر الأحيان، مقصودة لذاتها وإنّما مجرّد علامات يتعيّن الانطلاق منها لبلوغ ما يرمي المؤلّف إلى معالجته من قضايا وما يروم التّعبير عنه من آراء ومواقف.

ومن ثمّة لم تعد القصّة عنده مجرّد سرد لوقائع حدثت فعلا أو يمكن أن تحدث في الواقع كما كان الشّأن في نصوص مرحلته الأولى التي جمعها في كتابه ليالي المطر وإنّما أضحت تعبيرا علاميّا يتعيّن فكّ رموزه للوقوف على دلالاته.

فإذا كان القارئ يجد في القصّة التّقليديّة الدّال والمدلول معا فإنّ المدلول في قصص حسن نصر بعد السّتينات ينقلب هو نفسه إلى دالّ يتعيّن البحث له عن مدلول.

وتتجلّى بساطة الحادثة أوّلا في الموضوع المطروق (شخص يحلق ذقنه، طفل يلعب مع جدّه، عصفور يريد امتلاك قلب عصفورة) ،كما تتجلّى في السّرد والحوار اللّذين تحوّلا إلى إشارات خاطفة وفي الوصف الذي صار يقتصر على تصوير أقلّ ما يمكن من ملامح الشّخوص والأشياء. ولا عجب في ذلك ما دامت كلّ هذه العناصر والأدوات قد أصبحت مجرّد مطايا للتّعبير عن مواقف المؤلّف من واقعه وآرائه السّياسيّة والحضارية العامّة فيه .

ولذلك فإنّ الأحداث اليوميّة قد تتحوّل إلى رموز لأحداث تاريخيّة أو سياسيّة وحالات الأفراد الاجتماعيّة قد تنقلب إلى رموز لحالات أو طبقات أو شعوب أو حتّى أمّة بأسرها. وقد تُستخدم للغرض ذاته الحيوانات كالطّائر والكبش والأخطبوط أو تُستغلّ الأسطورة.

والمعلوم أنّ الرّمز – والمقصود به هنا الرّمز الأدبيّ دون سواه من أنواع الرّموز – هو علامةٌ مدلولُها نفسُه دالٌّ. فعند استعمالك الأسد،مثلا، بمعنى السّلطان فهذا المعنى الثّاني يفيده المعنى اللّغويّ للفظ الأسد لا لفظ الأسد في حدّ ذاته ، لأنّ لفظ الأسد يدلّ على حيوان ضخم لاحم من جنس السّنوريّات فروُه بنفسجيٌّ يزينه عُرْفٌ [11]ومعناه هذا هو الذي يفيد

معنى السّلطان. وهذا ينطبق تماما على القصّة الرّمزية، تلك التي لا يُقصد محتواها أي مجموع أحداثها وشخوصها لذاته بل يُتّخذ – وهو المدلول – دالاّ على مدلول آخر يحدّده المؤلّف ويوظّف النّصّ برمّته في إفادته.

ولئن كان الدّافع على هذا الضّرب من الكتابة، كما أسلفنا، اضطرار الكاتب إلى التّخفي تفاديا للمحاسبة فإنّ هذا لا يمنع من إمكان وجود دافع آخر فنيّ متضافر معه .وهو الحرص على أداء المعنى من سبيل غير سبيل الإبلاغ المباشر.

ولتتّضح لنا طريقة حسن نصر في توظيف الرّموز ليس ثمّة أفضل من تفحّص عيّنتين من قصص مرحلته الثّانية .وقد اخترنا لهذا الغرض قصّتي «الإحكاك بين الأصابع»[12] و«سفن في المضيق معطّلة»[13].

3-1-1: العيّنة الأولى : قصّة «الإحكاك بين الأصابع» :

في قصة «الإحكاك بين الأصابع» يقدّم حسن نصر صورة لرجل أصيب بحُكاك شديد بين أصابع رجليه .فكان يستجيب له بالحكّ والدّلك إلى «أن تتعرّى القشرة وينزل الدّم» ثمّ ما إن تبرأ الخدوش حتّى يعاوده المرض ويرجع إلى الحكّ من جديد. ومع توالي الأيّام تعوّد على مرضه وصار يجد لذّة في الاستجابة إليه.

هذه الحكاية الرّمزية اصطنعها حسن نصر لتمثيل حالة المثقّف العربيّ في السّبعينات. وهي حالة تقوقع على الذّات إلى حدّ التآكل نتجت عن تضافر عاملين أحدهما خارجيّ وهو الضّغط المسلّط عليه من المحيط السّياسيّ والاجتماعي والآخر داخليّ وهو عجزه عن المواجهة.

فللرمز الأساس في هذه القصّة – وهو الإحكاك بين الأصابع– دلالة نفسيّة عميقة. ذلك أنّ أثر هذا الدّاء تطوّر من الألم إلى اللّذة، إلاّ أنّها لذّة مَرَضيّة. وهي المازوشيّة. ومن ثمّة فلهذا المرض ثلاثة وجوه أوّلها أنّه مظهر ضعف ودليل عجز عن حماية الذّات.

يقول البطل في هذا الصّدد: «الإحكاك حالة تطرأ عليّ دون دخل منّي، مرض يلازمني غصبا عني وأعرف أنّها عادة لعينة لكنّها خارجة عن نطاقي».

وإذا كان المثقّف عاجزا عن حماية ذاته وإصلاحها فكيف يقدر على الدّفاع عن المجتمع ومعالجة أدوائه؟

و الوجه الثّاني للمرض هو ما يثيره في المريض من شعور باللّذة. وهو أشدّ خطرا عليه من الألم لأنّه يدفعه إلى الإبقاء على حالته بدل التّخلّص

منها. يقول البطل في هذا: «أتعاطى (عادة الإحكاك) بشَرَهٍ شديد من غير أن أستطيع عنها فكاكا، تنزل عليّ كجمرة باردة، أحسّ بلذة مسكرة إلى حدّ الخدر».

والوجه الثّالث للمرض هو انعكاسه على الوعي والفكر والسّلوك. فعادة الإحكاك «مُسْكرة إلى حدّ الخدر» و«ممارستها تستغرق التّفكير» وتدفع المصاب إلى تحبيذ العزلة على الاختلاط بالآخرين حتّى أقرب النّاس إليه. يقول البطل لزوجته: «دعيني أعبُرُ محنتي وحدي، لا تفسدي عليّ أموري بتدخّلاتك الماكرة»، كما تظهره للنّاس في مظهر المنهار على شفا حفرة من الموت. وهو ما تجسّمه هذه الصّورة التي ترسمها له زوجته: «أنت تجرّ رجلك العرجاء وأنت تندفع في مشيتك وأنت تحسّ كتفك ينهدّ

وتحسّ رأسك ينخلع وتحسّ بثقل حركاتك وتشعر بعجزك وقعودك وربّما تفقد بعد ذلك عملك وربّما ينتهي بك الأمر إلى الفقر ثمّ إلى التّسوّل ... ربّما يصيبك العمى وتموت فقيرا وتموت جائعا وتموت أعمى وتموت كمثل الكلب وحدك على قارعة الطّريق وتدفن في جبّانة الغرباء».

فالزّوجة هنا، بما تضطلع به من دور تأنيبيّ، تمثّل الأنا الأعلى للبطل على حين يجسّد الإحكاك سلطان الهو على ذاته. وقد حُسمت هذه المواجهة سلبيّا بتغلب الهو على الأنا الأعلى ومن ثمّة سقوط البطل رمز المثقّف في هوّة الذّات السّحيقة المفضية تدريجيّا إلى الموت بدل أن يوظّف ملكاته وطاقاته الذّهنيّة في معالجة قضايا واقعه.

وهكذا فقد نجح حسن نصر بفضل حسن استخدامه التّقنية الرّمزيّة في تصوير وضع المثقّف العربيّ داخل واقعه المتردّي. ولا شكّ في أنّ الإضافة اللاّفتة في هذه القصّة هي الطّريقة الجديدة التي اعتمدها الكاتب في ذلك التّصوير. وهي طريقة الاستبطان وسبر أغوار الذّات مع تمثيل عناصر الباطن بشخصيّات حيّة ناطقة.

3-1-2 : العيّنة الثّانية: «سفن في المضيق معطّلة»:

يعالج حسن نصر، في هذه القصّة، قضيّة من أمّات القضايا التي شغلت الإنسان العربيّ بعد هزيمة حزيران 1967. وهي تردّي أوضاع العرب عسكريّا وسياسيّا واقتصاديّا واجتماعيّا ونفسيّا من جرّاء تلك الهزيمة.

وإزاء تعقّد هذه القضيّة وتعدّد أبعادها واتّساع مختلف جوانبها – وهو ما تقصر القصّة القصيرة عن الإحاطة به عمليّا – اختار الكاتب تناولها

بأسلوب رمزيّ. وذلك لما للرّمز من قدرة فائقة على تحقيق الاقتصاد اللّغويّ، بإتاحته التّعبير عن أكثر ما يمكن من المعاني بأقلّ كم لفظيّ ممكن.

ولهذا الغرض ولج إلى تلك القضيّة الشّديدة الاتّساع من مدخل متناهي الصّغر. وهو الموضوع التّقليديّ: عودة المحارب من ساحة القتال. ولم يرو هذه العودة على نحو متسلسل بل جزّأها إلى لقطات خلط بينها خلطا شديدا إلى حدّ أن تحوّل الخطاب إلى ما يشبه الحلم أو **هذيان شخص فاقد للوعي**. وهو ما يستوجب تأويل عناصر هذا الخطاب لمحاولة الوقوف على مداليله البعيدة.

تخضع هذه القصّة من حيث بنيتها لقواعد القصّة التّقليدية لا سيّما المقابلة والتّناقض والمفاجأة الختاميّة.

فالمقابلة قائمة بين الشّخصيّة الرئيسة (وهي جنديّ عائد من الحرب) الواعية بمشكلات الواقع العربيّ وقومه المنشغلين عن تردّي ذلك الواقع، الخاضعة عقولهم للخرافات البالية، المنساقة نفوسهم وراء جامح غرائزها ومستعر أهوائها.

والتّناقض جليّ بين القيم والمثل العليا التي يتمسّك بها البطل والواقع المتدهور الذي لا يسمح له بتحقيق تلك القيم والمثل. وهو ما جعل وضعيّته وضعيّة إشكاليّة بالمفهوم اللّوكاتشي للكملة.

والحلّ (أو المفاجأة) هو تألب القوم على البطل ومطاردتهم إيّاه في آخر القصّة. لكن على الرّغم من توفّر هذه العناصر التي تعدّ من مقوّمات القصّة التّقليديّة فقد أبى حسن نصر أن يسير بالأحداث في خطّ مستقيم بل بنى قصّته على مقابلة ثانية جعلها تبدو الأهمّ في نظر القارئ. وهي المقابلة بين عالمين أحدهما في الماضي (الحرب في الصّحراء) والآخر في الحاضر (وهو حوار جرى بينه وبين قومه إثر عودته من الحرب).

ولكي يتخلّص من قيود القصّة التّقليديّة التي تقوم على تسلسل الأحداث تسلسلا منطقيّا خلط بين ذينك العالمين بالتّداول على وصفهما جزءا جزءًا مستخدما الخطاب المباشر في الحديث عن الحاضر والومضة الورائيّة في استرجاع نتف متفرّقة من الماضي. وهكذا يجد القارئ نفسه إزاء بنية جديدة أشبه ما يكون لعبة البوزل.

ولنبدأ بفصل الإشارات إلى كلّ من العالم الأوّل (الحرب في الصّحراء) والعالم الثّاني والتّنسيق بينهما:

هذه الإشارات هي التّالية: صحراء – حرب – قضّى البطل أعواما غائبا عن موطنه – خدعته غزالة – الرّمال غاضبة – صور فظيعة من النّكبات التي حلّت بالجنود في الصّحراء (أرسلوا عليهم الكلاب تنهش مؤخّراتهم) – أزيز الطّائرات – انتهت الحرب بالهزيمة – الحرب هي حرب الأيّام السّتّة – البطل جنديّ شارك في هذه الحرب وعاد إلى قومه مهزوما.

أمّا الإشارات إلى العالم الثّاني فهي أغزر:

القوم فقراء ماديّا ومعنويّا (خوابيهم فارغة – أيديهم فارغة – جيوبهم فارغة – نظراتهم فارغة) تسيطر الخرافات على أذهانهم (تحسبون أنّي درويش – تطلبون البركة) – يعوزهم الوعي بقضاياهم الحقيقيّة (الأسباب الحقيقيّة لا تحرّككم وتتحرّكون من أجل قشرة بطّيخ) نظرهم قصير محدود (لا يغرّكم هذا الصّحو – في الجانب الآخر تتجمّع السّحب، تنذر بالعاصفة) – يتّصفون بالجمود الفكريّ وبلادة الذّهن، (قالوا له: أعد من البداية) – منساقون وراء عواطفهم (الحبّ، الحبّ، حدّثنا عن عيون الغزال).

وهذا الانسياق، هو، في الحقيقة، تعويض وهروب من الواقع (إنّ نظراتكم مليئة بالخوف – الخوف = الجبن).

وتنتهي القصّة بفشل البطل ،إذ يعتبره القوم مجنونا فيطاردونه إلى أن يختفي عن الأنظار.

بعد هذا الوصف لبنية هذه القصّة لنحاول الوقوف على المعاني التي سعى الكاتب إلى التّعبير عنها فيها.

إنّ لهذه القصّة صلة متينة بالواقع، إذ فيها إشارة صريحة إلى حدث تاريخيّ خطير بل هو من أخطر الأحداث التي عاشها العرب في تاريخهم المعاصر. وهو حرب الأيّام السّتّة ضدّ العدوّ الصّهيونيّ وهزيمة العرب فيها.

فقد صوّر حسن نصر ،إلى جانب بعض المشاهد المجسّمة لصعوبة الحرب وما لقيه الجنود العرب في أثناءها من محن ونكبات ، الواقع العربيّ الأليم بعد الهزيمة، مركّزا وصفه على ثلاثة عناصر رئيسة هي: الشّعب والسّلطة وفئة المناضلين الواعين. فالشّعب، في نظره، غير واع بقضاياه الجوهريّة، منساق وراء أهوائه، خاضع للخرافات والأساطير، يعيش في عهد الظّلمات، تفصله عن عصر العلم والتّكنولوجيا قرون وقرون. ولذلك فهو أعجز ما يكون عن تغيير واقعه المتردّي والنّهوض من كبوته، كما أنّه

يقف حجر عثرة أمام كلّ محاولة ترمي إلى إنقاذه وانتشاله من غياهب الجهل والتّخلّف التي يعيش فيها.

أمّا السّلطة فإنّ «سفنها في المضيق معطّلة» (على حدّ قول الكاتب) أي مغلوبة على أمرها عسكريّا ولا طاقة لها بمواجهة العدوّ. بل هي تعوّض عجزها عن القيام بتلك المواجهة بـ»المحافظة على ربطة الكرافات في الأعناق، وعقد الصّفقات وإقامة السّهرات وقرع كؤوس الشّربات والابتسام في الاستقبالات والحفلات».

وأمّا المناضلون الواعون الذين يمثّلهم البطل فإنّهم، من خلال ما نلاحظه في هذه القصّة، قلّة قليلة تحاول التّوعية دون أن تفلح في مسعاها ،إذ ترفضها الجماهير وترميها بالجنون.

أمّا من النّاحية الأسلوبيّة فلقد قامت القصّة ،كما رأينا في القسم الأولّ من هذه القراءة، على المقابلة في مواضع مختلفة (بين الماضي والحاضر – بين ساحة الوغى وواقع الجماهير العربيّة خارج المعركة – بين البطل الفرد وقومه الجماعة – بين وعي البطل وعدم وعي قومه).

وقد صوّر الكاتب المقابلة الرّئيسة (الماضي / الحاضر) باعتماد طريقة التّوازي مع توفير صلة معنويّة ضمنيّة بين العنصرين المتوازيين – وهي تماثل بين الصّحراء وقومه في الجفاف والفقر– مقدّما إيّاهما بطريقة الكشف التّدريجي المتقطّع. أمّا السّرد فلم يجيء حديثا وصفيّا فقط بل فيه الكثير من ذات الكاتب وشاعريّته («بي ظمأ إليكم شديد وشوق إليكم وحنين... أريد أن أرتوي» («أزيز الطائرات شيء يحفر في داخلي بلا انتهاء»)، كما وفّر الكاتب وحدة مكانيّة: (جاءت القصّة على هيئة حدث واحد هو لقاء بين الجنديّ وقومه في مكان واحد. أمّا الصّحراء فقد تحدّث عنها في صيغة الماضي بالاعتماد على الذّاكرة) ووحدة زمنيّة: (البطل يتحدّث إلى قومه منذ انطلاق القصّة إلى أن لاحقوه وفرّ. أمّا الماضي فقد استرجعه من ذاكرته).

لئن كان الموضوع الذي تناوله حسن نصر في هذه القصّة (وهو «عودة المحارب») موضوعا تقليديّا فلقد استغلّه استغلالا جديدا بتحميله دلالات في منتهى العمق والشّمول وموظّفا إيّاه في تصوير وضعيّة العرب بعد الهزيمة عسكريّا وسياسيّا وشعبيّا.

ومن هنا تتّضح لنا نوعيّة الفنّ القصصيّ الذي اختار حسن نصر استخدامه بعد مرحلة «ليالي المطر» (1967). فلم يعد هذا الفنّ لديه حكائيّا وحسب

أي يقوم على سرد وقائع من الواقع أو من الخيال لغاية التّرفيه أو الاعتبار أو الإصلاح أو النّقد الاجتماعيّ بل أضحت الأحداث فيه تُتّخذ مطايا للتّعبير عن مواقف وقضايا سياسيّة وحضاريّة لا تتّسع القصّة العاديّة إلى معالجتها. ومن ثمّة نرى أن الأحداث والشّخصيّات صارت تُبسّط عنده إلى أقصى حدّ ممكن فتتحوّل إلى علامات دالّة على آراء الكاتب ومواقفه ،كما يتحوّل السّرد والحوار إلى إشارات تفي بالغرض نفسه. وبهذا يكون حسن نصر قد تجاوز في مرحلته الثّانية نهائيّا القصّة الكلاسيكيّة ،منتهجا مسلكا جديدا يمكن أن نسمّيه القّصة الإشاريّة أو الرّمزيّة أو العلاماتيّة (Sémiotique) لا لمجرّد التّجديد بل لمعالجة قضايا جوهريّة لم تعدّ القصّة التّقليديّة تسمح له بمعالجتها على الوجه الأكمل.

وهكذا فإنّ هذه القصّة: «سفن في المضيق معطّلة» أنموذج من قصص حسن نصر الرّمزيّة. وقد جاءت في شكل حكاية متداخلة الوقائع نتيجة المزج بين الزّمنين الماضي والحاضر واستخدام طريقة الكشف التّدريجيّ المتقطّع في تصوير المقابلة الرّئيسة التي أقيمت عليها البنية العامّة للأحداث مع تبسيط الوقائع والشّخصيّات والاقتضاب في الوصف والتّحليل والإمعان في الإيحاء.

3-2: توظيف الخارق في قصص مرحلة حسن نصر الثّانية:

ثمّة تقريبا عاملان اثنان هيّئا الأرضية الملائمة لاستخدام حسن نصر الخارق (Surnaturel) في قصصه بعد السّتينات ،أحدهما أنّ شخوصه الرّئيسة في هذه المرحلة صارت تتحرّك في محيط متدهور حاملة قيما سامية ومتعلّقة بمثل عليا غير قابلة للتّحقيق. فتُمنى مساعيها، من جرّاء ذلك، بالفشل الذّريع. هذا التّباعد بين المحيط المتوغّل في السّلب والصّورة المثاليّة التي ينبغي أن يكون عليها من وجهة نظر الشّخصيّة الرئيسة – وهي مفرطة في الإيجاب – لمن أهمّ العوامل المهيّئة لاستعمال الخارق. وذلك لأنّ الخارق ليس، في حدّ ذاته، سوى مظهر من مظاهر الإفراط في الإدراك أو التّخيّل.

والعامل الآخر هو أنّ هذا الواقع يكون، من زاوية هذه الرّؤية، بمنزلة السّطح الذي تتوزّع على أديمه حُفَر متفاوتة الاتّساع والعمق. ولمّا كانت تلك الحفر هي التي تجتذب الانتباه وتستقطب الاهتمام لما تجسدّه من مواطن أدواء ومكامن تأزّم فإنّ الفرصة تكون متاحة لترجمتها إلى خارق.

ونتيجة لتظافر هذين العاملين فإنّ الخارق في النّص القصصيّ لحسن نصر يخفي حيثما ورد إشكالا أو أزمة. وعلى قدر تعقّد الإشكال أو احتداد الأزمة يتحدّد جنس الخارق. فيكون إمّا خارقا للمعتاد وإمّا خارقا للطّبيعة.

فالخارق للمعتاد هو النّادر. والنّادر قليل الوجود لكنّه حقيقيّ. من ذلك مثلا التفوّق الذّهنيّ أو الجسميّ للموهوبين والحركات السّحرية القائمة على الخداع والحيل والمخطّطات الفائقة الدّقّة التي يستخدمها كبار اللّصوص والمجرمين وتكون آثارها بمثابة الألغاز المستعصية على الحلّ. وقد اصطُلح على تسمية هذا الضّرب من الخارق «غريبا»(Etrange)[14]. وأمّا الصّنف الآخر فهو كلّ ما لا وجود له أصلا في الواقع المحسوس كالفرس ذي الجناحين والزّربية الطّائرة والأفعى ذات الرّؤوس السّبعة والشّجرة ذات الثمار الذّهبيّة ... وقد سُمّي هذا النوع من الخارق «بديعا»(Merveilleux)[15].

هذان الصّنفان من الخارق يمكن أن يُستعملا كما هما: الأوّل في الرّوايات والأفلام البوليسيّة أو تلك التي تصوّر بطولات الجبابرة والعظام والآخر في قصص الأطفال.

أمّا في القصّة والرّواية الفنّيّتين فإنّهما إن استخدما فيها وُظّفا توظيف سائر الأدوات كالسّرد والحوار والوصف وتيّار الباطن والومضة الورائيّة وما إليها. ومن هذه النّاحية يمكن اعتبار الخارق تقنية. لكنّ هذه التّقنية قد ترتقي إلى مستوى الفعل الإبداعيّ إذا كان الخارق ثمرة تخيّل محض وإذا تحقّقت به الملاءمة التّامّة بين الصّورة المتخيّلة والصّورة الواقعيّة التي يمثّلها أو يقحم فيها.

لذلك فالبحث في إبداعيّة الخارق يقتضي النّظر في طبيعته أي في نوعه وطريقة إحداثه. أمّا الكشف عن مدى واقعيّته فإنّه يتطلّب تحديد وظائفه.

3-2-1: طبيعة الخارق في قصص مرحلة حسن نصر الثّانية :

يتراوح الخارق، في قصص مرحلة حسن نصر الثّانية، بين «الغريب» و«البديع». فمن النوع الأوّل يمكن أن نذكر قصّة «ضحكة الموت»[16]. فهذه القصّة يعرف بطلها طرفة شديدة الإضحاك تقتل كلّ من يستمع إليها من فرط الضّحك. ولقد قبض عليه، ذات يوم، لتسبّبه في قتل شخص برواية تلك الطّرفة له. ويوم المحاكمة خيف على هيئة المحكمة ولسان الدّفاع والجمهور الحاضر من الطّرفة القاتلة إذا تلفّظ بها المتّهم. فتطوّع أحد المستشارين لسماعها منه همسا. ولكن ما إن سمعها حتّى انتابته نوبة من

الضّحك أودت بحياته في الحال. فحُكم على صاحب الطّرفة بأن توضع على فمه كمامة مدى الحياة. فظلّ، على تلك الحال، إلى أن مات. وبقيت الطرفة القاتلة لغزا على مرّ السّنين.

هذه الحادثة خارقة للمعتاد لا للطّبيعة، لإمكان موت الإنسان من فرط الضّحك وإن كان ذلك من قبيل النّادر. وتدرك الغرابة ذروتها بمحاكمة صاحب الطّرفة وقتله لأحد المستشارين ثمّ بموته هو نفسه وبقاء طرفته القاتلة لغزا محيّرا.

أمّا في باب الخارق للطّبيعة فيمكن أن نتمثّل بقصّة «المائدة»[17]. فهي تروي حكاية عائلة ثريّة تنعم في وجباتها اليوميّة الثلاث بالمآكل الفاخرة. وذات يوم اكتشف رئيسها أنّ ما يأكله يخرج منه صحيحا ناضجا.

يقول حسن نصر على لسانه : «منذ وقت قليل أحسست بتوعّك في بطني، دخلت المستراح. إذا الأطعمة تخرج منّي صحيحة ناضجة كأنّ مصنعا ببطني يعيد تحويلها إلى مآكل جاهزة»[18]. فيصارحه بقية أفراد العائلة بأنّهم يعيشون هذه الحالة منذ مدة طويلة.

إذا تأمّلنا هذه الحالة الخارقة للطّبيعة والحالة السّابقة الخارقة للعادة وجدنا ثلاثة مواقف منهما متباينة: الأوّل هو موقف الكاتب الذي ليستا هما عنده سوى رمزين أيْ مجرّد صيغتين تعبيريّتين لمراوغة الرّقابة والثّاني هو موقف القارئ الذي لا يخفى عليه غرض الكاتب فيسعى انطلاقا من المعنى الظّاهر إلى الكشف عن المعنى الباطن والثّالث هو موقف الشّخصيّات القصصيّة التي عاينت الخارق في نطاق الحكاية المتخيّلية وعدته ظاهرة مخالفة للعادة أو للطّبيعة.

وإذ سلّمنا بأنّ الشّرط الأساس الذي حُدّد لاعتبار الخارق «عجيبا» في النّصّ السّرديّ هو تردّد القارئ بين اعتباره خارقا حقّا أو وهْمَا[19] انتفى انتماء الخارق بنوعيه المستخدمين في قصص حسن نصر إلى هذا الصّنف. ولا يرجع هذا الانتفاء إلى التّوظيف الرّمزيّ للخارق فحسب بل إلى أنّ هذا الكاتب يقحمه مباشرة في الواقع ولا يسوقه في إطار حلم أو وهم أو حالة جنونيّة. ولكلا هذين السّببين ينتفي إمكان تردّد القارئ، إذ يدرك من البداية أنّ الخارق الذي يستخدمه الكاتب ليس خارقا حقيقيّا بل هو رمز.

على أنّه وإن انتفى في قصص حسن نصر تردّد القارئ فإنّ الخارق فيها ليثير الدّهشة في مستويين : أحدهما لدى الشّخصيّة القصصيّة التي تصطدم به في عالمها الواقعيّ. من ذلك الطّفل لذي وُلد بأسنانه في قصّة «فضيحة»[20]

والأخطبوط الذي زحف على القرية من البحر وجثم فوقها في قصّة «الأخطبوط»[21] والحريف الذي دلكه «الطّيّاب» في الحمّام ثمّ اعتصره ثمّ طواه ثمّ نشره على السّطح مع الثّياب في قصّة «العصر والنّشر»[22] والرّجل الذي تحوّل إلى كتلة من العجين ثمّ إلى خبزة في قصّة «سرقوا معطفي وألقوني إلى اللّيل»[23] والرّجل الذي تحوّل إلى طبل صار يقرعه المارّة في قصّة «الأحدب الجوّال»[24]. أمّا المستوى الآخر فهو يتحدّد لدى القارئ الذي وإن كان لا تفوته الوظيفة الرّمزيّة لمثل هذه الظواهر الخارقة فإنّها تثير دهشته وذهوله لا من حيث احتمال حدوثها في الواقع مثلما قد يذهب إلى ذلك ذو التّفكير السّاذج أو الخرافيّ بل من جهة القدرة التّخيليّة الفائقة التي أبدعتها. وفي ظنّنا أنّ شرط التّردد الذي حُدّد لاعتبار الخارق عجيبا لا يمكن أن يتوفّر إلاّ إذا كان القارئ على درجة ما من السّذاجة. وهو ما لا ينطبق على قارئ القصّة والرّواية الفنّيّتين في هذا العصر على الأقلّ. وهذا هو السّبب الذي جعلنا نفضّل الحديث، في هذه المداخلة، عن الخارق بدلا من «العجيب».

3-2-2: طرائق إحداثه:

لقد استخدم حسن نصر في قصصه أربع طرائق رئيسة في إحداث الخارق هي التّحويل والإقحام والعدول وإنشاء القصص الخرافيّ والحيوانيّ.

3-2-2-1: التّحويل:

يمكن التّمييز في قصص حسن نصر بين ثلاثة أنواع من التّحويل المستعمل في توليد الخارق هي: **تحويل الماهية وتحويل الوظيفة والتّحويل إلى الضدّ أو القلب.**

فتحويل الماهية يعترضنا مثلا في قصّة «سرقوا معطفي وألقوني إلى اللّيل». ففي هذه القصّة يهمّ شرطيّ بإلقاء القبض على رجل حافي الرّجلين لأنّه شتم رجلا ذا حذاء لمّاع. فما إن مسك بذراعه حتّى تحوّل إلى عجين ثمّ امتدّ هذا التّغيير تدريجيّا إلى بقيّة أعضاء الجسم حتّى تحوّل الجسم كلّه إلى كتلة من العجين اتّخذت، في النّهاية، شكل خبزة. وأحيانا يكون التّحويل جزئيّا، كما في قصّة «العيون الكبيرة»[25] حيث تثير عينا البطل المفرطتا الاتّساع استغراب النّاس ثمّ يتطوّر استغرابهم إلى خوف فيتحامونه. فإذا بعينيه تتضاءلان إلى أن تمّحيا تماما ويصبح موضعاهما أملسين مصقولين، بلا أشفار ولا حواجب كأيّ قطعة من الخدّ.

