أعلام الثقافة التونسية 23

علي الدوعاجي

فنان الغلبة

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

عنوان الكتاب علي الدوعاجي فنان الغلبة

المؤلفون
* محمد المي
* سليم ضو
* ابتسام الوسلاتي
* عبد الرحمان الكبلوطي
* عز الدين مدني
* الحبيب بيدة
* دلال الغربي
* هيام الفرشيشي
* أمال مختار

السلسلة أعلام الثقافة التونسية ـ عدد 23

عدد الصفحات: 104

اشراف وإعداد محمد الميّ
منتدى الفكر التنويري التونسي

الطبعة الأولى : 2022

ر.د.م.ك : 978-9938-9601-5-0

الناشر المؤسسة الوطنية لتنمية المهرجانات والتظاهرات الثقافية والفنية

علي الدوعاجي
فنّان الغلبة

محمد المي

لا يزال علي الدوعاجي يستهوي قلوب الأدباء والكتّاب رغم مرور أكثر من سبعة عقود على رحيله وأكثر كم مائة عام على ولادته، فهو رأس جماعة تحت السور وهو المنشق والمختلف وكاتب مأساة الفنّان .

جمع عزالدين المدني أعماله الكاملة ثم جمعها الأستاذ توفيق بكار وتوفي دون أن يكملها فمات وفي نفسه شيء من الدوعاجي . أقبل السينمائيون على أقاصيصه فأخرجوا بعضها ولا تزال الأجيال الجديدة تقبل عليه ؟ وذلك يطرح أكثر من سؤال حول هذا الأديب الذي عدّه زين العابدين السنوسي «من ضحايا النبوغ الباكر».

كتب القصة وأدب الرحلة والمقال الصحفي وله باع وذراع في الرسم والكاريكاتور وأدب الترسل والمسرح الإذاعي والمسرح والشعر والغناء والزجل ..تعدّد هذا الأديب رغم صغر سنّه وحياته التي لم يعشها بالطول وإنما عاشها بالعرض .

ها إننا نعود إليه من خلال ندوة من ندوات الفكر التنويري التونسي لنعزّز به رصيد الإصدارات الأدبية لتبلغ ال23 إصدارا في ظرف أربع سنوات منذ 2019 عندما عزمنا على توثيق أعمالنا

في كتب توثق للذاكرة وتحفظ جهدنا في السعي إلى تكريم أعلام الثقافة التونسية .

لقد كان طموحنا أن يكون العدد أكبر مما توصلنا إليه ونعي أن هناك من أعلامنا الأموات والأحياء من ينتظر الدور ليعزز هذه السلسلة من الإصدارات حتى نبرز لمن يغمط حث مثقفينا ويجهل الدور الذي قدّموه وها إننا بصدد تشكيل موسوعة لا سابق لها في تاريخ الثقافة التونسية وقد حاولنا أن تتنوع أسماء الباحثين من الكتاب والنقاد والأدباء المشاركين في هذه الندوات وقد نجحنا في الرهان ولم نجعل ندواتنا حكرا على فئة دون غيرها ونطمح إلى توسيع قائمة المشاركين كما نأمل في إبداء الأدباء لملاحظاتهم فهم حزامنا وهم مجلسنا الاستشاري وبآرائهم نهتدي حتى نعلي من شأن ثقافتنا الوطنية .

قرابة الرسم والقص:
«أمّ حواء لعلي الدوعاجي»
هل هي تحويل وجهة الأسطورة؟

الحبيب بيدة

كانت لحظة جميلة عندما سألني الصديق محمد المي، هل تريد أن تكتب عن علي الدوعاجي وتقدم مداخلة عنه في الملتقى الذي سيقام لتكريمه، كان الصديق محمد يعرف أنني لا أنتمي بالضرورة إلى ميدان الأدب والقصة والرواية فأجبته دون تردد بنعم لأني أعلم أن القصة في نظري لا تختلف عن الرسم وفن التشكيل بصفة عامة وأعلم أيضا أن الدوعاجي بارع في التخيل أو بالأحرى تفعيل الخيال ليلتقط مشاهد مصورة وتدعو إلى التأمل التصوري، وتاريخ الرسم حافل منذ بداياته بإعطاء الأفكار المتخيلة صورا تدعو إلى التخيل والتصوير.

وكانت الصدفة إن وجدت في قصص الدوعاجي الكثيرة التي جمعها الأديب عزالدين المدني قصة بعنوان «أم حواء» وبالصدفة أيضا أنني أشتغل هذه الأيام منذ ثلاث سنوات في رسمي على آدم وحواء وسيظهر هذا الاشتغال في معرض مرافق بنص حوله.

استرعى اهتمامي هذا العنوان لأني حسب الأسطورة طبعا لا أعرف لحواء أما وقد علق الأديب طه حسين على هذا العنوان بقوله «وقد أعجبت بعنوانها (أم حواء) وربما أعجبني عنوانها

أكثر مما أعجبتني القصة... قد لا يكون عنوان قصتنا هذه طريفا، وقد لا يجري به اللسان في سهولة وقد لا يستسيغه السمع ! وقد يكون هذا العنوان غريبا، وقد لا يخلو من بعض النّفرة بل قد يكون غامضا بعض الشيء ولكن توضيحه يسير. ومع كل هذا فالعنوان صحيح وهو يختصر القصة كلها فالقصة هي قصة «أم حواء»، (كتاب علي الدوعاجي 207). لم يوضح طه حسين موقفه هذا من عنوان القصة، كما كان تحليله غير متصل بفلسفة أديبنا علي الدوعاجي، بل جعل القصة وكأنها مستلهمة من الواقع المعيش ومن علاقة رجل اسمه آدم بزوجته وحماته ورأى فيها نظرية «تثبت خطر الحماة، وأن معاشرة الحماة لا تضمن خيرا لا لابنها ولا لزوج ابنتها» (نفس المصدر ص 208) ويختم بـ»وإذن فحياة الحماة تضمن الخير والإنسانية مضطرة أن تضرع إلى الله أن لا يبقي حماة على ظاهر الدنيا (نفس المصدر ص208).

لا أريد أن أعلق على كلام أديبنا الكبير طه حسين الذي يبدو فيه تناقضا حول وجود الحماة في حياة الزوجين وتحليله الاجتماعي الذي لا يمت للقصة بصلة، فقصة أم حواء أعمق من ذلك بكثير وتستوجب قراءة «تشكيلية» للنص الذي سأحاول تقديمها في هذه المداخلة.

أعرف أن علي الدوعاجي كان رساما ومعاشرا لرسامين في عصره وللأسف أنه لم يصلني شيء من أعماله كما لم يصلنا شيء من أعمال عمر الغرايري سوى بعض الرسوم الكاريكاتورية التي يصوّر فيها شخصيات ممن أصدقائه ومشاهير في الفترة التي عاش فيها ولا ندري هل كان هو المعني أم المؤسسة الثقافية التي لم تبحث عن هذه الأعمال وتوثيقها (هذا موضوع آخر استطردت الحديث عنه).

إذن كان الدوعاجي «رساما» وهذه القصة تظهر أنه على الأقل له نظرة رسام يتخيل الفضاء ويحول وجهته أو يقوم بتحويل وجهته التي يعبر عنها بالفرنسية «détournement» وهو مفهوم هام في تاريخ الفن وكتب عنه جيل دولوز Jules Deleuse و روني باسرون René Passeron في كتابه Pour une philosophie klincksieck Esthétique de la création Esthétique

نشر (من الصفحة 213 إلى الصفحة 229) مما شاهدوه في بعض مراحل الرسم من تحويل وجهة بعض الرسامين للأعمال الفنية السابقة لهم وإعادة قراءتها أو زيارتها بأفعال عليها تغيرها وتجعلها في شبكة إبداعهم مختلفة عن الأصل ومؤسسة لإبداع جديد له حضوره وخواصه ومقومات فضاء الحامل لأشكاله ومضامينه. وسنعتمد على شاهد في ذلك تحويل وجهة بيكاسو لعملي أوجين ودلاكروا ودياقو فيلاسكاز.

وقبل ذلك سنحاول الحديث عن مسألة تحويل الوجهة التي كانت إشكالية هامة في مسار تاريخ الفن وتستوجب دراسة عميقة في حد ذاتها.

يقول روني باسرون: «تحويل وجهة عمل فني أن نصنع منه أو جزء منه مادة لإبداع جديد مثل إدخال علامة أو شيء ما أو صيغة على سلوك أو عمل شخصي لا يحترم لا المعنى ولا المظهر ويضيف باسرون أنه يمكن تحويل وجهة وظيفة باستعمال «إيروتيكي» لبعض أعضاء من الجسد محولة وجهتها لوظيفتها مدفوعة بالرغبة.

وبرأيه أنه لا وجود لعمل فني مبدع من عدم ولم يكن له سابق. وكل عمل محول وجهته لا بد أن يحتوي على الجوهر الذي ساهم في تنميته. ولذلك فتحويل الوجهة هو إبداع بالأساس لأننا لو رجعنا إلى أصول الإبداع ونظرنا في أسراره فسنجد أن كل إبداع هو في حد ذاته تحويل وجهة (مأخوذ بتصرف من كتاب من أجل فلسفة للإبداع المذكور سابقا).

ومن الأمثلة التي اخترتها للإشارة إلى مفهوم تحويل الوجهة في الرسم لوحتان لبيكاسو وهما نساء الجزائر لأوجين دلاكروا والوصيفات لدياغو فيلاسكاز Pablo Picasso et Diego Velasquez.

«نساء الجزائر»

هي عبارة عن سلسلة من خمسة عشر لوحة أنجزها بابلو بيكاسو في سنة 1955 وهي تمثل تحويل وجهة للوحة أوجين دلاكروا التي رسمها سنة 1833 وهي لوحة كبيرة الحجم (180/ 229) موجودة في متحف اللوفر. ويحوي فضاؤها على ثلاث نساء شابات لابسات بدلات مطروزة على النمط الجزائري وكل الفضاء مضاء بنور خفيف هادئ آت من نافذة. كانت النساء مستلقيات أو جالسات على زربية حول نارجيلة أو كانون. وتوجد امرأة سوداء واقفة. يدل الفضاء أنه جزائري موسوم بعلامة إسلامية إذ كتبت في خلفية اللوحة «محمد رسول الله» وهو فضاء رسم بطريقة دلاكروا التي وسمت بأنها رومنطيقية ويبدو معتمدا على قاعدة البعد الثالث للإيهام بالعمق ومزخرفا بعلامات الفن الزخرفي العربي الإسلامي وهو حسب دلاكروا فضاء احتفالي.

لوحة نساء الجزائر لدلاكروا – (الطول 229/ 180)

وفي تحويل وجهة هذه اللوحة لم يشذ بيكاسو عن أسلوبه الذي سمي تكعيبيا، إذ لا يخفي الرسام أنه حوّل وجهة لوحة دلاكروا فقسم فضاءه هندسيا وكانت نساءه أشكالا أنثوية صلبة التكوين ومقسمة إلى مساحات هندسية منشطة بألوان تتنوع وتتباين نوعيا مما جعل هذه الأشكال تتحرك، جابذة نابذة وتفقد تشابهها بالمشهد «الواقعي» الذي نجده في اللوحة الأصلية لدلاكروا.

إذن من الثبات الذي نجده عند دلاكروا إلى الحركة الفضاءوية عند بيكاسو ومن التنظيم «الطبيعي» عند دلاكروا إلى التنظيم «الخيالي» عند بيكاسو.

لوحة نساء الجزائر لبيكاسو 114/ 146

(مجموعة خاصة – قطر- حمد بن جابر آل ثاني)

وكذلك الحال مع لوحة فيلاسكاز «الوصيفات» (Les ménines) التي رسمها سنة 1656 وقد تعامل معها بيكاسو بنفس الطرح ونفس المعالجة التشكيلية الجمالية وهو تحويل فضاءويتها التشكيلية وكذلك فعل معها الكثير، كما يعبر عنه في الفرنسية (revisitées) والوصيفات (Las Mininas) هي لوحة من عمل الرسام الإسباني دياغو فيلاسكاز الذي اعتبر أبرز رسام فيما عرف بالعصر الذهبي الإسباني وهي معروضة في متحف البرادو في مدريد وقياسها (318/ 276) وتنتمي إلى الفترة الباروكية. أهم ما يظهر فيها أن فيلاسكاز يرسم نفسه وهو يرسم وينظر بعيدا عن الرسم وكأنه ينظر إلى من ينظر إليه وإلى لوحته وهو يرسم. وتوجد مرآة في خلفية اللوحة تظهر فيها الملكة والملك وهما يُرتسمان من

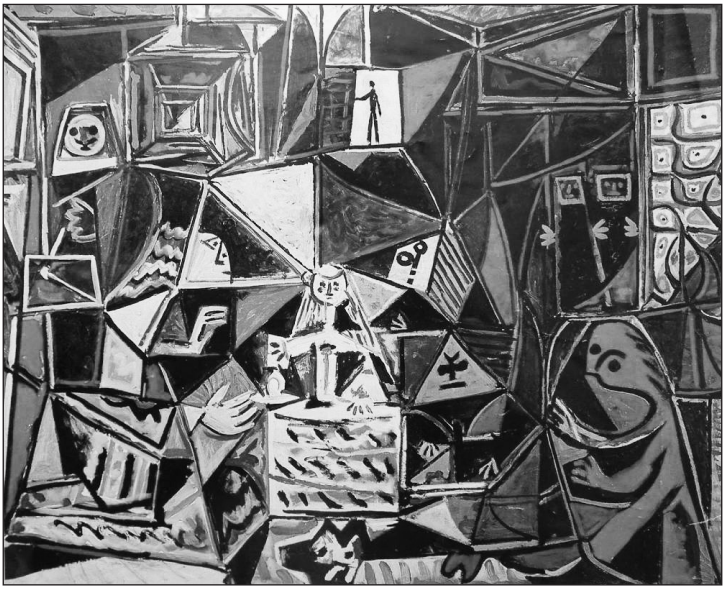
طرف فيلاسكاز حسب بعض المحللين (يمكن أن يكون انعكاس للوحة التي يرسمها فيلاسكاز).

لوحة فيلاسكاز: الوصيفات 318/ 276 متحف البرادو، مدريد

تعامل بيكاسو مع فضاء لوحة الوصيفات وعالجه معالجة بيكاسيةفقسمه على طريقته، بطرق مختلفة وانتفت في لوحته الحكاية وأصبحت مستقلة بذاتها مهداة للبصر الذي سيتجول في أنحائها ويبحث بين أركان أشكالها عن فيلاسكاز الرسام وعن

الملك والملكة وعن الوصيفات وعن «قصيرة القامة» فلا يجد إلا رموزا هندسية في فضاء مساحي تبدو فيه الأشكال المضيئة متقدمة عن الأشكال الأقل إضاءة، وكانت لوحته باختصار لعبة بصرية فُعّلت لتصبح تشكيلية لونا ونسيجا.

كان الفعل على الفضاء، وعلى فضاءويته لإنتاج لوحة جديدة يفرض وقعها تأملا جديدا.



لوحة بيكاسو عن فيلاسكاز

إن تحويل الوجهة كمفهوم يرجعنا إلى أصل الإبداع فالفن تعريفا بعد الاطلاع على تاريخيته وجمالياته إعطاء صورة للمادة وفي عطائه لهذه الصورة تحويل لوجهتها ولوجهة وظيفتها وتحويل تشكلها وتلونها. وإذا حاولنا تطبيق هذا المبدأ الأساسي نجد أن

الإبداع الإنشائي لا يمكن أن يكون من عدم. وقد أثارت أعمال الفنانين الذين صوروا الأساطير وأخرجوها من حيز اللغة الذهنية إلى حيز اللغة الصورية تتفق مع هذا مع هذا المفهوم. والفنانون الذين جاءت إليهم فكرة التدخل على أعمال سابقة وهم كثيرون ولا يتسع المجال لذكرهم وقد ذكرنا أبرزهم كالفنان بيكاسو الذي حول وجهة عمل دلاكروا وفيلاسكاز.