وتعترضنا التقنية نفسها في قصّة «ماناج»[26] حيث يمارس البطل ورفيقه له لعبة المرايا .وعند فراغهما منها ينظر كلّ منهما إلى الآخر. فإذا هما بلا وجهين.

أمّا **تحويل الوظيفة** فقد استخدم ،مثلا، في قصّة «العصر والنّشر» حيث يمعن «طيّاب» داخل حمّام في دلك جسم حريف ثمّ يعتصره بشدّة ثمّ يطويه كما يُطوى الثّوب ويصعد به إلى السّطح فينشره في الرّيح ليجفّ.

فالحريف ، كما نرى ، بقي رجلا إلى آخر القصّة ولم يتحوّل إلى ثوب بل اكتسب خاصّة من خواصّ الثّوب وهي قابليّته للطيّ والنّشر.

وأمّا التّحويل إلى الضدّ أو القلب فقد استخدمه حسن نصر ، مثلا، في قصّة «الرّجل وابنه وحماره»[27] التي تنتهي بحمل البطل وابنه حمارهما على ظهريهما بعد أن جرّبا ركوبه طبقا لكلّ الأوضاع الممكنة: الواحد بعد الآخر معا ثمّ سيرا على الأقدام إلى جانبه. ولم يسلما، في كل مرة، من انتقاد النّاس وتعاليقهم المؤذية.

فالخارق، في هذه القصّة، من جنس «الغريب» أي المخالف للمعتاد. وقد تحقّق بقلب العادة إلى نقيضها. وذلك بتحويل الرّاكب إلى مركوب والمركوب إلى راكب.

3-2-2-2: الإقحام:

يتحقّق الإقحام باستجلاب العنصر الخارق من خارج فضاء الحكاية وحشره فيها. ومن أمثلة ذلك، الأخطبوط العظيم الذي يخرج من البحر ويزحف على القرية في قصّة «الأخطبوط»[28] والطّائر الغريب الذي يهاجم مرّة في السّنة مدينة «ق» ليقتل ساكنا واحدا من سكّانها ثمّ يعود من حيث أتى في قصّة «طائر الرّعد»[29] والبعوض الذي يداهم المدينة ويخترق أجهزتها الدّفاعيّة المكوّنة من العساكر والأسلحة الثّقيلة ويعيث في شوارعها ومؤسّساتها ومنازل أهلها فسادا في قصّة «البعوض»[30].

وبطبيعة الحال يختلف الموضع الذي يقحم فيه الغريب من قصّة إلى أخرى. ففي قصّتي «الطّائر الرعد» و«البعوض» يُقحَم الخارق منذ البداية وفي قصّة «الأخطبوط» تنطلق به العقدة.

3-2-2-3: العدول عن السّائد:

إنّ العدول عن السّائد هو الطّريقة المثلى في إحداث «الغريب» لأنّ هذا الضّرب من الخارق يستمدّ وجوه من الواقع باعتباره عنصرا من عناصره

لكنّه ليس سوى مظهر من مظاهر الشّذوذ فيه على حين يكون الخارق للطّبيعة دخيلا على الواقع ومناقضا له جوهريّا.

ومن أمثلة استخدام هذه التّقنية ما أتاه بطل قصّة «الحصار»[31] من حرق حذائه في شارع الحرّيّة، فيتحلّق حوله المارّة مستغربين صنيعه ورامين إيّاه بالشّذوذ. ويُقْبل الشّرطيّ ويهمّ بإيقافه لكنّه لا يعثر في مذكّرته على قانون يمنع الإنسان من حرق حذائه في الطّريق العامّ فيبقى الحاضرون يتفرّجون على الحذاء وهو يحترق.

فالغريب قد تحقّق، في هذه القصّة، بالعدول عن العادة والعرف. وتفسيره أنّ البطل أراد أن يطبّق مفهومه للحرّيّة. وهو حقّ الإنسان في القيام بكلّ ما لا يتعارض مع القانون حتّى إن خالف العرف.

3-2-2-4: إنشاء القَصّص الخرافيّ والحيوانيّ:

إنّ الطّريقة الأكثر تداولا في استخدام القَصَص الخرافيّ والحيوانيّ لدى القصّاصين والرّوائيّين المعاصرين هي انتخابه من التّراث المحليّ أو الإنسانيّ وتحميله دلالات تحيل على الواقع المعيش في العصر الحديث. وهي طريقة في الكتابة عسيرة جدّا لما تتطلّبه من تحقيق المطابقة التّامّة بين الحكاية التّراثيّة والوضع الذي يراد تمثيله بها. ويمكن القول إنّ عز الدّين المدني من الكتّاب السّرديّين والمسرحيّين العرب القلائل الذين نجحوا في تطبيق هذه الطّريقة.

ولكن حسن نصر لا يستهويه الاقتباس بل يفضّل إنشاء القصّة الخرافيّة أو الحيوانيّة بنفسه. وإنّ هذا لينطبق على كلّ القصص التي كتبها في هذا الباب منها: «عصفور طار في الجو»، «طائر الرّعد»، «مملكة الطّيور»، «ابن الملك»، «لو كنت ملكا»، «وطن العصافير»، «في قبضة الذّئاب»، «النّشر»، «النّورس».

فإنشاء هذا النّوع من القَصَص هو ضرب من التّرجمة سرديّا عن وضع اجتماعيّ أو سياسيّ. ولئن كان لا يثير، بسبب ذلك، دهشة القارئ وذهوله لعلمه مقدَّما بالطّبيعة الرّمزيّة للقصّة الخارقة التي يقرؤها فإنّه يشدّ اهتمامه بما يجمله من ألغاز تدعو إلى التّفكير والبحث. وعلى قدر اكتشاف المطابقة بين الخارق الرّمز والمرموز إليه في الواقع يكون إعجاب القارئ وانبهاره.

ولضيق المجال هنا نكتفي بسوق مثال واحد هو قصّة «في قبضة الذّئاب»[32]. ففي هذه القصّة يخون البطل – وهو خروف – القطيع الذي ينتمي إليه. وذلك بأن يتحوّل إلى الإقامة مع مجموعة من الذّئاب ويدلّها

على المسالك المؤدّية إلى رفاقه. وذات يوم، يثوب إلى الخروف الخائن رشده. ويندم على صنيعه. فيحاول الفرار من قبضة الذّئاب. لكنّها تتفطّن إليه وتفترسه.

ومثلما نرى فإنّ الخارق في هذه القصّة لم يُستجلب من خارجها كما أنّه لم يتحقّق بإجراء تحويل كلّيّ أو جزئيّ على عنصر من عناصرها. وإنّما صُمّم على هيئة عالم خياليّ متكامل ترتقي فيه الحيوانات إلى رتبة البشر. فتكتسب قدراتهم الذّهنيّة ومهاراتهم اللّغويّة. وتحذق تصرّفهم الواعي.

2- وظائف الخارق:

يؤدّي الخارق في قصص حسن نصر ثلاث وظائف رئيسة: إحداها تفخيميّة وأخرى تمثيليّة وثالثة جماليّة.

أمّا الوظيفة التّفخيميّة فالمقصود بها هو الدور الذي يضطلع به الخارق في تهويل الظّواهر أو الأحداث أو مظاهر السّلوك أو أحجام الكائنات وما إليها.

ففي قصة «فريبري»[33]، مثلا، تشتري البطلة صالحة – وهي بنت فقيرة الحال – ثوبا أمريكيّا مستعملا من سوق الأدباش القديمة. وحين تعود إلى البيت تلبسه. فإذا هو يضغط عليها بشدّة ثمّ يتلوّى على جسدها كالثّعبان ويفترسها. وعندما يهرع الأهل والجيران والطّبيب «يقفون مدهوشين والفزع في عيونهم ينظرون إلى الثّوب الذي أكل الفتاة وانتصب على السّرير منتفخا متكبّرا وقد اكتسى لونا أحمر قانيا جذّابا ... كان الثّوب وحده على السّرير ولم يكن معه شيء آخر»[34].

فالتّهويل، في هذه الحكاية، يصيب أثر الثّوب في البنت محوّلا إيّاه من مجرّد الضّغط إلى الافتراس. ولا تخفى على القارئ الفطن الدّلالة الرّمزيّة لهذا التّهويل. وهي إبراز النّتائج الوخيمة للتّبعيّة.

وفي قصّة «الأحدب الجوّال» يخفق البطل – وهو الحامل لهاتين الصّفتين – في استمالة النّاس بخطابه الجدّيّ التّوعويّ. وحين تتقدّم به السّنّ ويصيبه الهرم ينقطع عن مخاطبة النّاس ويتفرّغ إلى مخاطبة نفسه. لكن سرعان ما يملّ الحديث إليها. فيسكت تماما. ويتحوّل إلى طبل. فإذا بالنّاس بعد أن كانوا يُعْرضون عن خطابه يتهافتون على قرعه للاستمتاع بصدى دويّه الخاوي.

وإذا فهمنا أنّ الخارق هنا – وهو التّحوّل إلى طبل – رمز لتخلّي المثقّف الواعي عن خطابه الرّاقي أدركنا أنّ وظيفة هذا الخارق هي تهويل الوضع السّلبيّ للمثقّف المتخلّي عن دوره بتحوّله من فاعل إلى مفعول.

وفي قصّة «الوجه الغائب»[35] يكتشف البطل ذات صباح – وهو مثقّف تونسيّ حلّ بنزل من نزل الحمّامات للمشاركة في ندوة عالميّة – أنّ صورته لا تظهر في المرآة. وعبثا تنقّل بين مرايا كثيرة إلاّ أنّ النّتيجة كانت واحدة. فصرخ في الوفود الحاضرة قائلا: «أليس من حقّي أن تكون لي صورة في المرآة مثلكم في عصر الصّورة هذا؟ .. لا أراكم تقبلون أن تندثر صورة واحد منكم. فكيف تسمحون أن يعيش إنسان بينكم بلا وجه وبلا صورة ؟».

هذه الحادثة المخالفة لقوانين علم البصريات تباغت القارئ بجدّتها أي بطابعها الإبداعيّ الصّرف حتّى وإن كان يعلم أنّ دلالتها رمزيّة وهي فقدان الهويّة.

وفي قصّة «الموناليزا الجديدة» [36] يصاب زائرو متحف اللّوفر ذات يوم بالذّهول وهم يبصرون صورة الموناليزا في لوحة الجوكوند تتحوّل إلى عجوز شمطاء من تلقاء نفسها أي دون أدنى تدخّل من أحد. ويفسّر بعض الحاضرين هذا التّغيير العجيب بأنّه من عمل حاسوب موجّه عن بعد. فيفزع الجميع إلى خارج القاعة راكضين صارخين.

هذه القصّة مدهشة، أيضا، رغم أنّ القارئ لا يفوته مغزاها العميق. وهو خطر الآلة على الإنسان. وفي هذا يقول الكاتب على لسان إحدى الشّخصيّات : «إنّهم قادرون بهذه الآلة على إفساد العقل، بإدخال خلل على نظامه أو تغيير وجهته أو تبديل شكله كلّيّا أو جزئيّا أو تدميره بالكامل»[37].

فوظيفة التّهويل التي يؤدّيها الخارق في هذه الأمثلة هي الانتقال بمظاهر السّلب في الواقع المعيش من صورها الحقيقيّة إلى صور خياليّة مدهشة، للإيحاء بأنّ الواقع قد استحال في بعض جوانبه خيالا إن لم يتجاوز الخيال العاديّ أحيانا.

وأمّا الوظيفة التّمثيليّة فتؤديها ، كما أسلفنا ، القصّة المصوغة على هيئة حكاية خرافيّة أو حيوانيّة. ومن ثمّة فليس الخارق في هذا النّوع من القَصَص سوى صيغة تعبيريّة تُصمَّم لترجمة الواقع قصد التّطرّق إلى بعض الممنوعات من سبيل غير سبل الخطاب المباشر أو للإيحاء إمّا بتردّيه وإمّا بخضوعه لمنطق الخرافة. وهو أيضا مظهر من مظاهر التّردّي.

ففي قصّة «النّسر»[38] تجد حمامة وديعة فجأة نفسها مستهدفة لخطرين محدقين: أحدهما هجوم نسر عليها من عل والآخر فوهة بندقيّة صيّاد مسدّدة صوبها من الأرض فترتمي بين يدي الصّيّاد، مفضّلة الموت بطلقة ناريّة على أن تمزّق بمخالب النّسر ومنقاره.

وقد تكون هذه القصّة الحيوانيّة كُتبت لتمثيل الوضع المأسويّ الذي تتخبّط فيه الشّعوب الضّعيفة في ظلّ التّنافس الحادّ الشّرس بين القوى الإمبرياليّة لأجل الظّفر بها.

وتعترضنا الدّلالة نفسها تقريبا في قصّة «النّورس» [39] حيث تصيد سمكة «سردين» صغيرة دودة وتقتات بها. لكن نورسا يهجم على السّمكة ويطير بها في الجوّ إلاّ أنّها تسقط من فمه فتعود إلى الماء فتستقبلها سمكة عنبر كبيرة فاتحة فاها وتزدردها.

والملاحظ، هنا، أنّ أكثر القصص الحيوانيّة التي كتبها حسن نصر شخصيّاتها طيور. وهي قد تستدعي بحثا خاصّا.

وأمّا الوظيفة الجماليّة فمردّها إلى أنّ الخارق في القصّة أو الرّواية الفنّيّة ، كما سبق أن ذكرنا ، تقنيةٌ. لكنّ هذه التّقنية ذات خصوصيّة، لما تستدعيه من توفّر القدرة التّخيّليّة لدى السّارد. وذلك لأنّ الخارق إمّا أن يُقتبَس من التّراث وإمّا أن يُبدَع تماما. وفي كلتا العمليّتين صعوبة فائقة لأنّ نجاحهما يتوقّف على مدى مطابقتهما للواقع المراد تمثيله. وبتحقّق هذه المطابقة يحصل إعجاب القارئ وانبهاره. لذلك يمكن القول إنّ المظهر الأوّل لجمالية الخارق هو هذه المطابقة.

فتحوُّلُ الرّجل المثقّف الواعي إلى طبل، مثلا، صورة تبهر القارئ، رغم علمه المسبق بأنّها مجرّد رمز. ومصدر انبهاره هو الدّلالة الرّمزيّة الشّائعة لقرع الطّبل على المدح المغالى فيه. فيجد مطابقة تامّة بين الصّورة المنقولة أي الواقعيّة والصّورة المنقول إليها أي الخارقة.

وثمّة مظهر آخر مهمّ من مظاهر توظيف الخارق لغرض جماليّ هو استغلاله في توفير الغموض الضّروريّ للعقدة وإحداث المفاجأة اللاّزمة في الخاتمة.

ففي قصّتي «الحصار» و«العيون الكبيرة» يحدث الخارق منذ الأسطر الأولى، مسهما بذلك في انطلاق العقدة. أمّا في قصص «الرّجل وابنه وحماره» و«فضيحة» و«عصفور طار في الجو«فإنّ الخارق يبرز فجأة في آخر القصّة محدثا المفاجأة الختاميّة.

وخاتمة القول في هذا العنصر **أنّ** الطبيعة الرّمزيّة لقصص حسن نصر في مرحلته الثّانية جعلته يوظّف الخارق بنوعيه : الغريب والبديع في التّعبير عن الواقع من سبيل غير سبل الإبلاغ المباشر. وتلك الطّبيعة الرّمزيّة هي التي ألغت الحاجة إلى استخدام تقنية «العجيب» لما توجبه من تقديم الظّواهر الخارقة في إطار حلم أو وهم أو حالة جنونيّة واللّعب على تردّد القارئ بين عدّها خارقا حقيقيّا أو وهما. والمعلوم أنّ تقنية العجيب هذه يمكن أن تُتّخذ منفذا إلى العالم الباطنيّ لمنشئ الخطاب السّردي فتكونَ قراءة هذا الخطاب نفسانيّة. أمّا الخارق المستخدم في قصص حسن نصر المنتمية إلى مرحلته الثّانية فقيمته فكريّة في المقام الأوّل لأنّ الغرض منه هو نقد الواقع السّائد. ولهذا السّبب يمكن وصفه بالخارق الواقعيّ. ولمّا كان في معظمه من إنشاء المؤلّف أي غير مقتبس من التّراث فقد نعتناه أيضا بالخارق المبدَع.

خاتمة :

تلك هي في تقديرنا الملامح العامّة لمسيرة حسن نصر القصصيّة التي امتدّت على قرابة الأربعين عاما، من نهاية الخمسينات إلى أواخر التّسعينات. وهي تتّسم بتحوّل فجئيّ عميق طرأ عليها في نهاية السّتينات وقد تجسّد في الانتقال كلّيّا ونهائيّا من القصّة الكلاسيكيّة الموباسّانيّة التّيموريّة إلى القصّة الرّمزيّة لكن طبقا لأسلوب خاصّ به شكلا ومن الوفاق مع الواقع السّائد إلى مماحكته ونقده نقدا صارما من جهة المضامين . وهذا الانقلاب على صعيدي التّقنية والأغراض أملته عليه ، في ما يبدو، التّحوّلات السياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة التي حدثت في تونس وسائر الأقطار العربيّة في أواخر السّتينات وتواصلت في العشريّات اللاّحقة . وبهذا يكون حسن نصر قد تجاوز نهائيّا بعد مرحلة البدايات القصّة الكلاسيكيّة وانتهج مسلكا جديدا في الفنّ القصصيّ قد تصحّ تسميته بالقصّة الإشاريّة أو العلاماتيّة لا لمجرّد التّجديد بل لمعالجة قضايا جوهريّة لم تعد الظّروف تسمح له بمعالجتها جهرا وصراحة.

هوامش :

1 –تناولتُ تجربة حسن نصر القصصيّة في مناسبات متباعدة وفي دراسات متفرّقة صدر بعضها في السّبعينات وبعضها الآخر في الثّمانيات والتّسعينات والعشريّة الأولى من هذا القرن.وقد سعيتُ في هذه المرّة إلى القيام بعمليّة تأليفيّة تغني القارئ عن العودة إلى دراساتي السّابقة وتمكّن أبناء الجيل الجديد ممّن لم يطّلعوا على مجمل قصص هذا الكاتب من الحصول على فكرة عامّة عنها .

2 –حسن نصر، ليالي المطر،الدّار التّونسيّة للنّشر ، تونس 1967

3 –حسن نصر، 52 ليلة، منشورات الجديد ، تونس 1979

4 –حسن نصر، السّهر والجرح، الدّار التّونسيّة للنّشر،تونس 1989

5 –حسن نصر، خيول الفجر،دار اليمامة، تونس 1997

6- Férid Ghazi،Le roman et la nouvelle en Tunisie،MTE،Tunis 1970

7 – حسن نصر، قصة»ثور خلّفه أبي»، مجلّة»الفكر»، السّنة 6،العدد 7 أفريل 1961 ص ص 74–77

8 –حسن نصر،قصّة»أ أبتسمُ غدا؟»، مجلّة»الفكر»، السّنة 6،العدد 5 فيفري 1961 ص ص84 – 89

9 –حسن نصر، قصّة «الطّفلة والعجوز»، مجلّة «الإذاعة» ،العدد 15، 29 نوفمبر 1959 ص ص23 –24

10 – حسن نصر، قصّة»الطّفل والسّمكة»، مجلّة «الفكر»، السّنة 5، العدد 6 مارس 1960 ص ص 61 –63

11 - Guiraud (Pierre),La sémiologie،coll. «Que-sais-je »,Presses universitaires de France,Paris 1971p 34

12 – حسن نصر، قصة «الإحكاك بين الأصابع»، 52 ليلة ص ص 76 –77

13 –حسن نصر، قصّة «سفن في المضيق معطّلة «، المصدر نفسه ص ص 14 –18

14Todorov(Tzvetan),Introduction à la littérature fantastique،Editions Du Seuil ,Paris 1970 pp 45 -62

15 –ibid même chapitre

16– حسن نصر، السهر والجرح ص ص 25 –28

17 – المصدر نفسه ص ص 21 –24

18 – المصدر نفسه ص 28

19 Todorov(Tzvetan),Introduction à la littérature fantastique،pp 37 -38

20– حسن نصر، 52 ليلة ص ص 62 –63

21 – المصدر نفسه ص ص 89–90
22 – المصدر نفسه ص ص 12–13
23 – المصدر نفسه ص ص 64–66
24 – المصدر نفسه ص 68
25 – حسن نصر، السهر والجرح ص ص 98–64
26– المصدر نفسه ص ص 72–73
27– حسن نصر، 52 ليلة ص ص105 –107
28 – المصدر نفسه ص ص 89–90
29– المصدر نفسه ص ص 60–61
30– حسن نصر، السهر والجرح ص ص 18–20
31– حسن نصر، 52 ليلة ص ص 83–84
32– المصدر نفسه ص ص 111 –112
33– المصدر نفسه ص ص 97–98
34– المصدر نفسه ص 98
35– حسن نصر،خيول القجر ص ص 5–9
36– المصدر نفسه ص ص 11–15
37– المصدر نفسه ص 14
38– حسن نصر، السهر والجرح ص ص 67–68
39– حسن نصر، 52 ليلة ص ص 83–84

حسن نصر

خبز الارض أو الخوف من المتوحش الممعن في توحشه والموغل في التجهيز...

الأستاذ مصطفى مدائني

الأدب الروائي نمط فنّي يعبر عن مرحلة نضج فكري حضاري. فلا تخلو في عصرنا الحاضر، أمة من الأمم من هذا الأدب، ذلك أنّه فنّ تأليفي يسرد مسار الحضارة ويقتفي آثار روح الازدهار ويتبع لحظات الانتكاس بأسلوب موضوعي ينفذ إلى العمق محددا للوجهات ومبرزا لمختلف الاتجاهات.

وقد عرف الأدب في تونس بداية من هذا القرن ظهور نمطية الفن الروائي، وإن برز محتشما، في عهوده الأولى فإنّه مع الاستقلال وجد المناخ الملائم له. ولعل الظروف الاجتماعية والتحول الحاصل والتغيّر الملاحظ أدت إلى بعث الرواية بمفهومها الحديث[1]. فبرزت قصص مختلفة الأشكال متباينة المسالك، متنوعة المشارب. فكانت نضالية وثورية وواقعية وكذلك رمزية شاعرية نقدية. وقد تعزز الرصيد بفضل الإقلاع التربوي المتأتي من تعميم التعليم ومجانيته. وتدريجيا نما هذا النمط، ثم بدأ يكتسح الساحة ويفرض نفسه عربيا. ولعله سيبلغ في القريب مرتبة العالمية[2].

وقد عاشت تونس في مرحلة من مراحلها وإبّان الستينات بالضبط، تجربة فريدة عايشها جيل من الأدباء انساق مع التيار، في البداية، ثم روّعته التجربة، فما استكان بل شمّر البعض على ساعد الجدّ وأصر على النقد الصعب. فجرّح برمزية مفرطة حينا، وبواقعية أحيانا. ومن ضمن هؤلاء نذكر على سبيل المثال لا الحصر روايات عمر بن سالم ومحمد الهادي بن صالح وقصص المختار جنات ورضوان الكوني، إضافة إلى رواية «خبز الأرض» للقاص حسن نصر[3] التي صدرت عن الدار التونسية للنشر خلال سنة 1985. وقد صدرت ضمن سلسلة يشرف عليها الأستاذ توفيق بكار تحت عنوان «علامات».

وللحقيقة أقول إنّ حسن نصر حدثني منذ مدة عن الرواية بل أنّه قرأ لي العديد من فصولها، وإنّي لأذكر نبرته وقد جلسنا معا في مكتبه، فإذا به يسرد عليّ أطوارها قارئا، مبنيا، موضحا. لقد تفاعل حسن نصر مع أثره الإبداعي، ولعلّ الأحداث سكنته حد السهو، والتصقت به حدّ النسيان والتداعي. فإذا به وجابر[4] صنوان ملتزمان.

إنّي أذكر هذه الملحوظات حتى أبرز للقارئ مدى صعوبة الثبات والمواصلة والدوام. فالقاص الحق لا مفرّ له من الاندفاع مع الأحداث. فيمسي متحدّثا فاعلا لا مجرد ناقل لواقع ما. ورغم سعيه للهروب، فيستكنف من حمل القلم لكنه في الأخير لا يرتاح، ولا يهدأ له بال إلا إذا أتمّ عمله، ودفعه إلى المطبعة .فالعمل القصصي قاس، شاق، متعب. وقد أصرّ الأستاذ حسن نصر على إتمام عمله، وكان أن أبرز لنا رواية تعتبر رافدا للعمل الروائي التونسي المعاصر.

فماهي سمات هذه الرواية ؟ ولنتساءل السؤال التقليدي، الصعب عن مدى جدّة هذا العمل ؟

في البداية، سنحدّد المسار العام للأثر. ثم ندرس شخصيات الرواية ثم نحدّد ماهية المكان والزمان لننتهي إلى المضامين الروائية. ونختم بدارسة الأسلوب الذي اختاره المؤلف وقد جاء في مجمله بسيطا يبعد عن الرمزية حد الإجحاف، ويقترب من الواقعية حدّ الإسفاف، ويغرق في الخيال حدّ الإبداع.

العنوان: «خبز الأرض»:

ورد عنوان الرواية مركبا بالإضافة: كلمة «خبز» مضافة إلى «الأرض». والخبز هو مادة تحتوي على العديد من البروتينات الصالحة للتغذية، وهو بالأساس طحين «القمح أو الشعير أو غيره من المواد» يخبز في أشكال مختلفة. ويوضع في «الفرن» أو في «الطابونة» حتى تفيض منه رائحة زكية، تدل على أنّه قد نضج، عندئذ يمكن للإنسان أن يقتات به. إنّ «المضاف» إذن مادة أكل أساسية للإنسان. أما «المضاف إليه» وهو «الأرض». فقد وردت هذه الكلمة أوّل مرة في شكل يدلّ على التملك «أرضي» كما عبرت عنها كلمات مقاربة لها هي «الدنيا» – «الحقول» إلخ... وإنّنا نتساءل عن معنى هذه الإضافة. هل هي تدل على الارتباط المتين بين «الخبز» من ناحية و«الأرض» من ناحية أخرى، أم هي تعبير عن التخصص مقارنة بمواد يمكن أن تكون «خبزا» لكنها ليست مرتبطة بالأرض. ثمّ ألا يمكن أن يأخذ العنوان

مجرى آخر إذا تعمّقنا في خوافي معنى «خبز الأرض» ؟ ألا يكون «خبز الأرض» مواد إحياء للأرض ذاتها، فتمسي الأرض كائنا حيا. ويتضح هذا الفهم إذا عرفنا أنّ الأرض، في هذا الكتاب تضحك وتبكي، تتألم وتفرح، بل إنّها تشتكي وتتضرع. وقد يأخذها اليأس أحيانا. ثم أليس من المعقول أن يكون الإنسان الآكل لخيرات الأرض المتشبّع بلذائذها سمادا لها مثله في ذلك مثل الحيوان والهواء والمطر. فهو كائن ولد من طين وإليه يعود... إنّ «خبز الأرض» بهذا التجلّي، يأخذ شكل الدورة الدموية المنطلقة من القلب والعائدة إليه. وكذا الإنسان خبز للأرض هو منها وإليها يعود. فلا غرو أن تكون هذه الرواية رواية الإنسان في رحلته عبر الحياة وعودته إلى الأمّ الحنون. فكأنّما الكون صياغة تتكرر بتكرر الفعل.

لكن ماذا عن مسار الرواية ومسيرة أبطال «خبز الأرض» ؟

المسار الروائي:

إنّ مقصدنا بالمسار الروائي هو المنطق الداخلي للحدث بعبارة أجلي، ماهي حدود المفاصل التي يمكن اعتبارها في توضيح الأحداث. وقارئ هذه الرواية ينبهر بالبداية التي انطلق منها المؤلف يقول: «الدنيا أواخر شتاء وبداية ربيع غامض في زمن مشتبه. لا يدري الواحد ماذا يصيبه في مثل هذه الأوقات من تحولات الفصول. كما في كل تحول تفقد النفس حالة استقرارها، تدخل حالة من العشق والذهول والقلق والترقب. لا شيء يدعو للطمأنينة، فترات يأس حالكة تفاجئ القلب، تعقبها بعد ذلك لحظة الفرح»[6].

بهذه الجمل القصيرة يعبر القاص عن المناخ العام لروايته. فالزمن متقلّب. وحديث النفس يثير الشجون. فالحالة عسر. على أنّ «الدنيا» ليست ألما متواصلا. إذ قد تمر لحظات حبور من حين لآخر في تأرجح الإنسان بين الخير والشر، بين الأمل واليأس، بين الفرح والترح. وهو في ذلك يحكي مسار الحياة في فتراتها المتعاقبة. وكما تمر الفصول يكون الإنسان ميدان للنوازع والأحاسيس. إنّنا، إذن، أمام دنيا طابعها المميز، هو القلق الدائم الحضور، والمأساة المتعاقبة. وعبر فصوله كلها ينغمس المؤلف في تحديد هذه المأساة. وكلّما توغّل في تحليل الحدث تزداد حدّة الأفعال وتبرز شناعتها. ولعلّ نقطة التأزم الحق هي عندما يهيم «جابر عمار». وقد خرج من دار «المعتمدية» في حالة خوف وهيجان في آن. إنّها لحظة الإحباط فإذا الفرد التونسي خاصة والإنسان العربي عموما يبدو كائنا زائفا.

وتقابل هذه الصورة القاتمة مشهد الختام حيث يجنح المؤلف إلى رسم أبطاله في لوحة تكاد تكون ناطقة يحكي بها ثورة الفلاح لمروءته واستبساله في سبيل أسرته. يقول الكاتب «كان جابر عمار في مقدمة الرجال، في عينيه يضطرب طوفان من البرق، فأسه مرفوع إلى فوق، وهو يشد على مقبض الفأس بيد كالحديد، قميصه مشرع للريح وصدره معرض للعاصفة [7].

إنّ جابر عمار في هذه الصورة يبدو في لحظة تجلّ ثوري. وهو يدل دلالة قاطعة على تصميم الفلاح العامل على رد الفعل عمن يستغله ويستغل طيبته. وهو أيضا ردّ عمّا ورد في «مدخل» الرواية عبر نص المصلح الطاهر الحداد[8]

إنّ مسار الرواية جاء منطقي السمة وهو تحديد لاستشراء الوعي لدى الفلاح الذي بدأ يسعى إلى فرض وجوده ككائن له الحق في «المواطنة» الصحيحة مؤمنا بواجباته ومصرا على حقوقه.

لكن كيف كان الصراع ؟ وفي أي الاتجاهات كان المسار ؟

رغم تركيز المؤلف على شخصية جابر عمار حيث بها بدأ عملية القص، وبها أنهاه فإنّ «خبز الأرض» كانت رواية ثرية بشخوصها. فهي رواية جيل بأكمله. وبالإمكان تقسيم الشخوص إلى أربعة أصناف.

الصنف الأوّل: شخوص تمثل القاعدة ونقصد «الدهماء» و«العامة» حسب التعبير القديم. وضمنه نجد جابر عمار والحاج رمضان وفرحات وصالح الحائك وخليل وسالم العمري وقاسم والهادي وصالح بلغيث والفلاح الشيخ. وينضاف إلى هؤلاء كلمات عامة تدل على طبقة العامّة: العمّال والجماعة والفلاحون الصغار والصنّاع. وقد تتبع المؤلف صيرورة الحياة مع هؤلاء. وركّز بالخصوص على شخصيات جابر والحاج رمضان وفرحات وخليل.

الصنف الثاني: وهو ما يمكن أن نصطلح عليه بطبقة «الخاصة» حسب التعبير القديم. ويشمل الكلمات الدالة على السلطة. فهناك «الحاكم» بمعنى رجل السياسة المتسلط و«أصحاب النفوذ» و«الوالي» و«مبعوث السلطة» و«الحاجب» والسيّد المعتمد، و«أصحاب المسؤوليات» و«الشرطة». ويمكن إضافة الطالب بن الحاج رمضان. ولعلّ هدف المؤلف ينجلي في عدم تسميته الصريحة. فكأنّما الحديث عمّا هو معلوم حدّ الجهر. وتمثل هذه الشريحة الاجتماعية الحاجز بين الفلّاح والفلاح.

الصنف الثالث: ويمكن أن نصطلح عليه بالعنصر النسائي في هذه الرواية. وهو يشمل «سعدية» زوجة جابر عمار وابنته زينب وإحدى بنات شيخ البلدة والفتاة المشابهة لها. وتنضاف إلى هذه الأسماء المعلومة «النسوة» في معناها العام.

الصنف الرابع: وهو صنف فرض نفسه رغم أنّه لا يمثل شخصية من لحم ودم. و«إنما هي فكرة تواترت وتكرّرت في المطلق حتى تجسّدت في هيئة حيّة. ونقصد بذلك «الأرض» و«شجرة الزيتون».

وعبر هذه الأصناف الأربعة حاول المؤلف أن يسبر أغوار الواقع ويستلهم خوافيه. ولنوضح هذا الجانب سنركز على شخصية جابر عمار والحاج رمضان وصالح الحائك وسالم العمري من ناحية أولى. ثم نتبع مسار كل من الهادي وصالح بلغيث من ناحية ثانية، ونعرج على مسلك كل من خليل وفرحات، من ناحية ثالثة، ونتوصل في الأخير إلى علاقة هذه الفئة بالصنف الثالث وهو العنصر النسائي في هذه الرواية. لنختم بنظرة هذه الشريحة الاجتماعية للحياة والكون على ضوء رؤية الفلاح الشيخ.

تجربة الفلاحين:

إنّ تجربة كل من جابر والحاج رمضان وصالح الحائك... تجربة حياتية مرة. فلا غرو، إذن، من أن تكون النهاية مأساوية. فالحاج رمضان «مات كمدا وحسرة وبقي دكانه مغلقا، بعد أن افتكوا منه رقعة الأرض الصغيرة التي كان يمتلكها. كانت الأرض مورد رزقه إلى جانب الدكان الذي أقامه بالقرب من بيته يبيع فيه الحبوب وما يتصل بأنواع المزروعات. ويقصده الجماعة يجتمعون فيه ويسمرون حوله[9].

إنّ الحاج رمضان لم يستطع أن يساير تطور المجتمع – القهر. رغم أنّه كان بالإمكان أن ينساق مع مجموعة المؤيّدين. وربّما كان بإمكانه أيضا، أن يحتلّ مركز قيادة. لكنّه، حبّا في الأرض وإيمانا بجدوى العمل، اهتم بتربية ابنه تربية حسنة. ولمّا لاحظ الظلم لم يتمكن من الصبر. ولم يسع لاستغلال الظرف لصالحه. لذلك مات حزينا مكتئبا. ويعرف جابر عمار الموت من خلال وفاة ابنته زينب[10] الطفلة الصغيرة التي أصابها مرض عضال أودى بحياتها لانعدام المرافق الصحية الضرورية، ولفاقة الأسرة. إنّه الظلم الاجتماعي حيث يداس الضعيف، ورغم ذلك فإنّ هؤلاء الفلاحين الطيّبين يسعون إلى العمل بحثا عن الرزق. فيلتقي الجماعة في «المعتمدية» انتظارا لقبولهم في العمل[11]. على أنّ هذه الفئة المستكينة الطيبة تتململ

في الأخير، وتثور لمّا استفحل داء «خليل». وقد صوّر المؤلف هيجان الفلاحين في لوحة رائعة دون أن يلمح إلى النهاية ومآل هذا التمرّد. فكأنّ اللوحة تأكيد على تأصّل الوعي. فهذه الطبقة ممثلة في جابر عمار وسالم العمري وبقية الأبطال، قد استفاقت ووعت محيطها المأزوم وقررت البحث عن البديل.

وقد سبقت هذه المرحلة من النضج فترة عايش فيها هؤلاء همومهم. وأبرز ممثل لهذه الفترة هو صالح الحائك الذي انغمس في وحدته وشجونه. فإذا اللحن مترع بالحزن «جلس صالح الحائك وحده كناي منعزل، يغني. كان صوته مترعا بالألم، نوله متروك، لم يكن ينسج على النول، تركه الزمن، اللحن ينساب مع العشية ينفذ إلى أعماق القلب»[12] يتغلغل فيه كالنصل الحاد فيهتز الكيان من الرعشة. إنّها لحظات الألم الممض. فالنفس فاقدة للاطمئنان ترتعش في مهب الواقع المدلهم. كذا كانت أغلب شخوص هذه الفئة.

تجربة «النازحين»:

أما تجربة «الهادي» وقبله تجربة «صالح بلغيث» فقد كانتا مسيرة إجهاض للقيم وهدر للطاقة. فقد نزحا إلى المدينة – الآتون. فأكلتهما دون رحمة. فقد سجن «الهادي». وانقطعت أخبار الثاني منذ مدة[13] ومع ذلك لمعت المدينة في ذهن «جابر عمار» كحلّ سحريّ لمعضلة البطالة[14] لكنه صدم فنكص، وقرر البقاء في الريف بين أهله وذويه.

مسيرة «خليل» و«فرحات»:

وعلى عكس ما سبق، تجلّت مسيرة «خليل» و«فرحات» ناجحة ماديا. إنّ شخصيتي خليل وفرحات تكوّنان قطبي الدائرة. فلقد عرفا تحوّلات عدة، خليل بدا باهتا في البداية، أضحوكة الجميع. فهذا الاسم «إذا أطلق يعني الشيء الكثير، إنّه يثير لدى كل من يسمعه من سكّان سيدي علوان، كل رغبة في الضحك والتطلّع»[15]، إنّه إذن، «يمثّل الوجه المرح للبلدة. وقد اختفى عنها منذ أمد. ومع اختفائه غاب ذلك الوجه المرح معه. لم تبق منه غير ذكرى يرويها صالح الحائك. وها هي اليوم تنبعث حيّة من جديد» [16]

إنّ خليل بدا يظهر من جديد، وفي ظهوره معان كثيرة خاصة أنّ ملامح التغيّر بادية عليه. بل إنّه سيمسي في آخر الرواية صنوا للحاكم. فكأنّما انبعاثه انبعاث لعهود السيطرة والتجبّر. وإذا به يصبح «بضربة ساحر مثيرا للانتباه. وينتقل الناس من الضحك عليه إلى الدهشة والإعجاب»[17]. لقد

جمع «ثروة من رؤوس الماشية وقطعان الغنم(18). بل إنّه تحوّل إلى قطب يجمع الأموال ويسعى إلى «استغلال الأرض استغلالا تامّا. فاستأجر العمّال. فتوافدوا من كلّ حدب [19].

إنّ «خليل» يمثّل الوجه الخفيّ للإنسان الساعي إلى فرض وجوده على حساب الآخرين. وإن كان واضحا في علاقته مع «الجماعة». إذ أخذ يبتغي الانتقام ومن أجل ابتزاز مزيد من الأموال كرّس كل جهوده للإثراء والغنى فقرر إقامة المركبات الفلاحية. واختار لها عمدا بيوت الفلاحين. عندئذ يبرز «خليل» أمام أهل الريف الطيبين في هيئة عدوّ متربص بهم. لذلك يقرّرون الانتقام منه شخصيا.

وعلى عكس «خليل» بدا «فرحات» منذ البداية رجلا شهما، ثائرا في أقواله، صارما في أحكامه فـ»يعلن بصوت قويّ فيه تهديد وتحد:

– سأجعلهم يدفعون الثمن غاليا، سأقتل أي كلب حقير يحاول أن يضع قدمه في أرضي أو يخطر على باله مجرد الاقتراب منها[20] .

ولا غرو أن يكون فرحات رمزا لحيوية الفلاحين، فتنبأ بالآتي:

– ماذا نحن ننتظر حتى يهدموا هذه البيوت المتداعية على رؤوسنا [21].

إنّ فرحات مثل الفلاّح الثائر. لكنّه، وقد شاهد «الجرافات» وهي تقتلع الأشجار وتنقضّ على «الزيتونة» المباركة أصيب بنكسة لا مردّ لها. فإذا به يتغيّر. ولعلّ في الأمر سرّا حيث أمسى فرحات شخصا مزدوجا يمثّل ثورة الفلاح من ناحية، وعين الحاكم من ناحية أخرى. وقد فضحه سالم العمري عندما علّق» أصبحت تتكلم وكأنك أنت الحاكم»[22].

إنّ شخصيتي خليل وفرحات من الشخصيات المتطوّرة. فلقد تحول الأوّل من رجل مستكين وديع يسعى إلى الزواج من فتاة تشبه ابنة شيخ البلد التي أحبّها، تحوّل من رجل يتندّر به الفلاحون، إلى رجل آخر. لعلّه يمثّل الفئة الرأسمالية الصاعدة. أما فرحات فلقد تغير من ثوري صادق يؤمن بالأرض والفلاحة إلى رجل مهادن يؤيّد التجربة الاشتراكية كما تريدها قمّة الهرم، لا كما تراها القاعدة.

ولنا أن نتساءل عن أسباب الأحداث التي وقعت، ألا يكمن ذلك في رؤية الفلاح لوضعيته أو إلى عدم تعبيره عن نظرته بجلاء ووضوح ؟ بعبارة أدقّ لطيبته واستكانته.

إنّ خاصية الفلاح الطيب تتمثل في استكانته وإيمانه المطلق بسلطان الأرض. ويتّضح ذلك في نظرة الفلاح الشيخ التي أوردها المؤلف على لسان جابر عمار ضمن ذكرياته، معية صديقه سالم العمري. وقد وردت هذه الذكرى، عند عدول جابر عن الهجرة إلى المدينة مقررا البقاء. وتتضح رؤية الشيخ في مقولته: «الإنسان الذي لا يفلح الأرض لن تكون له في هذه الأرض جذور»[23].

إنّ قيمة الإنسان فيما يكسبه لما حوله، ولعلّ الأرض هي الإطار الخصب للعطاء. ففيها تنفلق البذرة التي يغرسها الإنسان، وفي أحشائها يترعرع النبات. فتكون الأشجار والأزهار، وتنعم الطبيعة وتنبض بالحياة. وبذلك يقتات البشر من الأم. ودون إجهاد تنتهي الحياة البشرية. فالجذور، إذن، هي ما يتركه الإنسان من معالم ترمز إلى عمله وإجهاده وجهوده المضنية. إنّ هذه الرؤية تؤكّد تعلّق الإنسان بالأرض – الوطن – الأمّ. ولذلك كان الحنين الدائم إلى أرض الأجداد إلى الوطن، رمز المحبّة.

هوية «الصنف الثاني»: «الخاصّة»:

لم يقع تحديد الصنف الثاني. وإنما جاءت كلّ الألقاب أوصافا. «فالحاكم» هوية تمثل قيما وضوابط معينة. وقد اتخذ هذا الأمر في عصرنا الحاضر معاني ترتبط أساسا بالقهر والظلم والاستبداد، وبالأخص في بلدان العالم الثالث. وقد حدد بول نيزان (P. Nizan) هذا المفهوم. وأوضح مظاهره وتجلياته المتعددة في كتابه الموسوم بـ«كلاب الحراسة»[24]. وفي هذه الرواية تعددت الأسماء والمسمّى واحد، وقد جاء المسمّى في صيغات متنوّعة. فتارة يكون على صيغة المفرد وأخرى على صيغة الجمع. وقد يكون في كلمة واحدة أو على صيغة الإضافة، «فالحاكم» و«أصحاب السلطة» و«مبعوث السلطة» إلى جانب ذكر السيد الوالي والمعتمد و«أصحاب المسؤوليات» والرؤساء، كما أضاف المؤلف إلى هؤلاء «الشرطة» و«الحاجب». وقد برز «الحاكم» في ثوب القادر القاهر، المقرّر. فلقد تقرر تطبيق الاشتراكية. وفهمها الفلاحون على علاّتها خاصّة أن ممارستها، جاءت بطريقة عشوائية. حادت بسهولة ويسر عن المفهوم الصحيح للكلمة. وقد عاشها الفلاحون وعلّق بعضهم قائلا: «يقولون الحاكم يريد افتكاكها منّا» الأرض[25]. فالاشتراكية، إذن، عمل نابع من القمّة لا من القاعدة هي، إن صحّ التّعبير، اشتراكية الطبقة الحاكمة، تسعى إلى الاستحواذ على أملاك الفلاحين الضعفاء، لاستغلالها بطرق تبدو عصرية. وقد سعى الحاكم إلى فرض هذا المنظور وتطبيقه. وأمام سلبية

الفلاحين استمر الحاكم في أعماله. وعدا ثورية «فرحات» الذي حاول أن يعبّر عن رأيه صراحة، عندما قال: «لكن لماذا الحاكم يتسلّط علينا نحن، لماذا لا يبدأ بأولئك الذين يملكون الأراضي الشاسعة، ماذا نملك نحن، هذه الرقع الصغيرة التي لا تساوي الواحدة منها أربعة أشبار، أغلبنا ورثناها عن أجدادنا الذي تحصّلوا عليها بعرق جباههم، وظلوا محافظين عليها، لم يفرطوا فيها، رغم بطش المستعمر وتسلّطه، ورغم الفقر، والحرمان، والجوع، والجفاف، ظلوا متمسكين بها يشدون على الأرض بأسنانهم ويقاومون بها المستعمر، لماذا الحاكم يأتي إلينا نحن الذين لا نملك شيئا. ويسكت على أولئك الذي يملكون كل شيء» [26] ؟ ثم يواصل مؤكّدا: «هذه الاشتراكية التي يتكلّمون عنها وتعلّموها من الكتب، نحن لم نتعلّمها مثلهم لأنّها انتقلت إلينا بالوراثة، إنّنا نعيش الاشتراكية وهي تجري في دمائنا ورثناها عن أجدادنا من سنين القهر والقحط»[27]. لقد عبّر فرحات عمّا يجيش في الصدور المكتومة. فالحاكم متجبّر في تطبيق اشتراكية جوفاء، وقد كان ردّ الفعل قويا، في بعض الجهات، وقد صوّر المؤلف هذه الحقبة أصدق تصوير حيث قال: «ما حدث لتجربة الاشتراكية التي مرت بها البلاد في أواخر الستينات، شيء يشبه حادث السيارة. ومن غير توقّف أخذت تواصل سرعتها الفائقة في الاتجاه المعاكس، شأن الحياة نفسها، فهي لا تعرف التوقّف ولا يؤثّر في مسيرتها شيء، لا أحداث ولا رجال إلا بقدر ضئيل ومحدود»[28]. لقد اتّضح المسار في الأخير وانقلبت الأوضاع. وإذا بالتجربة وقد أصابها الفشل تستدعي «وقفة التأمل» وإعادة الموازين إلى سالف أوضاعها. إنّه الفشل الذي يهدّ، والأوجاع التي تصدّ. وإذا بالاشتراكية التي كانت محطّ الآمال تقود، وقد طبقت حسب منهج غير مدروس – إلى الانهيار الاقتصادي ممّا أدّى إلى الرّجوع إلى النمط الرأسمالي. يقول المؤلف على لسان الطالب الشاب: «هذا هو المفهوم السليم للاشتراكية كما تتحدث عنه أنت (جابر عمار) وأمثالك من العمّال والفلاحين الصغار والصناع لكن الطريقة التي سلكوها، معناها تنفير الناس من الاشتراكية لأنّ الاشتراكية يا صديقي لا تطبّق على من يملك بقرة واحدة، ويملك قطعة أرض واحدة. تطبيق الاشتراكية يبدأ من قاعدة الهرم الكبيرة الواسعة، ويتواصل البناء حتى يصل إلى القمة، أما أن يبدأ البناء من القمة ليصل إلى القاعدة هذا البناء المعكوس أو هذا الهرم المقلوب. معناه التلقيح ضد الاشتراكية»[29].

إنّ تطبيق الاشتراكية سايره فقدان الفلاحين لعملهم. فقد طردوا ودعاهم «مبعوث السلطة» للاتجاه إلى المعتمدية، وما ذلك إلا تمضية للوقت وربحا له. لذلك عمّت البطالة. وعندئذ برز دور الحاجب عبد الرحمان والشرطي الذي يعاضده لاستتباب الأمن. لذلك ينعم جابر بالحرية عندما يخرج من مكتب المعتمد، وقد كاد أن يحشر في السجن. وقد صوّر المؤلف الحاجب في هيئة مضحكة. فهو يجسّد الامتهان والغرور في آن، يقول أمام الجمع: «أنا هنا معناها الحكومة»[30].

إنّ هذه الفئة، إن برزت في البداية، قوية واضحة الاتجاهات والميول. فإنّها في الأخير تنعدم خاصة عندما يصبح الأمر متعلقا بشؤون اجتماعية صرفة. فزينب طفلة بريئة تموت في أحضان أمّها ولم تتمكّن العائلة من حملها إلى المستشفى. وعندما يقرّر خليل هدم بيوت الفلاحين انتقاما ونقمة، فإنّ «الحاكم» يكون أوّل الغائبين. ولعلّ المؤلف يسعى من وراء ذلك إلى إبراز مسؤولية «السلطة» فيما وصل إليه المجتمع من انهيار. ورغم واقعية هذه الصور وتشاؤمها. فإنّ الهدف الخفيّ الذي يرمي إليه السّارد هو النقد البناء المؤسس إذ لا تطوّر دون عدل ولا تحضّر دون قانون رادع يستوي أمامه المواطنون ويؤاخي بينهم. إنّ غياب الحاكم الرادع الساهر على راحة المواطن في أحلك الظروف، قد يؤدي إلى الانتقال من رحلة الطيبة والاطمئنان إلى نزعة تعتمد الحقد والثورة منهجا. إنّها إذن بداية شريعة الغاب التي هي بديل لا بدّ منه في ظروف انعدام الرادع العادل. لذلك فإنّ صورة العاصفة كما وصفها القاصّ في آخر الرواية تحدّد المسار الآتي: فالعامل أو الفلاح أو الحرفي قد عرف المذلّة والهوان بل عايش الموت. وعندما بلغ الأمر إلى سعي زبانية «خليل» تحطيم البيوت، برزت رجولة «الجماعة» واتجه الفلاحون يقودهم جابر للأخذ بالثأر.

لكن ماذا عن دور الأرض وشجرة الزيتون ؟

لقد أقحمت الأرض شخصية حيّة ضمن هذا الجزء من التحليل. ذلك أنّها تعبر عن رؤية الإنسان للكون والحياة. فالأرض تبرز منذ البداية في علاقة حميمة مع الفلاّح، وحكاية الأرض مع الفلاح حكاية عشق. ويظهر ذلك في ثورة الفلاح من أجلها، ومن أجل شجرة «الزيتون». ولا غرو في ذلك فلقد كانت ثورة ابن غذاهم من أجلها. وقد بدت هذه الشجرة عنوان الأصالة والارتباط المتين بالأرض. بل إنّها رمز التماسك والتآزر بين أفراد الشعب. «كأن شجرة الزيتون المتأصلة في الأرض كانت تشدّ الأهالي إليها، تجمعهم حولها، فلما ذهبت الزيتونة تفرّق من كان حولها»[31]. ويعاكس

هذه «العروة الوثقى» جرّافات كبيرة يسوقها أناس قساة، كانت تجتث الأشجار من الجذور. «لو رأيت الجرّافات وهي تحصد رؤوس الأشجار، هذه الآلة الضخمة، تراها تغرز أنيابها في الشجرة النابتة في الأرض ثمّ تزهر عليها، فتقتلعها من عروقها، تسمع صوت الجذوع وهي تطقطق كأنّها العظام تتحطّم ثمّ ترتفع بها الآلة في الهواء فتتدلّى كالجثة في حبل المشنقة. وتلقي بها فتسقط الشجرة محدثة ضجّة هائلة»[32]. ولا تكتفي الجرّافات بذلك بل تتّجه بناء على إرادة «خليل» الانتقامية إلى تحطيم أكواخ الفلاحين الضعفاء.

هذه هي صورة المجتمع التونسي أو على الأصح الريف التونسي في فترة الستينات تحطيم كامل لمعنويات فلاّح كان ينتظر الكثير من التجربة الاشتراكية.

وهذا ما يتفق مع ما ذهب إليه جورج بلا نديي في كتابه الطريف: «متحضـرون، على ما يقـال «.(تعريب عبد الرزاق الهمامي بيت الحكمة تونس 2004) فقد كتب مقالا قصيرا جاء إجابة على سؤال طرح عليه في نهاية القرن العشرين ومفتتح القرن الجديد من طرف جريدة» ليبيراسيون» مفاده:» فيم تفكر» مع حلول هذا القرن؟(مقال بعنوان ضد المتوحش الموغل في التوحش والمفرط في التجهيز ص 86) فأجاب بما معناه: لعل السؤال الأصلح هو: ممّ أخاف؟ ويؤكد هذا المفكر أن المجتمع الإنساني اليوم يسير سيرا حثيثا على درب مريب. فقد اكتشف الإنسان عالمه المحيط ولم يعد في العالم مكان يمكن كشفه. انتهى عهد الاكتشافات وتمكن الإنسان من أن يحدد موقعه من العالم. وهو لذلك عائد ـ إن بإرادته أو قصرا ـ إلى نفسه. وسينغمس في هذه الذات بحثا وتحليلا ودرسا بل إنه سيغوص في هذه الذات حتى النخاع وهو في تفكيره ذاك لا يبحث عن الإنسان فقط وإنما يبحث عما وراء الإنسان لأنه لا يريد الظاهر والستار الخارجي وإنما يسعى إلى البواطن والدواخل يؤكد بلا نديي:» إن العوالم الجديدة التي يتعين اكتشافها لم تعد تابعة للجغرافيا، إذ تم حاليا إحصاء المعمورة ، بل تصنع معنا وحولنا، حيث تعمل قوة العلم والتقنية والاقتصادوية الغازية والآلات ذات المخيال التقني إنها ...مواقع ...تتعرض لشبه استعمارات من الداخل «(م ن ص87). إن المجتمع وقد فتح معاني الفردانية على مصراعيها لتبلغ أقصى مداها تماشيا مع المسار العالمي الذي بدأت العولمة تعصف به وتفعل به الأفاعيل فعل في بطله فعله ...وإذا الراوي ومن ورائه كاتب حصيف أراد أن يعبر عن هذا الخوف المتستر المكين. وهو

ما توسمناه في العنوان كما أوردنا في البداية..... ظاهر مريح، لكن الدواخل البواطن والمسكوت عنه أمر أجاج. ذلك أن الرأسمالية القائمة على اقتصاد السوق وفق مبدإ العرض والطلب لن تعترف بما يجب على المجتمع فعله من تآزر وتكافل وترابط بين الأفراد ولكنها تجنح إلى حيادية الدولة وهو ما قد يؤدي من جديد إلى شريعة الغاب بصورة من الصور. لقد دعا بلا نديي بإلحاح وإصرار شديدين إلى الوقوف ضد المتوحش الموغل في التوحش والمفرط في التجهيز (م ن ص 85)

لكن كيف أبلغ المؤلف مضامين روايته نعني بذلك علاقة الموضوع الكبير بالأسلوب المتبع ؟

الأسلوب الروائي:

قسّم المؤلّف روايته إلى خمسة عشر فصلا. وقد ابتنى كل فصل على مقاطع سردية تتخللها فقرات حوارية تعتمد المنولوج الداخلي أو أساليب المناقشة المسرحية. وقد عمد المؤلف إلى أنّ يكون واقعيا واضحا كل الوضوح. بل إنّه اندفع إلى التوضيح إلى حدّ إجهاض الصورة، فبدت فاقدة للحيوية وإذا بلغته التي نزّلها في محيط ريفي تبلغ حدّ الإسفاف.

وقد وردت بالرواية بعض الأخطاء نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر الكلمات التالية:

- ص 20 – الخاروف / الخروف
- ص 28 – حايته / حياته
- ص 30 – ادهب / اذهب
- ص 36 – تحدثي / يحدث
- ص 49 – قدماء / قدماه
- ص 51 – خلت / دخلت
- ص 52 – بالرجع / بالرجل
- ص 53 – بدأ له / بدا له
- ص 82 – تجول ينظرك / بنظرك

إنّ هذه الأخطاء على بساطتها لا يمكن التغاضي عنها أو التغافل عمّا تحدثه من تشويش في ذهن القارئ. وهي أخطاء مطبعية جسيمة يحسن تلافيها في ماهو آت من طبعات.

على أنّنا لاحظنا بعض الأخطاء التعبيرية نذكر على سبيل المثال ما ورد بالصفحة 37 «ثم تزهر عليها» كذلك عبارة «أكتاف أبيهم» ص 67 إلى جانب التعابير المستقاة من اللهجة التونسية ص 17: «فخلع له نابه مرّة واحدة» وأيضا ص 31 «هل أنت لا تعيش في المنطقة. الدنيا أكلت بعضها وأنت كأنّك لست هنا» وأيضا ص 53: «يريد تبكيت صوته حتى لا يعود يسمعه» بل إنّ المؤلف ارتكب أخطاء من حيث التركيب «نهض جابر عمار يخرج من الكوخ» ص 73 ويستعمل «أين» في غير موضعها: «ثم سارت إليه، أين كان يقف جوار الزيتونة» ص 74 كما نجد التكرار المملّ في قوله: «خرج جابر من غير أن يسجّل اسمه في مكتب التسجيل» ص 55.