وقد ذكرنا ذلك لنقارب ونقارن عمل علي الدوعاجي الذي نعتقد متأكدين أنه عمله ينضوي تحت هذا المفهوم وهو تحويل وجهة نص أو أسطورة آدم وحواء الذي نعرف عنه انطلاقا مما ذكر في الديانات الإبراهيمية.

إنهما كانا أول رجل وامرأة وحسب أسطورة الخلق هما أول الكائنات الإنسانية التي وجدت على الأرض بعد أن كانوا في حديقة عدن فطردا منها لغضب الرب عليهما بعد أن ارتكبا معصية أكل التفاحة من شجرة المعرفة، معرفة الخير والشر. وكانا ممنوعان من لمس هذه الغلة فلمساها وأكلاها بإغراء من الأفعى الثعبانية (إبليس). وقد ذكر آدم في القرآن في قوله تعالى في سورة البقرة ﴿وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ﴾ (الآية 30).

وخلاصة ما ترسب عن هذه الحكاية الأسطورة أن الربّ أطرد آدم وحواء من الجنة لأكلهما من شجرة محرمة وهناك من يعتقد أن قصة آدم وحواء مجرد خرافة. وقد رسم العديد من الفنانين لوحات من إلهام هذه القصة مثل ريبانس (Rubens 1629–1628) وجون بريقل Jan Brughel وغيرهم.

لقد ألهمت هذه الأسطورة أديبنا علي الدوعاجي وقد قال دوني باسرون «الأساطير تسكننا بقدر ما تلهمنا» وهي تؤسس الأديان الكبرى وتعطي بالطبع الكثير من العبر التي تكون في بعض الأحيان منحرفة وذات زيغان (ص 222) وهي دائما مجسدة في شخوص خيالية» وبالمحافظة على ما يعطيها الحياة مع منع كل إعادة لخلقها فالأسطورة التي تحنط والإبداعية التي تقمع» (نفس المصدر).

لم يقف الدوعاجي من الأسطورة المقدسة موقف المحافظ المحنّط بل اخترق فضاءها وأحيى شخوصها ومنحها فضاء جديدا فيه تحركوا وهاجوا وماجوا مانحين مشاهد جديدة على أركاح تغرينا بغزوها.

فكيف يبدو انتظام الفضاء الحاوي لأحداث قصة «أم حواء» لعلي الدوعاجي؟ حاولت الولوج إلى ذهن القاص فوجدت أنه يتخذ دور الراوي لحوادث وقعت قبل صدور قانون التمسك بقرون يروي فيه على لسان المسجّل (عزرائيل) الذي يتوجه بتنبيه إلى آدم يطلب فيه منه إخلاء الجنة في ظرف ثمانية وأربعين ساعة» ويعلمه أن دعوى آدم، أنه من واجب الملاك وضع حاجز بين كرمة سكناه وسانية التفاح ليس من الوجاهة في شيء، وكان من واجبه أن لا يمس رزق غيره بسوء. أما وقد فعل وشهد الشهود ممن يستثاق بشهادتهم أنهم رأوه وحواء وأمها يسرقون الغلال ليلا النبي منها والناضج بمعونة أفعى، فقد حكمت المحكمة بأن تخلو الكرمة كما وجدوها يوم سكناهم من الأجل المذكور.

وقد وجه تنبيها يتضمن إرسال نسخة إلى جارته (أم حواء) وابنتها لوقوعهما في مثل ما وقع فيه.

يظهر في هذا الفصل من القصة تفعيل خيال الدوعاجي في الفضاء العلوي المطلق المفهوم منه أنه الجنة والذي تحول وجهته في فضاء دنيوي يحتوي على محكمة تحكم بآليات قانونية أرضية وتعتمد شهودا، بإخراج المعتدي بالسرقة (سرقة الغلال) ويطلب الإخلاء فورا. فالمكان في ذهنه يختلط بالزمان، المكان المطلق بالزمان الواقعي الحاضر نجد من عناصر الأسطورة أسطورة آدم وحواء (الجنة والتفاح والأفعى) التي أغرت آدم بسرقة التفاح. أما الرب فقد عوض بالمحكمة التي اعتمدت مسجلا للحكم وهو عزرائيل وعوض أيضا بالبلدية وهو أمر غريب. ونتبع أحداث القصة فنجد أنفسنا مع الدوعاجي، لازلنا في عالم المطلق الجنّوي ولكننا نتعامل معه بأدوات العالم الدنيوي إذ وقع هذا الإعلام في يد آدم وقوع الصاعقة فهو حديث عهد بالحياة وهو في حيرة من أمره أين يذهب بعد مضي الأجل المضروب.

لم يبق أمامه إلا أن ينزل إلى الأرض ولم لا، أليست الأرض أوسع بكثير من عدن (الجنة المرصوصة بالملائكة رصا، الأرض مأوى الجناة أمثاله وغريب أمر اللغة العربية ولغوها من ظهور علاقة قرابة كامنة بين لفظ الجنّة ولفظ الجناة جمع جاني (ألا يمكن اعتبار هذا اللفظ مطلقا على ساكن الجنة والمطرود منها في نفس الآن، مرتكب المعصية ولا يزال في فضاء الجنة الذي يسميها الدوعاجي عدن الذي أصبح يطلق على مدينة في اليمن السعيد.

وبينما هو في تأملاته إذ بباب الكرمة يطرق فظن أنهم أعوان الشرطة (الزبانية) ومرة أخرى يستعمل كلمة تنتمي إلى عالم الأسطورة ويجعل من الطارقة ابنة جارته (حواء)وشريكته في الجناية تحمل في يدها جريدة (صباح الجنة) وهنا يحيلنا إلى

جريدة الصباح اليومي التي تصدر في تونس (التي كانت تطبع في عدن) وكان في الجريدة إعلانات (سيارات فردوس) ومكان مخصص لقضايا البوليس الملائكي وهو استعارة من إعلانات قضايا المحاكم.

ويقرأ آدم أنه حكم عليه وعلى أم حواء وعلى حواء ابنتها. وفي هذا الفضاء محضر الجلسة بقلم الناقد القضائي جبرائيل. ويقرأ لنا الدوعاجي على لسان هذا الناقد تفاصيل الجلسة وهو محضر لا يختلف عن المحاضر الدنيوية إلا في طرافته وغرابة تفاصيله في قضية هي الأولى من نوعها، وهي محاكمة المتهمين بالسرقة وهو آدم وأم حواء وحواء ابنتها. فلفظ السرقة ومفهومها لفظة حديثة وضعها المجمع العلمي لهاته الجناية وهو أخذ مال غيرك دون علمه أو رضاه. ولا شك أن كل سكان الجنان يجهلون السرقة ومعناها قبل حدوث الجناية.

وأقر آدم وحواء إلا أم حواء فإنها أقرت بأكل ما سرقوه. وقال لها الرئيس إسرافيل كانت الأفعى تمد عنقها وتقطف لك التفاح بالنيابة (ضحك في القاعة) وبسؤال آدم أقر بأنه أكل ولكن بإغراء حواء وأمها والأفعى ولم يدر أنها سرقة وهنا يقول المدعي العمومي ويشير إلى مناشير البلدية في تحذير العموم من أكل غلة التفاح لأنه يورث مرض الغائط. عوض الدوعاجي الرب بالبلدية وأشعرنا أننا لسنا في جنة الخلد العليا بل في الدنيا التي تمتاز بوجود الأمراض وفي هذه المرحلة تتحول وجهة الحكاية الجنوية وتبدأ الرحلة الإيروتيكية الدرامية، إذ تجهش حواء بالبكاء وترمي برأسها على صدر آدم مما دفع كل الحضور إلى الضحك والسخرية من بكاء

حواء إذ كانوا يجهلون البكاء حتى تلك اللحظة، وهكذا حكمت الجلسة بطرد ثلاثتهم ممن منازلهم بعد مضي ثمانية وأربعين ساعة.

وتبدأ الحكاية بين آدم وجارته حواء أثار آدم حواء فأجهشت بالبكاء وارتمت على صدره فدفعها عنه.

ورأى في دموعها إبراز الماء وسألها أين نذهب فقالت له إلى الأرض يا آدم لأنها ملأى بالتفاح وأحسّ بالوجع الذي سببته تفاحة الجنة إنه مرض الغائط. وأجهشت حواء بالبكاء وكالعادة وألقت برأسها على صدر آدم وانحصرت فيه حتى كادت تدخل في ضلعه المعوجة.

في فضاء هذه الفقرة يبدع الدوعاجي في وصف اكتشاف آدم اللذة والمتعة الإيروتيكية ويصف وصفا دقيقا الالتهاب اللذوي واستعذابه وكانت على حد تعبيره كانت هذه أول قبلة وآخر قبلة في الجنة.

وعادة ما نجد في الرسم الذي عالج أسطورة آدم وحواء. إن هاتين الشخصيتين كانتا دائما متباعدتين ولم تلتق شفاههما التقاء مادويا مباشرا. كانتا مترافقتين يجمع بينهما الود حول شجرة الحياة ويحيط بهما الوحوش والشخصية الرئيسية الثالثة الأفعى والثعبان.

وهنا يظهر خيال الدوعاجي الذي يحول وجهة هذا الموقف المعبر عنه بالرسم ويخلق أم حواء كما خلق ليونار دوفانشي القديسة أم العذراء، هذه الأم أمّ آدم التي سوف ترغب هي الأخرى في أن يلحس لها آدم دموعها. وننزل مع الدوعاجي إلى فضاء الأرض ونقع في الواقع ولعل الواقع في العربية مشتق من فعل الوقوع الآدمي وحواءه في الأرض التي سميت واقعا لأنها ربما وقعت

معهما وهذا يذكرنا بفلسفة أفلاطون وعالمه المثالي. ويكتشف آدم بوضوح أكثر الرغبة واللذة والمتعة والحب.

ويصف الدوعاجي ببراعة الأرض وسماءها ونجومها وظلامها (كانت الجنة كلها نورا) وطرب آدم لكل هذه الخصائص التي يحويها الفضاء الجديد الذي يصفه الدوعاجي بمقاربات واستعارات، فنجوم الأرض تشبه دموع حواء التي تذكرها آدم. تذكر آدم هذه الدموع (قطرات الماء النازلة من عيني حواء) وبدأت رحلة إيروسية أخرى في ظلام الأرض يقول الدوعاجي: «فأخذ يلحس شفتها بلسانه وكأنه وجد لذة في لحس شفتها فأخذ يمتصها مصا، وكانت هي بدورها ترد له الفعل بمثله. ونشعر حين ذاك وكأننا أمام مشهد سنمائي. هذه اللحظة الحميمة علق عليها آدم بكلمته الخالدة» التي مازال يرددها أحفاد أحفاد أحفاده آه لو دام هذا...» وبعد ذلك يدخلنا الدوعاجي وهذا شيء استعصى على فهمنا في عالم أم حواء. هذه المرأة العجوز التي نظرت على سطح الماء فرأت صورة وجهها المجعد لأول مرة فبكت اذاك هذه العجوز المسكينة وبكت حتى فطنت ابنتها لبكائها فما أسرع أن ذهبت تستدعي آدم الذي كان جالسا فوق ربوة جاد في سلخ جلد ضبي ونادته بصورة يذوب رقة «آدم، أمي يسيل الماء من عينيها، هيا آدم أمسحه لها» تذكرنا هذه الجملة الدعوة الغريبة من حواء إلى آدم ليمارس الحب مع أمها بعنوان القصة أم حواء إذ أصبحت هذه الجملة مركز اهتمام القصة فضاء القصة، كما يقال في الرسم عندما يكون لون أو شكل مثيران للبصر والانتباه بحكم ظهوره بقوة واختلافه أو غرابته عن بقية العناصر التشكيلية. جاءت هذه الدعوة الرمزية التي يمكن أن تكون دعوة لحرية جنسية مطلقة في نهاية القصة ولا أعتقد أنها جاءت في

أسطورة آدم وحواء. وبذلك فتح لنا الدوعاجي باب التأويل وحوّل وجهتنا مرة أخرى لنتخيل هذا الموقف وما سيترتب عنه.

كان التحوّل في ذهن الدوعاجي لا فقط فرجويا بل ذهنيا وخياليا وربما إيدولوجيا رمزيا يسرّح عقولنا من مسرح الحياة وباستطاعة مخرج مسرحي أو سينمائي أن يجعل من قصته هذه منطلقا لخيال بصري منتج لتحويل وجهة جديدة.

مقوّمات الكتابة الرّحليّة في «جولة بين حانات البحر المتوسّط» لعلي الدوعاجي

ضو سليم

باحث تونسي

المُقدّمة:

عرفت منظومة كتابات الذات في الأدب العربي، اِنتعاشا وتطوّرا ملحوظيْن منذُ أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، إذْ شهدت الأجناس الأدبيّة الذاتيّة – في تلك الفترة- إقبالا نوعيًّا من الكتاب العرب مشرقا ومغربا على تجريب الكتابة في هذا اللون من الأدب وفق المقولات التنظيرية الحديثة الوافدة من الغرب مُنفصلين في الآن ذاته عن أنساق الكتابة العربيّة المتوارثة في هذا الباب، فقد عجّت الثقافة العربية بشتّى أشكال كتابة الذات على غرار أدب الرحلة والرسائل والبورتريه والسيرة الغيرية واليوميات قبل أن تفد إلينا من الغرب محكومة بأُطر نقديّة وقواعد كتابةٍ أو ما يُصطلح عليه بمسألة النظرية الأجناسية. فبدأت تبرز على الساحة جملة من الأجناس الأدبية المستحدثة أو المتجدّدة شكلا ومضمونا، فظهرت في الأدب التخييلي القصة القصيرة والنص المسرحي أو ما يُصطلح عليه حينها بالروايات التمثيلية، وتوطّدت صلة الكاتب التونسي بالأدب المرجعي بعد عقود من القطيعة فبرزت مذكرات أبو القاسم الشابي المنتمية أجناسيا إلى فنّ «اليوميات» إلى جانب مذكرات

بيرم التونسي بجزئيها، الأول المعنون بـ «مرسيليا» والتي ظلّت في الواقع تتأرجح بين جنس المذكرات وأدب الرحلة لما بين الجنسين من وشائج وصلات. والثاني الموسوم بـSمذكرات المنفى» والذي نزع خلاله صاحبه منزعا آخرَ، وظهرت «جولة بين حانات البحر المتوسط» لعلي الدوعاجي تكريسا لأدب الرحلة بمفاهيمه التجديدية... إلى جانب بعض المحاولات الأخرى لكتاب آخرين حتى وإن لم تتبلور خلالها خصائص كتابة الذات فإنها تنمُّ عن رغبة ملحّة في الخروج عن السائد والتأسيس للمحدث الجديد.

إنّ انخراط المثقف العربي والتونسي خصوصا في هذا اللون من الأدب كان انعكاسا وتأثرا واضحا بما نادى إليه منظرو الحداثة في الأدب وكانت «جماعة تحت السور» أحد لبنات هذا المشروع في تونس، ومن أهم ما نادت به هذه المجموعة ضرورة كسر جلمود التخلف الأدبي والثورة على الثوابت وسِنن الكتابة، عبر الانفتاح على المنجز الأدبي الغربي والنهل منه من جهة، وتشذيب التراث وترشيحه لجعله موائما ومستجيبا لروح العصر ومواكبا لتحولاته من جهة أخرى. ولا غرابة أن يكون الدوعاجي، أحد أبرز أعضاء هذه المجموعة، سبّاقا إلى كتابة القصة القصيرة والأدب الساخر والرسم الكاريكاتوري ويوميات الرحلة... وسنعمل عبر هذه الورقة على تقصّي أهمِّ خصائص الكتابة الرحليّة لدى هذا الكاتب في نصٍّ يُعدّ مؤسّسا في مجاله.