إنّ هذه الهنات البلاغية أفقدت العمل الروائي بعض نصاعته على أنّنا لا ننكر ما تميّز به المؤلف عندما يركز على مواقف نقدية جارحة تعمد التهكم وسيلة. ولعلّ إبداعه الحقّ يتمثّل في شاعريته عندما يتحدث عن علاقة الرجل بالمرأة وعند سرده ووصفه لعلاقة الإنسان بالأرض. ولعلّ أحسن مقاطع الرواية هي تلك التي يمزج فيها المؤلف بين تصوير مأساة الإنسان وحالة المناخ الطبيعي. وكثيرا ما يعمد المؤلف إلى خلق جوّ خاص للبطل عندما يكون في وضعية مأساوية. فإذا به المفرد في صيغة الجمع. فجابر يودّ الجلوس إلى ذاته الدّفينة. فيحادث نفسه. فكأنّ النفس في قمّة مأساتها تنعكس على نفسها وتخلق مخاطبا مقابلا. ثم يعمد المؤلف إلى خلق طرف مقابل يتوجه له البطل بالكلام ناقدا صارخا. ومن أروع المقاطع حديث جابر مع نفسه في الفصل الحادي عشر. وكذلك فقد أبدع الكاتب عند إبراز علاقة البطل بأسرته فجاءت الفصول «2، 3، 10، 12، ذات أبعاد فنية متميّزة وعلى نفس الوتيرة كان الحديث عن الأرض. فكأنّما هي صنو للأم والزوجة، وبالتالي هي صنو لشطر النفس الذي تسعى الذات إلى اكتشافه.

ويعمد الكاتب في أغلب الحالات إلى إنهاء فصوله بعبارة يمكن أن نسميها «القفل المعكوس» ففي قوله: «أنت جاهل يا جابر لأنّك تكتب بحروف أكبر من عيونهم الصغيرة»(33)، فإذا بالعجز يعاكس الصدر فجابر جاهل فعلا، لكن ما يخطّه على الأرض، وما يقدّمه من جهد لحراثتها وزرعها يعدّ خطا جليا واضحا لا يخبو.

وهو ما يتماشى مع مؤلف وسمه صاحبه يوسف سامي اليوسف بـ:»القيمة والمعيار: مساهمة في نظرية الشعر»(دار كنعان ط 2 دمشق 2003) وقد اشتمل على مقالات أربع(الشعر وسؤال القيمة ـ الشعر

والذائقة ـ وظيفة الشعر ـ الشعر والحساسية) توصلت كلها إلى حقائق من أهمها تحديد النص الأدبي الذي يتمتع بنصيب من «الإبداعية». وقد أورد الناقد ـ وفق القيمة / المعيار الذي ألح عليه إلحاحا شديدا ـ ثلاثة عناصر أساسية دونها لا يتوصل الأدب خاصة والفن عامة لأن يكون عالميا. ولن يتمكن من طرق أبوابها فضلا عن ولوجها والفعل فيها. وأهم هذه الأسس وأولها: «إن «الحميم»هو المحتوى الأول لكل أدب عظيم» (ص135).وثانيها «أن ينضاف إلى ذلك الحميم الخيال الابتكاري النفيس وهو ذاك المشحون بالحميم بال «ما يذاق» وهو العنصر الوجداني المتدفق من صميم الإنسان «(ص136). وثالثها أن يمكن النص الأدبي قارئه من أن يكتشف «الجمال «، «وهو ذاك الجمال العلوي الذي بتعذر أن يطال في هذه الدنيا لأنه مخبوء في عالم خفي يقع وراء الظواهر المرئية» (ص137). وهذا بالضبط ما يستشفه الدارس من تلك القصة الرمز: فقد طلبت بلدية مدينة عريقة من فنان أن ينحت حصانا يوضع في وسط المدينة. شرع النحات في عمله. وكان أطفال وهم يمرون إلى مدرستهم القريبة يتابعون نشاط الفنان وهم مستغربون فقد شاهدوا تلك الصخرة وهي تتحول. فقد كان النحات يسوي ويقوم ويقطع ويحفف ويكسر ويصقل ...ثم حلت العطلة. فغاب الأطفال. ولما عادوا وجدوا الحصان قائما نافرا يكاد يصهل. تجرأ أحد الأطفال وسأل الفنان: «كيف عرفت أن هذا الحصان قد اختبأ داخل الصخرة؟...». وذاك لعمري الجمال ولبّ السؤال.

يصعب على عمل ما أن يكون عملا متميّزا خاصة إذا ارتبط مضمونه بفترة معاصرة. لذلك فإنّه من السابق لأوانه إعطاء حكم على هذا الأثر. لكن السؤال المطروح إلا تعدّ هذه الرواية عملا إبداعيا خصبا وسبيلا حديثا في تبليغ موقف الكاتب من قضايا عصره ؟ وهل يمكن اعتبار هذا النص راقدا فنيا يعتمد صيغة حديثة للكتابة الروائية» ؟

الهوامش:

1 – أنظر ثبت جان فونتان للرواية التونسية مجلة أبلا عدد 150 سنة 1982.
2 – ترجمت بعض الأعمال القصصية التونسية إلى الروسية والإنقليزية والفرنسية.
3 – ولد حسن نصر بتونس سنة 1937، عمل مدرسا بأحد المعاهد الثانوية.
له: مجموعة قصصية تحمل عنوان: ليالي المطر 1967 ورواية: دهاليز الليل 1977 ترجمت إلى الروسية قصص دقائقية: 52 ليلة 1979 «دار الباشا» 1994. خبز الأرض – الدار التونسية للنشر – ط 1 – 1985 – 87 ص.
4 – جابر بطل «خبز الأرض»
5 – خبز الأرض – ص 41.
6 م ن ص 11
– م ن ص87 7
8 – م ن ص 9.
– م ن ص 86 9
– 10 م ن ص 68
– 11 م ن ص 42
12 – م ن ص 85
– 13 م ن ص 75
– 14 م ن ص 61
– 15 م ن ص 13
– 16 م ن ص 14
– 17 م ن ص 81
– 18 م ن ص 81
– 19 م ن ص 90
20 – م ن ص 12
– 21 م ن ص 32
– 22 م ن ص 39
23– م ن ص 87
24 – أنظر: Nizan (Paul) : «Les chiens de garde » Ed. Presses – Unis – Collection Europe 14 – France 1932.
– 25 م ن ص 12
– 26 م ن ص 33
27– م ن ص 33

28 – م ن ص 79
29 – م ن ص 38
30 – م ن ص 47
31 – م ن ص 86
32 – م ن ص 37
33 – م ن ص 72

القسوة والقصّ
تأمّلات في كتابات حسن نصر القصصيّة

بقلم: د. العادل خضر[1]

«[…] لأنّه اتّفق أنّ الحياة إنّما هي دائما موت شخص مّا»
أنتونان أرطو، «رسائل في القسوة».

« […] puisqu'il est entendu que la vie c'est toujours la mort de quelqu'un. ».

Antonin Artaud'« Lettres sur la cruauté » [2].

* في الأخبار السّيّئة

توجد قاعدة ذهبيّة في الصّحافة تعتبر أنّ أفضل الأخبار، إنّما هي **الأخبار السّيّئة**، ولأجل ذلك وجب نشر الكثير منها حتّى لا تطغى الأخبار الطّيّبة السّعيدة الّتي تروّجها الإعلانات على أخبار الصّحف بصفة عامّة. وممّا يؤكّد هذه القاعدة ما قاله ذات مرّة مؤسّس صحيفة «**الفيقارو** Figaro» **فيلميسون** Villemessant: «يتحمّس قرّائي غاية التّحمّس لحريق [شبّ] بالحيّ اللاّطينيّ أكثر من ثورة [اندلعت] في مدريد» [3]. ويبدو أنّ فنّ القصّ قد تأثّر بهذا المبدإ، خاصّة القصّة القصيرة (أو الأقصوصة). فهي سليلة الصّحافة وببعض قواعدها تأثّرت. وأبرز هذه القواعد هي الّتي تعتبر «**أجود الأخبار ما كان منها سيّئا**».

ولكن إن كانت الكتابة الصّحفيّة لا تنقل من «**الأخبار إلاّ ما كان منها سيّئا**»، فلأنّ ما تنقله في أعمدتها مجرّد «حوادث» لا «أحداث»، بخلاف

(1) أستاذ التّعليم العالي بكلّية الآداب والفنون والإنسانيات بمنّوبة، تونس.
(2) Antonin Artaud، (1964-1992) *Le Théâtre et son double*، France, folio essais, p159.
(3) انظر مقال « Le conteur»، ضمن كتاب، (2000)، Walter Benjamin، *Œuvres III*، Paris، folio-essais، p122.

الكتابة القصصيّة الّتي تنهض حبكتها على الأحداث لا الحوادث. والفارق بينهما كامن في نسق السّرعة. «كلّما تغيّرت سرعة «**الأحداث**» évènements انقلبت من جرّاء تلك السّرعة المباغتة إلى «**حوادث**» accidents قريب بعضها من الكارثة.» [1].

أمّا السّيّئ من الأخبار في مجال القصّة فلا يتعلّق على غرار الخبر الصّحفيّ بالحوادث، وإنّما بالأحداث. ولا نحتاج إلى بحث مضن عنها، فهي موجودة بوفرة في قاع المجتمع عند من يطلق عليهم فرانز فانون اسم «**المعذّبين في الأرض**» من بؤساء المدينة وأشقياء الرّيف. ولا ينبغي أن يُفهم من كلّ هذا أنّ القصّة القصيرة قد اعتنت بأولئك «**المعذّبين في الأرض**» لأنّ عند هؤلاء النّاس معينًا لا ينضب من «**الأخبار السّيّئة**»، فهذا وجه من المسألة لا يفسّر بمفرده سرَّ هذه العناية، لأنّنا لو أخذنا به لما وجدنا فرقا نميّز به اختلاف القصّة عن أخبار الصّحف. فنقل «**الأخبار السّيّئة**» هو الحدّ الجامع بينهما. أمّا الحدّ المانع فيقتضي أن نضيف إلى كلّ ذلك سمة أخرى، وهي أنّ القصّة القصيرة لم تعتن بنقل «**الأخبار السّيّئة**» إلاّ لأنّها وجدت عند هؤلاء «**المعذّبين في الأرض**» تجارب قابلة للتّبادل ومتهيِّئة للقصّ. ويُعزى ذلك إلى أنّ مبدأ كتابة القصص لا يقوم على المعقوليّة plausibilité، وإنّما على ملكة تبادل التّجارب وتبليغها. فالقصّة لا تنقل كلّ ما كان معقولا plausible، وإنّما كلّ ما كان جديرا من تجارب النّاس بالقصّ والتّبليغ. ويبدو أنّ ما كان جديرا بالقصّ، منذ أن بدأ الإنسان في كتابة التّاريخ هو سير الملوك والرّسل والعظماء. ألا تكون القصّةُ في سياق التّجارب البشريّة وجهَ التّاريخ الآخر المنسيّ الذي خطّه الإنسان المقهور؟

---

(1) العادل خضر، **مرايا الأيّام، مرائي الصّور، مقالات في اليوميّ والصّورة**، تونس، الدّار التّونسيّة للكتاب، 2016، ص12، حيث بيّنّا الفرق بين «**الحدث**» و«**الحادث**» على النّحو التّالي: «فالحادث هو حدثُ سرعةٍ، هذا إذا اعتبرنا الحوادث مرتبطة بإسراع accélération التّاريخ وسرعة الواقع. [...] بيد أنّه بسبب تغيّر سرعة الواقع أصبح لنا تاريخا واحدا، هو تاريخ الحوادث. وهو تاريخ المفاجآت، أي هذا الّذي يقع فجأة وبغتة خارج كلّ توقّع. فما وقع في مبنى التّجارة العالميّ ليس حدثا، وإنّما حادث له قيمة الحدث. ولعلّه بسبب سرعة وقوعه المباغت، أضحى زمنُ تلك الحوادث نادرا تخلّده الذّاكرة وتحافظ عليه حتّى لا يتكرّر. فما يحدث، هو بسرعته المباغتة، حادث صادم إذا وقع، ويكون وقوعه دوما عنيفا لأنّنا لم نتوقّع أبدا حدوثه. فهو، صدمة trauma، أي «جرح» يجعل الآتي لا يُقبل علينا كما نتوقّع، ويترك الماضي يعود باحثا عن بداية أخرى.»

ألا تكون القصّة القصيرة ابتكار الإنسان الذي لا مجد له ؟ بل أليست القصّة اختراع المقهورين للخلود في مملكة الخيال؟» [1]. فالإنسان في أقصى حالات بؤسه وأقسى أحوال الشّقاء يفاجئ نفسه وغيره أيضا بإنجاز أعمال بطوليّة تخرق رتابة اليوميّ المألوف، فتنقله (أي أعماله) دفعة واحدة، ولو للحظات معدودات، من مصافّ «**المعذّبين في الأرض**» إلى مرتبة أبطال كأبطال المآسي والملاحم. ولكن إن كان فنّ القصّة القصيرة لا يعتني على غرار الخبر الصّحفيّ إلاّ بالأخبار السّيّئة فلأنّ الأخبار قد بلغت في الأزمنة الحديثة من «**السّوء**» درجة من القساوة والفظاعة يمتنع قصّها ويعسر تبليغها بطرائق الإخبار المعهودة.

هذه القسوة لافتة للانتباه في تجربة حسن نصر القصصيّة، وتدعو إلى التّساؤل:

كيف كتبها: أبترويضها حتّى تصبح أليفة باعثة على القلق unheimlich، أم بتشنيعها حتّى تضحي فظيعة horrible لا تطاق ولا تحتمل؟ وقبل هذا وذاك: ما هي القسوة أو القساوة؟ وكيف نحيط بماهيتها القصصيّة وأشكال تعبيرها؟

* في معنى القسوة

في كتاب «مبدأ القسوة»، يعرّف الفيلسوف الفرنسي كليمون روسّي Clément Rosset لفظ «cruauté » بأنّه يعني في الأصل اللّحم المسلوخ الدّامي النّيّئ الّذي لم يهضم لأنّه شديد قاس عسير الهضم. فهو الشّيء نفسه وقد تجرّد من حُلّته المعهودة، وغشائه الخارجيّ، كالجلد، حتّى عاد إلى طوره الأوّل وحقيقته العارية لمّا كان داميا نيّئا عسير الهضم [2].

في قصّة حسن نصر «المأدبة» يغادر الملك قصره وقد تعتعه السّكر، فيتوغّل «في تلك الأحياء بشكله الغريب، لا يصحبه أحد من حرّاسه، لكن تحفّ به نياشينه، ويصحبه تاجه وقفطانه. استرعى انتباه النّاس، راحوا

---

(1) انظر، **العادل خضر، يحكى أنّ... مقالات في التّأويل القصصّي**.، تونس، دار المعرفة للنّشر، سلسلة مقام مقال، الطّبعة الأولى، 2006، ص96.

(2) انظر، Clé- (1988).*Le Principe de cruauté*،Paris،Minuit،p. 18 ment Rosset،، حيث يقول: «*cruor* d،où dérive *crudelis* [cru،non digéré،indigeste]،désigne la chair écorchée et sanglante : soit elle-même dénuée de ses atours ou accompagnements la chose ordinaires،en l،occurrence la peau،et réduite ainsi à son unique réalité،aussi saignante qu،indigeste».

ينظرون إليه متعجّبين. من أين برز هذا الشّكل الغريب؟ واكتشفه جمع من الشّبّان الطّائشين، فتحلّقوا به وضربوا حوله حصارا. استثارتهم هيئته الغريبة ولباسه المختلف، وتصرّفاته العجيبة، خاصّة عندما بدأ يزمجر، ويُصدر الأوامر، ويريد منهم أن ينفّذوا أوامره، وهم لا يدرون شيئا عن هذه الأوامر ولم يتعوّدوها. استثارهم مظهره المضحك، فانفجروا بالضّحك وراحوا يضحكون... بدا لهم يشبه مغنّي الحيّ، فطلبوا منه أن يغنّي ويرقص لهم، فامتنع، تقدّم منه أحدهم ومسكه يريد أن يساعده على الرّقص. فلمّا وضع يده عليه وجده رخوا طريّا. تعجّب من ذلك ونادى أصحابه، فاندهشوا للأمر، بشرته النّاعمة لا تشبه جلودهم الخشنة، أياديه الملساء لا تتّفق وأياديهم القاسية، وليس له عظام بارزة كمثل عظامهم. استنتجوا إذن أنّه ليس بشرا مثلهم، ربّما يكون حيوانا من نوع جديد لا يعرفونه. لماذا لا يكون لهم طعاما؟ **نهشوه** من كلّ جهة، وتعشّوا به **لحما** شهيّا حتّى أتوا على آخره. حين وصل الحرّاس كان كلّ شيء قد أخذ مكانه، ولم يبق منه شيء.» [1].

ما الّذي يجمع بين التّعريف الفلسفيّ والمشهد القصصيّ؟ خطيئة وحقيقة:

أمّا الخطيئة فموضوعها أكل اللّحم البشريّ، ويطلق عليها جورج باطاي Bataille اسم «**خطيئة اللّحم**» le péché de la chair الّتي تجتمع فيها فضيحتا الموت واللّحم المأكول[2]. فمن اقترفها آثمٌ مرّتين، تارة بالقتل وطورا بالأكل[3]. غير أنّ الأكل يعرب عن ضرب آخر من الحقائق خارج قوانين المنطق والعقل تقوم على الالتهام، هي حقيقة الآكل أو المأكول. وهذه الحقيقة لا يمكن التّعبير عنها كما تعوّدنا بالكلمة المنطوقة أو المكتوبة وإنّما بطرائق أخرى كالغناء أو الغذاء. فالشّائع في الحقائق هو أن نمثّل شيئا من الأشياء مثل «الجبل» أو «الحجر» أو «الأسد» في وسيط آخر كالكلمة المنطوقة أو الخطّ أو الحركة الجسمانيّة أو الصّورة. أمّا حقيقة الأكل فلا

---

(1) حسن نصر، **السّهر والجرح**، تونس، الدّار التّونسيّة للنّشر، 1989، ص12-13. والإبراز إبرازنا.

(2) انظر، Georges Bataille،(1967) *La Part maudite,précédé de La notion de dépense*،Introduction de Jean Piel،Paris، Éditions de Minuit،p77.

(3) انظر، «الكائنات البائنات في الحكاية التّونسيّة»، ضمن، العادل خضر، **القصّ والماليخوليا، في الحكايات والمواضيع الضّائعة، مقالات في التّأويل القصصيّ**، تونس، مسكيلياني للنّشر والتّوزيع، ص. 317-329.

تقوم على تمثيل شيء بشيء آخر، وإنّما على التهام شيء، أو دمج شيء في شيء آخر. ففي الحقيقة الأولى نجد تطابقا بين الجملة وحال الشّيء الّذي تعبّر عنه، أمّا حقيقة الالتهام فترمي إلى تطابق بين المحتوِي والمحتوَى عليه، أو بين المفترِس والمفترَس. ومهما يكن الأمر فإنّ هذه الحقيقة تعلّمنا أنّه عندما انقطعت العلاقات الالتهاميّة الدّاخليّة endophagique بين الأفراد، أصبح البشر يتعرّف بعضهم إلى بعض على أنّهم متشابهون semblables أي آكلون ولا يؤكلون [1].

غير أنّ قصّة «**المأدبة**» تؤكّد أنّ حقيقة البشر افتراسيّة إمّا «**آكلون**» أو «**مأكولون**»، وتجري هذه الحقيقة على كلّ النّاس، لا تفرّق بين الملك ورعاياه. في هذا السّياق، ينبغي أن نستحضر نظريّة «جسدا الملك» [2]، حتّى نفهم منطق القسوة في هذه القصّة. تقول هذه النّظريّة بصفة مجملة أنّ لكلّ ملك جسدين: جسد رمزيّ فارغ لا يُرى ولا يُلمس إلاّ إذا امتلأ بعلامات الملك وشاراته، كجسد الملك الّذي «**تحفّ به نياشينه، ويصحبه تاجه وقفطانه**» في قصّة «المأدبة»، وجسد مادّيّ فانٍ من لحم ودم. وعندما يتجرّد الملك من جسده الملكيّ الرّمزيّ يفقد بالضّرورة سطوته وسلطانه على النّفوس، فلا تنفّذ أوامره، فتفقد بذلك تأثيرها الصّولجانيّ. وبزوال هذا الجسد الرّمزيّ، لا يبقى من شخص الملك سوى جسده الفاني الرّخو الطّريّ. وحينها ينقلب في عيون من أحاطوا به إلى حيوان يمكن أن يكون طعاما «**ليس بشرا مثلهم، ربّما يكون حيوانا من نوع جديد لا يعرفونه. لماذا لا يكون لهم طعاما**» لا يفقد فحسب بشريّته، وإنّما يفقد تلك الوساطة الرّمزيّة الّتي تمنع انقلابه إلى حيوان صالح للأكل، أو تحوّله إلى شيء. وبهذا الفقدان تظهر حقيقة القسوة سافرة، وهي أنّ الإنسان الّذي مافتئت تقدّمه لنا التّعريفات الأنطولوجيّة اللاّهوتيّة الميتافيزيقيّة على أنّه «**حيوان مدنيّ بالطّبع**»، أو «**حيوان ناطق**»، إنّما هو في الواقع حيوان قد كبتت معظم

(1) انظر الاستطراد الثّامن بعنوان «Vérités d'analphabètes. Notice sur le fondamentalisme oral»، من كتاب Peter Sloterdijk (2002) *Sphères*، *I,Bulles*، Traduit de l'allemand par Olivier Mannoni، Hachette Littératures، Paris, coll *Pluriel* Philosophie, p.p569-579.

(2) انظر،

Ernest Kantorowicz، (1989) *Les Deux corps du roi,essai sur la théologie politique au Moyen Âge*، traduit de l'anglais et de l'allemand par Jean-Philippe et Nicole Genet، Paris، Collection Bibliothèque des Histories، Gallimard.، p228.

التّعريفات «**حيوانيّته**». وتتجلّى هذه «**الحيوانيّة**» على نحو محض «**حين يأكل حيوان حيوانا آخر**» [1]. ففي هذه الأحوال، يتعيّن أن نعرّف الإنسان بأنّه «**شيء**» لأنّه فَقَدَ شرف كونه شبيها بالإنسان، بعد أن صار يعامل شبيهه معاملة الحيوان أو الشّيء. فعندما نقتل الحيوان ونقطّع جسده ونشويه ونأكله، فإنّنا بهذه الأعمال نؤكّد ضمنيّا أنّ هذا المأكول إنّما هو مجرّد **شيء** عارٍ قد تخلّص من كلّ وساطة رمزيّة [2]. وبزوالها نكون في مواجهة هذا **الشّيء**، أو الشّيء نفسه، وقد تجرّد ممّا كان يلفّه ويغطّيه كالغشاء أو الجلد أو اللّباس، وعاد إلى طوره الأوّل وحقيقته العارية، وهي أنّه مجرّد لحم رخو طريّ نيّئ دامٍ عسير الهضم. فالقسوة في معناها الأوّل cruor هي هذا اللّحم المسلوخ المُجرّد من كلّ ما كان يحيط به ويقيه من جلد وثياب.

ونلمح هذا المعنى على نحو طريف في قصّة أخرى من قصص حسن نصر عنوانها «فريبري». ففي فقرتها الأخيرة، يتابع القارئ المشهد التّالي: «[...] أغلقت باب غرفتها ولبست ثوبها الجديد، ووقفت أمام المرآة فلم تجد به عيبا واحدا [...] فجأة توقّفت، أحسّت بثقل يجثم على صدرها، وأخذ الثّوب يضيق عليها ويعصر جسدها [...] أحسّت أنّ الثّوب يضغط عليها ضغطا موجعا، وبدأ **يأكل** جسمها، حاولت أن تنهض على قدميها فلم تستطع، وحاولت أن تنادي فلم تجد لها صوتا. اشتدّ الضّغط على جسدها. أخذ الثّوب يمتصّها ويلتوي عليها كالثّعبان. الثّوب **يأكل** نهديها، **يأكل** بطنها، **يأكل** ظهرها، **ويأكل** فخذيها، **يأكلها** جميعها. تململت، حاولت أن تقاوم، أن تخلع عنها الثّوب، فلم تجد القوّة، وغابت عن الوعي. تفطّنت الأمّ، وشاع الخبر، هرع الجيران، هرع النّاس من كلّ ناحية، هرع الطّبيب، ووقفوا مدهوشين والفزع في أعينهم، ينظرون إلى الثّوب الّذي **أكل** الفتاة، وانتصب على السّرير منتفخا متكبّرا، وقد تضرّج بالأحمر القاني، واكتسى لونا جذّابا ساحرا. كان الثّوب وحده على السّرير، ولم يكن معه شيء آخر.» [3].

---

(1) انظر،
Georges Bataille، (1973-1995) *Théorie de la religion*،Texte établi et présenté par Thadée Kolossowski،Paris،*tel* Gallimard،p23.

(2) العادل خضر، **الجاحظ والبيان الآخر، بحوث في التّأويل السّيميائيّ**، تونس، دار ميسكلياني للنّشر، 2017، ص206.

(3) حسن نصر، **52 ليلة، قصص**، تونس، منشورات رحاب المعرفة، ص134. والإبراز إبرازنا.

إذا كان لباس الملك، أو جسده الرّمزيّ، لم يقِه في قصّة «المأدبة» من التّحوّل إلى حيوان وطعام، أو إلى شيء، فإنّ اللّباس في هذه القصّة قد جسّم بافتراسيته الغريبة حقيقة الإنسان المأكول. فإذا اعتبرنا الملبس أو الثياب جلدا ثانيا، وأنّ من وظائف الجلد حفظ الأنا من التلاشي وصيانته من الاندثار [1]، صار الجلد الثاني آكلا والجلد الأوّل هو المأكول. فالثّوب هو جلد بديل peau substitutive ولكنّه ثوب أنثويّ، يحيط بجثمان الفتاة، في عناق مميت لم ينته إلاّ باندثار الجسد [2]. يذكّرنا هذا الثّوب المفترس بهديّة أثينا Athéna (Αθηνά) إلى هرقل Héraklès لمكافأته على أعماله البطوليّة. لقد كانت هديّتها شيئا يُسمّى باللّسان الإغريقيّ pèplos، أي لحاف أو قطعة قماش étoffe أو قميص. غير أنّ هذه الهديّة نجدها قد انقلبت في النّصوص الأدبيّة الإغريقيّة، في بعض تراجيديّات سوفوكليس كتراجيديا «Les Trachiniennes»، وبصفة خاصّة في كتاب التّحوّلات لأوفيد Ovide، إلى جلد مسموم قد التهم جسم البطل التهاما، في مشهد رهيب نقتطف منه ما يلي: «ما أن ألقى هرقل على كتفيه قميص نيسّوس القنطور Le centaure Nessus الملطّخ بدمه الّذي مازجه «سمّ الهيدرا poison de Lerneالرّهيب»، ذاك القميص الّذي أهدته له زوجته ديانيرا Déjanire وهي لا تعلم أنّ «هذا القميص سيُلبسها ثوب الحداد» حتّى سرى السّمّ في جسده». يصف أوفيد بعد ذلك مشهد سريان السّمّ بقوله: «كان السّمّ يسخن ويذوب من حرارة النّار، ويسري أثره المدمّر حتّى بلغ أطراف جسده. وقاوم البطل آلامه ما استطاع بشجاعته المعهودة دون أن يئنّ أنّةً واحدة، حتّى إذا نفد صبره حطّم المذابح وملأ غابات أويتا بصرخاته، وانطلق مهرولا وهو يمزّق القميص المشؤوم، غير أنّه **مع كلّ مُزْقة منه كان ينزع قطعة من جلده**. ألا ما أبشعها من ذكرى! لقد كان القميص أشدّ ما يكون التصاقا بجسده، فكان عسيرا عليه أن ينتزعه من فوق جسده إلاّ وقد انتزع معه ما يترك عظامه وعضلاته عارية.» [3].

---

(1) انظر، Didier Anzieu, (1985-1995) *Le Moi peau*, Préface de Évelyne Séchaud, Paris, Dunod. الّذي نحت متصوّر «**الأنا جلد**» بوصفه متصوّرا مفتاحا في علم النّفس والتّحليل النّفسي منذ 1974.

(٢) انظر، Monique Schneider،(2006) *Généalogie du masculin*،Paris،Champs Flammarion (édition revue et augmentée)،p38.

(3) أوفيد، **مسخ الكائنات، متامورفوزس، التّحوّلات**، ترجمه وقدّم له ثروت

إنّ وجوه الشّبه بين النّصين لعجيبة، مع فارق يتمثّل في وظيفة القصّ في النّصّين. فإن كان «**قميص نيسّوس القنطور**» في نصّ أوفيد مساهم في صناعة أسطورة هرقل وبطولته الخارقة فإنّ الثّوب في قصّة حسن نصر، «الثّوب الّذي **أكل** الفتاة، وانتصب على السّرير منتفخا متكبّرا، وقد تضرّج بالأحمر القاني، واكتسى لونا جذّابا ساحرا.» لم يساهم قصصيّا فحسب في بناء حقيقة القسوة بوصفها حقيقة التهاميّة لها صلة وثيقة بشراسة العالم، وإنّما في بيان الفرق بين القسوة والقصّ، بوجه عامّ، وعند حسن نصر بوجه خاصّ. فكلّ من اطّلع على نصوصه القصصيّة لا بدّ أن يلاحظ أنّ عوالمها مشاكلة للواقع. ولا يعني مبدأ مشاكلة الواقع أنّ أقاصيص حسن نصر تستنسخ ما يجدّ في الواقع من أحداث، وإنّما يعني أنّها تقترح تأويلا للعالم جديدا يكون بديلا من التّأويل السّائد. فالقصّة، كالرّواية، تقترح «أطرا للفهم مختلفة عن الأطر الّتي يفرضها الحسّ المشترك، تعين الإنسان العاديّ على أن يفهم نفسه بما يمكّنه من أن يحوّر من شروط كلّ فهم» [1]. فما الّذي غيّرته الكتابة القصصيّة عند حسن نصر: الواقع أم طرائق فهمنا للواقع؟

في قسوة الواقع ولعنة المعرفة

إذا انطلقنا من أنّ القسوة مرتبطة بالواقع لا بغلظة في الطّبع ولا قساوة في القلب ولا فظاظة في النّفس وجب أن نسجّل بأنّ الواقع، كلّ واقع، موسوم بالشّراسة مقترن بالألم. فالواقع هو بالضّرورة واقع مؤلم. أمّا سمته الأخرى فهو فقدانه لكلّ معنى لأنّه غير مفهوم. فالواقع أنطولوجيّا مؤلم ولكنّه معرفيّا لا يفهم. في هذا المستوى المعرفيّ ننزّل مقولة القصّ. فعندما نتحدّث عن «كتابة واقعيّة قصصيّة»، أي كتابة الواقع بالقصّة، وجب أن لا نفهم من هذه العبارة معنى «**المحاكاة**» حيث يتّخذ القاصّ، أو كاتب القصّة، من الواقع موضوعا له يُحاكيه بشكل من الأشكال، وإنّما المقصود منها معنى «الفهم» بواسطة فنّ القصّ. ذلك أنّ «الإنسان كائن يفهم نفسه بتأويلها، والصّيغة الّتي يؤوّل بها نفسه إنّما هي الصّيغة السّرديّة» [2]. فالواقع

عكاشة، راجعه على الأصل اللاّتيني، مجدي وهبه، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، الطّبعة الثّالثة، 1992، الكتاب التّاسع، الأبيات، 160-165، ص198. والإبراز إبرازنا.

(1) العادل خضر، **يحكى أنّ...**، م.م، ص204.

(2) انظر،

Paul Ricœur،(2008) *Écrits et conférences 1'Autour de la psychanalyse*،Paris،Éditions du Seuil،La couleur des idées،p286.

مؤلم من فرط قساوته لأنّه من طبيعة مؤلمة شرسة ومأساويّة. والقصّة محاولة لفهم ما لا يُفهم من تلك القسوة المؤلمة. فطلب المعرفة يمثّل عند الإنسان لعنته الأبديّة [1]، الّتي لا يمكن تلافيها، ولا يمكن قبول ما جاء فيها، لأنّها لعنة تُدين الإنسان، ذاك الكائن الّذي جازف بحياته لمّا أراد أن يتعرّف إلى حقيقة لا طاقة عنده لمعرفتها، ولا قدرة له على مواجهتها [2]. وقد جسّم حسن نصر في بعض أقاصيصه «العيون الكبيرة» لعنة المعرفة المفرطة الّتي تريد أن تحيط علما بكلّ شيء من خلال شخصيّة لا اسم لها، ولكنّها تعرف بعينيها الكبيرتين، لأنّه كان يستخدمهما في النّظر المفرط إلى الأشياء. في هذا الإفراط البصريّ تكمن لعنة الإنسان الأبديّة الّتي أفضت، في هذه القصّة، إلى **امتصاص** عيني صاحب «العيون الكبيرة» الّذي كانت «متعته في أن ينفق كامل الوقت في النّظر إلى الأشياء [...]». وعندما سئل «لماذا أنت تفعل ذلك أيّها المواطن الكريم؟ أطرق الرّجل صاحب العيون الكبيرة طويلا ثمّ أجاب: ربّما كنت أقتل نفسي من غير أن أدري وأنا أصوّب نظراتي إلى الأشياء، **فلا يقل أحد عنّي أنّني فعلت شيئا، إنّ الأشياء هي الّتي فعلت بي كلّ شيء.**» وذات يوم لاحظ أهل المدينة «أنّ عيون مواطنهم أخذت تتضاءل وتتقلّص [...] وقالوا:

– إنّها نقصت كثيرا عمّا كانت عليه.

– إنّ نقصانها لا يستطيع أن ينكره أحد له عينان [...] لأنّه كما يقولون **ينظر إلى الأشياء وكأنّه يقتلها من غير أن يلاحظ أحد أنّ الأشياء هي الّتي كانت تقتله**، وتتمادى في الاستحواذ على عينيه. ولم يكن ما يحدث بسبب مرض في عينيه. فعيونه في حقيقة الأمر خالية من كلّ مرض، إنّها تتناقص فقط، تتناقص بدون ألم ولا مرض ولا حتّى مجرّد احمرار [...] ولم يكن أحد يجرؤ على مبادلته التّحيّة، لا بسبب نظراته المخيفة، وإنّما بسبب هذا الشّيء الّذي يختبئ في عينيه ولا يجد الواحد منّا كيف يسمّيه [...] وذات يوم، بينما هو يقف كعادته يتأمّل شيئا من هذه الأشياء الّتي تعوّد أن يقف عندها فيتأمّلها، وكانت عيناه آنذاك قد استحالتا إلى شيء مضيء ولامع

حيث يقول:

«[...] l'homme est un être qui se comprend en s'interprétant، et le mode sur lequel il s'interprète est le mode narratif ».

(1) جاء في **العهد القديم** «وَأَمَّا شَجَرَةُ مَعْرِفَةِ الخَيْرِ وَالشرِّ فَلَا تَأْكُلْ مِنْهَا، لأَنَّكَ يَوْمَ تَأْكُلُ مِنْهَا مَوْتًا تَمُوتُ»، سفر التّكوين، الإصحاح الثّاني، 17.

(2) Clément Rosset، *Le Principe de cruauté*، op.cit، p23.

مثل نجمتين مضيئتين لامعتين، انطفأت النّجمتان. انطفأت عيناه فجأة. ووقف صاحب العيون الكبيرة في الشّارع أمام جميع الشّهود الحاضرين في المدينة. وقف بلا عينين **كأنّ الأشياء امتصّتهما امتصاصا**، فمسحتا مسحا تامّا. لم يبق ما يدلّ عليهما من أثر، وأصبح مكانهما أملس مصقولا كأيّ قطعة أخرى من خدّه، لا رموش ولا نتوءات، ولا ما يدلّ على أنّ أشياء كانت هنا [...] والغريب في الأمر أنّه استطاع أن يعود إلى بيته من غير أن يعتمد على أحد [...] ولم يخرج منه. ومن ذلك اليوم لم يره أحد من النّاس في تلك المدينة.» [1].

تقدّم هذه القصّة مثالا شيّقا عن لعنة المعرفة المفرطة متجسّمة في ضرب من الإفراط البصريّ لا حدّ له إلاّ فقدان البصر أو الموت. وكلا المصيرين واحد. ففي ثقافة الإغريق ولع شديد بالنّظر والرّؤية والعيان إلى الحدّ الّذي تصبح فيه الحياة معلّقة في نظرة مادام الموت لا يعني عند الإغريقيّ القديم انقطاعَ النَّفَس وإنّما فقدان البصر ونور العين. فأشدّ من قتل العدوّ والتّمثيل به هو سمل عينيه أو فقؤهما كما جرى لأوديب هذا الميّت الحيّ [2]. مثل هذا الإفراط نلمحه في هذه القصّة الّتي تؤكّد لنا حقيقة أنّ «ما نراه» Ce que nous voyons "ينظر" إلينا nous regarde بدوره، حتّى وإن كان النّاظر إلينا أشياء لا عيون لها. ويبدو أنّ بين "الّذي يرى"، وهو صاحب "العيون الكبيرة، وبين "من ينظر إليه" من الأشياء عداوة، قد ترجمت هذا التّعارض العنيف بين واقع الأشياء وحقيقة المعرفة. وهو تعارض قد بلغت حدّته حدّ القتل. فقد كان "**ينظر إلى الأشياء وكأنّه يقتلها من غير أن يلاحظ أحد أنّ الأشياء هي الّتي كانت تقتله**». وحتّى نفهم حقيقة هذه الجريمة وجب أن نعي بأنّ العلم هو ضرب من القتل حين نقتل الأشياء درسا، وأنّ العالم هو قاتل [3]. غير أنّ قصّة «العيون الكبيرة» تقلب موازين هذه المعادلة

---

(1) حسن نصر، **السّهر والجرح**، م.م، ص99-104. والإبراز إبرازنا.

(2) انظر، Régis Debray، (2000) *Vie et Mort de l.Image*.، Paris، folio-essais، p28

(3) العادل خضر، **الجاحظ والبيان الآخر**، م.م، ص19-20، حيث ذكرنا طبيعة العلم القاتلة، طالما أنّ «العلم التّامّ هو العنف الّذي نُجْريه على الأشياء حتّى تَفضح أسرارها وتبوح بها. فالأشياء في الأصل متّصل بعضها ببعض وغير متفارقة، وغير مقطّعة لأنّها في ضرب من الاسترسال الطّبيعيّ. ولأجل ذلك ينبغي قتلها درسا حتّى نحيط علما بها. ولمّا كان القتل هو قانون المعرفة، والعلم هو علّة موت الأشياء، اقتضى بحكم هذه القاعدة أن يكون قتل الأشياء وتجثيثها

لتعلّمنا أنّ الأشياء كالواقع قاسية، أو أشدّ قسوة، تُهلك كلّ من يحاول أن يقتلها بالإفراط في النّظر إليها، بما هو إفراط في العلم، فتمتصّ عينيه آلة النّظر والمعرفة، وآلة القتل أيضا، فتتركه «بلا عينين **كأنّ الأشياء امتصّتهما امتصاصا**».

هذا الامتصاص يؤكّد عنف التّعارض بين قسوة الواقع واستحالة الفهم، بين الوجود والحقيقة. فقدر الإنسان هو ان يكون كائنا شقيّا قد نُذِر لشقاء طويل، وهو قدر يُعارض تماما مقصد هذا الكائن وغايته الّتي تطلب فلا تُدرك، وهي السّعادة. فكينونة الحيّ الشّقيّ في تناقض جوهريّ بل ضروريّ مع ذاته الطّامحة إلى السّعادة. ولكن إن كانت «محاولة الوجود تكافئ [...] احتجاجا ضدّ الحقيقة» كما علّمنا سيورون Cioran [1]، أفلا يكون القصّ بهذا المعنى احتجاجا ضدّ الوجود، وضدّ قسوة الواقع؟

في قصّ القسوة، وقساوة القصّ

لنوضّح هذا التّعارض الخفيّ بين القسوة والقصّ بمثال نقتطفه من قصّة «الكنّاس» [2]، وهذه بعض أحداثها:

– **العثور على ورقة ماليّة**: «يتوقّف صوت المكنسة من جديد. لقد انحنى الكنّاس هذه المرّة ليرفع شيئا عن الأرض، في ذلك اليوم من أيّام الخريف، فإذا هي ورقة مالية [...] فإذا هي ورقة ماليّة من فئة العشرة دنانير. أخذ يقلّبها بين يديه، وينظر إليها **غير مصدّق** أنّه يُمسك بعشرة دنانير. لقد حسبها من **فرط الدّهشة** لعبة. وهتف بصوت مسموع: «– عشرة دنانير، عشرة دنانير كاملة، وجدت عشرة دنانير مرّة واحدة» (ص127، والإبراز إبرازنا).

لا يعني العثور على الورقة أنّ حال الكنّاس قد انقلبت من العسر إلى اليسر، وإنّما استمرار حال الفقر الّذي ترجمته القصّة بانفعال الكنّاس بعبارتي «**غير مصدّق، فرط الدّهشة**»، وهو انفعال يدلّ على أنّ العثور على الثّروة حدث نادر الوقوع، ومن فرط ندرته أثار الاندهاش والعجب. فقد

شرطا للعلم بها علما تامّا بوسمها وتسميتها. فالقتل هو العلم، والعالم هو قاتل الأشياء، وليس القتيل سوى جثّة الأشياء وقد قُتلت بالعلم. وبهذا المعنى ليس القاتل الأصليّ للأشياء عالما بل مجرم.».

(1) انظر Emil Cioran, (1986) *La Tentation d'exister*,*tel* Gallimard, p 95 حيث يقول: «Exister équivaut à un acte de foi, à une protesta-tion contre la vérité».

(2) حسن نصر، **52 ليلة، قصص**، م.م، ص127–130.

جرت العادة أن تكون أرض الشّوارع مليئة بالنّفايات والكواغد وأوراق الأشجار، وخالية تماما من الأوراق النّقديّة. أمّا أن توجد في نفايات الشّارع «**ورقة ماليّة من فئة العشرة دنانير**» فذلك استثناء لا يمكن تصديقه. فهذا العنصر من الواقع، قد لفت العين إليه لأنّه عنصر غير موجود في محلّه الأصليّ. فقد كان من المفروض أن يكون محفوظا في الجيوب أو محشوّا في محافظ النّقود، أو مودعا في خزائن المال أو البنوك. أمّا أن يوجد في الموضع الّذي لا يليق به بين «**النّفايات المكدّسة**» فذاك يقلبه إلى «**موضوع ضائع**». وبسبب ضياعه، صار هذا الموضوع الّذي فارق موضعه الأصليّ يُسمّى «الموضوع البارالاكسيّ» L›objet parallaxique. وهو يسمّى على هذا النّحو لا بسبب انتقاله وتغيير موضعه فحسب، وإنّما لأنّه صار يدغدغ البصر ويخز العين حتّى تعاينه على نحو مختلف. غير أنّ هذا الاختلاف الملحوظ ليس ذاتيّا بسبب معاينة الموضوع من موقعين مختلفين، أو زاويتي نظر متباينتين، بل هو اختلاف قد حدث بواسطة الذّات والموضوع معا. فأيّ تغيّر «إبستمولوجيّ» يجدّ في زاوية نظر الذّات، إنّما يترجم دائما تغيّرا «أنطولوجيّا» في الموضوع [1]. فالكنّاس في القصّة لم ير «**ورقة ماليّة من فئة العشرة دنانير**»، وإنّما رأى هذا «**الموضوع الضّائع**»، الّذي بانتقاله إلى «**الأرض**»، وسقوطه بين النّفايات، قد أثّر في زاوية العيان وغيّرها فصار الكنّاس ينظر إليه على أنّه موضوع قد عُثر عليه، بل بفضل العثور عليه صارت الورقة النّقديّة تمثّل هذا «**الموضوع الضّائع**» الّذي بات يُنظر إليه على أنّه أكثر من «**ورقة ماليّة من فئة العشرة دنانير**». فتغيّر مكان «**الموضوع الضّائع**» وتغيّر النّظرة إليه قد قلبا معا تلك الورقة النّقديّة إلى «موضوع بارالاكسيّ»، أي الموضوع الّذي اختارته القصّة لبناء تصوّرها للواقع بما هو قسوة. فالعثور على هذه الورقة المالية هو حدث مؤلم يثبت من ناحية أنطولوجيّة دوام حال الفقر والبؤس، ويؤكّد من ناحية معرفيّة قسوة الواقع الّذي تتضاعف قساوته بعدم فهمه. ففرط الدّهشة يدلّ على أنّه طالما لم يعرف السّبب لن يبطل العجب. فعدم التّصديق ضرب من القسوة مقترنة بعدم الفهم.

---

(1) انظر، Slavoj Žižek,(2008) *La Parallaxe*,Paris,ouvertures 22-fayard,p21.، علما بأنّ لفظ «بارالاكس» parallaxe مشتقّ من كلمة παράλλαξις وتعني في الإغريقيّة حرفيّا «الانتقال المجاور» أو الانتقال إلى موضع مجاور.

– **قطع يوم من المرتّب**: «جاء الكنّاس هذه المرّة إلى ناحية من الشّارع في مواجهة الشّمس، وأسند ظهره إلى حائط مرتفع لبعض الفيلات الفاخرة، ومدّ ساقيه أمامه، وأشعل لنفسه سيقارة، راح يستنشقها حتّى الأعماق. وبينما هو كذلك يتشمّس إذا بهذا الظّلّ يسدّ في وجهه ضوء الشّمس، وتطلّع نحو القادم، فإذا هو مراقب الكنّاسين. لم يتحرّك من مكانه ولم يقل كلمة. وسأله المراقب: – ماذا تفعل؟/ – كما تراني قاعد / – والعمل / – شعرت بالتّعب فجئت لأستريح. وقال المراقب في لهجة قاطعة: – إذن تستطيع أن تواصل راحتك. فأجابه الكنّاس في لهجة ضعيفة: –لكنّي سأعود إلى العمل حالا. / – تعود أو لا تعود، فسيقطع هذا اليوم من مرتّبك. أخرج المراقب دفتره، فراح يسجّل فيه ملاحظاته. بينما بقي الكنّاس ينظر إليه **جامدا**. ثمّ ركب المراقب درّاجته وانطلق في سبيله.» (ص128–129 والإبراز إبرازنا).

يترجم هذا المقطع من القصّة مبدأي اللّذّة والواقع. ومعلوم أنّ مبدأ اللّذّة principe de plaisir، ومبدأ الواقع principe de réalité قد أدرجهما فرويد في نظريته النّفسيّة سنة 1911 ليبيّن أنّ هذين المبدأين معا يتحكّمان في العمل النّفسيّ [1]. فهدف المبدأ الأوّل هو تحصيل اللّذّة بلا حدود ولا قيود، وتجنّب كلّ ما ينغّصها، وقد تجسّم في القصّة في سلسلة من الأعمال هدفها طلب الرّاحة والخلاص من التّعب بالاتّكاء على حائط فيلا فاخرة، ومدّ السّاقين، وتدخين سيجارة، والخروج مؤقّتا من دورة العمل بالامتناع عن القيام به، أمّا المبدأ الثّاني فهو يشتغل بتحوير اشتغال مبدإ اللّذّة بأن يفرض عليه قيودا وإكراهات ليس منها بدّ حتّى يتكيّف مع الواقع الخارجيّ. وقد ترجم في القصّة بظهور مراقب الكنّاسين الّذي نغّص لذّة الكنّاس بمعاقبته عقابا تمثّل في اقتطاع يوم من راتبه. فللرّاحة ثمنها الّذي يكشف قسوة الواقع. وهي قساوة لم يتمكّن من فهمها لأنّه ظلّ ينظر **جامدا** جمودا دالاّ على تعطّل في ملكة الفهم. فالمراقبة والمعاقبة، وإن كانتا آليّتين من آليات الحكم الانضباطيّ [2]، قد اقترنتا في القصّة القصيرة بالبؤس. والأمثلة

---

(1) انظر،
Elisabeth Roudinesco & Michel Plon, (2000) *Dictionnaire de la psychanalyse.* Nouvelle édition augmentée،Paris،Fayard،p836.

(2) درس ميشال فوكو تلك الآليات الانضباطيّة في كتابه «المراقبة والمعاقبة»،
Michel Foucault (1975) *Surveiller et punir.La naissance de la prison*،Paris،*nrf* Gallimard.

على ذلك وفيرة في أقاصيص حسن نصر. ففي قصّة «تمرّد» نجد آليتي المراقبة والمعاقبة ماثلتين بوضوح في هذا المشهد: «كنت أمشي بشارع المدينة الرّئيسيّ. حوافّ الشّارع مزروعة بالورد. الوقت قرابة الزّوال، والنّاس يتراكضون على الأرصفة. الجوع يحفر أمعائي كالعادة والتّعب. أحسست أنّني لا أستطيع متابعة الطّريق. وعصف الجوع بقلبي حتّى أوشكت على السّقوط. لم يكن أحد من المارّة يلتفت إليّ، فانحنيت على الوردة والتهمتها. وإذا بالحارس، يقفز أمامي فجأة كأنّما قذفت به الأرض. قبض على ذراعي وساقني إلى المركز.». وبعد استنطاقه في مركز الشّرطة وعجزه عن تبرير صنيعه الّذي يعاقب عليه القانون «صفّق رئيس المركز، فجاء شرطيّان. أمرهما بحملي إلى غرفة التّعذيب إلى أن أقول الحقيقة.»[1]. فالإنسان البائس ليس سليل الفقر بالضّرورة، إذ لا يصبح بائسا إلّا من راقبته عيون الشّرطة أو «مراقب الكنّاسين» أو الحارس... وعندما يصبح البائس في عيني الرّقيب شخصا خَطِرا يهدّد أمن المدينة يضحي فجأة شخصا مراقبا تطارده الرّقابة أينما حلّ لتعاقبه كلّما تمرّد وأراد أن يتخلّص من بؤسه.

– **خسران الورقة الماليّة**: «وأطلّت من رأسه فكرة، فعزم على تنفيذها، لكنّه لم ينس مكنسته جعل يجرّها وراءه. وجاء إلى بائع الدّخان، فبسط تلك الورقة وطلب منه علبة سجائر فاخرة. نظر إليه البائع باحتقار، ثمذ أمهله واختفى خلف مقصورته، في حين تجمّع النّاس حول الكنّاس يتطلّعون إليه وإلى الورقة في يده باستغراب وقد كوّنوا حوله ورقة كبيرة تسدّ عين الشّمس. [...] ولم يمض وقت طويل حتّى أقبلت سيّارة فاخرة، نزل منها رجل كلّ ما فيه جديد يلمع. أفسح النّاس له الطّريق، وتقدّم من الكنّاس فصفعه صفعة كادت تسقطه أرضا لو لم يشدّ المسكين على عود مكنسته، وانتزع منه تلك الورقة، ثمّ استدار فركب سيّارته وانطلق بها كالسّهم. بينما تفرّق النّاس، سار كلّ واحد في طريقه. نظر الكنّاس، **فلم يفهم** شيئا ممّا حدث، بل الأكثر من ذلك **نسي** كلّ شيء ممّا حدث، **نسي** ورقته، **نسي** الصّفعة الّتي أخذها على خدّه، **نسي** خدّه، **نسي** حتّى نهاره المثقوب، وعاد يكنس الشّارع، ويدفع المكنسة أمامه في حركة معتادة رتيبة.» (ص129–130، والإبراز إبرازنا).

(1) حسن نصر، **52 ليلة، قصص**، م.م، ص119–120.

إنّ عبارة «**فلم يفهم**» لا تدلّ على تعطّل ملكة التّفكير فحسب، وإنّما على إحساس عميق بعدم الاعتراف به. فالصّفعة الّتي تلاها انتزاع الورقة النّقديّة هما حدثان متتاليان أعربا عن الإقصاء، أي إقصاء الكنّاس من الأمّة أو الجماعة الّتي يفترض أن يكون واحدا منها، بتوفير أسباب المناعة والحماية. هذا الإقصاء تُرجم على المستوى الجماعي بالمُبالاة حين كان يمتلك ورقة نقديّة «**تجمّع النّاس حول الكنّاس يتطلّعون إليه وإلى الورقة في يده باستغراب وقد كوّنوا حوله ورقة كبيرة تسدّ عين الشّمس**» ثمّ باللاّمبالاة حين انتزعت منه غصبا، فلم يدافعوا عنه بل تفرّقوا عنه «**بينما تفرّق النّاس، سار كلّ واحد في طريقه**» كأنّ ما جمعهم وفرّقهم هو حدث العثور النّادر على ورقة نقديّة. وهو حدث قد ازداد غرابة وخرقا لرتابة الواقع لمّا كان الممسك بها كنّاسا لا يُتوقّع منه شيء سوى كنس النّفايات وكسحها. فالإمساك بالورقة لا يعني الحصول على جزء من الثّروة، بل الانتقال ولو إلى حين من موضع الكنّاس الّذي لا يملك شيئا من حطام الدّنيا إلى موضع آخر يمكّنه من التّمتّع بالثّروة. وهو في الواقع موضع الأثرياء ومحلّهم الموصوف في القصّة بلفظ «**فاخر**» أو «**فاخرة**». فكلّ ما هو «**فاخر**» دلّ على هذا الشّيء النّفيس الّذي بامتلاكه ينتقل مالكه إلى محلّ الأثرياء. وحين يحلّ فيه شخص دخيل كالكنّاس قد عثر على جزء ضائع من رأس المال تحتّم إقصاؤه باسترجاع ما ضاع منهم. غير أنّ ما حصل في القصّة قد تجاوز استرجاع بعض الثّروة الضّائعة إلى معاقبة من عثر عليها بصفعه بكلّ عنف: «**ولم يمض وقت طويل حتّى أقبلت سيّارة فاخرة، نزل منها رجل كلّ ما فيه جديد يلمع. أفسح النّاس له الطّريق، وتقدّم من الكنّاس فصفعه صفعة كادت تسقطه أرضا لو لم يشدّ المسكين على عود مكنسته، وانتزع منه تلك الورقة، ثمّ استدار فركب سيّارته وانطلق بها كالسّهم**». فالصّفع عقاب غير متوقّع، وحين يكون متعلّقا بالمال يصبح العقاب مقترنا بالخطإ. فمن يجد مالا على وجه الصّدفة ولم يكتسبه بعمله، أو لم يمتلكه بوجه من الوجوه، إنّما هو شبيه بمن اقترض مالا وأبى أن يسدّد دَيْنَه. غير أنّ الفرق بين هذا وذاك هو أنّ الّذي عثر على مال قد أخذ مَالاً مجهول المصدر، بينما المقترض قد تسلّم مَالاً معلوم المصدر لأنّه يعرف من أين أخذه. فإذا لم يَقضِ دَيْنَه يكون قد اقترف خطأ أخلاقيّا. هذا الاقتران بين الدَّيْن والخطيئة ماثل في بعض اللّغات. فإنّ كان الدِّينُ والدَّيْن مشتقّين في اللّسان العربيّ من جذر واحد [د/ ي/ ن] فلأنّ الدِّينَ والدَّيْن يشتركان في جعل المرء في وضع من المديونيّة، فيكون إمّا مَدِينا للرّبّ أو للمال. مثل هذا الاقتران

نجده كذلك في بعض اللّغات الأوروبيّة. «فلفظ Schuld الألمانيّ يعني في الآن نفسه «الدَّيْن»dette و«الخطأ» faute، ولفظ Schulding يعني «المُذنب» و«المَدِين» معا. غير أنّ هذا الاقتران بين «**الخطأ**» الأخلاقيّ و«**الدَّيْن**» الماليّ قد يُصبح رهانه في أحايين كثيرة حياة الآخر وموته، أو حرّيته وعبوديّته» [1]. وإن كان الكنّاس بريئا من «**الدَّيْن**» الماليّ فإنّه في المقابل قد وقع في دائرة «**الخطأ**» الأخلاقيّ. فعندما نظر إليه بائع الدّخان «**باحتقار**» لمّا طلب منه الكنّاس «**علبة سجائر فاخرة**»، أو حين نزل رجل من «**سيّارة فاخرة**» وصفعه بعد أن انتزع منه الورقة النّقديّة، فإنّ «الاحتقار» و«الصّفع» كلاهما يمثّل عقابا رمزيّا وماديّا قد جرّد الكنّاس من كلّ امتياز يمكّنه من التّمتّع على الأقلّ بـ«**علبة سجائر فاخرة**». هذا التّجريد هو نفي للفرد، قد بدأ بنكران الجسد وإسقاطه بعنف «**صفعة كادت تسقطه أرضا**» لبيان هشاشته، ثمّ الزّجّ به من جديد في سجن رتابته اليوميّة. فالنّكران في هذه القصّة هو محو قد مرّ بمرحلتين:

***أولاهما**: تجريد الكنّاس من جسمه بحرمانه من كلّ متعة. آية ذلك أنّ فعل «نسي» قد تكرّر عدّة مرّات للدّلالة على إقصاء آخر هو خروج الكنّاس من الجماعة المتكلّمة. فعندما «**نسي كلّ شيء ممّا حدث، نسي ورقته، نسي الصّفعة الّتي أخذها على خدّه، نسي خدّه، نسي حتّى نهاره المثقوب**» فمعنى ذلك أنّه صار غير قادر على قصّ ما حدث، وترجمة ما جرى بالكلمات والكلام. هذا العجز عن القصّ والكلام هو دليل على تحلّل الوظيفة الرّمزيّة الّتي بواسطتها يمكن أن نقول بوسيط الكلمة ما يجعلنا منتمين إلى الأمّة اللّغويّة. وعندما تتعطّل هذه الوظيفة يصبح الإنسان عاجزا عن التّرميز فلا يمكنه أن يقول بالرّمز شيئا. فالنّسيان دالّ من دوالّ استحالة التّرميز وزواله «désymbolisation»، هذا إذا لم نفهم من النّسيان مجرّد كبت ما حدث بمحوه من الذّاكرة فحسب، وإنّما عدم معرفة ما جرى بسبب عدم الفهم. فالكنّاس «**لم يفهم** شيئا ممّا حدث» لأنّه بمكنسته قد كنس كلّ شيء، ما في الأرض وما في النّفس أيضا. فالكنس عمل شبيه بعمل المحو الّذي بلغ حدّه الأقصى في قصّة «العصر والنّشر» لمّا جرى تحويل الإنسان إلى **شيء** يمكن أن يعصر ويطوى كالورقة وينشر ليجفّ. وبتجريد الإنسان من صورته البشريّة تبلغ القسوة درجة من الفظاظة ينقلب فيها الجسم البشري

(1) العادل خضر، «الدَّيْنُ... رهن الرّوح»، **الملحق الثّقافي لجريدة الاتّحاد الإماراتيّة**، 28 ديسمبر 2018، الرّابط: الديْن--رهْن-الروح
https://www.alittihad.ae/article/82645/2018/

إلى كتلة من «**العجين الطّريّ**»، هي صورة من اللاّبشريّ سوّيت في القصّة على هذا النّحو: «تلقّفته عيون الطّيّاب وهو يدلف إلى الحمّام [...] ظلّ الطّيّاب يلتهمه بنظراته التهاما [...] واقترب منه يمدّ له يد المساعدة [...] ثمّ أخذه من يده بكلّ تودّد يقوده إلى داخل الحمّام. جاء به إلى حوض الماء الدّافئ، أغطسه في الحوض برفق إلى أن اطمأنّ عليه، غاب عنه فترة من الوقت ثمّ عاد إليه [...] أخذه إلى ركن من أركان الحمّام، رفعه على الدّكّة، نشر تحته فوطة نظيفة، ومدّده على قفاه، ثمّ شرع في العملبدأ يسرّح لع عظامه، يطوف بالمفاصل، مفاصل يديه ورجليه، وينزل إلى عموده الفقري، ثمّ انحنى يدلكه دلكا خفيفا [...] استمرّ الطّيّاب يعمل في جسم الرّجل، يدلكه دلكا محكما، وفي كلّ مرّة يزيد في الضّغط عليه. بدأ الضّغط خفيفا ثمّ تحوّل إلى ضغط خشن، كلّ ذلك والرّجل مستسلم لا يسأل عن شيء، ولا يعترض في أمر،وتحوّل الضّغط إلى اعتصار حقيقيّ. ربّما فقد الرّجل معه كلّ قدرة على الكلام وعلى الحركة [...] استمرّ يعتصره وسائل لزج يخرج منه. وجعل يطويه من وسطه ثمّ ينشره. طواه على اثنين، ثمّ على ثلاث، ثمّ على أربع، ثمّ على خمس، ثمّ على ستّ طيّات إلى أن تحوّل الرّجل بين يديه كمثل الورقة، أو كقطعة من **العجين الطّريّ**. عند ذلك أخذه بكلتا يديه القويّتين، واعتصره عصرة نهائيّة محكمة، وألقاه على كتفه، ثمّ صعد به فوق السّطح، فنشره في الرّيح ليجفّ، ورجع إلى مكان عمله، ينتظر زبونا آخر.» [1].