التعريف بالكتاب

«جولة بين حانات البحر المتوسط»، كتاب صادر عن الشركة القومية للنشر والتوزيع جمع فيه الناشر مجموعة من المذكرات لرحلة بحرية قام بها الكاتب التونسي علي الدوعاجي بين ضفتي

المتوسط سنة 1933 ونشر نصوصها بين سنتي 1935 و1936 بمجلة العالم الأدبي، نُشر أوّلها في العدد 13 للسنة الرابعة وآخرها في العدد 18 في نفس السنة، في ركن يحمل عنوان مشاهدات. ولم يُسعف القدر صاحبها أن يضُمها بين دفتي كتاب فجاءت هذه البادرة لجمع هذه النصوص وتعريف القارئ بها ومن ثمّ حفظ الذاكرة الأدبية الوطنية والتوثيق لمختلف المحطات التي مرت بها.

وإن كان عديد النقّاد والدارسين يميلُ إلى تصنيف هذا الأثر ضمن خانة القصّة القصيرة في ضرب من الاستسهال في التصنيف أو لعدم الوعي بالحدود الدقيقة بين أجناس الكتابة، فإنَّ تجويد النظر في مقومات هذا الخطاب يدفعنا إلى تصحيح هذا التصوّر الشائع. إنّ هذا النصّ وكما تُحيل العبارة الأولى من عنوانه «جولة» ينتمي إلى ما يُعرف بأدب الرحلة وهو أحد أقسام أدب الذات الذي يتّسم باتّحاد أعوان السرد وتعلّق الملفوظ السردي بحياة المؤلّف، إضافة إلى جملة من المؤشرات سنوليها اهتمامنا لاحقا.

1/ الخصائص الأجناسية لجولة بين حانات البحر المتوسط

إنّ عنوان الأثرِ -كما أشرنا إلى ذلك آنفا- ليس كفيلا وحده بحلّ معظلة تجنيس النصّ، بل تنضاف إلى هذه العتبة النصيّة جُملة من المؤشرات الأخرى من قبيل الميثاق الذاتي الذي استهلّ به الدوعاجي النصّ الافتتاحي الذي ورد تحت عنوان «السفر إلى كورْسيكا»، والميثاق الذاتي هو بمثابة العِقْد الذي يُبْرِمهُ المؤلّف مع القارئ ويُقرُّ فيهِ أنَّ ما يرْويهِ منْ وَقَائِعَ ومَا يَذْكُرُهُ من شخْصِيَّاتٍ حقيقيٌّ، مُتعلِّقٌ بِشَخصِهِ ومُتَّصِلٌ بتجْرِبتِهِ فِي الحَيَاةِ، فهو عبارةٌ عن

علامةٍ تَسِمُ الخطاب المرْجِعي وتُمَيِّزُهُ عن مُقابِلِهِ التَّخْييلي. يضطلعُ «بِوظِيفةِ التَّعْرِيفِ أو الإرهاص بماهيَّةِ النصِّ الأجْناسيَّة»[1] وهو ما يُساعدُ على تبيُّنِ جِنْسِ النصِّ وسِياقِهِ والإبانةِ على هويَّتِهِ الأجْناسيَّة الأمرُ الَّذِي يُذلِّلُ عمليَّة تلقِّي النصِّ ومن ثُمَّ تأويلِهِ، لِيُصبح هذا المِيثاقُ «مُتعالقًا مع النصِّ المُؤلَّفِ وحامِلًا لِلْعديدِ من القرائنِ المُوجِّهةِ لِلْقِراءة والمُساعدةِ على الفهْمِ والاسْتِيعاب»[2].

يُؤكّدُ الدوعاجي عبر هذا الميثاق على التطابق التام بين ثالوث: المؤلّف والراوي والشخصيّة الأساسية «كلّ ما أعرفهُ هو أنّي عزمتُ على كتابة هذه الرحلة التي قُمنا بها في صيف عام 1933»[3]، مُشيرا إلى أنّ عمليّة تدوين ما تخلّل هذه الرحلة من وقائع وأحداث هو أمرٌ لاحقٌ لحدث السفر والترحال يفصلُ بينهما مسافة زمنية لا بأس بها «بعد العزم أخذتُ اليوم في التنفيذ. ولا يكون تنفيذ الأفكار بنفس السهولة التي يُعقد بها العزم»[4]، وهو ما يجعلنا نتفطّن إلى نقطة على غاية من الأهميّة وهو أنّ ما يورده المؤلف من أخبار وذكريات مُجرّدٌ من الذاتيّة والانطباعيّة، ذلك أنّ عمليّة الاسترجاع في السرد التذكّري عادة ما تقترنُ بإيديولوجيا صاحبها ومواقفه وما بناه من مراجعات وما شكّله في ذهنه من صور حول الفترة المستعادة سرديًّا، فضلا على ما تخضعُ له المادة المروية عند الاسترجاع من انتخاب وحذف وإخفاء.

---

(1) جليلة طريطر ، مُقوِّمات السِّيرة الذَّاتيَّة في الأدب العربي الحديث، مركز النَّشْر الجامعي و مُؤسَّسة سعيدان لِلنَّشْر ، 2004، ص 452 .

(2) عبْد الفتَّاح الحُجمري ، عتبات النصِّ البِنية و الدَّلالة، شركة الرابطة ، الدَّار البْضاء ، ط 1 ، 1996، ص 43

(3) علي الدوعاجي، جولة بين حانات البحر المتوسّط، الشركة القوميّة للنشر والتوزيع، تونس، 1962، ص 9

(4) نفس المصدر، نفس الصفحة

ويتعهّد خلاله الدوعاجي بأهمّ شرط من شروط كتابة الذات ألا وهو توخي الصدق «إنما المهم هنا هو عرض صور صادقة لا مبالغة فيها ولا خيال»[5]، مبيّنا أنه ينتهج سبيلا في الكتابة الرحليّة محدثة غير معهودة «سوف لا أحدثكم هنا [كذا !] بما اعتدتموه في كتب الرحلات من ذكر غرائب المتاحف ونتائج المعامل وأعماق البحار وعجائب الطبيعة وشواهق الجبال وأعماق الكهوف...»[6]، حرصا منه على التزام الصدق لأنّ المبالغة في الوصف والإيغال في الاستعارات والتشخيص أدوات منتجة للتخييل الذي يتحاشاه الكاتب احتراما لمقتضيات هذا الضرب من الكتابة الذي يرتكز على الصدق شرطا رئيسا. مُعلنا في المقابل عما سيختصُّ به من موضوعات الوصف (المقاهي/ المطاعم/ الحانات/ الموانئ...) حتى يكون المتلقي على بيّنة مما سيوافيه به الأثرُ.

إنّ هذَا الميثاق يُشَكِّلُ في نظرنا إطارًا نَقْديًّا هاما ومرتَكزًا أساسيًا لقراءة وتأويل المتْن الحكائي الرحلي، ومن جهةٍ أخرى يكشْف اللبس الذي قد يتخلّق في ذهن المتلقي حول جنس هذا الخطاب، فيميّزهُ عن سائرِ الخِطابات المُباشرة الأُخرى التخييلية كالقصة والمرجعية كالمذكرات، نَظرًا لكونهِ - الميثاق- ملْفوظًا لغويًّا به يُفهمُ السِّياقُ الذي ينخرطُ فيه النصُّ.

بيد أنّ القارئ لسلسة هذه النصوص الرحليّة التي نشرها صاحبها تباعا يكتشف بسهولة خرق المؤلّفُ ما تعهّد به وصرّح عليه في الميثاق الذاتي من قبيل عدم التزامه بخطّ السير الذي أعلن عنه مفتتح الرحلة «وجهتنا علامة استفهام هائلة تبتدئُ في فرنسا

(5) نفس المصدر، ص 10
(6) المصدر نفسه، الصفحة نفسها

وتمرُّ بإيطاليا واليونان وتركيا والشام ونقطتها في نظري على الأقل مدينة الإسكندريّة وهي آخر وأهم بلدٍ في رحلتنا»[7]، لكننا نتفاجأُ بانتهاء الجولة عند إزمير تركيا، وصمت الكاتبة عن ما تبقّى منها، ويُمكن أن نرجع ذلك إلى أنّ أهمّ قيمة يتأسس عليها النصّ الرحلي هي الوقوف على مظاهر الاختلاف الحضاري والثقافي لدى الآخر وهو ما تحقق قولا وفعلا في سائر النصوص المنشورة ولا نعتقدُ أنّ الدوعاجي أصيل البيئة التونسية العربية المحافظة حينها والمتأخرة عن ركب النمو والتقدم تختلف كثيرا عن سائر الدول العربية الأخرى التي أنهكها الحضور الاستعماري الغربي وأثقل كاهلها عبء العادات والتقاليد وسلطة المقدّس الأمر الذي جعله في اعتقادنا يتجاوز الحديث عنها. إضافة إلى الإخلال بمبدإ تجاوز وصف المدن ومكوناتها المعمارية من شوارع وميادين وعمارات... ابتداءً من النصّ الثاني وإن كان وصف بعض الأمكنة والعادات والتقاليد لدى الدوعاجي في هذه الجولة من قبيل «التضمين الذي يُرادُ بهِ أداء قصديّة الإمتاع وليس الالتزام بمُسبق الجنس الأدبي ممثلا في أدب الرحلة»[8]. إلى جانب تكثيف المجازات والاستعارات والصور الكاريكاتورية المضحكة خلال الوصف الذي طغى على السرد في أحايين كثيرة دفعا لما قد تُضفيه الكتابة التقريرية الجافة من ملل في نفس القارئ.

يُعنى الكاتب خلال هذه النصوص برصد أهمّ ما صادفهُ وما احتفظت به ذاكرته أثناء هذه الرحلة التي قضاها متنقلا عبر باخرة رفقة مجموعة من السائحين الذين كانوا من الأجانب في معظمهم

(7) المصدر نفسه، ص 11

(8) مُصطفى الكيلاني، السرد المختلف في جولة بين حانات البحر المتوسط لعلي الدوعاجي، المسار، العدد 88/ 89، أكتوبر 2009، ص 87

على ما يبدو، وهم كالآتي امرأة «المعرفة الكاملة» كما أطلق عليها الدوعاجي والتي تود معرفة كلّ شيء، تُغرق الدليل السياحي ومن معها من المسافرين بالأسئلة التي تنقل إجاباتها في مذكرتها، زوجها الدكتور، إضافة إلى «حامض المعرفة» وهو مدرّسٌ يرافقهم في هذه الرحلة لا ينفكُّ يقدّم دروسا مجانية في كافة الموضوعات على زملائه المسافرين أو طاقم الباخرة، ينضاف إليهم بعض الشخصيات الأخرى كشاب يهودي من الساحل التونسي، الفتى القبرصي، خادم الغرفة... إلى جانب هذه العناصر القارة والتي تفاوت حضورها أثناء السرد بين الحضور الخاطف والحضور المتواتر على غرار «سيدة المعرفة الكاملة» التي كانت حاضرة في كافة أطوار الرحلة، نلحظ الحضور العرضي لبعض الشخصيات الأخرى التي صادفها السارد أثناء رحلته نذكر أمثلة على ذلك «مود» الفتاة الدليلة السياحية التي صادفها في أثينا، الدليل السياحي في نابلي الذي لا يجيد من الفرنسية سوى «عبارة ذلك العصر»، زليخة التركية وهي فتاة راقصة في أحد الملاهي الليلية... وهي شخصيات رغم حضورها المتفاوت والسياقي والموضعي[9] إلا أنها تشترك في سمات الهزل والسخرية التي أضفاها عليها الكاتب ويتجلّى ذلك في الألقاب التي أسندها لها كـ «حامض المعرفة» «مادام المعرفة الكاملة» أو ما خصها به سمات نفسية كالشاب اليهودي الذي يظنُّ نفسه يتكتّم على سرٍّ خطير ولا يرغب في إطلاع أحد عليه وهو في الواقع أمر تافه لا معنى لهُ، أو ما أسبغه عليها من صفات جسدية

(9) أُنظر مُصطفى الكيلاني، السرد المختلف في جولة بين حانات البحر المتوسط، ص 89 وما بعدها حيثُ قسّم الشخصيات إلى أصناف ثلاثة: الشخصية ذات الحضور الدائم، الشخصية ذات الحضور المتكرّرلا الدائم، الشخصيات الموقعية والعارضة

ساخرة تظهر ما تعيشه الشخصية من تناقض كوصفه الأتراك وحالة الهجنة التي يعيشونها في ظل تأرجحهم بين ثقافة إسلامية محافظة وانفتاحهم على حضارة غربية متحررة «تضحك وأنت تجول في شوارع اسطنبول إذ يعترضك فلاح تركي... يرتدي سراويل شرقية واسعة وصدرية ومنتانا عليهما شملة صوف حمراء مما يُنسج في جربة وينتعل بلغة صفراء فاقع لونها، ترى هذا الفلاح بهذا اللباس وعلى رأسه كسكيت سبور من قماش إنجليزي واسع التربيع»[10]، ونلاحظ أنّ توليد السخرية من ملابس الشخصية هي سمة قارة في نصوص الدوعاجي القصصية والرحلية على حد السواء أو ما تتظاهر به الشخصية من معارف ومهارات يُتّضح أنها تناقض تناقضا تاما ما تُضمرهُ، كالدليل السياحي الذي يزعم إتقان الفرنسية فيتبين أنه لا يُجيد منها سوى كلمة «من ذلك العصر» حتى عندما سُئلَ عن وزغة على الواجهة ردّد نفس الإجابة «ديبوك سينيوري، أي من ذلك العصر يا مولاي»[11]. أو الفتاة الدليلة السياحية التي زعمت إتقانها التصوير الفوتوغرافي وكم كانت دهشة الكاتب عظيمة لما حمّض الشريط واكتشف أن الصورة التي التقطتها له هذه الفتاة لم تصور منها غير رجله فقط، وتلك من مهارات الدوعاجي الفنية فقد عُرف عنه براعته في الرسم الكاريكاتوري وكذلك في الرسم بالكلمات وكتابة البورتريه الأدبي الكاريكاتوري بعبارات سهلة ودارجة الاستعمال يُفرغها من معانيها الجادة ويُضفي عليها عبارات ثانوية ساخرة.

(10) علي الدوعاجي، جولة بين حانات البحر المتوسط، ص 64
(11) نفس المصدر، ص 27

ولا يقتصر وصف الجولة على الشخوص والجماعات بل يتعمق كذلك الدوعاجي في رسم ملامح المدن التي زارها ومظاهر عظمتها الحضارية وما تنطوي عليها من إرث ثقافي يُشيد بعراقتها على غرار المواقع الأثرية والكنائس والمساجد وتوثيق عاداتها الغذائية، فـــمحكي الرِّحْلةِ ليْس مُجرَّدَ خِطابٍ سَرْدِيٍّ لتجربةٍ ذاتيَّةٍ في الارْتحال في زمان ومكان معْلومَيْنِ بلْ هو مَصْدرٌ لِوصْفِ ثقافات الشُّعوبِ والبُلْدانِ التي يمرُّ بها الرحَّالةُ وتصْويرِ ما يعْترضه من ظواهر جغرافيَّة وأمور اجْتماعيَّة، بهدفِ تقريب صورة الآخرِ من ذهن القارئِ وتصحيح ما يحمله من تمثُّلاتٍ وصُور نمطيَّة عنهُ. «باعْتبارِ أنَّ السَّفرَ هُوَ «مرْآةُ الأعاجِيبِ» ومِرْآةُ النَّفْسِ الَّتِي لا تَرَى تَفَاصِيلها إلَّا بالانْتِقالِ والِاغْترابِ والِاحْتكاكِ مع آراءِ وسُلوكاتِ وتقاليدِ الغيْرِ، والاصْطِدامِ بِبَعْضِها والتَّوافُقِ مع البعْضِ الآخرِ»[12].