ما الّذي تقوله وقائع هذه القصّة؟ توحي، من عنوانها ذي النّغمة القرآنيّة الواضحة، بأنّ «العصر» قد تجرّد من معناه الميقاتيّ وأنّ «النّشر» قد زالت دلالته الأخرويّة، وبهذا التّجريد أصبح «العصر» حركة دالّة على عودة جسد الإنسان الحيّ إلى حال الموت والعدم، وهي حال كلّ ما هو غير عضويّ، يسبق كلّ حياة. هذه العودة تقتضي معاملة ما هو بشريّ معاملة غير بشريّة وذلك بتشييئه واستخلاص صورته الإنسانيّة. ولتحقيق ذلك، وجب أن توجد مسافة كافية تسمح للطّيّاب بأن يتصوّر الزّبون من جنس مختلف عن جنسه. فحتّى يعرب الطّيّاب عن بشريّته وانتمائه إلى الجنس البشريّ وجب عليه بالعصر والنّشر، أن يجعل من زبونه شيئا آخر لا ينتمي إلى جنس الإنسان. فالزّبون بعد عصره أصبح كقطعة من **العجين الطّريّ**، دون ذات ولا صفات، كائنا قد مُحيت بشريّته بعد تدمير صورته وهيئته.

---

(1) حسن نصر، **52 ليلة قصص**، م.م، ص20-21.

تتجلّى قسوة القصّ في شخص الطّيّاب الّذي استمرّ في تكرار الصّنيع نفسه لمّا «**رجع إلى مكان عمله، ينتظر زبونا آخر**»، كأنّ شيئا لم يكن، دون أن يلاحظ أنّه بتلك القسوة قد أصبح ذاتا تشتغل لنفي كلّ ذات، وأنّه تحوّل إلى ذات مضادّة un anti-sujet من شروط وجودها إلغاء إنسانيّة زبائنها أو «ضحاياها» بالحرص على إبطال ما يكوّنها كذوات. فنفي ذاتية الآخر قد كانت في خدمة إثبات الذّات [1].

***أمّا ثانيهما** فدمجه بل صهره في الجسد الجماعي، وفي مركّب آليّ علّق عليه راوي القصّة بهذه العبارة الختاميّة ذات النّبرة السّاخرة: «**لأنّ الكنّاسين لا يستطيعون أن يقوموا إلاّ بحركة واحدة. فإذا حدث وأراد احدهم أن يخرج عن تلك الحركة فإنّ يدا قويّة سرعان ما تردّه بصفعة واحدة إلى الوضع الّذي عليه، فيظلّ يكرّر تلك الحركة مدى الحياة.**» (ص130).

إنّ تكرار الحركة على نحو حتميّ هو الّذي أضفى بعدا تراجيديّا على هذه القصّة الّتي نجد نظيرا لها في قصّة «**المعصرة**» حيث تنتهي بهذه الحركة الدّائريّة الّتي لا تكاد تتوقّف:

«سكت مخلوف [...] واستمرّ يجرّ الزّيتون إلى المعصرة بلا توقّف، وصاحب المعصرة دائما يتلقّى الزّيتون، والرّحى تدور، والمعصرة تعصر الزّيتون، والماجل يمتلئ بالزّيت، والبراميل تصبّ الزّيت في الماجل. بغتة توقّف الزّيتون لم يعد مخلوف يحمل الزّيتون إلى المعصرة، لقد انتهى ما كان جمعه من محصول. لكنّ صاحب المعصرة لم يستطع أن يتقبّل هذا الوضع ولا أن يرضى به، وتملّكه غضب عاصف، فظلّ يهدر كالثّور الهائج، ثمّ هجم على مخلوف. وكانت عجلات الرّحى لا تزال تدور، فحمله بكلتا يديه المعروقتين عاليا ورمى به في المعجنة وسط الرّحى. وعلى الرّغم من أنّ حبّة الزّيتون كانت كبيرة وعسيرة على الرّحى، فإنّ العجلات الحجريّة استطاعت أن تلتهمها في لحظة واحدة. وكان هنالك جمع من الفلاّحين جاؤوا مع مخلوف ينتظرون نصيبهم من الزّيت. فما أن رأوا المشهد حتّى صاحوا من الذّعر، ووضعوا أيديهم في آذانهم. بيد أنّ صوت تكسّر العظام كان يصكّ آذانهم صكّا، وهمّوا بالفرار. لكن صاحب المعصرة حدجهم بنظرة صارمة، فجمدوا في أماكنهم. ثمّ لم يلبث أن انطفأ الغضب في

(1) Michel Wieviorka,« La cruauté »,ERES | «Le Coq-héron », 2003/3 no 174 | pages 114 à 126,Article disponible en ligne à l'adresse : https://www.cairn.info/revue-le-coq-heron-2003-3-page-114.htm

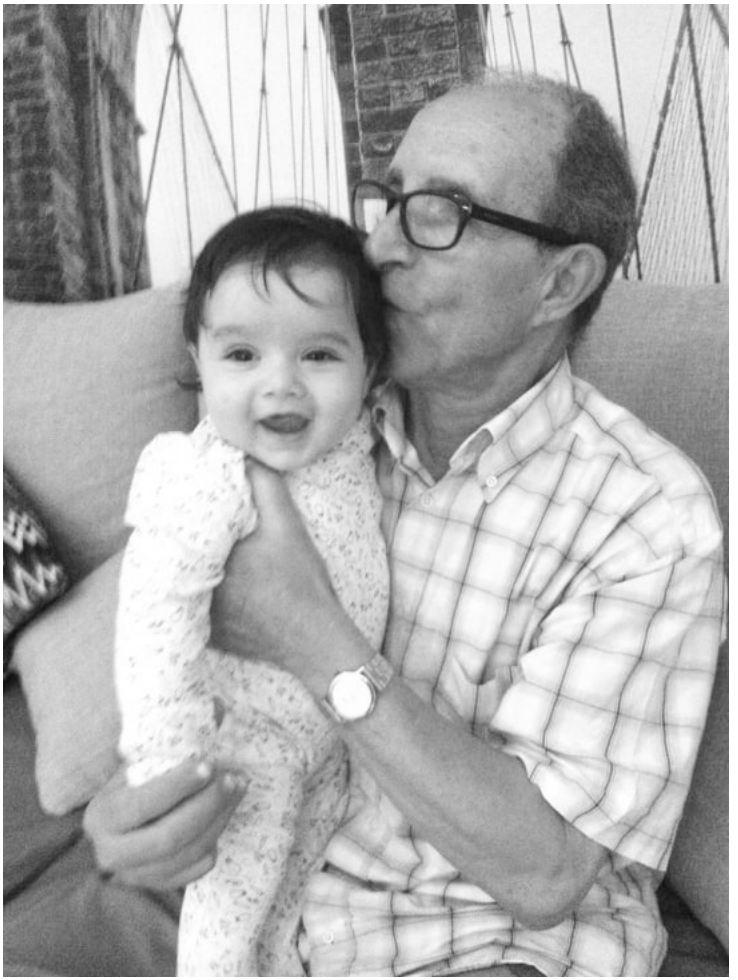
عينيه كجمرة تسقط في الماء، إذ أنّ المعصرة لم تتوقّف. وذلك هو المهمّ، فقد استمرّت عجلاتها بعد ذلك تدور وتعصر من دم مخلوف زيتا أصفر كالذّهب بدون انقطاع.» [1].

ليس سماع «صوت تكسّر العظام» هو العنصر القاسي الشّنيع في هذه القصّة، وإنّما أن يظلّ صاحب المعصرة خارج دائرة العقاب. فما أقدم عليه برمي مخلوف «**في المعجنة وسط الرّحى**» هو جريمة يعاقب عليها القانون. ولكن أن تظلّ الجريمة دون عقاب فذلك شيء ملازم للقساوة. وهي قسوة تزداد فظاعة إن اقترفت بحضور الشّهود الّذين عاينوا ما رأوا، وسمعوا صوت تكسّر العظام «**يصكّ آذانهم صكّا**» دون أن يهبّوا لنجدة الضّحيّة أو القبض على المجرم لمعاقبته. ذلك أن ارتكاب الجرائم بكلّ قسوة مقترن حتما بانعدام العقاب الّذي لا يسلّط إلاّ على من وقعوا في قبضة الرّقابة. فمن لم تطله عين الرّقيب نجا من العقاب. ولا ينجو من العقاب من طالته عين الرّقابة.

إنّ هذه المعادلة تكاد تكون متواترة في القصّة القصيرة سليلة الأخبار السّيّئة. فبين المخبر والصّحفيّ علاقة غريبة تنهض على المطاردة، الأوّل يطارد البؤساء، والآخر يتابع أخبارهم السّيّئة. غير أنّ فنّ القصّة يهمس لنا بحقيقة أخرى تمثّل شرط وجودها، وهي أنّه كلّما قويت شوكة الرّقيب تفاقم البؤس وتكاثر البؤساء. بل قل: كلّما تجدّدت أشكال البؤس الإنسانيّ احتيج إلى خطاب آخر لمعرفتها طالما أنّ المعرفة هي في وجه من وجوهها شكل من أشكال الهيمنة. هل يكون خطاب القصّة، والقصّة القصيرة بوجه خاصّ، خطاب هيمنة أم خطاب فضيحة لجميع أشكال الهيمنة والظّلم؟ كلّ ما يمكن قوله هو أنّ معظم البؤساء/ الأبطال في أقاصيص حسن نصر لم يوجدوا إلاّ بالصّدفة، ولم يُتحدّث عن مغامراتهم إلاّ لذكر أسباب زوالهم من التّاريخ.

سوسة/ تونس، 16 ماي 2019

(1) حسن نصر، **52 ليلة، قصص**، م.م، ص18–19



حسن نصر مع حفيده

كلمة حسن نصر في اختتام الندوة

تحية شكر وتقدير لكل الحاضرين وللسيد وزير الثقافة محمد زين العابدين ولأصدقائي من الكاتبات والكتاب المحاضرين وكل المساهمين في هذا المنتدى والى الصديق العزيز محمد المي الساهر على منتدى الفكر التنويري التونسي وهذا اللقاء كذلك مدير المهرجانات بالوزارة محمد الهادي الجويني

انا بينكم مجرد قطرة من بحر هذه البلاد التي تزخر بالمواهب والطاقات البشرية من نساء ورجال في كل ميادين الحياة من مختلف الأعمار وعبر الأزمنة

هذه السلسلة من الاحتفالات التكريمية التي شرعت وزارة الثقافة القيام بها ذاك لأن النشاط الثقافي لا يختلف عن النشاط السياسي والاجتماعي وكل الأنشطة الحياتية الأخرى

حياة المجتمع لا تقوم على ساق واحدة أو يتضخم فيها عضو واحد على بقية الأعضاء اذا تضخم رأس أحدهم أكثر من اللازم أو طال أنفه أكثر من اللازم فتلك حالة مرضية مثل الاركسترا السمفونية اذا ارتفع فيها صوت آلة وخرج على بقية الآلات فذلك يسمى نشاز ونغمة نابية وجارحة

حياة المجتمع تقوم على الانسجام والتناغم والتناظر بمثل ذلك لا تستقيم حياة الناس

هذه السلسلة من التكريمات فيها وفاء واعتراف بالجميل وبعج عن ذلك الزمن الذي كنا لا نسمع فيه إلا مقولة باب منارة ما يضوي كان ع البراني أو مقولة علي الدوعاجي الأخرى

عاش يتمنى في عنبة مات جابولو عنقود
مايسعد فنان الغلبة إلا من تحت اللحود

في حين كان أبو القاسم الشابي يتغنى بتونس الجميلة ويقول

ان ذا عصر ظلمة غير أني
من وراء الظلام شمت صباحه
ضيع الدهر مجد شعبي ولكن

سترد الحياة يوما وشاحه

تحققت نبوءة الشابي فجاء الصباح ورد الدهر مجد شعبه كما كان يتمنى وتحصلت تونس على استقلالها وهي إلى اليوم والى غد تكافح وتجتهد وتعمل لتحقق أحلامها في الرقي والتقدم والازدهار المهم أن نبقى أوفياء لتاريخنا ولبعضنا البعض وترفرف روح المحبة والتفاهم بيننا جميعا

حسن نصر

سيرة ذاتيّــة

حسن نصر : كاتب تونسي من الجيل الأول غداة الاستقلال ولد بحي الحلفاوين، أحد الأحياء الشعبية بتونس العاصمة 4 فيفري سنة 1937. تلقى دراسته بالمدرسة القرآنية ثم بجامع الزيتونة. تعاطى بعض المهن الحرفية الحرة ثم اشتغل معلما، التحق بعد ذلك بكلية الآداب ببغداد وعاد للتدريس من جديد بالمعاهد الثانوية. بعد ثلاثة عقود من العمر في هذه المهنة خرج للتقاعد.

بدا الكتابة، مع بداية الاستقلال، نشر مجموعة من النصوص الشعرية بجريدة – العلم– التونسية. أول قصة قصيرة «دمعة كهل» نشرت 1959 بمجلة الفكر، وستطبع هذه القصة موضوعا وأسلوبا فترة تعرف في تاريخ الأدب التونسي بأدب المقاومة ضد المستعمر الفرنسي، ولعلّ مجموعة: «ليالي المطر» خير دليل على هذه الفترة، كما تطرق في هذه المجموعة إلى المواضيع الاجتماعية، والأزمات الفردية والصراع بين الأجيال، وعوالم أخرى هذا دون أن يخلو البعض منها من نزعة وجودية.

كما كتب القصة القصيرة جدا سماها: قصة تقرأ في دقيقة واحدة، نشر أغلبها في ملحق جريدة العمل الثقافي بشكل أسبوعي. وتعكس هذه القصص حالتي : النكسة التي خلفتها حرب 67 من جهة والخيبة التي خلفتها التجربة الاشتراكية في تونس من جهة أخرى. كما أن بعض هذه القصص يفضح بأسلوب سريالي كيف تعمل أجهزة الضغط على تشيئة الإنسان. وخلال تلك الفترة كتب رواية «دهاليز الليل» التي تدور أحداثها في مدينة المهدية وتحكي عن التجربة الاشتراكية في قطاع الصيد البحري.

بعد ذلك أصدر رواية «خبز الأرض» تحدث فيها عن تعلق الإنسان بالأرض ومأساة الفلاحين بعد ذلك أصدر روايته الجميلة «دار الباشا».

مؤلفاته :

ليالي المطر	قصص	1968
دهاليز الليل	رواية	1977
52 ليلة	قصص	1979
خبز الأرض	رواية	1985

السهر والجرح	قصص	1989
دار الباشا	رواية	1994
خيول الفجر	قصص	1997
سجلات رأس الديك	رواية	2001
كائنات مجنّحة	رواية	2010
أعياد الفصول	شعر	2013
ما أجمل البحر!	رواية	2014
أنت وحدك لؤلؤتي الغالية	مسرحيات	2017
تحدثني وأقول لها	مقالات	2017
الملاك في المنفى	رواية	2017
ملحمة الملوك الأمازيغ	مسرحيات	2019
صاحب الأحوال	رواية	في انتظار النشر
النهر والسفر لخفيير هيرود	ترجمة	في انتظار النشر
الحمار الذهبي	أوجزها وأعاد صياغتها في انتظار النشر	

بعض الأعمال المترجمة :

- إلى الرّوسية : رواية دهاليز الليل (فلادمير شغال)
- إلى الفرنسية : مجموعة قصاصية : 52 ليلة (بينيديكت ليتوليه)
- كما ترجمت دار الباشا إلى :
  - الألمانية (هرتموت فيندريش)
  - الإطالية (ماريا لويزا أبانو)
  - البولونية (جولنتا كوز لوفسكا)
  - إلى الانقليزية (ويليام هيتشنز)
  - إلى الفرنسية (هدى بن غشّام)
  - «ست دموع لحسن نصر» (جانا براسكا)

ترجمت إلى اللغة التشيكية (قصص من ليالي المطر)

بعض الدراسات الجامعية :

- شهادة الكفاءة في البحث : ليالي المطر : دراسة أسلوبية (محمد خريف، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الجامعة التونسية، 1980)
- شهادة الكفاءة في البحث : دهاليز الليل : البنية والدلالة (إبراهيم بن صالح، إشراف الأستاذ توفيق بكار، كلية الآداب بتونس، 1986)
- شهادة جامعية بكلية الآداب ببلجيكيا : «خبز الأرض» ترجمة ودراسة (سيقريد آرن أرنتس، 1990)
- شهادة الكفاءة في البحث : A selection of short stories from 52 layla and es-sahar wa el-jorh : translation and stylistic studies (Souad Fertani, Faculty of Arts and Human Sciences, University of Tunis, 1991)
- شهادة جامعية بإيطاليا : Notti di « II racconto Breve in Tunisia : Le « Pioggia di Hasan Nasr (Domenico (Lapolla, 2005
- إضافة إلى عديد الدراسات والمقالات :
- **الجوائز** : أحرز على جوائز وزارة الثقافة عن أعماله : ليالي المطر، السهر والجرح، دهاليز الليل، وأحرز على الجائزة الوطنية للثقافة سنة 2000.

حسن نصر عائلته

تحولات الأقصوصة في تجربة حسن نصر

محمّد آيت ميهوب

مقدمة

تسعى هذه الورقة إلى أن تثبت أنّ جنس الأقصوصة جنس أدبي قلّب متعنّت عن المحاصرة الأجناسية، متمرد عن التحديد النظري، لا يني يخرج عن كل السمات التمييزية التي ظن منظروه ورواده أنها يمكن أن تسعفهم في مسعاهم إلى ضبط إنشائيته ووضع قواعده. فهذا الجنس الوليد الذي لم يجد لنفسه موضعا ثابتا في خارطة الأجناس الأدبية الكبرى، ولم ينشئ له أتباعه ضوابط صارمة –على غرار ما نجده في الشعر مثلا– قد دأب على مناوشة أسلافه والعبث بهم، واستضافة الأشكال المتمردة أو التي لم يسمح لها بالدخول في منظومة الأدب الرفيع، وكأنه يعلن شقّ عصا الطاعة مستعينا بالغوغاء والداصة والرعاع ومفسحا لها مكانا في مكانه، مجريا حوارا معها يشد به من أزره، ويكسبها شيئا مما افتقدته من مشروعية»[1].

لقد حاول إدغار آلان بو وتشيخوف وموباسان بما وضعوا من ملاحظات عن كتابة الأقصوصة أن يسيجوا هذا الجنس الهامشي المتمرد ويسنّوا لها تعاليم يهتدي بها من يسير في ركبهم، وقد سعى الدارسون منذ الشكلانيين إلى التعريف بالأقصوصة وضبط خصائصها الفنية والسردية، ولكنهم لم يوفقوا وتبيّن لهم أنّ كل المعايير التي وضعوها ليس لها إلا قيمة وصفية لا تقعيدية، أي إنهم ما كانوا يفعلون غير الحديث عن أقاصيص درسوها هي بالذات لا الأقصوصة النموذج. فعلى عدد القصاصين توجد أقاصيص على حد عبارة ماركس متحدثا عن الفلسفات والفلاسفة. وما من نموذج مثالي واحد للأقصوصة، بل ثمة نماذج بلا عد قائمتها مفتوحة انفتاح الأقصوصة نفسها على مغامرة التجريب وابتداع أشكال جديدة في الكتابة.

وقد وجدنا في مدونة حسن نصر القصصية مجالا خصبا لدراسة هذه المسألة والاحتجاج على هذه الفكرة المحورية. فمجموعاته القصصية الأربع «ليالي المطر» (1968)، و«52 ليلة» (1979)، و«السهر

(1) محمد القاضي، إنشائية القصة القصيرة، ص 144.

والجرح»(1989)، و«خيول الفجر» (1997) تكشف عما عاشه الرجل من تحولات عميقة في طرائق الكتابة ورؤية العالم وتصور علاقة الأدب بالواقع، وهي تكشف أيضا عن أنّ آفاق كتابة الأقصوصة شاسعة لا حد لها مفتوحة أبدا على الجديد، وأن هذا الفنّ السردي الوجيز الموسوم بالتكثيف ومحدودية الفضاء وضيق السعة اللغوية والحدصية قادر قدرة غريبة على أن يزاوج بين الأجناس ويصرف طرائق السرد تصريفات لا يمكن للنقاد أن يتوقعوها.

ليالي المطر:

هي أولى مجموعات حسن نصر وقد صدّرها المؤلف بمقطع من «أنشودة المطر»، قصيدة السياب الشهيرة. والمتمعن في أقاصيص المجموعة يتبين له أنّ استدعاء السياب لم يقتصر على مجرد تضمين أحد نصوصه وحسب، بل نجد تقاطعا كبيرا بين خصائص الكتابة لدى بدر شاكر السياب وحسن نصر من حيث توطين الأحداث في إطار زمكاني يعمره الليل ويبلل شوارعه الخلفية المطر، وغلبة النزعة الغنائية، والحرص على شعرية اللغة السردية صورا بيانية وإيقاعا. ومن نقاط التلاقي الأسلوبية بين قصائد ديوان «أنشودة المطر» وأقاصيص «ليالي المطر» كثرة الاستفهامات العاملة على استبطان أغوار الشخصيات ونقل ما يعتمل داخلها من قلق وحيرة.

في مقابل ذلك نجد رواة هذه الأقاصيص يولون عناية شديدة بإحكام البناء الحدثي للأقاصيص وفق بنية منطقية تقدّم الأحداث على أنها سلسلة مترابطة من أحداث محورية يتفرع كل منها إلى أحداث صغرى تمدد الأحداث التي تناسلت معها وتتضافر بعضها إلى بعض لتشكيل القصة الكبرى. وقد أفضى ذلك إلى اتسام الأحداث بالترابط السببي المنطقي فلا مجال لثغرات سردية هنا وهناك، ولا مجال للصدفة ولا حتى لإضمار أحداث يمكن أن تفهم وتستنبط من السياق السردي العام. ذلك أنّ الراوي شديد الحرص على أن يكون الخط التطوري للأحداث واضحا في ذهن القارئ سهل البناء سلسا في تدفقه من نقطة بداية بينة إلى نقطة نهاية مقنعة. نتيجة ذلك بدت علاقة الراوي بالمروي له علاقة تعليمية إلى حد بعيد، إذ يبدو الرواة غير واثقين من ذكاء المروي له وقدرته على أن يتابع المسار السردي فكانوا يحرصون على أن يأخذوا بيديه ساعين غلى وضوح الأحداث ضمانا لحسن متابعة المروي له القصة وضمان فهمها الفهم الصحيح. وترتب على ذلك أيضا أنّ اغلب خواتم أقاصيص «ليالي المطر»

جاءت من النوع الانبجاسي الذي نشعر فيه وكأن لا شيء يحدث لفرط تهيؤ المروي له للمآل الأخير للأجداث والشخصيات. وهذا النوع يقابل الخواتم الانفجارية التي تنتهي فيها الأحداث نهاية مفاجئة مباغتة تخالف ما يتوقع القارئ للأحداث من نهاية.

52 ليلة:

عرفت الكتابة القصصية لدى حسن نصر في هذه المجموعة تحولات مهمة جدا تبين عن أنّ الكاتب يطور أدواته السردية ويراجع خياراته الفنية باستمرار. فقد انتقل رواة أقاصيص هذه المجموعة من التفصيل والتدقيق السرديين اللذين رأيناهما في مجموعة «ليالي المطر» إلى الإيجاز والاقتضاب، وانعكس ذلك بنائيا انعكاسا واضحا على طول الأقاصيص فألفينا أغلب نصوص مجموعة «52 ليلة» قصيرة الحجم ولعلها تكون من أوائل النماذج للقصة القصيرة جدا في السرد التونسي.

وتخففت اللغة السردية في هذه المجموعة من الشاعرية والغنائية ونزعت إلى الجفاف والحياد فضعفت الرؤية الداخلية وحلّت محلها رؤية خارجية لراو يكاد لا يعلم من حقائق العالم القصصي الشيء الكثير. وقد واكب ذلك قلة الحوار الباطني وتراجع الاستبطان النفسي، ذلك أنّ العالم الخارجي وما يحفل به من أشياء صار هو المقدّم في اهتمامات الرواة الذين كفوا عن الرغبة اللاعجة في سبر أغوار الذات ومعرفة الحقائق العميقة يقدمونها جاهزة للمروي له، بل صاروا يقدمون شذرات من الواقع ويتركون في السرد ثغرات كثيرة يعولون على القارئ ليملأها بتأويلاته الذاتية. وبذلك تغيرت العلاقة بين الراوي والمروي له من علاقة تعليمية فوقية إلى علاقة أفقية تشاركية تفاعلية. وقد أفضى ذلك إلى طغيان البعد الرمزي فبدت بعض النصوص كـ«المعصرة» و«العصر والنشر» أقرب ما يكون إلى الأليغوريا.

أدى هذا كله إلى تحولات عميقة مست أساليب القص. فقد تراجع حضور أسلوب الوصف تراجعا بينا ولم يعد مجالا لتمثيل العالم وتقديم صورة بيانية عنه تستعير أدوات الشعر البلاغية بل نابت عن ذلك تقنية عين الكاميرا التي تعمل على إنشاء وصف حيوي ممتزج بالسرد امتزاجا. وعرف سرد الأحداث تنوعا شديدا لم يعد معه مجرد نقل خطي منطقي للأحداث. فنجد القصة المسرح في أقصوصتي «سفن في المضيق معطلة» و«الأغنية الجديدة»، والقصة السيرة ومظهرها نص «لو كانت لي بندقية»،

والقصة اللوحة في نص «فيضان»، والقصة الرسالة «الغريب»، والقصة الحولية «كرسي الباي»، والقصة المقال «طائر الرعد»، والقصة الخرافة «ابن الملك» والقصة البورتريه «تمرد».

ولم يعد الرواة في هذه المجموعة معنيين كثيرا بنقل صور من الواقع يتخيرونها ممثلة لما يتصورون أنه الواقع الحقيقي، يحملونها مواقف الاحتجاج عما يسود ذلك الواقع من خيبة وتعاسة وظلم. بل صارت نظرتهم أكثر تجزئة عن الواقع يكتفون بنقل مواقف محدودة في الزمان والمكان لكنها في الوقت نفسه تستدعي إلى عين القارئ وبصيرته أوضاعا شتى ومواقف كثرا تأتي مقترنة بالمفارقات المضحكة حينا «الدرس»، وبالعجيب حينا آخر «فريبري».

السهر والجرح:

عاد حسن نصر في هذه المجموعة إلى الأقصوصة المطولة وأحيانا المطولة جدا. لكن الاختلاف كان بيّنا بين الخصائص الفنية والسردية في «السهر والجرح» ونظيرتها في «ليالي المطر». فقد واصل المؤلف نزوعه إلى التخلص من الغنائية وصار الاعتناء مركزا أكثر على تفاصيل الواقع اليومي البائس وما يشوبه من مظاهر الفقر والظلم تقدّم تقديما خارجيا محايدا إلى حد كبير يمتنع عن توجيه القارئ فيزيده توريطا وحثا على أن يكون له موقف مما يقرأ ينشئه بنفسه إنشاء حين يسدّ الثغرات المنتشرة في النص.

واستمر الرواة في هذه المجموعة ينوّعون البنى السردية وفق الجمع بين الأقصوصة وأجناس سردية أخرى منها ما لم نجد له استدعاء في مجموعة «52 ليلة» كالريبورتاج في نص «الإصرار» والقصة القصيدة ومظهرها أقصوصة «النسر»، ومنها ما حضر في هذه المجموعة وعاد من جديد في «السهر والجرح» من قبيل القصة اللوحة «الموت ضحكا» و«النورس»، والقصة المقالة «الجدار».

وقد واصل المؤلف في هذه المجموعة تقنية الترميز الشديد القريب جدا من الأليغوريا، وازداد استثمارا للعجيب وآية ذلك نص «العيون الكبيرة» ونص «الذئاب العمياء». ووظف بنية الحكاية الشعبية متخذا للسرد راويا حكاء ومجلسا من المستمعين «المغني» و«الدخول إلى الجنة».

خيول الفجر:

مزج حسن نصر في هذه المجموعة بين الأقاصيص المطولة نسبيا

والأقاصيص النازعة إلى القصر، وضمن المجموعة ثلاثة نصوص قصيرة سماها «تمثيلية» هي «المهرج والراقصة» و«المغني والشمعة» و«تلك مسألة أخرى». هذا المزج بين فني القصة والمسرح يأتي ليؤكد سمة خاصة في أدب حسن نصر أخذنا نلمسها منذ مجموعته الثانية وهي انفتاح الأقصوصة على سائر الأجناس الأدبية. وقد ألفينا هذه السمة حاضرة في «خيول الفجر» أيضا من خلال التداخل بين القصة والخاطرة في أقصوصتي «تيجان مرصعة» و«نبتة وحشية»، وبين القصة والبورتريه في نص «الممثل». وواصل المؤلف الاعتناء بالترميز في نصوصه القصصية فجاء نصا «إخوة يوسف» و«لغة الطير» نصين أليغوريين تامي الصفات.

بيد أن أبرز ما يلاحظ في أقاصيص هذه المجموعة هو هيمنة العجيب على الأحداث وبنية الشخصيات. وهو ما نلمسه بوضوح في أقاصيص «الوجه الغائب» و«الموناليزا الجديدة» و«جمرة الثلوج» و«سفينة التيه». ولئن كان توظيف العجيب ملمحا فنيا قارا لدى جسن نصر منذ مجموعته الثانية «52 ليلة»، فإن الجديد هنا هو اقترابه كثيرا من مفهوم الفانتاستيكي لدى تودوروف الذي يعرفه بأنه تردد القارئ بين تفسير الأحداث التي تخرق قوانين الطبيعة بين اعتبارها من الغريب أو عدها من الأمور التي يمكن ان تحدث في الواقع فيكون في إطار العجيب. والمقصود بذلك أنّ الأحداث الخارقة صارت تقدم في سرد حسن نصر عارية من التهويل والإثارة بل تساق وكأنها ابنة الواقع. والنتيجة الفنية المهمة الناجمة عن ذلك هي تغير علاقة الكتابة بالواقع بين مجموعة «ليالي المطر» ومجموعة «خيول الفجر» فلم يعد السرد إخبارا عن الواقع ونقلا له إنما صار إنشاء له وتشكيلا جديدا ذاتيا لمعالمه. ونلمس في هذه المجموعة كذلك تراجع الشاعرية في مستوى اللغة والتعبير وتحولها إلى شاعرية في المآلات القصصية التي تنقلب إليها الأحداث وفي المواقف التي تتخذها الشخصيات.

خاتمة:

ثلاث نتائج يمكن الخروج بها من هذا الوصف السريع لتحولات الكتابة في تجربة حسن نصر القصصية:

– النتيجة الأولى هي أنّ كتابة حسن نصر مزيج من استمرارية وقطيعة، هي استمرارية في الإيمان بفن الأقصوصة وسيلة لقراءة العالم ونقد الواقع والسخرية من جبابرة البشر وظالميهم ومنافقيهم، واستمرارية في السعي

إلى إنتاج نص جمع تتداخل فيه الجناس الأدبيةن وقطيعة أجناس والفنون ويرتبط فيه المبدع والقارئ بعلاقة أسها المغامرة والتعاون في الفهم. وهي قطيعة من حيث الاجتهاد المؤلف دوما في تطوير أدوات السردية وارتياد آفاق جديدة من الإبداع.

– ثاني النتائج أنّ حسن نصر كاتب مجد دائم البحث عن أشكال جديدة لكتابة الأقصوصة، تواق إلى عيش مغامرة الكتابة وعدم الاكتفاء بكتابة المغامرة. لذلك يصعب الحديث عن الأقصوصة عند حسن نصر بصيغة المفرد بناء على تسليم ضمني بوجود أنموذج مثالي نظري لكتابة الأقصوصة كما حاول بعض النقاد الإيهام بذلك.

– النتيجة الثالثة تخص جنس الأقصوصة عامة. فأقاصيص حسن نصر تثبت استحالة حصر إمكانات الإبداع والابتكار في هذا الجنس الأقلي المهمش. إنه جنس مفتوح غير مكتمل الملامح ولا يمكن له إلا أن يظل ناقصا قلقا هامشيا لا يملؤه إلا الفعل الإبداعي.

مقاطع من دراسة في مسرح حسن نصر

محمد مومن

في مسرح حسن نصر

كيف يمكن أن نقرأ كتابات حسن نصر الدرامية التي جاءت في مجموعة مسرحياته «أَنْتِ وَحْدَكِ لُؤْلُؤَتِي الغَالِيَةِ»،2017، وثلاثيته «مَلْحَمَة المُلُوكِ الأَمَازِيغْ»، 2019؟ ما مكانها ومكانتها في أعمال أدبية تصنف في غالبيتها، حسب ميثولوجيات تقليدية، ضمن الأجناس السردية- رواية وقصص؟ هل نجد في الشكل الدرامي لونا من التعبير يمكنه أن يتناغم ويتعانق، أو يتباين ويتنافر والكِتاباتِ القصصيةَ والروائيةَ لصاحب «لَيالِي المَطَر»، 1967؟ جميع هذه الأسئلة، وغيرها ربما كثير، هي في آخر المطاف استفهامات حول البدايات.

الأولية والأولوية

نعم، من أين نبدأ استطلاع عالم صاحب «دَهَالِيزُ اللَّيْلِ»،1977، واستكشاف خياله الدرامي؟ ألم يُعْرَف حسن نصر كقصاص وروائي؟ لم يُعْرَف يوما ككاتب مسرحي. فمن أي الأطراف وأي الجوانب يمكننا أن نتناول هذه الآثار في بحر مؤلفات كاتبنا المتنوعة الوجوه؟ أجل، من أي الجوانب سنمسك هذه التآليف التي تتهيأ هرما هائلا و تؤلف جسما غير متجانس، متكوِّنا من أجناس عدّة، جسما مركبا إن شئنا، شكلا متشكلا من أشكال تعبيريّة مختلفةً؟ إن تجاور الدرامي والسردي، وحتى الشعري، في كتابات حسن نصر يجعلنا نتساءل بحيرة هل نحن حيال رفض للأجناس وإنكار لحدودها وتحديداتها؟ ترى هل نكون وجها لوجه أمام نصوص تمتاز إنشائيا بشيء من «الهَجَانَة»؟ وما المعنى الذي تحمله مثل هذه الهجانة؟ ربما كانت هذه الكتابات «مَا بَعْدَ سَرْدِيَّة» أو «مَا بَعْدَ دْرَامِيَّة «أو ربما فاضت على كافة الأجناس والانتماءات ؟ ويخطر ببالنا خاطر : ما الغاية من البحث عن التصنيفات التي تهض على الأجناس؟ والسؤال الأكبر والأهم هو الذي يحوم حول معرفة إن كان يجوز أن نتساءل عن أولوية جنس على آخر في مجموعة متماسكة من الآثار المتكاملة؟ وفي

الآفاق تبدو لنا كتابات حسن نصر بأصنافها جميعها نهرا إن لم يكن بحرا، فكيف نجمد جريان هذا النهر أو نحبس سليان هذا البحر؟ هذه من الأسئلة التي لا يمكننا تجنبها أجبنا عنها أو لم نجب. هي تساؤلات ذات صبغة منهجية؟ ليس مستبعدا، ولكن ما كان ذلك هدف طرحها هنا أبدا. هي هنا بالأحرى تعبير عن حيرة ما، لأنها تشير إلى توق. هو شوق إلى شبه قراءة تكون صبغتها وغاياتها نفعية، لا تنظر إلا إلى آفاق عملية. حقا، هي لا ترنو إلا إلى بيان وتبيين بعض سمات هذه المغامرات الكتابية الإشكالية وخصائصها؛

مغامرات نتردد – ومن لا يتردد مثلنا؟– في تصنيفها أجناسيا. سنقنع ونرضى لو نجحنا في التعرف على بعض من ملامح هذه التجربة الجمالية والفكرية والروحية التي امتدت على زمن طويل– حوالي خمسين سنة، نصف قرن من التأمل في الحياة والتفكر في الأحياء. وبعد، فلسنا أبدا متيقنين أننا نسلك في هذا مسلكا خصيبا. ربما كان– من يدري– عقيما؟ ما الذي يضمن لنا الوصول ولو إلى بعضٍ من الروح الابداعية التي تمثل نسغا ونبعا، منهلا لكتابات حسن نصر رغم تلويناتها الأجناسية العديدة. ومهما كان الأمر، يسكننا، نحن قارئي هذه الآثار، حدس لا يقاوم بأن لها وحدة صلبة تعبر الأجناس وأشكال التعبير. ومصدرها هو لا شك رغبة عاتية كالعاصفة الهوجاء للتعبير عن الحياة والإنسان والعالم . ولا ريب أن هذه الوحدة هي التي تجعلنا أمام كتابة مفتوحة، لا تقيم للأجناس وزنا، تستقبلها جميعها بلا عناء مهما كانت فروقها واختلافاتها. واسمعه، اسمع إلى نصر نفسه يقول : «الفُنُونُ عَلَى تَنَوُّعِهَا شَيْءٌ وَاحِدٌ، وَمَصْدَرُهَا وَاحِدٌ، الإِنْسَان» («أَنْتِ وَحْدَكِ لُؤْلُؤَتِي الغَالِيَةِ»، تصدير) . ترانا هل نستطيع إبرازها هنا؟ لا خَيَارَ لنا، والحال هو الحال – تردد وحيرة – أن نبحر في استقراء هذه النصوص المربكة. لننطلق لا نلوي على شيء ولا نسأل عن «الأين» أو المآل. وقد سبق وأنْشدنا ابن عربي ناصحا : «وعَنِ الأَيْنِ لاَ تَسَلْ»؟ ثم ألم تر إلى المسعدي كيف قالها في «حَدِيثِ العَمىَ» من «حَدَّثَ أَبُو هُرَيْرَةَ قَالَ» : «مَنْ ضَاعَتْ قِبْلَتُهُ فَلْيَنْطَلِقْ وَلاَ يَطْلُب شَرْقًا وَلاَ غَرْبًا لَقَدْ ضَاعَت الجِهَات السِتّ لَقَدْ ضَاعَتْ الجِهَات السِت». هكذا هي الكتابة حتى وإن لم تمت الجهات : مغامرة إنشاء. وهكذا هي القراءة : بسبب من الكتابة تتحول إلى تجربة تيه وضياع، أي بصورة من الصور، إبداع. من أجل هذا، مَا عَرَفَ القِراءَةَ ومَا عَرَفَتْهُ مَنْ خشِيَ المغامرة وتَخَوَّف المجازفة، من تَهَيَّبَ الاستكشاف وَهَابَ المَجَاهِلَ وتَوَقَّاها فَمَا قَفَزَيوما في المجهول. والقراءة

ليست سوى إِسْفَار، إِسْفَار فِي الأَسْفَارِ.

أجل، هي أَسْفَارٌ في أَسْفَارٍ. وإنما لذة القراءات من متعة الرحلات. في القارئ الحقيقي شيء من ابن بطوطة الرحالة، فهذا يفني العمر من سَفَرٍ إلى سَفَرٍ، وذاك من سِفْرٍ إلى سِفْرٍ. ولما كانت القراءة ارتحالا، كانت تحولاً من حالٍ إلى حال وانتقالا من مقام إلى مقام، أي تجوالا من مقال إلى مقال. هي قوة تبديل للإنسان، وهي قوة تغيير للعالم. ولها ما للسحر من طاقات لتحويل الأشياء. إنها حقا لنوع من الألخيميا، تبدل وعينا ومنطقنا، ولا تُبْقِي خيالنا وإحساسنا كما كان عليه. يجوز أن نصل في النهاية، بعد محاولتنا لقراءة هذه الكتابة المفتوحة، إلى نتائج تكون على عكس ما كنا نظنه في البداية.

هكذا هي القراءة الحقيقية : تُغَيِّرُ ما تُغَيِّرُ. لها القدرة على أن تقلب رأسا على عقب وجودنا وحضورنا في العالم. وما العجب، أليس بالوعي والمعرفة، يصير ما كان مستحيلا ممكنا؟ ولكن أيننا نحن هنا من هذه القراءات خصوصا والمقام هو المقام – مقام التجوال في ميادين إبداع حسن نصر الشاسعة. ولا نخال هذا المقام بما رحب واتسع يسمح بمعالجة إشكالياتها إلا ما رحم ربي، وهو لا محالة جزء يسير جدا مما يستحب أن يقال. وللقراءة حِينٌ، مَوْسِمٌ أو فصْلٌ أو رُبَّما دَهْرٌ، لِنَقُلْ حِينًا ، لاَ يَسَعُنِي فِيهِ إِلاَّ رَبِّي ، وإذا بداع قد دعانا لنبحر فيها، فنتطلق ولا نلتفت لا إلى موانيها ولا نَنشغل بمراسيها. ننطلق فقط؟ هكذا! كم وددنا، أن نكون شرارة فننقدح! وكفى. حتى وإن نحترق. أليست القراءة، وبكل المعاني، احتراق؟ يعني تضحية. اسألو البوعزيزي كما يحكيه حسن نصر في روايته «مَا أَجْمَلَ البَحْر»،2015! والتضحية هي الأخت التوأم للثورة، مهما خانوها الخونة وعادوها أعداء الحرية. وهل القراءة ثورة؟ يأتي حين من الدهر، تكون فيه القراءة ثورة، نعم. وما العجب؟ لا خير في قراءة لا تحلم أن تُثير ثَورة في معرفتنا لكتابة ما، لنقل في معرفتنا الشائعة بكتابات حسن نصر. لا خير فيها ولا معنى لها. فاجعلها، يا رب! قراءة ثائرة، قراءة ثورة!

لا نهاية للحكايا

وها أنك تبحر في عوالم حسن نصر السردية والدرامية. في البداية كان القص؟ وما أدرانا؟ الأمر لم يثبت : ما قال صاحب «خُبْزُ الأَرْض»، 1985، ذلك يوما. فما أدرانا؟ هو، على كل حال، لم يؤرخ لمسرحياته القصيرة التي جُمِّعت في «أَنْتِ وَحْدَكِ لُؤْلُؤَتِي الغَالِيَةِ». هذه صفعةٌ للتأريخ وإعلاءٌ من

شأن التاريخ. ومتى كانت الأَوَلِيَّة تعني الأَوْلَوِيَّة؟ يعني أن حسن نصر لا يبالي إلا بأثره الذي كالصرح يصعد و كالهرم يسمو ويرتفع، وهو لا يميز فيه بين الأول والآخر، ولا يفاضل بين ما جاء فيه بشكل درامي أو سردي. هو وحدة، هو كالبنيان المرصوص. ولكن لنبدأ بما هو سردي من هذا البنيان الذي شمخ وعلا. لا من باب التفضيل أو الترتيب وإنما من باب التفصيل والتخصيص، فلسرد نصر بعض الشيوع، فهو بالقص معروف. فلنلتفت إذن للقصاص. ألا يقص حسن عليك أحسن القصص؟ إنه ما برح يحكي لك أحلى الحكايا منذ أزمان بعيدة، من بداية الاستقلال («دمعة كهل»، مجلة الفكر،1959)؟ هي حكايا عن الحياة التي تمشي كيفما تمشي، وعادة تمشي كما لا نشتهي ونادرا كيفما نشتهي، وإذا بها كأنما وقفت بنا، قصص عن الحياة ولا شيء غير الحياة؛ أو لا، لا، عن شيء آخر غير الحياة: عن الإنسان. يقول صاحبنا عن الفنون : «كَذَلِكَ غَايَتُهَا وَاحِدَةٌ. هِيَ مَعْرِفَةُ الإِنْسَان». ومن لا يرى أن الحياة والإنسان وجهان لنفس الوجود؟ نصر يرى ذلك، لا يرى إلا ذلك. القص عنده تعبير حاسم عن الوجود. وجودنا. الوجود أو الحياة في أشيائها الصغيرة التافهة التي تكاد تكون لا شَيًّا، وفي أشيائها الكبيرة الجليلة التي تكاد تتجاوزنا عقلا وجسما، خيالا وفكرا، روحا وجسدا، خيالا وفكرا. حكايات نصر حكايات عن الناس وأحوالهم، عن بؤسهم لا الاجتماعي والمادي فحسب وإنما أيضا عن تعاستهم الروحية والأخلاقية والوجودية والأنطولوجية، أي الميتافيزيقية. وهي قصص عن هذا الكون كيفما كان ويكون، تارة جمرا متوهجا متقدا، وتارة رمادا معتما منطفئا. كل شيء قابل لكي يكون مادة للسرد. الشيء وظله، والكائن وضده، والكينونة التي بين بين، في ما بين السواد والبياض، والظلمة والنور، والليل والنهار. فالأضداد هي من جواهر القص. والكون في نشأته، وفوضى عناصره الأولى، في القيامة، قيامته؛ والكون في نهايته، وفوضى النهاية، كلها قصص. لقد أتى حسن نصر على جل الموضوعات فما تعب وما سأم، ولا كل ولا مل، فقص ثم قص، وما ترك شيئا لم يقصه. قصص، وما يعني قصص؟ يعني أكوانا، أقدارا ومصائر، أحياء وأموات. يعني أماكن وأجواء، وهواجس وأحلام. وحكايا وحكايا. شهرزاد إلى الأبد، إلى نهايات الزمن الذي ليس له نهايات. وحسن نصر، مثل شهرزاد الذي يعرفها جيدا فحكى لنا عنها في قصة من قصصه التي لا تعد، منذ الآماد إلى الآزال يحكي ويحكي ؛ ثم إنه ما زال يحكي فما توقف عن الحكي. وكأن الحكي قدره ومصيره، جنة نعيمه وجحيمه. بدأ حسن نصر يحكي

حكاياه من سالف العصر والأوان، منذ مجموعته القصصية الأولى، « لَيَالِي المَطَر»، 1968، أي منذ ربيع ثورة الشباب في تونس والعالم (تُرَى من سيقنعنا أنها صدفة؟)، إلى «المَلاَكُ فِي المَنْفَى»، 2017، مرورا بـ«مَا أَجْمَلَ البَحْر»، 2015 «، ثورة اللاَّثَوْرَةُ، وَهْمُ الثَّورةِ التي سمّوها تهكما «الرَّبِيع التونسي»، فاتحة «الرَّبِيعُ العَرَبِي» ، وما هي سوى فاجعته. هذه الحكايات جميعها حكاها لنا قصاصنا بلغة العصر، عصره، فصارت «لغته» هو، ولا أحد غيره هو. هي لغته هو تحكي لنا العصر. وذاك هو الكاتب الحق : لغته هي لغة العصر ولغة العصر لغته. روحان حلا جسدا. يحكي نصر بلغته الحية الحارة أو الباردة، الفرحانة أو الغضبانة العاشقة الولهانة أو الكارهة الحاقدة، بلغته الصيفية الصافية أو الشتوية الغائمة. سنقول أكثر، سنقول أقل : بلغته المتوهجة المتلألأة التي لن تجد لها سميا ولا مثيلا وببساطتها التي لا تحاكى، بحلاوتها التي لا تماهى، ببهائها الذي لا يضاهى، بصفائها، بنورها الذي لا يتماهى، لغته النادرة ندرة التبر وأوراق الذهب. ولكن ألا نكون هكذا قد بالغنا في المدح؟ ربما لن يعجب كلامنا بعضهم. أنسينا ما لا يجب أن ينسى : لغة السهل الممتنع لا تعجب من تمنعت عنه فمال ثم انتصر للمتحذلق من الكلام. المديح مكروه، لكن في أي حال؟ ترى، هل ما قلناه في لغة حسن نصر يحسب في وادي الإطراء فيعد في عداد الكذب؟ ولكن هل كلماتنا حقا إعجاب مبالغ فيه غير مبرر؟ ربما نعم، وربما لا. ومن ناحية أخرى، أما تساءلنا إن كنا في ذكر مناقب هذه الآثار مقصرين؟

بين الضحى والغروب

وبعد، هب أننا لم نقل شيئا. يبقى شيء، رغم كل شيء. ربما بدا لبعضهم دون أهمية تذكر، ولكن لا بد من أن يذكر : من يقرأ هذه الحكايات لا يمكنه أن لا يفتتن بفن القص عند حسن نصر، والحال أنه قلما يستعمل تقنيات سردية معقدة. إنه فن لا يتسم بالصعوبة التي يسهل تفاديها، ولا بالغموض المجاني الذي يمكن تجنبه. والواضح أن الوضوح دينه والصفاء ديدنه. لا نقول إنه حققهما دائما وأبدا وإنما نقول إنها السماء التي ترنو إليها كتاباته القصصية وتتشوق : «أَخْلاَقِيَتِهَا»، يعني «شرها» و«خيرها» كما تراها ومثلما تتمثلها. هنا تكمن كْلاَسِيكِيَّتُهَا»» وتبرز «أَبُولُونِيَّتَهَا». من جهة، نستأنس نزعة إلى النظام والتناسق والهرمنة، إلى السنفونية؛ ومن جهة أخرى، نستشعر ميلا إلى افساد النظام لكي يتفشى اللانظام، ويسري عدم التناسق، فتعم الفوضى و «الكَاكُوفُونِيَا». لا نقول كتابة مُحَافظَة، لا : «كَائِنَاتٌ مُجَنَّحَةٌ «، 2010، كمثال ونموذج ومنوال، تشهد بأنها كتابة منفتحة انفتاحا مشهودا، حتى

وإن لم تتسع كل الوسع لل «تَجْرِيبِيَّة» التي عرفها في الغرب سرد «الرِّوَايَة الجَدِيدَة «مثلا أو العدد العديد من المغامرات الكتابية الطليعية خلال فترة «مَا بَعْدَ الحَدَاثَةِ». وما ضر سرديات حسن نصر، في رواياته وقصصه، إن لم يكن لها توجها صريحا راسخا وأصيلا نحو التجريبية؟ فرغم كل شيء، ها أننا نستأنس فيها انعطافا بَيِّنًا نحو ضرب من الحداثة وانجذابا فاضحا نحو شيء من التجريب. لنقل إن هذه الحداثة تتسم بالتحفظ والاحتشام وإن هذا التجريب يمتاز بالاعتدال. بكلام آخر، ما يلاحظ أن بالتوازي مع البحث عن السهولة والشفافية، والصفاء، عن الوضوح والضحى، عن كل هذا البياض والبساطة، عن هذا «النَّهَارِ» الساطع، نرى استخدامات لتقنيات مستوحات من فن القص الحديث والحداثي. ورغم أن سرديات صاحب «المَلاَكُ فِي المَنْفَى»، 017 2، ما زالت تريد دائما، كما عهدناه في أعراف القص التقليدية ، أن تحكي لنا «حِكَايَة مُغَامَرَةٍ «ما ، فهي لا تتردد أيضا في استعمال أحيانا كثيرة السرديات الحديثة التي تود أن تقص علينا حكاية « مُغَامَرَةِ حِكَايَةٍ» ما. وكأننا بِتراوُح بين منطقين سرديين، التقليدي والتحديثي، وتجاور بين رؤيتين للقص، قَدِيمة وجديدة. رواة روايات نصر وقصصه تحكي لنا حكايات ولكنها تحكي لنا أنها تحكي حكايات. يمكن الحديث عن سرد مضاعف : سرد في سرد وسرد السرد- «تَبْئِيرٌ سَرْدِي»، كما يقال. وإن لم يكن هذا «التَبْئِيرٌ» بصفة مباشرة، فبصور غير مباشرة، بطريقة مجازية واستعارية، ذلك أننا نكاد نكون دوما بحضور صورة من الصور التي توحي لنا بعالم الكتابة والحكي أو أمام شارة من الشارات التي تحيلنا على التعبير الفني- وهذا جميعه يرجعنا إلى فعل السرد والإبداع القصصي. وكأننا سجناء عالم الحكايات، لا نستطيع منها خلاصا ولا هروبا. وإن يكون التنازل عن الحكايات مستحيلا لقصص حسن نصر، فإنه لا يمكن لها أن لا تنفتح على جميع أساليب القص وأشكاله وكأن تاريخ الأشكال جمد في الماضي ولم يتحرك، أو كأن رؤانا الفنية، الجمالية والفكرية، ثبتت ولم تتغير. ولعلنا نرى هذا بوضوح في الروايات أكثر مما نراه في القصص القصيرة، والحال أن هذه الأخيرة تبقى بطبعها أشكالا تعبير قابلة للتجديد الدائم والتحديث المستمر بما أنها في إنصات أكبر لسلاسة وسليان الحياة، لثرائها وتلويناتها، ولأن حجم المحتوى السردي (المسرود) فقير وهزيل : أليست القصة القصيرة (والأقصوصة) فن اللَّمَعِ والإيجاز، الأكتناز والإختزال والإختصار والإختزان؟ وفي الجملة، لا شَيء يمنع من القول إن هناك جهد جهيد في تحديث فن القص عند صاحب «دَهَالِيزُ اللَّيْلِ»،1977،

نتحسسه هاجسا يسكنه. وإنها لإِرَادَةٌ عارمة من أجل تطوير بناء الخرافة وتحديث الخطاب القصصي، بالبحث عن تنويع طرق تركيب الشخصيات وتنظيم أزمان الأحداث والأفعال وترتيبها ومقاربة الأمكنة وتوزيع الفضاءات وتنسيقها. هذا جميعه حسب مبادئ جمالية مستحدثة.

فن الالتماع

وما يهمنا بعد هذا التمهيد الذي طال ربما أكثر مما يلزم هو معرفة ما إذا كان هناك توافق وتقارب أو تخالف وتباعد بين عوالم السرد والدراما عند صاحب ديوان «أَعْيَادُ الفُصُولِ»، 2013.

والحقيقة أننا، بعد التجول في بساتين سرديات حسن نصر والتنزه في ميادين مسرحياته، لا نشعر بالغربة. هناك أكثر من تقارب، وأدنى من القرب والألفة، لنقل حميمية حتى لا نقول تجانسا مطلقا وتماهي تاما. وإن كان لا بد أن نستعمل لغة السؤال نفسه الذي سألناه في البداية، سنجيب بسرعة قصوى مسرحيات حسن نصر لا تختلف بينها كثيرا لا جوهريا ولا عرضيا. فنحن نعاين نفس الخيارات الفكرية والجمالية الكبرى التي تتأسس حسبها عالم كاتبنا. إن حسن نصر الروائي والقصاص هو عينه الدراماتورجي، مؤلف مجموعة «أَنْتِ وَحْدَكِ لُؤْلُؤَتِي الغَالِيَةِ»، المتكونة من «المهرج والراقصة»، و«الحب ناره تكوي»، و«الجريدة»، و«أَنْتِ وَحْدَكِ لُؤْلُؤَتِي الغَالِيَةِ»، و«سوق ودلال»، و«تماني وتمانة»، و«الأغنية الجديدة»، و«السيف والكناري»، و«شمس ولا كالشموس»، «المغني والشمعة»، و«المظلة»، وختاما «تلك مسألة أخرى»، يعني أثني عشرة نصا (تقع في ما يقرب المائة والأربعون صفحة من الورق المتوسط).