إنّ كتابة هذه الأخبار الرحليّة عند الدوعاجي تخضع لاختيارات فنية متنوّعة أهمها الغربلة والانتقاء كما أشرنا إلى ذلك سابقا، إضافة إلى خضوعها لبنية زمنية متسلسلة لا يقطع خطّيّتها سوى ومضات التذكّر التي تنقدِح من خلال محاورات الشخصيات، وتخصيص كلّ مدينة بنصٍّ مُفردٍ تتجدّدُ خلاله الشخصيات والأحداث. وما يُحسبُ للدوعاجي علاوة على جسارته في البوح والاعتراف بما عاشه من تجارب وما خاضه من متع، جرأته الفنية في تخصيص أثر مُفرد لرحلته رافضا أن يكون الحديث عنها مدمجا ضمن مجموعة قصصية أو رواية أو نص سيرذاتي... كما مال إلى ذلك عديد المؤلفين العرب بعدهُ.

(12) شُعيْب حليفي، الرِّحْلة في الأدب العربي، الهيْئة العامَّة لِقُصور الثَّقافة، أفريل، 2002، ص 301.

2/ الإيديولوجيا والكتابة الرحليّة

يتّصل مُصطلح إيديولوجيا بالسياقات الثقافية والسياسية والاقتصاديّة والاجتماعية التي تُحدّدُ هويات الأفراد وتحكم نمط تفكيرهم وتعاملهم مع القضايا المطروحة، وقد وردت الكتابة الرحليّة لدى الدوعاجي مسيّجة بميزتين اختصّ بهما، أوّلا إيديولوجيا الكتابة الساخرة التي ميزته عن سائر أقرانه من الكتاب وغدت ضربا من الفلسفة الوجودية التي يقاوم بها رداءة الواقع وقتامته في فترة حالكة هي فترة الثلاثينات من القرن العشرين، لا مجرد وسيلة لتطعيم الكتابة وإخراج الكلام من القوالب الرسمية المملّة، فالضحك في نصوصه «موقف حكمي لا ينفضح أمرهُ بمُعلن التفلسف، بل ذاك الذي يندسُّ في نسيج المحكي دون تكلّفٍ... والضحك هو أيضا ممارسة يوميّة في حياة الذات الكاتبة، ومرجع أساسي للكتابة»[13]. فقد اختار الدوعاجي معالجة حالة التأخر الحضاري التي يعيشها مجتمعه باختيار السخرية طريقة في الكتابة وصوغ الحمولة الإيديولوجية التي يتبناها.

وثانيا إيديولوجيا الفتى الهامشي الذي يضرب بضوابط المجتمع وقيوده عرض الحائط ليعيش حياة البوهيميّة والعزوبية الدائمة واقتناص الملذات، وهو ما يفسّرُ عنونة أثره بجولة بين «حانات» والحال أن الارتحال بين مكان وآخر ضمّ المعالم الثقافية والمؤسسات الدينية وغير ذلك ولكنّهُ خيّر اعتماد مصطلح الحانة قصدا كنوع من المشاكسة للسلطة الدينية والأدبية معلنا التحدّي لها. إضافة إلى جملة التجارب التي خاضها خاصة في تركيا من سهر في

(13) مصطفى الكيلاني، الدعابة الجادة في أدب علي الدوعاجي القصصي، الحياة الثقافية، العدد 207، نوفمبر 2009، ص 140

الملاهي وشرب لمختلف صنوف النبيذ ومعاشرة للحسناء التركية التي عملت دليلة لفائدته وعرفته على مختلف ملاهي اسطنبول الليلية.

إنّ الهامشيّة ليست فقط نمط عيش أو عقيدة في الحياة بل هي رؤية كاملة للأشياء تُضمر في باطنها صراعا ضدّ شتى أشكال الهيمنة والتخلف والرجعيّة، وتنظّر لأنموذج مجتمعي يقطع مع ماضي الجهل والتأخّر، ونستدلّ على ذلك عبر إشارات نصيّة كثيرة نورد إحداها «البدي شاه الضعيف الذي كان يسكر خفية ويتسرّى بمئات الجواري الشركسيات والروميات داخل حريمه المحروس قد غادرها وحلّ محلّه باد شاه قوي يسكر ويعربد علانية ويخاصر الفتيات في المراقص العامة كل مساء»[14]. وقد كانت هذه الرحلة في ضفتي المتوسط رحلة اكتشاف، اكتشاف للآخر الغربي الذي أحرز التفوق في كافة المجالات معرفيا واقتصاديا وعسكريا، ومقارنة بين الآخر المهيمن والأنا/ الذات المهيمن عليها، لذلك لم يبرح يعبّر عن فرط إعجابها بما أحرزته هذه البلدان من تقدم ونمو بعدما تخلصت من أهم عائق يكبلها ألا وهو عائق العادات والتقاليد، يقول في سياق حديثه عن المرأة التركية الجديدة «ذهبت تلك الفتاة التركية الساذجة... ذهبت مع دولة بني عثمان وحلت محلها فتاة أخرى، متعلّمة مثقفة نشيطة الحركات لم يعد يُخجلها كشف وجهها الجميل للرجل فأزاحت عنه ذلك النقاب الكذاب وخرجت للناس تعاملهم وتجالسهم كبشر مثلها»[15]

(14) علي الدوعاجي، جولة بين حانات البحر المتوسط، ص 67
(15) المصدر نفسه، ص 73

على سبيل الختام:

إنّ اعتبار علي الدوعاجي رائد الحركة التجديدية في الأدب التونسي المعاصر ليس من باب المبالغة أو المفاخرة بالرجل، فبالفعل كان الدوعاجي رائد القصة القصيرة ورائد الأدب الساخر ومجددا في الكتابة الصحفية وأدب الرحلة... وقد تبيّن لنا عبر هذه المقالة ما ضخّه من دماء جديدة في أدب الرحلة وما أرساه من دعائم لهذا اللون من الكتابة الذاتية، وقد كشف لنا الأثر قدرة الدوعاجي الفائقة على النهل من مختلف أجناس الكتابة وصهرها داخل نص واحد فكتاب جولة بين حانات البحر المتوسط تتقاطع ضمنه أجناس شتى كالقصة والمذكرة وأدب المدن والرحلة... إلى جانب ذلك يُعدّ هذا النص أمارة واضحة على مدى نضج واكتمال التجربة الإبداعية للرجل نقف خلاله على جسارته الفريدة في البوح والانكشاف دون أي ريبة أو خشية من سلطة الرقابة الأدبيّة.

قائمة المصَادر والمراجع

المصادر

* علي الدوعاجي، جولة بين حانات البحر المتوسّط، الشركة القوميّة للنشر والتوزيع، تونس، 1962.

المراجع

* جليلة طريطر ، مُقوِّمات السِّيرة الذَّاتيَّة في الأدب العربي الحديث، مركز النَّشْر الجامعي و مُؤسَّسة سعيدان لِلنَّشْر ، 2004.

* شُعيْب حليفي، الرِّحْلة في الأدب العربي، الهيْئة العامَّة لِقُصور الثَّقافة، أفريل، 2002.

* عبْد الفتَّاح الحُجمري ، عتبات النصِّ البِنية و الدَّلالة، شركة الرابطة ، الدَّار البْضاء ، ط 1 ، 1996.

* مُصطفى الكيلاني، السرد المختلف في جولة بين حانات البحر المتوسط لعلي الدوعاجي، المسار، العدد 88/ 89، أكتوبر 2009.

---، الدعابة الجادة في أدب علي الدوعاجي القصصي، الحياة الثقافية، العدد 207، نوفمبر 2009.

من النص السردي إلى الصورة المرئية

سهرت منه الليالي لعلي الدوعاجي أنموذجا (قراءة تجريبية)

الأستاذة الباحثة دلال الغربي

التمهيد

اشتغل النقد في ضبط الحدود الصارمة بين الأجناس الأدبية وأشكال الإبداع الإنساني ومع ذلك يصعب إيجاد جنس أدبيّ صاف بالمعنى الدقيق للكلمة وظلّ الجنس الأدبي عصيّا عن التقعيد (...) كما ظلّ فعاليّة إبداعيّة مفتوحة على سواها من فعاليّات الإبداع الأخرى التي غالبا ما تتراسل فيما بينها ويأخذ بعضها من بعض عنصرا أو أكثر من العناصر التي تحدّد هويّته وتجعله على مسافة كافية من سواه»[1]

والأقصوصة نصّ إبداعي أو هي شريط مقروء قد أغرت السينما العالمية فتحولت العديد من القصص القصيرة إلى أفلام وبالرجوع إلى البدايات السينمائيّة في طورها البكر. التفت الإبداع السينمائي إلى قصص كتّاب من أمريكا وروسيا وأوروبا عموما(...) إمّا باعتماد التجربة السرديّة لهذه القصص برمتها أو بالاشتغال على

(1) تراسل الاجناس الأدبية في عالم وليد إخلاصي القصصي ن. نضال صالح منتديات ستارتايمز.

جزء منها عبر الارتهان إليها كمادة إيحائيّة وإيهامية من خلفيتها البصرية بطريقة أو بأخرى»[2] واستند إلى تخييلها القصصي محوّلا إيّاه إلى تخييل سينمائي.

ومن أهمّ التجارب في هذا المنحى قصة «**أنابيل**» «**لادغار آلان بو**» التي حولها «**دافيد وورك غريفيت**» إلى فيلم سينمائي سنة 1914 ودستوفسكي قصّة «**امرأة طيبة**» أخرجها ألكسندر بوريسوف 1960 و«**أنطون تشيخوف**» قصة «**المرأة والكلب**» أخرجها «**يوسف خيفنس**» سنة 1960.

ولو عدنا إلى تاريخ السينما لوجدنا أنّ علاقته بالأدب علاقة متينة فهما ينتميان إلى حقل الفنون الجميلة والتعبير عن الإنسان بأشكال مختلفة وبهما يحقّق الإنسان وجوده فإذا كان الأدب فنا إبداعيّا أداته الكلمة فالسينما كذلك فنّ إبداعيّ أداته الصورة ويلتقيان في مساحات الخيال وقد «**لا نندهش عندما نجد العبقرية البشرية قد اهتدت إلى ما يسعد الإنسان ويحقّق له هذا التعدّد الفنّي والجمالي من خلال اهتداء الإنسان إلى توليفات فنيّة تجمع بين أكثر من فنّ داخل العمل الفني الواحد**»[3] . وأكّد إيزين شتاين في معرض حديثة عن علاقة الأدب بالسينما أنّ «**الأدب كان له السبق في توظيف بعض التقنيات السنيمائية حتى قبل ولادة السينما ويعطي كمثال على ذلك الروائي** «تشارلز ديكنز»* الذي يوظّف بشكل منهجي في بعض من رواياته تقنية المونتاج المتوازي.

وإيمانا منّا بأنّه بالنصّ وحده يتوالد التنظير وأنّ القصة أو الأقصوصة تتراسل وترتوي بعناصر إبداعيّة متنوعة «كالمسرح

(2) قصص قصيرة بكعوب سنيمائية عالية صحيفة الاتحاد 2018
(3) تداخل الفنون والآداب : سارة طالب.

والفن التشكيلي والسينما» ، سنحاول في هذه المداخلة أن نقرأ نص الدوعاجي قراءة تجريبيّة تروم الاشتغال على تقصّي التقنيات السنيمائية في بعض نصوص «سهرت منه الليالي» ومدى استفادته منها في سرده التخييلي لتصوير الواقع والتعبير عن عوالمه بطريقة فنيّة تحول نصّه المقروء إلى نص مرئي. وسنعتمد في هذه القراءة منهجا وصفيا تحليليّا نروم من خلاله استنطاق النصّ الدوعاجي والنظر في الخلفيّة التي انطلق منها الدوعاجي ليؤسّس لسرد سينمائي في القصّة القصيرة في تونس .

فكيف وظّف الدوعاجي التقنيات السينمائيّة داخل النسيج القصصي ليخلق نصّا «مخضرما» يزخر بالحركيّة والحيويّة المشهديّة للصورة السرديّة وكيف منح لنصّه من خلال هذه التقنيات وسائط بصريّة طريفة.

سهرت منه الليالي مجموعة قصصية جمعها الأستاذ عز الدين المدني من الجرائد والمجلات القديمة وأصدرها عام 1969 مع مقدمة ضافية يقول عز الدين المدني «**تفيض هذه المجموعة القصصية بروح الدوعاجي الفنيّة التي تتبدّى فيها ألوان من الواقع الشعبي في رقّة تعبير وبراعة خيال والتحم بصميم مشاغل الناس وتطلّع لهم في الأحياء الشعبية فكتب أدبا كبيرا يتّسم بجمال التعبير وبراعة الصور وتألّقها.**»[1] ويقول عنه الدكتور محمّد فريد غازي «**إنّه أدرك جوهر القصّة**»[2] وبيّن عزّ الدين المدني في مقدّمة الكتاب أنّ الدوعاجي اعتمد « **أساسا على استخدام عين الكاميرا**»[3].

(1) مقدّمة سهرت منه الليالي علي الدوعاجي الدار التونسية للنشر صفحة 2.
(2) نفس المصدر السابق.
(3) نفس المصدر السابق.

اتخذنا الأقاصيص التالية: «**شاطئ حمام الأنف**» ، «**سهرت منه الليالي**» و «**مجرم رغم أنفه**» عيّنات للبحث نتحسّس من خلالها التقنيات السينمائية في النص و نتبين كيف زاوج الدوعاجي بين النص السردي باعتباره إبداعا لغويا والسينما كفن سمعي بصري.

التقنيات السينمائية: من النصّ السردي إلى السرد السينمائي

تقع المجموعة القصصيّة «سهرت منه الليالي» للقاصّ التونسي علي الدوعاجي في 65 صفحة نشرت بين سنوات 1935 و 1959 بنشريّات ومجلات أسبوعيّة كالعالم الأدبي[4] والمباحث[5]. وتتضمّن 17 أقصوصة.

---

(4) هي بلا منازع أحد أهم عناوين الصّحافة الأدبيّة في تونس خلال الثّلث الأوّل من القرن العشرين، أسّسها زين العابدين السّنوسي (1901 – 1965)، صدر منها 69 عددا في فترة اعتُبرت العصر الذّهبيّ للأدب التّونسيّ الحديث (1930 ـ 1936).مجلّة العالم الأدبيّ هي المنبر الذّي سيُعرّف بالأدب التّونسيّ الحديث تعريفا واسعا ويُتيح له أن يشدّ اهتمام الأوساط الأدبيّة في المغرب والمشرق. فمن مجلّة العالم الأدبّي سترّدد أصداء الشّابّي والحليوي والبشروش والفاضل بن عاشور ومصطفى خريّف ومحمّد العريبي وعلي الدّوعاجي. بل إنّ المجلّة أفردت عددا كاملا للشّابّي بمناسبة وفاته ونشرت قصّة الدّوعاجي «جولة بين حانات البحر المتوسّط» مُوزّعة على ستّة أجزاء. ونظّمت الاستفتاء الشّعريّ الشّهير الذّي فاز فيه كرباكة ومحمود بورقيبة والطّاهر القصّار بالمراتب الأولى.

(5) مجلّة المباحث أسّسها محمّد البشروش وأدار تحريرها إلى تاريخ وفاته سنة 1944 فتولّى محمود المسعدي هذه المهمّة من بعده. وصدرت المجلّة في سلسلتين: الأولى بين جانفي ومارس 1938 (عددان) والثّانية بين أفريل 1944 وأكتوبر 1947 (43 عددا). ولعلّ مزيّة مجلّة المباحث تكمن في أنّها ساهمت في إرساء مدرسة نقديّة جديدة أبرز أعلامها محمود المسعدي

سعى الدوعاجي عبر أقاصيصه إلى تصوير الواقع الاجتماعي والسياسي المتردي بطريقة هزلية تنوس بين الهزل والنقد وسلّط الضوء على قضية المرأة. يقول عز الدين المدني في مقدّمة الكتاب «**لقد احتفل بالحب احتفالا كبيرا وحلّل علاقة الرجل بالمرأة تحليلا قصصيّا رائقا**[6] **فدخل في أعماقهم معبّرا عن ذوقهم ورغباتهم وأفكارهم ورؤاهم بالسخرية اللاذعة والتهكّم المتشائم**» . واستندنا في البحث إلى فرضيّة التأثّر والتأثير بين فنّي الأقصوصة والفيلم بالنظر في التمثيلات السينمائية التي اعتمدها الدوعاجي كحضور الصورة واللقطة وزاوية النظر والزوم والمونتاج...

المونتاج

«**يعرّف المونتاج بأنّه فن وصل اللقطات السينمائية ببعضها في جميع مداخلها، حتى يكتمل الفيلم صورة وصوتا في تزامن دقيق وفي شكل فني خلاق يعتمد عليه الفيلم في وقعه واستحواذه على المتفرج**»[7].

في دراساته حول أبي العتاهية وأبي العلاء المعرّي، وسار على نهجه علي البلهوان في مقال له حول المتنبّي وكذلك الشّأن بالنّسبة إلى أحمد عبد السّلام ومصطفى الفيلالي ومحجوب بن ميلاد وأحمد عبد الوهاب بكير.

أمّا مزيّتها الثّانية فهي احتضانها لأهمّ النّصوص الرّوائيّة والقصصيّة في الأدب التّونسيّ الحديث، ففيها نشر المسعدي بعض أحاديث «حدّث أبو هريرة قال...» و«مولد النّسيان» و«السّندباد والطّهارة»، ونشر الدّوعاجي قصّته الشّهيرة «نزهة رائقة» التّي ستتحوّل إلى شريط سينمائيّ.

(6) نفس المصدر «سهرت منه الليالي»

(7) الفيلموسوفي نحو فلسفة السينما دانييل فرامبتون: ترجمة أحمد يوسف المركز القومي للترجمة.

يتسلّل الأسلوب السينمائي إلى نص الدوعاجي* فيعتمد سردا قصصيا يروي مشاهد لها بداية ووسط ونهاية ويحقق تمازجا بين الكتابة السردية والسينمائية.

يفتتح نص «في شاطئ حمام الأنف» بمجموعة من المشاهد تذكرنا باللقطات السينمائية ويجمعها الكاتب بطريقه المونتاج، مشاهد متتالية تتجاور وتتنافر ولكن توحدها الأمكنة.

مشهد 1: عربة القطار مكتظة بجسم امرأة من الوزن الثقيل.
مشهد 2: الابن يملأ العربة بالبكاء.
مشهد 3: العاشقان روميو وجولييت.
} المكان : القطار

مشهد 4: مجموعة من اللقطات المتلاصقة لمجموعة من المصطفين على شاطئ حمام الأنف. (المكان: الشاطئ)

مزج الدوعاجي في هذه الأقصوصة بين التقنية السينمائية والتقنية السرديّة فأمّا الأولى فقد ركز على نقل المشاهد. «**كانت عربة القطار مكتظة بجسم امرأة من الوزن الثقيل جدا كانت تلبس اللون الأحمر**». وأمّا التقنية الثانية فحين يعلّق على الأحداث يقول : «**وأظن أن لبس الأحمر وراثي مثل السمنة في هذه العائلة**»[8].

تبدو المشاهد مشتّتة تتجاور دون رابط بينها ويعتمد الدوعاجي على تقنية المونتاج ليربط بين المشاهد القصصيّة المفتّتة استحضارا للقطات في السرد السينمائي فجاءت المشاهد متجاورة متنافرة متباعدة ولكنّها تتكامل داخل النسيج السردي ،لتؤلّف الحكاية وهي لقطات مقتنصة من حياة السارد الكاتب أو لنقل المجتمع

(8) نفس المصدر، ص 14.

التونسي في لوحة فسيفسائيّة شتّتتها مفارقات اجتماعية وثقافية، ولكن تتكامل وتتوحّد بقوّة المونتاج لتؤسّس الحكاية السردية.

لقد اعتمد الدوعاجي تقنية التوليف والتقطيع أي القطع بين اللقطات السينمائية فقد فصل بين المشهد الأول والمشهد الثاني بمقطع سردي يسّر من خلاله الانتقال إلى اللقطة ثانية: «**فهاجرت إلى عربة أخرى المهم أن أصل إلى حمام الأنف فلأترك العربات كلها وأتمم طريقي جالسا على سلم العربة.**»[9]

ويشرح «سيرجي آيزنشتاين» في كتابه «الاحساس الفيلمي» هذه التقنية بقوله: «**إنّ اللقطات المنعدمة الصلة يمكن ضمّها ببعضها البعض فتوحى بشيء آخر متغيّر حاصل لجميع اللقطات**».

كما وظّف الدوعاجي الصورة البصريّة خدمة للصورة السرديّة فبدأ نصّ «في شاطئ حمام الانف» بلقطة شاملة تعطينا فكرة عن المكان (العربة) وتكون عين الكاميرا في الأعلى وتنزل تدريجيا لتفتح العوالم الخاصّة للشخصيات (المرأة البدينة، الطفل، روميو وجولييت ...).

تقنية الكاميرا والزوم

هي إحدى التقنيات التي يتم بها تسجيل الأحداث والمواقف أمام كاميرا محايدة. ينطلق المشهد الأول بتصوير عربة القطار. «**كانت عربة القطار مكتظة بجسم امرأة**»[10] وصف خاطف للمكان ثمّ وعبر تقنية الزوم يضيّق «السارد/ المخرج» في مجال اللقطة

(9) نفس المصدر، ص 14.
(10) نفس المصدر السابق.

ليصوّر بدقة تفاصيل المرأة: «الثوب الأحمر/ الشفاه الحمراء / الأظافر/ الحركة.»

أمّا في وصف الشاطئ يقول: «**كان الشاطئ ملآنا بباعة الكاكاوية والليموناضة والمستحمين والملاحف البيضاء البديعة.**»[11]

ثمّ عبر تقنية الزوم أو تقنية التصوير عن قرب أو اللقطة القريبة جدّا ينقل لنا حركات المصطافين وهي حركات مكثفة ومقربة في آن لتكتمل صورة الشاطئ لدى المتفرّج يقول «**فأسدلت على أجسامهن الناعمة ملاحفهن فخرجن إلى الشاطئ فهذه تنسى أنّها ملتحفة تريك وجها وسيما.**»[12]

إنّ السارد يرصد بعين الكاميرا الأحداث فيجعل القارئ يراقب ما يحصل كأنه يشاهد الحدث دون أن تنتبه له الشخصيات فالراوي مرافق قارئه في هذه الرحلة ولا يتركه إلا باكتمال المشاهد. مشاهد في أمكنة متنوعة مختلفة (القطار/ الشاطئ) منتقلا بينها بكامل حريته.

عبر حركة الزوم يتحكّم الكاتب في الكاميرا فنلاحظ «**أنّ إنتاج الصورة السرديّة تشبه حركة الكاميرا إلى الخلف والأمام وهي حركة تتمّ بواسطة عدسة الزوم في السينما**».[13]

تعدّدت الشخصيات القصصية في مشهد قصير (المرأة البدينة، الطفل، روميو وجولييت ...) وبواسطة عين الكاميرا التقط السارد المخرج مختلف الحركات «فقد ملأتها بحركاتها» «والصبيّ يزداد

(11) نفس المصدر

(12) نفس المصدر.

(13) السنيمائي والأجناس في رواية العطّار لنصر سامي موقع الكتروني (www.qalamrsas.com)

غضبا ويزداد صراخا» فناغم بذلك بين حركة الشخصيات وحركة الكاميرا في الفضاء الذي تلتقطه وهو فضاء الصورة السينمائيّة المسرودة».[5]

الاستعارة السينمائية أو المجاز من الصورة السرديّة إلى الصورة السينمائيّة

نقصد بها ربط لقطتين لإخراج فكرة رمزية ثالثة حيث يقوم الفيلم السينمائي بعرض لقطتين إحداهما من داخل المشهد والأخرى تدمج فيه من الخارج بغرض إيصال فكرة معيّنة.

يجمع الدوعاجي في لغته القصصية بين اللغة الواقعيّة واللغة التخييلية المجازيّة، كما وظّف المجاز السينمائي ليجسّد رؤيته السينمائية عبر بلاغة بصريّة «تتفاعل فيها الحركة مع الأشكال والألوان والأجساد والأصوات وتقوم على التناغم بين الصور والموسيقى ورؤية خاصّة يتداخل فيها الزمان والمكان والسرد والذاكرة ...[14]

فالخطاب يجمع بين التواصل البصري والفني في آن من خلال استعمال تقنيات عديدة كالموسيقى، حركة الكاميرا... ففي أقصوصة «مجرم رغم أنفه» يفتتح النصّ بتحديد الإطار الزماني الخامسة صباحا والجوّ كان غائما ، والإنارة ضعيفة يبدأ قاسم بلفّ سجارته بيدين ترتعشان وقد أنست عيناه ظلام الحافلة وأسرّ في نفسه : ما أطول الساعات الأخيرة» . نلاحظ تناغما بين الصورة واللون والجسد والصوت الآتي من الداخل المونولوج ليرسّخ

(14) المجاز بين الصورة الروائية والصورة السينمائيّة الدكتور محمّد فاتي صحيفة المثقف عدد 5947 ـ 12/ 17/ 2022.

مأساة البطل ويعمّق صرخاته «ألم يكن مجرما رغم أنفه «. ومن خلال هذه الصورة يسلّط الدوعاجي الضوء على قضايا المهمّشين. وعبر حيلة دراميّة يمسرح الحياة والواقع فيجعل المتفرّج يبكي ويضحك في آن لحال البطل ، يقول السارد في آخر النصّ وقد اكتشف قاسم أنّه كان يشتكي لرجل أبكم و«ارتمى على مقعده مغمض الأجفان وهو يقول : آه حتّى هذا لقد كنت أشكو بلواي إلى أصمّ أبكم.»

السيناريو القصصي

في بعض النصوص يضارع الكاتب الراوي ما يقوم به السيناريست في كتابة السيناريو كوصف الأحداث بطريقة بصرية، فيصف تتبع الأحداث والتفاصيل الهامشية وكيفية الحركة وهي ملاحظات تقدّم من طرف السيناريست لتساعد المخرج والممثل على تصوّر المشهد قبل تمثيله. ففي نصّ «سهرت منه الليالي» يصوّر الدوعاجي بعض التفاصيل المتعلّقة بحركة الجسد وطريقة الكلام والحركة وارتعاش الصوت ليبين لنا الحالة التي تمر بها الخالة بسبب العنف الزوجي التي تمرّ به ابنة أختها.

« كانت الخالة امرأة ممتلئة الجسم يتحرّك كل جزء منها بمفرده وهي تطلع درج السلّم لاهثة شاخرة تتصبّب عرقا وهي تصرخ مداعبة ابن أختها من قبل أن تراها» «تقول الخالة هذا وهي تنظر شزرا إلى باب الغرفة...» تحتد الخالة تصرخ في ابنة اختها تقول «هذا وهي تنظر لمعصميها المكتنزتين بهما الأسورة الفضية» من خلال هذه الشواهد تبين أن الدوعاجي يقوم بتوظيف تقنيه السيناريو، فيضعنا أمام مشهد بصري واصفا التفاصيل والجزئيات

والحالات النفسية للشخصيات ليستفيد منها المخرج والممثل، ويوضح الصورة للمتلقّي.

الخاتمة

لقد نجح الدوعاجي في سرد قصّة ترى وتسمع محوّلا الدلالات اللفظية إلى صور ولقطات سينمائيّة معتمدا تقنية المونتاج والكتابة عن طريق السيناريو وحركة الكاميرا . فتناثرت هذه التقنيات في القصة الدوعاجيّة مخترقة الحدود بين جنس القصّ والسينما و تراسلت الأجناس لتولّد نصّا طريفا مزج بين الكتابة القصصية والتقنيات السينمائيّة وهو ما أهّل بعض النصوص إلى تحويلها لفيلم سينمائي قصير.

قائمة المصادر

- سهرت منه الليالي علي الدوعاجي.
- السرد بالتصوير الكاميراتي، قراءة في قصة (صور) لجمال نوري، خليل شكري هياس، بحث ضمن كتاب بلاغة القص «مستويات التشكيل السردي في قصص جمال نوري»، إعداد وتقديم ومشاركة: محمد صابر عبيد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، الطبعة الأولى، 2011: 80.
- من النص السردي إلى الفيلم السينمائي «قراءة في اشتغال المصطلحات»، سعيد عموري، مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، قسم الآداب والفلسفة، العدد 12، جوان، 2014: 20.
- الرواية والسينما وعلاقة دائمة، خليل الفريع، مدونة فضاء الكلمة، 2009، عن الأنترنيت: elaphblogs.com.
- اللغة السينمائية، مارسيل مارتن، ترجمة: سعيد مكاوي.
- سردية الصُّوْرَة بين اللوحة والمشهد الروائي، كوثر جبارة، مجلة الأديب الثقافية (بغداد)، العدد (196)، 2013: 4.
- التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، مهدي صلاح الجويدي 223، 224.
- فكرة الإخراج السينمائي «كيف تصبح مخرجا عظيماً، كين دانسايجر، ترجمة: احمد يوسف: 132.
- المونتاج في خطاب إدوار الخراط الروائي، علي عواد عبد الله، أطروحة دكتوراه، جامعة الموصل، كلية التربية للعلوم الإنسانية،

بإشراف: أ.د. عبد الستار عبد الله صالح، 2017: 47.

- اللغة السينمائية في أقاصيص كمال الرياحي، نبيل درغوث، مجلة الحياة الثقافية (تونس)، العدد 198، 2008: 73.
- اللغة السينمائية: 46، وينظر: التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد: 225، وديناميةالفيلم، جوزيف وهاري ميلدمان، ترجمة: محمد عبد الفتاح قناوي: 155.
- اللغة السينمائية: 46، 47، وينظر: الأسس العملية لكتابة السيناريو، لويس هيرمان، ترجمة: مصطفى محرم: 156.
- الصورة السينمائية «من السينما الصامتة إلى السينما الرقمية، سعيد شيمي: 27.
- موسوعة فن الإنتاج السينمائي، كين دالي، ترجمة: روبير عبد المسيح جودة: 80.
- التوظيف الدلالي لبناء اللقطة- المشهد عند الموجة الفرنسية الجديدة، مجلة الباحث الأكاديمي، العدد (52)، 2009: 215.
- تقنيات مونتاج السينما والفيديو «التاريخ والنظرية والممارسة»، كين دانسايجر، ترجمة وتقديم: أحمد يوسف: 287.
- المونتاج في خطاب إدوار الخراط الروائي، علي عواد عبد الله، أطروحة دكتوراه، جامعة الموصل، كلية التربية للعلوم الإنسانية، بإشراف: أ.د. عبد الستار عبد الله صالح، 2017: 79.
- أساليب السرد في الرواية العربية، صلاح فضل، مركز الإنماء الحضاري (حلب)، دار المحبة (دمشق)، 2009.