حتى لو لم ننظر إلى عنصر القصر، والمستحب فعلا أن لا ننظر إليه إلا إضافيا، تكميليا وثانويا، فإن الخرافة في هذه النصوص تتألف من أحداث تتميز بقلة الأغراض المكونة لها. وهذه الأحداث تبدو عادية، مما يندرج في اليوميات. فهذا المهرج في «المهرج والراقصة» (7-15) مثلا يدعي أن الراقصة تريد أن تغتصبه والأرجح أن العكس هو الصحيح (ولكن من يدري؟ لا أحد يملك الحقيقة). فقليلا ما نجد في هذه المسرحيات أفعالا يمكن أن تكون من الخوارق. الغالب هي خرافات لا نعثر فيها على عناصر حكائية تخرج عن المعتاد وتخرقه وتمرق عن ما هو معهود وتتجاوزه. وبسبب من هذا الاعتيادي السائد، نستطيع وقتيا تصنيفها مبدئيا في مصاف «المسرح اليومي» : إنها ظاهريا من المشاهد التي تشاهد، أو

قابلة للمشاهدة في الواقع اليومي المعيش. نحن إزاء صور نتخيل أنها مألوفة لدينا وجد معروفة. فهي منا وإلينا، قريبة جدا مما نحياه ونراه كل يوم، في كل لحظة. ولكن سرعان ما تتغير فجأة وعلى حين غرة جميع المعطيات وتتجلى الأحداث على حقيقتها. فإذا ما كان أليفا يصبح غريبا، وما كنا نحسبه معروفا يصير بغتة مجهولا. خذ مسرحية «المغني والشمعة» (86-101)، كما في أقصوصات حسن نصر، تنقلب الأحداث المحكية في المشهد الأخير حيث نكتشف أن التفتيش عن الشمعة المفقودة، والتي انطفأت وضاعت فتركت ساكني المخزن في الظلام، محرومين من الضوء والنور، هو بحث حقيقي وفعلي عنها لأنه لا بد منها للاحتفال وحضور المأدبة (بشمعة يريد المغني أن يشعلها بمناسبة الاحتفال بعيد الميلاد لعنصر من العائلة من، الفاعل الرئيسي والحامل الأول للأحداث المقاطع هناك دائما انكشاف لسر خفي عنا والحال أنه كان على مرأى ومسمع منا دون أن نتبن حقيقته. يقع هذا الانكشاف في سرعة البرق، في إلماعة أو إشراقة. وكأننا بِسِرٍّ يُذاعُ أو بلُغز يَنْفكُّ . يمكننا الحديث إذن عن ما هو غير متوقع. المسرح الصغير، لنسَّميه هكذا مقارنة حجما بثلاثية «ملحمة الملوك الأمازيغ» المتكونة من مسرحيات ثلاث : «مَاسِينِيسَا» (9-41)، و «يُوغَرْطَا» (43-51) و «الكَاهِنَة» (53-96) . الذي يقترحه علينا حسن نصر يؤسس إلى صنف جديد من مسرح «اللاَّ مُتَوَقَّع». و«اللاَّ مُتَوَقَّع» له تاريخه؛ هو قصة طويلة ومسيرة عسيرة من آخر مظاهرها وتجلياتها مسارح و«الدَادَئِيَّة» و«السِّرْيَالِيَّة»، وهذا بعد أن بادت المِيلُودْرَامَ الدْرَامَا المُؤَثِّرَة، كما يحلو للمصاروة تسميتها). وهذه الإنشائيات جميعها قائمة على عنصر «المفاجأة»- عنصر يذكرنا بما كان يعرف أيضا بـ «الضربة المسرحية»، وهو تحريف لـ«الدُيُوسْ أَكْسْ مَاكِينَا» (القدر، أو ما يسميه اليونانيون «الآلهة التي تنزل من على السماء فوق الركح») الذي كان يحبذه موليار. هل ابتعدنا كثيرا عن موضوعنا؟ لا طبعا. وإنما أردنا بهذه الشارات التذكير بأن مسرح حسن نصر في مجموعة مسرحه الصغير ذاك، والذي هو مسرح كبير، كبير جدا، وحلو، وجميل، وخصوصا خفيف، أنه لو تمعناه وتأملناه جيدا كما يستحق لوجدناه مسرحا عريقا له أصول وجذور وبالتالي له تاريخ حتى وإن بدا، في جوانب، كما قلنا مجددا. ولا يفوتنا أن نشير إلى أن مَسْرَح اللاَّ مُتَوَقَّع» «هذا هو أيضا ضرب من ضروب «الفَانْتَازِيَا» الدرامية. ودرامية هذا الضرب من الكتابة المسرحية لا تخاف تفقير الخرافة ولا تكسيرها وهي لا تتوانى عن قطع تسلسل أحداثها ولا تفكيكها. إنها لا تخشى أن تخلخل

المنطق الظاهري الذي نحسب أنه يحكم ما يحدث للناس في هذي الدنيا. فالعقلانية ليست هواها الأول ولا همها الأهم. لهذا نرى في هذه المجموعة من قصار المسرحيات مظاهر وظواهر، ملامح وأحداث لا تُفَسَّرُ عقلانيا. والجدير بالإشارة، وربما بالإشادة هنا، أن كاتبها حسن نصر، الذي ما فتئ يتغنى بالعقل حسب رؤية إنسانوية تنويرية، لا يحب في الحقيقة كثيرا كثيرا العقلانية المتطرفة، التي هي جفاف وجفاء كلها، والتي هي عمياء صماء، لا ترى إلا ما يُرى وتَعْمى على ما لا يُرى. ربما كان حسن نصر يحلم بعقلانية أخرى، تتسع للغة القلب والإحساس والحدس والوجد، وتنفتح على جميع القوى اللاعقلية واللامرئية، الماوراطبيعية، والطاقات الباطنية الخفية. عقلانية مغايرة، غير تلك التي سادت ما شاء وقدر لها أن سادت فأفسدت ما أفسدت، أفسدت الإنسان، قيمة القيم، القيمة الأعلى بالنسبة لكاتبنا، وأضاعت ما أضاعت، أضاعت، الطبيعة.

كائنات طائرة مجنحة

وكما رأيت مسرحيات «أَنْتِ وَحْدَكِ لُؤْلُؤَتِي الغَالِيَةِ» تلعب بالخرافة، تراها تتلاعب بالأزمنة والفصول والأوقات والعصور، وتتفنن في جعل الفضاءات ملتبسة غائمة محيرة، قائمة بين الإقامة والسكن وبين الهروب والسفر. وما علينا أيضا إلا أن نتأمل ما فعلت بالشخصيات من تهشيم وتقويض، فصورتها ولكن أساءت تصويرها عن قصد فأذتها أي رسمتها كما هي بلا رحمة إذ جعلتها فريسة لوصف وحكي، لرؤية الراوي وأحكامه، أحكامه وما يتحكم فيه. وماذا بقي منها؟ لم ينجح في البقاء منها إلا بعض الشارات والإمارات الدالة على أنها تعني كائنات طائرات مجنحات، لا تستقر على حال ولا تفهم دائما ما يحدث ويقع لها، وهي قوى في هروب مستمر وفي سيلان لا يقف. وحينما لا ت وفي احتراق أبدي، لا تعرف دائما غايات وجودها، حضورها في هذي الحياة وأعمالها أطيافا ولم يبق لها، في غالب الأحيان إلا ما للكائنات الشبحية، ما للكائنات الكائنة بين الوجود والعدم.

حسن نصر في إحدى الندوات الثقافية

فن التذكّر في رواية «الملاك في المنفى» لحسن نصر

نزهة الخليفي

تقديم

شهدت الرّواية العربية الحديثة قدرة كبيرة على الانفتاح عن الأجناس الأخرى، وعلى التقدّم والرّجوع بالزّمن إلى الوراء على عكس الرّواية الكلاسيكية القائمة على التسلسل الخطّي للزّمن، وسير فعل السّرد على نظامه ومنطقه. ويكمن الفارق الأساسي على مستوى صورة الزمن في عمليّة التشكيل، إذ لم تعد الحبكة الروائيّة قائمة على السببيّة المغلقة وعلى التسلسل الزّمني المنطقي، وإنّما انفتحت على التعدّد الزّمني وتنوّعه، حيث يتداخل ويتكاثف ويستغني عن استمرارية الحركة إلى الأمام. فالرّواية الجديدة قامت بخرق نظام الرواية التقليدية، فكسّرت عمود السّرد وأنشأت نظاما زمنيا خاصا بها، نظاما على أساسه تنتظم أحداثُها بكل حرية، حيث التّداخل والتزامن والاسترجاع والاستباق....

ولكنّنا في رواية الملاك في المنفى لحسن نصر، وهي رواية من الحجم المتوسط (123 صفحة) صدرت عن المغاربية لطباعة وإشهار الكتاب سنة 2017، تراوح بين ماضي الشخصيّة الأليم وحاضر المجتمع وما شهده من تحوّلات إبّان الثورة التي لم تخلّف سوى الفوضى والتشتت وتفشّي ظاهرة الإرهاب.

سنركز على تقنية التذكّر باعتباره استرجاعا أو ارتدادا بالذّاكرة إلى الماضي. وهي تقنية حضرت بقوّة في الرّواية إلى درجة أنّها أحدثت تفكّكا كبيرا على مستوى البنية، وتشظّ لأحداثها، وهو ما عتّم الرّؤية لدى القارئ بين العودة إلى الماضي والوقوف على أعتاب الذّاكرة، وبين الرّجوع إلى الحاضر لاستكمال القصّة التي كان قد بدأها.

1 - في التذكّر والذّاكرة

التذكّر هو الرّجوع إلى الماضي، واستعادة وقائع حدثت قبل اللّحظة

الرّاهنة. وهو مخالف لسير السّرد، يقوم على عودة السّارد إلى حدث سابق، مهمّته تسليط الضّوء على ما فات أو غمض من حياة الشخصيّة في الماضي. وفي هذا الصّدد يقول حسن بحراوي: «إن كلّ عودة إلى الماضي تشكّل، بالنسبة للسّرد، استذكارا يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلها القص»[1]. ويمكّن التذكّر المبدع من وصل لحظة الحاضر باللّحظات الماضية في انطباعاتها المماثلة، وصلا يقوم على الانتقاء والحذف أو التّقطيع وفق اللّحظة الرّاهنة لحالة الوعي ليتمكّن المبدع من اختلاق نصّ إبداعي قوامه النّظام.

ومن هنا، يكمن فعل التذكّر الحيوي وهو «التذكّر الوظيفي الذي يمكّن الفكر من أن يقرّب ويمزج بين تجارب الحاضر وتجارب الماضي، ومعنى ذلك أنّ الماضي الصّرف أو الخاصّ لا وجود له، فهو مجرّد وهم، لأنّ التذكّر يعمل على تقريب الماضي من الحاضر، وذلك عندما يصنع وقائعه بذكريات قديمة ومشاعر ما تزال حيّة في الوجدان»[2]. ويعود ذلك إلى دور الذّاكرة الروائيّة في استحضار مختلف الأحداث والأفكار ونقلها من حيّزها الماضي عن طريق الانتقاء والاختيار أو عن طريق الحذف والتّقطيع، حسب اللّحظة الرّاهنة لذاكرة المؤلّف. «فالذاكرة تشكّل دائما الخلفيّة التي تبني بالقياس إليها المعرفة الذّاتية في علاقتها بالعالم الخارجي، وعلى ذلك فإنّ الهدف من الارتجاع هو توسيع دائرة التّجارب الحاضرة وإضاءتها بغية التعمّق في تفهّمها والتوسّع في إدراك حقيقتها وتقليبها إبّان تأويلها على أوجه عدّة لا تقتصر على تلك التي واكبت حدودها في زمن إدراكها الأوّل، كذلك فالماضي المتذكّر يتغذّى بدوره باستمرار من الحاضر ليحيا في الذّاكرة»[3]. تلك الذّاكرة المتحرّرة التي تمارس عملها بطريقة خاصّة يستطيع المؤلّف عبرها تجديد العهد مع تجارب ماضيه وتقاليد أدبيّة متوارثة مثّلت المكوّن الأكبر لقدراته، ممّا يكسّر حدود التقبّل فيفاجئ القارئ أو يتّفق معه، ويحدث بعض التّعديلات على الماضي ليتفاعل مع

---

(1) حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)**، بيروت – الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ص121.

(2) جليلة الطريطر، **مقوّمات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث (بحث في المرجعيات)**، ص225.

(3) جليلة الطريطر، **مقوّمات السيرة الذاتية**، ص225.

السّياق الرّوائي الجديد.

فكيف ساهم التذكر في بناء رواية الملاك في المنفى؟

2- بنية الرواية:

تأخذ رواية الملاك في المنفى تجليات البنية المنفتحة، البنية الحلزونية التي تمتدّ قليلا لترتدّ إلى نقطة البداية أو تستعيد شذرات من الذّكريات والأحداث في صيغ سرديّة متباينة..

ويتمّثل في الرواية كالتّالي:

بدأت الرّواية باستعداد سليم (بطل الرواية) للذهاب إلى المطار واستقبال أخيه الناصر القاطن بألمانيا، وهنا شاهد عقابا يمزق حمامة في الفناء المطل على الحديقة فتشاءم من هذا المشهد، وواصل الحديث عنه مع العمّة صبيحة وتدخلت أخته زينب والحديث عن الطقس المكفهر. وفي طريقه إلى المطار جاءته إرسالية تحتوي على تعذر مجيء أخيه. ثم يسرد تفاصيل تعذره. فالسّرد هنا يتّخذ زمن الحاضر ويتواصل خطّيا، ثم ينقطع ليعود السّارد إلى الوراء حيث الزّمن الماضي، زمن التذكّر، ليستحضر زمن طفولة البطل بعد غياب أبيه، وتذكر ذهابه إلى الكتاب وسوء معاملة المؤدّب له والعقوبات المسلطة عليه، وإهانات عمّه الذي نصّب نفسه وصيا على العائلة. يتذكّر خصومة أمّه مع عمّه وخروجها من المنزل بحثا عن عمل لتعيل أبناءها، يقول السارد في ذلك: «يستعرض كفاح أمّه... مرّت بخاطره هذه الأحداث. تذكر سليم شقاء أمّه وهي تكدح عليهم وتغمرهم بدفئها وحنانها...»[1]. وبعد تذكّر هذه الشّذرات من الأحداث، يعود السّرد إلى زمن الحاضر من جديد، حيث يسوق سليم السيارة في اتّجاه مدينة نابل لأنّها تذكره بأبيه، فهي آخر مدينة حكى عنها قبل اختفائه. يحكي لنا عن الفخار والخزف الجيد والطين والصلصال سجنان وعين دراهم جربة مكنين نابل باعتبارها مهنة أبيه... ثم يسترجع رحلته مع أبيه إلى بلدة سجنان وصف دقيق للمدينة واستحضار كيفية الحفر واستخراج الصلصال وعملية التحضير حتى يتحول إلى آنية فخارية. والحديث عن هذه المهنة المتوارثة عن أبيه ويحدثنا عن سيدي قاسم الجليزي الذي جلب معه صناعة الخزف..

الحديث أيضا عن دار جدّه الواقعة بين معقل الزعيم وقبة سيدي قاسم الجليزي يتذكر زمن طفولته أيام كان يزورها مع عائلته، والحديث عن فترة

---

(1) **الملاك في المنفى**، ص18.

اللعب مع أصدقائه. يعود إلى الحاضر والحديث عن السيارة والطقس المكفهر ثم يتذكر حادثة الاعتداء التي تعرض إليها بتهمة السرقة. ثمّ العودة إلى الحاضر والحديث عن نابل وما دار بينه وبين أمّه حول شخصية كربوج صاحب أبيه. ثم يعود ليواصل تذكّر حادثة سوق السراجين ومرضه وتذكره قصة العمة صبيحة وقدومها للعيش معهم في منزلهم.

يعود إلى الحديث عن الثورة والمحتجين والمعتصمين والفوضى والتلوث... هناك تعرف على سلمى وتبادلا الحديث في شارع الحبيب بورقيبة. تتوطد العلاقة بينهما فيزورها من حين لآخر ويجلسا في مقهى مريم تمتنت الثقة بينهم جميعا وأصبحوا يتبادلون أطراف الحديث. وبدأ البحث عن كربوج ومعرفة سر اختفاء أبيه، مع شخصية مهاجر. ثم يعود إلى الحديث عن أمّه وعن موتها، وعن مرضه من جديد وانقطاع صلته بالعالم الخارجي وبسلمى. العودة إلى المقهى والبحث عن سلمى وتحقيق اللقاء. وصله خبر انضمام أبيه إلى تنظيم إرهابي في أفغانستان تحت اسم «أبو قحافة» وهو ينشط بين العراق وسوريا. وأخيرا زواج سليم بسلمى.

على هذا النحو، تأخذ كتابة الذّاكرة مداها عبر بنية حلزونيّة مفتوحة تجعل من الرّواية نصّا يتعدّى مسألة تمثيل الأوضاع الاجتماعيّة والثّورة والإرهاب إلى فضاء يستجمع التّفاصيل والتذكّرات والنبضات لتمتين الصّلة بين الحاضر والماضي، والوقوف على أكثر تفاصيل حول الشخصيات. ذلك أنّ انفتاح دائرة الماضي على الحاضر دليل تامّ على استمراريّة الماضي، من جهة، وعلى اتّخاذ بنية الرّواية هيئة الدّائرة المنفتحة والمتصاعدة من جهة أخرى، ممّا يعطي لحركة السّرد في الرّواية هذه البنية الحلزونيّة المتحرّكة. وهي بنية تميّزت بتحكّم كبير في تقنية السّرد المعتمد على الدائريّة، حيث يتقدم المؤلّف خطوتين إلى الأمام ليعود خطوة إلى الوراء، ثم يستأنف تقدمه من جديد بالطّريقة نفسها إلى آخر الرّواية.

إن العودة إلى الماضي واسترجاع تلك الشذرات من حياة شخصية البطل يساهم في خلخلة خطية السّرد، حيث يقطع التّذكر خيط السّرد ليعود إلى الماضي ويستجمع بعضا من ما طواه الزّمن، باعتبار أنّ التذكّر لا يخضع إلى منطق كرونولوجي للأحداث، لأنّ الذّاكرة خزان تتعايش فيه أزمنة مختلفة: زمن الطّفولة وزمن الحكي. وبذلك تغدو عمليّة التذكّر بمثابة البوابة للانشطار الذّاتي بين الماضي والحاضر، وهو ما يجعل حياة الشخصيات مستمرة في عالم متغيّر.

-3 التذكّر وأهميته في بناء النص الروائي

التذكّر تقنية تعمل على كسر استمرارية الزمن السردي، حيث يترك السارد مستوى القص الأول (الحاضر)، ليعود إلى بعض الأحداث الماضية، ويسردها في لحظة لاحقة لحدوثها. ويتميز الماضي بمستويات مختلفة، ومتفاوتة، الماضي البعيد، إلى الماضي القريب. ومن ذلك نشأت أنواع مختلفة من التذكّر، ونذكر منها نوعين قد وردا بكثرة في ثنايا السرد هما: التذكّر الداخلي: وفيه يعود السّارد، إلى ماض لاحق لبداية الرّواية، قد تأخر تقديمه في الفعل الروائي، رغم كلّ الانكسارات.

والتذكّر الخارجي: حيث يسترجع السارد أحداث ما قبل بداية الرواية.

أ- التذكّر الداخلي:

تقوم رواية الملاك في المنفى على التذكّر والعودة إلى الماضي، وبقيامنا بعملية إحصائية لفعل تذكّر ومشتقاته في النصّ، نجده ورد (26 مرّة). وهو ما يفسّر أنّ الذّاكرة هي التي أملت جلّ الأحداث السرديّة، التي تتوالى لتحكي زمن طفولة البطل ومراحل التعلّم على مقاعد المؤدّب، وعن غياب الأب وما حفره من آلام في قلوب عائلته... وهذه الشّذرات القائمة على التذكّر بنيت على القفز عن العديد من اللحظات الزمنية، ذلك أنّ السارد وهو يراوح بين الماضي والحاضر، ينتقي مادّته الاسترجاعيّة فلا يقف إلاّ عند اللّحظات الحاسمة والضّرورية. كما أنّ البناء الزّمني متداخل ومتشابك، لا يخضع للتنسيق إلاّ من خلال جهود القارئ، باعتبار أنّ التذكّر هو الخروج عن النّظام الطّبيعي للزمن والرّجوع إلى الماضي، قصد تقديم أكثر تفاصيل عن حياة الشخصيّة. فـ«سليم» الحاضر لا نعرف عنه سوى أنّه «يشتغل في غير اختصاصه مرّة في مركز الاتصال الهاتفي ومرّة كممثل تجاري وأخرى مندوب مبيعات...»[1]. وبالعودة إلى الماضي بان لنا أنّه إنسان محطم نفسانيا، يعاني الحيرة والتشتت والضّياع نتيجة فقدان الأب دون معرفة الحقيقة هل هو ميت أم حي. فسليم شخصية تعيش على الذّكرى وعلى استحضار كلّ المنعرجات التي لاقاها في حياته منذ طفولته. ومن هنا يبرز تقطّع الزمن والتلاعب بالأحداث بين مواصلة السّرد إلى الأمام في الحاضر والقطع الفجئي للعودة إلى الماضي واسترجاع بعض الشّذرات من حياة الشخصية. ومثالنا على ذلك قول السارد: «مرّت بخاطره هذه الأحداث. تذكر سليم شقاء أمّه وهي تكدح عليهم وتغمرهم بدفئها وحنانها فسقطت

(1) **الرواية**، ص66.

من عينه دمعة مسحها بيده وقاد السيارة بأقصى سرعتها فلا يترك سيارة أخرى تفوته كأنّه يريد أن يحلّق بها عاليا وبعيدا هناك خلف الغيوم»[1]. ويقول أيضا: «المطر يتساقط زخات زخات في نوبات بعد نوبات. السيارة تطوي الطريق والذكريات في رأس سليم، تطوي الأيام والساعات، يوم كان يهيج به الحنين إلى سلمى فيسرع إليها عاشقا ليزورها في نابل»[2]. نلاحظ أنّ التذكر هنا يحمل دلالة شعرية متميّزة، باعتباره زمنا يعكس بعضا من حالات الشخصية كالحنين إلى الماضي والاضطرابات والتشظي النفسي، وهو ما يدلّ على نجاح المؤلّف في الارتقاء بالزمن إلى درجة أعلى من أن يكون زمنا للسّرد فقط.

ولكنّ التلاعب بالزمن في الرواية لا يعكس حالة الشخصيات فحسب، بل يبرز أيضا أنّ الأحداث قائمة على التقطع والتشتت والاضطراب، فعندما يراوح المؤلف بين زمن الحاضر وزمن الماضي من خلال التقدم والارتداد، فإنّه يخبرنا أنّ الرواية تسلط الضّوء على حياة شخصية البطل وعلى التفكك الأسري وانهيار عمود البيت، ممّا ساهم في تأزم الشخصيّة وانطوائها على أحزانها والعيش على الذّكرى.

ب- التذكّر الخارجي:

حفلت الرواية بالكثير من الارتدادات المختلفة، من ذلك التذكّر الخارجي أو التذكر بعيد المدى، وهو تذكر لا علاقة له بشخصيات الرواية، من ذلك مثلا الاسترجاع التاريخي، حيث العودة إلى التاريخ والحديث عن سيدي قاسم الجليزي الذي جاء إلى تونس قادما من الأندلس بعد سقوط غرناطة في يدي الإسبان...[3] والحديث أيضا عن كريستوف كولومب واكتشاف أمريكا وارمسترونغ ونزوله على سطح القمر.. والعودة إلى الأساطير واستحضارها وتفسيرها ومثالنا على ذلك: أسطورة سيزيف الرامزة إلى شقاء الإنسان في هذه الحياة. وهذا التذكّر الخارجي لا يعني أنّه حشو في السرد، إنّما له لمسة شعرية أكسبته طابعا أدبيا يتجلّى في قدرة الروائي على الجمع بين الداخلي والخارجي بطريقة لا تحدث خللا في خطاب الرواية أو تشويشا لدى القارئ.

---

(1) **الرواية**، ص18.

(2) **الرواية**، ص73.

(3) **الرواية**، ص24.

وهكذا يراوح السارد بين الماضي المتذكّر والحاضر السردي حتى يتابع حكاية البطل ويؤثث أحداث الرواية، من خلال التناوب المستمر بين التذكّر الداخلي والتذكّر الخارجي، موظفا، في ذلك، عنصر التشويق الفنّي لدى القارئ لمعرفة بقية الأحداث ومزيلا الالتباس الذي قد يعتري فهمه، نتيجة الانقطاع المفاجئ في حاضر السرد الروائي. حيث يفاجئ السارد القارئ بأحداث أخرى لم تكن في الحسبان، من ذلك مثلا: وصف الجو والطقس الممطر ... والحديث عن البطل وهو ذاهب إلى المطار لاستقبال أخيه العائد من ألمانيا... وفجأة ينقطع السرد في الزمن الحاضر ليعود إلى الماضي ويسترجع حالة الطفل المريض بالعصاب الذي رآه يوما في عيادة طبيب الأعصاب.. وهو يسترجع هذا المشهد، ينقطع ليسترجع حادثة غياب أبيه وما لاقته العائلة بعده من قهر وظلم وفقر وخصاصة...

نلاحظ أنّ التذكّر الداخلي يأخذ مسارا تصاعديا مسيطرا على بنية السرد الروائي. إذ يحتلّ مساحة شاسعة على صفحات الرواية، ممّا قد يساهم في فهم طبيعة التدخلات السردية التي تأتي لتعرقل انسياب الاستذكار، حيث يصبح معها عبارة عن كتل منفصلة عن بعضها بواسطة توقعات عارضة وذات إيقاع يصعب مراقبته.

وهكذا ساهم التذكّر، باعتباره عنصرا فنيا، في بناء الرّواية من خلال مساهمته في انسجام السرد وتماسكه.

وقد توصلنا عبر تقنية التذكر إلى النقاط التالية:

1 -إنّ استرجاع الماضي لا يخضع إلى ترتيب منطقي وفق أحداث الماضي، بل يتمّ عبر اختيارات تتماهى أو تتوازى وتتطابق مع اللّحظات الرّاهنة لخط السّرد، فنرى أنّه يمثل جسرا متينا في توظيف أو الكشف عن الأحداث الحاضرة. (فمثلا التذكّر الخارجي وظّف مدعّما ومؤكّدا للتذكر الداخلي، مثال: في تذكره لأسطورة سيزيف وشرح السبب الذي استحقه سيزيف حتى ينال هذا العقاب تماشيا مع حالة الشخصية البطلة باعتبار أنّ هذه الأسطورة ترمز إلى شقاء الإنسان).

2 – هذه الشذرات القائمة على التذكّر بنوعيه الداخلي والخارجي تمثل أعمدة يتكئ عليها سرد الرواية.

3 – إنّ الذات الساردة تتخذ مسافة من الماضي ومن نفسها، فتظهر القدرة على التأمل والتفكير والتعليق والسؤال: مثال ذلك قول السارد: «لا شيء يجعل منك إنسانا سويا إذا لم تتعلم منذ البدء الحوار والتفاهم

واستعمال العقل والمنطق....»[1]. ما نلاحظه أنّ التأمّلات تتخلل كامل مقاطع الرّواية، إذ كلّما عاد السارد إلى الوراء يصوغ حكمة أو تأملا في الحياة وفي الكون.

4 – وعموما نلاحظ أنّ رواية الملاك في المنفى تأخذ تجليات البنية المنفتحة والمتصاعدة، تمتد قليلا (بداية السرد في الزمن الحاضر) لترتدّ إلى الماضي وتستعيد نتفا من الذّكريات والأحداث في صيغ سرديّة متباينة. ثم تستأنف التقدم من جديد بالطريقة نفسها.

الخاتمة:

وهكذا ننتهي إلى القول بأنّ هذه الرواية لها قدرة كبيرة على التحكّم في الأحداث وعلى التلاعب بها وفق نظام يحكمه العنصر الزمني المتراوح بين التذكر والحاضر.

وهي رواية لا تهتم بتسجيل أحداث الماضي بقدر ما كان هدفها الإيغال في تفاصيل الشخصيات وماضيهم الأليم وفي كوابيسهم وأحلامهم. وهنا يصبح التذكّر المستعاد من قبل السارد وهو يحاول عبثا العودة إلى زمن مؤلم كأنّها عودة إلى أمل ضائع، فترة كوابيس جارحة، ويستخلص منها بصيص نور من خلال الكتابة، وبصيص أمل من خلال قصّة حب باقية (علاقة سليم بسلمى وانتهت بالزواج) رغم قتامة الزّمن.

---

(1) **الرواية**، ص19.

المحتوى

كلمة الوزير 3
كلمة المدير العام للمؤسسة الوطنية لتنمية المهرجانات
والتظاهرات الثقافية والفنية 5
كلمة المنسق العام لمنتدى الفكر التنويري التونسي 6
حوار مع الأديب الكبير حسن نصر 7
محمد المي
حسن نصر شاعرا من خلال ديوانه «أعياد الفصول» 11
ريم العيساوي
ومن القص ماقصر..ليلة نموذجا.....17
أحمد حاذق العرف
حسن نصر ناقدا من خلال «تحدثني وأقول لها» 23
لسعد بن حسين
الحداثة الأجناسيّة في كتاب دهاليز الليل لحسن نصر 29
سندس بكار
حسن نصر قصّاصا : دراسة تأليفيّة محمّد صالح بن عمر.....37
حسن نصر
خبز الارض أو الخوف من المتوحش الممعن في توحشه
والموغل في التجهيز... 59
الأستاذ مصطفى مدائني

القسوة والقصّ تأمّلات فـي كتابات حسن نصر القصصيّة....75
بقلم: د. العادل خضر

كلمة حسن نصر فـي اختتام الندوة.....95
سيرة ذاتيـــّـــة 97
تحولات الأقصوصة فـي تجربة حسن نصر 101
محمد آيت ميهوب

مقاطع من دراسة فـي مسرح حسن نصر 107
محمد مومن

فن التذكّر فـي رواية «الملاك فـي المنفى» لحسن نصر 117
نزيهة الخليفي