❖ تراسل الاجناس الأدبية في عالم وليد إخلاصي القصصي ن. نضال صالح منتديات ستارتايمز.

❖ قصص قصيرة بكعوب سنيمائية عالية صحيفة الاتحاد 2018

❖ تداخل الفنون والآداب : سارة طالب.

❖ المجاز بين الصورة الروائية والصورة السينمائيّة الدكتور محمّد فاتي صحيفة المثقف عدد 5947 – 12/ 17/ 2022.

❖ السنيمائي والأجناس في رواية العطّار لنصر سامي موقع الكتروني www.qalamrsas.com

❖ الفيلموسوفي نحو فلسفة السينما دانييل فرامبتون: ترجمة أحمد يوسف المركز القومي للترجمة.

الهزل والإضحاك آليات للنقد الاجتماعي من خلال مسرح علي الدوعاجي

ابتسام الوسلاتي

المعهد العالي للتنشيط الشبابي والثقافي ببئر الباي

جامعة تونس

مقدمة

حملت بدايات القرن العشرين بشائر بروز مسرح تونسيّ، وقد تجلّى ذلك بالخصوص من خلال نشأة الفرق المسرحيّة، وكانت الخطوة الأولى تتمثّل في ترجمة النّصوص الفرنسيّة والإيطاليّة، حتّى بلغ عدد النّصوص المسرحيّة المترجمة إلى حدود النّصف الأوّل من القرن العشرين ما يقارب خمسين نصا أو أكثر[15]، وكانت البداية الفعليّة للمسرح التّونسيّ خلال الثّلاثينات من القرن العشرين، إذ شهد تكاتف مجهودات جملة من المبدعين الذّين آمنوا بضرورة خلق مسرح تونسيّ، وفي هذا الإطار ظهرت نصوص تونسيّة في روحها ومضمونها ولغتها تراعي الحاجات النّفسيّة والاجتماعيّة للمتلقّي.

(15) محمد مواعدة، **حركة الترجمة في تونس وأبرز مظاهرها في الأدب (1840 – 1955)**، تونس، ليبيا، الدار العربية للكتاب، 1986، ص 277.

يعدّ المسرح أحد الأجناس التّي استقطبت اهتمام جماعة تحت السور، حيث شهد ثورة حقيقيّة بعد أن تمّت تونسة نصوصه كما وقعت العناية بتقنياته الرّكحية، وشكّل آليّة للتّواصل مع الجمهور وأحسن مدرسة لشعب تسعة أعشاره لا يعرفون القراءة والكتابة[16]، وقد لاقت المسرحيّات التي كتبها علي الدوعاجي رواجا و«فيها من البيئة صور وشؤون، ومن الأهل ألوان، وأشجان، وحب وسخر، ومن الفكر معان تجدد الفهم لسير الحياة، وحقائق الأشياء وقيم الإنسان. وخصّ الإذاعة بتمثيلياته، وقد توالت تباعا إلى آخر أنفاسه، يخرجها أحيانا مع فرقته، وأحيانا يؤدي فيها أدوارا»[17]. وتوسل الدوعاجي بالضّحك والفكاهة باعتبارها أداة للإصلاح وآليّة للتطهير الاجتماعيّ والأخلاقيّ، خاصّة أنّه كان لا يحبّ إلقاء الدّروس الأخلاقيّة على النّاس ويكره الوعظ والإرشاد حسب قوله[18]. وفي هذا السياق سنحاول البحث في طبيعة الدور الذي لعبه علي الدوعاجي في التأسيس للمسرح الهزلي في تونس، ثم نتوقف عند خاصيّات فنّ الإضحاك بوصفه آلية من آليات النقد الاجتماعيّ مثلما تراءت من خلال مسرح علي الدوعاجي.

1. علي الدوعاجي رائد من روّاد المسرح الهزلي

كان حرص الجيل الثلاثيني متزايدا على ضرورة تأليف مسرحيّة تونسيّة قلبا وقالبا تستمدّ موضوعها ولغتها وروحها من الواقع

(16) محمود بيرم التونسي، لا رجاء في نهوض المسرح، **الزمان**، 28 أفريل 1936.

(17) توفيق بكار، مقدمة **الأعمال الكاملة** لعلي الدوعاجي، تونس، دار الجنوب، المجلد الأوّل مسرح 1، ط 1، 2010، ص 29.

(18) عزالدين المدني ومحمد السقانجي، **رواد التاليف المسرحي في تونس**، تونس، الشركة التونسية للتوزيع، 1986، ص318.

التّونسيّ، وقد أكّد محمود بيرم التّونسي هذه الفكرة في معرض تصويره لحالة المسرح التّي تحتاج إلى مراجعة جذريّة فقال في ذلك: «بقيت أجواقنا كما كانت عليه عالة على الرّوايات الأجنبيّة من شرقيّة وغربيّة. وبقي الشّعب يذهب إلى المسارح متثاقلا متثائبا يجذب تارة بقرقعة موسيقيّة وطورا بالدّخول مجانا. ومع هذا لم تنقطع مناحة القائلين بوجوب خلق الرّواية التّونسيّة البحتة، ولم يفتأ أصحاب الأجواق متلهفين على ظهور المؤلّف التّونسيّ الذّي يستطيع تموين المسرح بروايات محترمة»[19].

أرسى جماعة تحت السور مشروعا داعيا إلى وضع قواعد فنّ مسرحيّ تونسيّ وغذّوه بالمقالات النّقديّة، علاوة على النّصوص المسرحيّة التّي اقتصرت في البداية على الترجمة عن النّصوص الغربيّة مع مراعاة الخصوصيّة التّونسيّة لضمان تفاعل المتلقّي. وقد أشار توفيق بكار إلى هذه الخاصيّة في معرض حديثة عن المسرحيّات المترجمة لعلي الدوعاجي بقوله: «وإذا اقتبس الدوعاجي من غيره، جدد الصياغة واختصر المادّة وبسّط الأدوار، وتوّنس الأحداث والظروف والأشخاص والأسماء. فكيف لا يعسر بعد ذلك حتّى على الباحث المدقق أن يرى في «حي ينقز» قصة «كن كان» ليحيى حقي، وفي «الشيخ خرافة» Don Quichotte لسيرفانتاس، وفي «جا خاطب من بلاد الطررني» بعضا من le voyage de Mr Perrichon للابيش، وفي «هكه يلزم» Topaze لمارسال بانيول، وفي «بطاقات الحياة» جزءا من la carte لمارسيل إيمي. ومن شدة حرصه على التونسة كان في أقدم مخطوطاته

(19) محمود بيرم التونسي، لا رجاء في نهوض المسرح، سبق ذكره.

يحاكي الأسماء الإفرنجية بما يشابهها عندنا أو يقاربها قشوط ل Quichotte، و«طوباز» لـTopaze»[20].

إنّ توجّه الدوعاجي صوب تونسة المسرح هو محاولة لتهيئة هذا القالب الفنّي حتّى يستوعب المشاغل اليوميّة للشّعب التّونسيّ، فيغدو مرآة تنعكس عليها عاداته وتقاليده، كما يعكس منظومته الفكريّة والسّلوكيّة، فيستضيف الأحداث السّياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة، وفي ضوء هذه الرّؤية أصبحت الرّواية التمثيليّة مدعوّة إلى تناول «المجتمع المعدّة له والمكتوبة من أجله بالتشخيص الجدّي أو الهزلي وبالنّقد اللّطيف أو اللاّذع لأدوائه ونقائصه. يجد إذ ذاك كلّ منّا في أشخاص الرّواية شيئا من نفسه ونبذة من أخلاقه برديئها وحسنها، وغثها وسمينها، وصورة ممّا حوله من مشاكل الحياة ومآزقها. فتنفتح عند ذلك بصيرته، وتغوص في أعماقه الموعظة البالغة، والدّرس النّافع»[21].

لقد مارس علي الدوعاجي المسرح وأثمرت هذه التجربة 15 رواية تمثيليّة وقع تجسيدها على الرّكح، واضطلع فيها الدوعاجي بدور التأليف والإخراج[22]، هذا إلى جانب 163 رواية راديوفونية شارك فيها بالتّمثيل، وممّا يذكر له في هذا الإطار أنّه كوّن مع بعض أصحابه فرقة بإسمه وصار يخرجها معهم بنفسه، ويمثل فيها أدوارا كان من أبرز أعضائها «محمد بن فضيلة» و«شافية رشدي»

(20) توفيق بكار، مقدمة **الأعمال الكاملة** لعلي الدوعاجي علي الدوعاجي، **الأعمال الكاملة**، سبق ذكره، المجلد الأوّل مسرح 2، ص 11.
(21) ص. م، الأدب الشّعبيّ، **العالم الأدبي**، العدد1، 6 ماي 1933، المجلد الرابع، ص5.
(22) زين العابدين السنوسي، ميراث علي الدوعاجي، **الفكر**، ماي 1969.

و«المنجي بن سلامة» و«توفيق العبدلي» و«حمودة معالي» و«المنجي بن يعيش».

عمد الدوعاجي في مسرحياته إلى الواقع يستقي منه مواضيعه وشخصيّاته، وفق هذا كانت مزية هذه المسرحيّات تتمثّل في قدرتها على تحويل المشاغل اليوميّة إلى مادّة فنيّة بعد صقلها وتهذيبها، وبذلك لا تفاجئ المتلقّي الذّي يجد صداها في محيطه، لا غرابة في ذلك فقد كان الدوعاجي «كاتبا ساخر الرّوح، جريء الفكر، يخفي نابا حديدا وراء البسمة الظّاهرة، حيلته، ربّما، في التّعبير عمّا لا يباح له أن يقوله. ما كان له أن يتكلّم كما يحبّ، ولا في كل ما شاء من المواضيع، مقيّدا لسانه بقيود هي ثمن المذياع. على كلامه رقيب من قبل، ورقيب من بعد، هيئة الإشراف الفرنسية، وفئات من البيئة ولا تلك تجوز له أن يعرض للهيمنة الاستعماريّة بقول، ولا هذه ترضى أن يعري ما تستره من عيوبها»[23].

وتلعب العوامل الاجتماعيّة والمتغيّرات الثّقافيّة وسمات الشّخصيّة دورا مهما في إنتاج الفكاهة. فقد كان الدوعاجي مولعا باللّهو ويحبّ النّكتة كما يأنس لمجالس الأنس والطرب، فالفكاهة فنّ لا يجيده جميع النّاس بل إنّ أشخاصا بعينهم يملكون روح الفكاهة القادرة على أن تكون تعبيرا عن موقف أو فكرة بالتلميح دون التصريح. وإنّ الظّروف التّي نشأ فيها الدوعاجي وأسهمت في تكوين شخصيّته هي التي مكّنته من الانخراط في مجتمع تحت السّور، فتبوأ مكانة في جلسات الجماعة التّي اشتركت في حبّ الفنّ والشّيخات، وربطته صداقات متينة بمختلف أفرادها من بينهم

(23) توفيق بكار، مقدمة كتاب **مسرح علي الدوعاجي**، تونس، دار الجنوب للنشر 2002، ص10.

«محمد العريبي» و«محمود بيرم التّونسي» و«الهادي العبيدي» و«صالح الخميسي» و«مصطفى خريف» الذّي خلّد بعض مواقفه من ذلك قوله: «وله ولوع بالسّماع ولكنّه لا يتمتّع بحنجرة جميلة حتّى كان إذا اضطرب مجلسنا وكثر فيه الصّخب ولم يجد من يسمعه يتهدّد الجميع بقوله: -»هيّا تسكتوا ولا توا نغني» فيسكت الجميع خوفا من سماع غنائه. وحين نفّذ تهديده في إحدى المرّات هربت أنا من الحانوت إلى القهوة تاركا «فردة بلغتي»... من كثرة الاستعجال...»[24].

2. فنّ الإضحاك وأهميته في النقد الاجتماعيّ من خلال المسرح الهزلي لعلي الدوعاجي

لقد راهن الدوعاجي على الإضحاك بالنظر إلى وظيفته الرّوحيّة والفيزيولوجيّة، ممّا ييسّر عمليّة التّواصل بين الباثّ والمتقبّل، فالضحك يسهم في تنفيس الانفعالات السلبيّة التي لا يتحكم فيها العقل ويتم التعبير عنها بطرائق ممتعة ومقبولة اجتماعيا في الآن ذاته، فالفكاهة لها دور التعديل للسلوك أو التلطيف من مشاعر الغضب والإحباط، ومصداقا لذلك ما أورده الدوعاجي في مقاله عن الفكاهة في الأدب العربي يقول: «ليس أجمل منظر في العين من رؤية وجه باسم قد كساه الحبور جمالا وطيبة وكساه الجمال طيبة وحبورا. ليس أوقع في السّمع من نبرات ضاحكة صافية كأنّها توقيع

(24) مصطفى خريف، علي دعاجي شجون من حديثه، **الفكر**، السنة 3، العدد 8، ماي 1958، ص ص 27 - 28 .

الفولاذ على البلور النّقي. وكم من وقار زائف تذهب به ضحكة. وكم من بائس ترجع به الابتسامة إلى جادّة الأمل الكبير»[25].

وفي السياق ذاته أكد هنري برغسون Henri Bergson أنّ للضحك وظيفة اجتماعيّة وهو لا يحدث إلاّ في ظلّ التفاعل الاجتماعيّ ويتمثل دوره الأساسي في تصحيح العيوب الاجتماعيّة والأخلاقيّة، ومن ثمة يعتبر برغسون أنّ الضحك مرتبط بالجماعة، ومن أجل فهم الضحك يجب وضعه في وسطه الطبيعي الذي هو المجتمع، ويجب بشكل خاصّ تحديد وظيفته المفيدة التي هي الوظيفة الاجتماعيّة[26]. وقد شكّل الضّحك بالنّسبة إلى الدوعاجي وسيلة للتّغيير الاجتماعيّ تتماشى مع طبيعته المرحة الميّالة للّهو، لذلك توسّل به بوصفه أداة للإصلاح والتقويم، وهو ما من شأنه تحقيق المتعة والإفادة بعيدا عن الوعظ والإرشاد ممّا يدفع المتلقّي إلى الملل والانصراف عن العروض المسرحيّة.

لقد أمعن الدوعاجي في تحدي المنظومة القيميّة للمركز بالإصرار على التمرّد تكريسا لمبدإ المخالفة رائده في ذلك أسلوب هزلي، وقد جرّ عليه ذلك رفض عدد من مسرحيّاته من طرف الرّقابة من ذلك مسرحيّة «امرأة»، ولعلّ السّبب في ذلك يكمن في طبيعة قلمه اللاّذع الجريء الذّي يذهب رأسا إلى سبب الدّاء فيعريه ويقدّم البديل الذّي يقنع المتلقّي، ممّا يدفعه إلى تبنّي الفكرة دون أن يتحوّل المؤلّف إلى خطيب، وبهذا الاعتبار يغدو المسرح مدرسة الشعب

(25) علي الدوعاجي، فكاهات الأدباء، الفكاهة في الأدب العربي، نقلا عن علي الدوعاجي، **تحت السور**، جمع وتقديم عزالدين المدني، تونس، الدار التونسية للنشر، 1975، ص131.

(26) انظر، هنري برغسون، **الضحك**، تعريب سامي، الدوربي وعبد الله الدايم، القاهرة، دار الكتاب المصري، ط1947،1، ص 13 .

التّي «يتلقّى فيها العموم دروس الحياة ومثلها، ويرى فيها مشاكل يومه معقّدة حول عنق غيره بحيث لا تربك المتفرّج ولا تكده وإنّما تسلّيه وتلهيه بعقدها حتّى إذا ولدت خيرا أو شرّا أمكنه أن يرى بعين واعية، وأن يستفيد على قدر كفاءته، كما لو كانت الحادثة قد وقعت على مسرح الحياة الدنيا، وكما لو عاشها بنفسه. بحيث أن المسرح من شأنه أن يكون في المجتمع تربية عامّة وثقافة اجتماعيّة»[27].

إنّ للكتابة المسرحيّة عند علي الدوعاجي خصوصيّات تميّزها، من ذلك أنّ هذا المبدع قد اختار مواضيعه من الواقع اليوميّ فنقل إيقاعه الصّاخب إلى فضاء المسرحيّة، ورصد حركته حتّى أنّ المتلقّي يجد فيها صورا من حياته العامّة والخاصّة ونماذج من بيئته يصوّرها بواقعية هازلة خفيفة فــ: «من مسرحهم ذاك في الحقيقة اشتقّ مسرحه هذا الذّي من خيال. يتفرّج عليهم طول النّهار، وفي اللّيل، يتدبّر حياتهم فيبتدع أشباها لهم من الأبطال كأنّهم هم، وهم أطياف من الأقوال. وبأمثالهم أولاء يحاورهم عبر الحوار فيطارحهم المسائل، ويشاورهم في الحلول»[28].

حرص الدوعاجي على الهزل والفكاهة نظرا إلى قدرتهما على التأثير في الجمهور حتّى يغدو تمرير الرّسالة النّقديّة أكثر يسرا ونجاعة. فقد آمن الدوعاجي بجدوى الضّحك، حيث تعدّ الفكاهة آلية نفسيّة دفاعية في مواجهة العالم الخارجي تقوم على أساس تحويل حالة الضيق إلى شعور بالمتعة، كما ذهب إلى ذلك سيغموند

(27) زين العابدين السنوسي، المسرح مدرسة الشعب، **العالم الأدبي**، السنة4، العدد 15، 22 سبتمبر 1935، ص295.
(28) توفيق بكار، مقدمة كتاب **مسرح علي الدوعاجي**، سبق ذكره، ص 10.

فرويد Sigmund Freud[29] إذ تسمح بتطهير الإنسان من هموم الحياة فيتحرّر من شواغلها ليطلق العنان لنفسه حتّى تتخلص من متاعبها وشقائها، وتنشأ متعة الفكاهة عن التنفيس عن تلك الطاقة التي كانت سترتبط بمثل هذا الانفعال السلبي، فأصبحت طاقة فائضة يقع التعبير عنها بالضحك، وبالتالي لعبت الفكاهة والضحك والنكتة أدوارا تنفيسية من خلال تصريف بعض الطاقات التي لو تراكمت لأصبحت ذات فاعلية سلبيّة من شأنها أن تؤثر على الفرد والمجتمع.

ولا مناص من التأكيد أنّ الجمهور الذّي يخاطبه الدوعاجي يتكوّن بالأساس من الفئات الشّعبيّة التي تعاني تحت ضغط السّياسة الاستعماريّة، وبفعل مختلف الأمراض الاجتماعيّة التّي كانت تهدّد الكيان التّونسي خلال تلك الثلاثينات من القرن العشرين، فبحث الدوعاجي عن إمكانيّات التّخفيف عنها من خلال الهزل واعتماده آليّة في الكتابة وشكلا من أشكال المقاومة، وقد أكّد علي العزيزي هذه الفكرة عند تحليله لخصوصيّات أدب الدوعاجي، يقول في ذلك: «فالدوعاجي يوافق فولتير في قوله: «إن لم تبق لنا ضحكتنا لشنق النّاس أنفسهم فويل للفلاسفة الذّين لا يبسطون تجاعيدهم، لأنّ العبوس مرض عضال». فالضّحك عند الدوعاجي عنصر تسلية ينأى بالإنسان عن حياة الجدّ والواقعيّة والنّشاط الغائي، إلى حياة اللّهو والمرح فهو «موسيقى يعزفها القلب للقلب لتتوحّد النّفوس وتنتشر المحبّة بين النّاس»[30].

---

(29) سيغموند فرويد، **معالم التحليل النفسي**، تعريب محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، بيروت، ط5، 1983، ص 68.

(30) علي العزيزي، الضحك والإضحاك في أدب الدوعاجي (1) وسائل الإضحاك في «جولة بين حانات البحر المتوسط»، **الصادقية**، العدد9، أفريل 1998، ص43.

كان وعي الدوعاجي عميقا بالدور الذّي يلعبه الضّحك بوصفه شكلا من أشكال التّسلية والتّرفيه، وقد آهتدى إلى استغلال تأثيراته الإيجابيّة في نفس المتلقّي، ومرّر من خلاله خطابا نقديّا غايته الكشف عن مواطن الخلل، وبفضل ذلك عبّر الضّحك عن موقف من الذّات ومن الآخر، فمن وظائف الفكاهة كونها تكسب الإنسان مشاعر الارتياح والتحرر من قيود الواقع باعتبار أنّها وسيلة فعّالة للتخلص من مشاغل الحياة والهروب من هموم الدنيا ومتاعبها، بل إنّ العالم الواقعي ليصبح (في لحظة الضحك) وكأنّ لا وجود له... و ينسي المرء كلّ همومه وآلامه[31]، وبهذا المعنى «لا يبدو الضّحك والإضحاك عند الدوعاجي مجرّد وسيلة للتّسلية والتّرفيه وإنّما يمثّلان قيمة إنسانيّة مرتبطة بالوجود الإجتماعي فما دامت هناك حياة اجتماعيّة فالضّحك أحد دلالاتها»[32].

إنّ توجّه الدوعاجي نحو الشّعب قد دفعه إلى الاستجابة لحاجاته النّفسيّة والفكريّة حتّى يحقّق العمل الفنّيّ النّجاح، وفي هذا الإطار كان الضّحك آلية من آليات النقد الاجتماعيّ لتسليط الضوء على قضايا تهمّ المجتمع التونسي والعلاقات داخله، ويعبّر عن التحولات الاجتماعيّة التي عرفها في ضوء سياق تاريخيّ بعينه، وللمسرح وظيفة اجتماعيّة هامّة تتمثل في التعبير عما يدور في النفس البشريّة بطريقة رمزيّة. ولعلّ الحاجة إلى الفكاهة تزداد في ظلّ القمع الفكري والرقابة لتغدو سبيلا يمكّن المبدع من التعبير عن أفكاره بأكثر حرية. وقد تفاعل الجمهور مع مسرحيات

(31) زكريا إبراهيم، **سوسيولوجية الفكاهة والضحك**، القاهرة، دار مصر للطباعة، 1959، ص 65.

(32) علي العزيزي، الضحك والإضحاك في أدب الدوعاجي (1)، سبق ذكره، ص 48.

الدوعاجي وحقّقت صدى واسعا في الأوساط الشّعبيّة، علما أنّه توسّل باللّغة العاميّة في كتاباته عامّة وفي الرّوايات المسرحيّة خاصّة، وعمل على تطهيرها من الشّوائب وتنقيتها حتّى تغدو لغة صحافة وأغنية وقصّة ومسرح.

لقد أسهمت اللّغة العاميّة التّي توسّل بها الدوعاجي في توجيه المسرح نحو الشّعب، فاستمدّ منه مواضيعه واستقى لغته التّي شكّل حضورها في المسرحيّة نقطة تواصل مع الجمهور، تساعد الباثّ على تمرير رسالته مع ضمان فهمها لدى المتقبّل حتّى تتحقّق الغاية المرجوة من العمل المسرحيّ، لأنّ اللّغة يمكن أن تتحوّل إلى عائق أمام فهم المتلقّي للرّمز والتورية مثلا، أو عندما يعمد المؤلّف إلى قلب الكلام وافتعال بعض الأخطاء التّي تخلق المتعة والتّشويق، ولا أدل على ذلك ممّا ذهب إليه الدوعاجي في مسرحيّة «سليم وسليّم»[33] حيث أقامها على ضرب من مغالطات كلاميّة تتصعّد حتّى يتحوّل الأمر إلى مغالطة بالموقف، ويتجلّى ذلك حين يقع «سليّم» في سوء فهم بسبب غفلته فيظنّ أنّ «الحاجّة صلوحة» الدّلالة هي أمّ الفتاة التّي أعجب بها أخوه فيسارع بخطبتها من أمّها حتّى يقطع أمل أخيه فيها ويفوز بتلك المرأة التّي خلبت لبّه، ويتولّد من هذه المغالطة بالموقف في نهاية المسرحيّة الضّحك حين يكتشف «سليّم» أنّ هذه المرأة الموعودة ما هي إلاّ عانس في الأربعين ذميمة الخلقة قبيحة الصّفات، أمّا الدّلالة فقد أرادت كراء منزل على ملك عائلته.

---

(33) علي الدوعاجي، مسرحية «سليم وسليّم»، **الأعمال الكاملة** جمع وتحقيق وتقديم وبيبلوغرافيا توفيق بكار، سبق ذكره، المجلد الأوّل مسرح 1، ص 139.

استطاع الدوعاجي استقطاب الجمهور لمشاهدة هذه المسرحيّات التّي عرفت شهرة واسعة حتّى تمّت المطالبة بإعادة عرضها أكثر من مرّة، وهذا عين ما أكّده توفيق بكار في حديثه على مسرحيّات الدوعاجي بقوله: «وكتبها كلّها، ويحسن الفصحى، بالدّارجة التّونسيّة، حرصا منه على أن ينصت إليه أكثر عدد ممكن من أفراد الشّعب، في عهد لا تزال فيه الأميّة فاشية، فيرسلها على ألسنة الأبطال بـ«قواعدها» و«تواشيها»، حيّة ناطقة، فكهة فائحة، بلهجة العاصمة، أو لهجات الجهات، أبدع فيها كما لم يبدع، فيما نعرف، غيره من كتابها. فارتقى بعبارتها اليوميّة العاديّة إلى درجة فنيّة عالية»[34].

وفي ضوء هذه الرؤية شكّلت اللّغة العاميّة عند الدوعاجي اختيارا يتماشى مع توجّهه نحو المسرح الهزلي، وقد سعى إلى الإرتقاء بمستوى الخطاب اليوميّ حتّى يتلاءم مع الوظيفة الجديدة المعدّة له في التعبير عن أفكار المؤلّف المتمرّدة والجريئة، كما يسمح كذلك بتمرير أسلوبه السّاخر دون أن تشكّل اللّغة عائقا يمنعه من التّواصل مع الجمهور، وله نكت من التلاعب بالكلام يسوقها كلّما سنحت الفرصة، ومن أمثلة ذلك قوله في إحدى الحوارات التي دارت بين حسينة وحسين:

حسينة: قَلبِي ما قَايلِّي خِير

حسن: ما تَسمَعشْ كِلاَمُه

وأخرى

سالمة: مَا يحِسّ الجَمرَة كَانْ اللِّي يَعفِس علِيها

(34) توفيق بكار، مقدمة كتاب **مسرح علي الدوعاجي**، سبق ذكره، ص9.

حسن: انْتِ عَلى كُلّ حَال رُد بَالِك قبَلْ مَا تَعْفِس

وكذا الأمر بالنّسبة إلى الموقف المسرحيّ الذّي مثّل أيضا مصدرا لإشاعة الهزل والفكاهة في المسرحيّة، وينشأ من تناقض يحصل داخل الشّخصيّة بين رغبتين متضادتين. وقد أمعن الدوعاجي في استغلال هذه التقنية حين عمد إلى وضع الشّخصيّات التّي استقاها من الواقع في مواقف تربكها، ممّا يؤدّي إلى تردّدها وحيرتها تجاه الأحداث التي تواجهها في حياتها، هذا ما من شأنه توليد الضّحك، ونسوق مثالا على ذلك بالعودة إلى مسرحيّة «شاشيّة أشكون»[35] التّي يلعب فيها «فريد» دور البطولة، وهو موظّف متزوّج حديثا ينعم بالاستقرار العائلي حذو زوجة محبّة. ولكنّ حادثا عارضا يعصف بهدوء هذه العائلة، وذلك على إثر عثور «فريد» على شاشيّة مجهولة ملقاة على كرسي في قاعة الأكل. ومنذ ذلك الحين تتوارد على ذهنه الظنون ولمّا يكتشف أنّها ليست شاشيته ولا هي ملك لأحد أقاربه ينحصر مجال شكّه في زوجته «شفيقة» التّي قد تكون استقبلت رجلا في غيابه، غير أنّه في الآن ذاته لا يصدّق حدسه لما يعرفه عن طبيعتها المخلصة والوفيّة. وأمام هذه المشكلة التّي أرقته يلتجئ «فريد» إلى صديقه «عثمان»، وهو الشّيخ الخبير بشؤون الحياة ليستشيره عساه يجلي له حقيقة الموقف، فيزيل الشّكوك عن نفسه. فما كان من «عثمان» إلاّ أنّ نصحه بالعودة إلى الطّابع الموجود بالشّاشية حتّى يعرف المحلّ الذّي صنعت فيه، وعلى إثر ذلك قرّرا الذّهاب إليه حتّى يسألا عن صاحب الشّاشية، وبعد حوار طويل دار بينهما وبين صاحب المحلّ وصانعه تمكّنا من معرفة

(35) علي الدوعاجي، مسرحية «شاشية شكون»، **الأعمال الكاملة**، جمع وتحقيق وتقديم وبيبلوغرافيا توفيق بكار، سبق ذكره، المجلد الأوّل مسرح 1، ص121.

الشّخص الذّي اشتراها. فذهبا إليه بحثا عن الحقيقة إذ تحوّلت الشّاشيّة إلى قضيّة شرف وبعد شدّ وجذب أكّد هذا الشّخص مضي ثلاث سنوات على تاريخ لبسه للشّاشيّة، وبذلك يزداد الموقف تأزّما حتّى قارب «فريد» على الجنون دون أن يقدر على مصارحة زوجته بما يدور في خلده، وفي هذه المرحلة يتدخّل عنصر المفاجأة المسرحيّة ويسوق المؤلّف حلاّ للعقدة يرضي أذواق الجمهور، فيظهر صاحب الشّاشيّة الحقيقيّ وهو عامل الكهرباء الذّي دخل المنزل صباحا حتّى يحمل متاع مشغّله الذّي أصلح عطبا في التيّار الكهربائي، غير أنّه نسي شاشيّته على الكرسي وبعد مرور سبع ساعات عاد ليأخذها، فانكشف سرّ الشّاشيّة الذّي نبع من وهم جعل «فريد» يعيش تناقضا بين ثقته في زوجته وشكّه في وجود علاقة تربطها مع صاحب الشّاشيّة.

لقد حرص الدوعاجي على خلق المواقف المضحكة من خلال طبيعة سلوك الشّخصيّة حتّى لا يكون الضّحك مجانيّا أو يقصد به التّهريج بقدر ما ينبع من حالة نفسيّة عميقة ناجمة عن تضارب حاصل في داخل الشّخصيّة إزاء موقف يعترضها في حياتها. فتتجلّى من خلال ذلك طبيعة الخطاب الفكريّ الذّي يمرّره الدوعاجي عبر المواقف الهزليّة المضحكة غايته من وراء ذلك هي كشف مختلف التناقضات التّي تهدّد سيرورة المجتمع باتّجاه التطوّر والنّهضة. فمثّلت هذه المسرحيّات «من أرقى ما وضع في استعراض الحياة التّونسيّة والأخلاق الحاضرة بين طبقات سكان المدن والفازعين نحو التطوّر الجديد، وفي ذلك العرض كثير من الكشف عن المساوئ وعن العواقب ممّا يعد أثمن أنواع التوجيه أو الكشف عن حقائق الحياة»[36].

(36) زين العابدين السنوسي، من ضحايا النبوغ الباكر علي الدوعاجي

اختار الدوعاجي المسرح الهزلي ولأجل ذلك طوّع مختلف وسائل الإضحاك سواء بالكلام أو بالموقف - مثلما سبق أن بيّنا- بالإضافة إلى الإضحاك بالشّخصيّة، وقد راعى الدوعاجي في بنائها مزاوجتها بين الكلام والموقف في تفجير الضّحك، والدّليل على ذلك شخصيّة «سليّم» التّي ولّدت الضّحك من خلال كلامها وتصرّفاتها، والأمر ذاته بالنّسبة إلى شخصيّة «فريد» وغيرها من الشّخصيّات التي تزخر بها مسرحيّات الدوعاجي، فقد حرص في تصويرها على جانب الهزل والسّخرية، ولكنّه راعى في تركيبتها قدرتها على عكس أفكاره النقديّة إذ أنّ «درجات التمثيل المضحك تبتدئ (...) بالحركة والإشارة ثمّ تنتقل إلى الكلام فالموقف فالشّخصيّة وقيمة هذا التمثيل تكون على نسبة ما يعيننا على فهم حقيقة شخصيّة غامضة أو معنى فكرة قليلة الوضوح ومن المعلوم أنّ المؤلّف لا يبلغ هذه الغاية إلاّ إذا توصّل مع كشف هذه الدّقائق النّفسانيّة والفكريّة إلى إضحاكنا بالوسائل الموصلة إلى إدراكها»[37].

استضاف النصّ المسرحيّ عند الدوعاجي شواغل الفئات الشّعبيّة واستجاب لانتظاراتها، إذ حرص على أن يستقي مادّته وشخصيّاته وأسلوبه من إيقاع حياة الشّعب التّونسي في البيت وفي السّوق وفي المقهى، وتمكّن من تحويل مشاغله وانكساراته إلى قضايا تجاوزت حدودها الضيّقة لتعانق أبعادا إنسانيّة عميقة. كما تجلّى حضور اليوميّ من خلال اللّغة العاميّة وكذلك طبيعة الخطاب الذّي مزج فيه الدوعاجي بين الجدّ والهزل، وقد نبعت

(1909 - 1949)، **الندوة**، السنة1، العدد4، أفريل 1953، ص19.

(37) حسن الزمرلي، الموقف والشخصية في التمثيل المضحك، **المباحث**، العدد18، سبتمبر 1945، ص10.

هذه الرّؤية في الإبداع من أزمة ذاتيّة كان يعاني منها المبدع الذّي اشترك مع هذه الفئات في وضعيّة التهميش، ومصداقا لذلك ما قاله الدوعاجي في أحد أزجاله:

الدَهر بِناسُو لَهَانِي كيف نرَاهُم فِكرِي يَسْرَح
لَكنْ فِي دَورِي نْسَانِي حَط النَاس الكُل عَل المَسْرَح
وخَلاَنِي قَاعِد فِي لُوجْ[38]

لقد رصد الدوعاجي مثله في ذلك مثل أصدقائه من جماعة تحت السّور حركة المجتمع التّونسيّ من «اللوج»، فألمّ بمختلف دقائقه بعد أن غاص في العوالم المقصيّة، واستلهم من مواضيعها مادّته الفنيّة وعبّر بلغتها، وبذلك استجاب لذوق الجمهور وتمكّن من مخاطبة عقله ومشاعره متوسّلا الهزل والفكاهة التّي لوّنت مختلف نصوصه فوجد فيها الجمهور التّسلية والتّرفيه والتّثقيف والتّهذيب.

الخاتمة

لقد توجّه مجهود الدوعاجي إلى تغيير طبيعة العلاقة بين الجمهور والمسرح بعد أن اتّسمت بالنّفور والقطيعة، ذلك أنّ الروايات المسرحيّة كانت عاجزة عن الاستجابة لتطلعات المتلقّي واستيعاب مشاغله، وقد حقّقت المسرحيّات التّي كتبها علي الدوعاجي نجاحا منقطع النّظير، ذلك أنّها حاولت التخلّص من عثرات البدايات، فكُتبت بروح تونسيّة وإنّ الدليل على ذلك ما أورده بيرم تعليقا على عرض رواية «إمرأة» لعلي الدوعاجي بقوله: «وظهر المؤلّف التّونسي المنشود والحمد لله بل ظهر كاملا ولم

(38) علي الدوعاجي، زجل «الشاعر والناس»، **العمل**، 6 جوان 1969.

يبدأ هلالا، ورأينا على المسرح البلدي رواية «إمرأة» التّي استقبلها الجمهور بحماس وإعجاب وشعر لأوّل مرّة على ما نعتقد أنّه متّصل عقلا وحسّا بممثلين يعرضون عليه الحياة التّي يفهمها»[39].

عاش الدوعاجي على الهامش ومات كذلك أو في «اللوج» على حدّ تعبيره بعد أن صوّر الحياة على أنّها مسرح كبير قدّر للبعض أن يعيشوا على الرّكح تحت الأضواء الكاشفة، أمّا البعض الآخر فكان قدرهم الجلوس في لوج المسرح دون أن يرجى من ورائهم أيّ فائدة. كان الدوعاجي شقيّا بوجوده ويائسا من وضعه الخاسر بعد أن اختارته الأقدار لمهنة الإبداع. فأحبّها ودفن همومه في «حياة المجانين» مثلما عبّر عنها، ومازاد في تأكيد هذه الفكرة هو المصير الذّي لقيه المبدعون خلال تلك الفترة، ألم يمت أبو القاسم الشابي مغبونا على الرّغم من عبقريّته الفذّة؟ ألم ينتحر محمد العريبي غريبا في فرنسا؟ والطاهر الحداد ألم يعش منبوذا ثمّ مات مهمّشا؟ وصديقه محمود بيرم التّونسي ألم يشرد في بلاد الله الواسعة دون أن يظفر بنعمة الاستقرار؟ وغيرهم كثير من المبدعين الذّين تشابهت مصائرهم على الرّغم من أنّهم أعطوا للفنّ بسخاء ولكنّهم لم يلقوا غير الجحود والنّكران. فكان لذلك تأثير عظيم في نفسيّة علي الدوعاجي إذ زاده إصرار على التّمسّك برؤيته بما أنّه لا يملك أن يغيّر قدره، فقد خلق ليكون مبدعا وهو راض بهذه الوظيفة كلّ الرّضى حتّى وإن لم تكن لها أيّ جدوى وها أنّه يتحدّث عن نفسه قائلا: «لاشكّ أنّك رأيت شجر (الزبوس) الذّي ينبت في الجبال نتيجة قلب زيتون ألقته يد مجهولة، فتكبر الشّجرة وتثمر، ولكنّها

(39) محمود بيرم التونسي، لا رجاء في نهوض المسرح، سبق ذكره.

لا تثمر ثمرا طيّبا مثل أختها الزّيتونة المغروسة باعتناء، في غابات السّاحل وصفاقس، وهما من أصل واحد. هكذا نشأت»[40].

(40) علي الدوعاجي، **تحت السّور**، (سبق ذكره)، ص ص 172- 173.

المصادر والمراجع

• **المصادر**

الدوعاجي، علي، **الأعمال الكاملة** جمع وتحقيق وتقديم وبيبلوغرافيا توفيق بكار، تونس، دار الجنوب، المجلد الأوّل، مسرح1 و2، ط 1، 2010.

• **المراجع**

الكتب

1 – إبراهيم، زكريا، **سوسيولوجية الفكاهة والضحك**، القاهرة، دار مصر للطباعة، 1959.

2 – برغسون، هنري، **الضحك**، تعريب سامي، الدوربي وعبد الله الدايم، القاهرة، دار الكتاب المصري، ط1947،1.

3 – بكار، توفيق، مقدمة كتاب **مسرح علي الدوعاجي**، تونس، دار الجنوب للنشر 2002.

4 – بكار، توفيق، مقدمة **الأعمال الكاملة** لعلي الدوعاجي، جمع وتحقيق وتقديم وبيبلوغرافيا توفيق بكار، تونس، دار الجنوب، المجلد الأوّل، مسرح1 و2، ط 1، 2010.

5 – الدوعاجي، علي، **تحت السور**، جمع وتقديم عزالدين المدني، تونس، الدار التونسية للنشر، 1975.

6 – فرويد، سيغموند، **معالم التحليل النفسي**، تعريب محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، بيروت، ط5، 1983.

7 – المدني، عزالدين والسقانجي، محمد، **رواد التاليف المسرحي في تونس**، تونس، الشركة التونسية للتوزيع، 1986.

8 – مواعدة، محمد، **حركة الترجمة في تونس وأبرز مظاهرها في الأدب** (1840 – 1955)، تونس، ليبيا، الدار العربية للكتاب، 1986.

المقالات

1 – التونسي، محمود بيرم، لا رجاء في نهوض المسرح، **الزمان**، 28 أفريل 1936.

2 – خريف، مصطفى، علي دعاجي شجون من حديثه، **الفكر**، السنة 3، العدد 8، ماي 1958.

3 – الدوعاجي، علي، زجل «الشاعر والناس»، **العمل**، 6 جوان 1969.

4 – الزمرلي، حسن، الموقف والشخصية في التمثيل المضحك، **المباحث**، العدد18، سبتمبر 1945.

5 – السنوسي، زين العابدين، المسرح مدرسة الشعب، **العالم الأدبي**، السنة4، العدد 15، 22 سبتمبر 1935.

6 – السنوسي، زين العابدين، من ضحايا النبوغ الباكر علي الدوعاجي (1909 1949–)، **الندوة**، السنة1، العدد4، أفريل 1953.

7 – السنوسي، زين العابدين، ميراث علي الدوعاجي، **الفكر**، ماي 1969.

8 – ص. م، الأدب الشّعبيّ، **العالم الأدبي**، العدد1، 6 ماي 1933، المجلد الرابع.

9 – العزيزي، علي، الضحك والإضحاك في أدب الدوعاجي (1) وسائل الإضحاك في «جولة بين حانات البحر المتوسط»، **الصادقية**، العدد9، أفريل 1998.

الخلفية الأدبية الغربية لعلي الدوعاجي

هيام الفرشيشي

لئن كانت انطلاقة القص الفني في تونس منذ ثلاثينات القرن الماضي مع علي الدوعاجي، الأبرز من جماعة مقهى «تحت السور» بباب سويقة، فلأن الرجل فلتة من فلتات عصره رغم أنه عصامي التكوين، إضافة لسفراته التي كتب عنها في كتابه « جولة بين حانات البحر المتوسط»، وشخصيته الساخرة التي تجمع بين تصوير الشخصية من خلال هيئتها وأفعالها، وانتقاء الأحداث التي ترسخ في ذهن القارئ لأنها غير مستنسخة من أي أثر أدبي سابق بل لأنه وضع فيها بصمته، ووجه من خلالها القص وجهة إنسانية، دون أن يهمل مسألة الهوية وارتباط القصة ببيئة الكاتب التونسية المنفتحة على فضاءات أخرى يستدعي شخصياتها إلى عوالم القص.

تأثر علي الدوعاجي بجماعة الملاعين في أوروبا

لم يؤثر انقطاع القاص علي الدوعاجي عن الدراسة مبكرا على شغفه بالأدب والكتابة والترجمة، بل صرف اهتمامه بالمطالعة للمشارقة وللأدباء والشعراء الأوروبيين. ولعل إعلاء كتاباته القصصية إلى مرتبة جون دوس باسوس وجاك لندن ومارسل بروست من طرف الناقد محمد فريد غازي مرده تشبع الدوعاجي بفنيات القصة في الغرب.

وإذ نتوقف في هذه المداخلة على الخلفية الأدبية الغربية لعلي الدوعاجي فذلك لاعتمادنا على ترجمته لقصة «كنز الفقراء» للايطالي غابرييل دانونزيو.

يعد دانونزيو من الكتاب المعاصرين الذين نهل الدوعاجي من أدبهم وشعرهم. (12 مارس 1863 ، 1 مارس 1938). وقد عرف حسب النقاد « بجمالياته المتقنة، والبحث عن الجوانب الفنية في الحياة اليومية، ليعيش حياته كعمل فني ، فالجمال قيمة عليا من خلال روايته المتعة». واللافت ان دينانزو كان يمثل تيارا أدبيا متحررا ، متمردا على السائد ضمن حركة ابداعية مهمة وهي حركة الانحطاط في أوروبا ، وهي حركة فنية – أدبية تأسست رسميًا منذ عام 1883، عندما نشر بول فيرلين السونيت (Langueur) في مجلة ، «القط الأسود».

ويعد رواد تلك الحركة شعراء وكتاب ملاعين في تناقضهم مع قيم المجتمع البرجوازي، غير أن حركتهم تمثل طريقة جديدة في التفكير. وقد ارتبط موقفهم بعدم الثقة في العلوم الوضعية. واستنكار الحط من قيمة الفن وتحويله إلى سلعة. وقد تأثرت هذه الحركة بأفكار الشاعر والناقد بودلير (1821/ 1867) صاحب «أزهار الشر»، والذي عبر عن تناقضات الحياة مقتنصا معنى الجمال، وثيودور بونفيل، (المولود في 1823 بمنطقة الأليبه وتوفي في باريس سنة 1891). اقترن اسمه في فرنسا بالحركة البرناسية، وكان مولعاً بجمال اللغة الشعرية وبالبناء المعماري للقصيدة. كما أنه كان صديقاً لبودلير ، وقد ساهم في إعداد الطبعة الثالثة لأزهار الشر، وأعماله الأخرى.

فكيف انعكس التنافذ بين قصة دانونزيو وبودلير وارثر بونفيل؟ كما تجسد في قصة «كنز الفقراء؟ وهل كان الدوعاجي قد ترجم هذا النص لإلمامه برمزية القط لدى هؤلاء ؟

رمزية القط في القصة

في قصة «كنز الفقراء» تفطن الزوجين البائسين في ليلة باردة إلى جمرتين تلمعان في طرف الكوخ، قضيا الليل يتدفآن على أنفاسهما. وقد كانتا دائمة الوميض في تلك الزاوية. وعند انبثاق الفجر وجدا نفسيهما أمام عيني ذلك القط، الذي أطعماه من خبزهما البارحة. فقد باتا في دفء من بريق عينيه، وقال القط: كنز الفقراء وهم.

ولا بد من التذكير بأن حركة الانحطاط التي تأسست في عام 1883، وارتبط تأسيسها بمنشورات مجلة «القط الأسود»، استمدت رمزية القطط واللمعان في نورها لإدراك الجمال، لذلك نلاحظ اهتمام بودلير و بونيفيل بالقطط في اعمالها الشعرية والنقدية ، وفي اختيار الدوعاجي لقصة «كنز الفقراء» فهو إدراك لرمزية القط في هذه الحركات ، حتى أن الفيلسوف الفرنسي غاستون باشلار (1884 – 1962) ، تحدث عن نور عيون القط وتناول هذه الرمزية من وجهة نظر ظاهراتية في دراسته عن الشعلة.

وقد كتب بودلير أربع قصائد تتحدث عن جمال القطط ونظراتها التي تشبه نظرات حبيبته. عن الطاقة الشعرية التي يجدها في القط الأليف الشرس، ألفة القطط و استئناسها بدفء المنازل وروائحها. في قصيد «الساعة» الزمن النفسي في عمق عيني القط.

ونجد صدى لعيني القط عند ثيودور بونفيل وهو يتناول سهرة كامنيوس، يقول بونفيل:» إن شمعة كامينوس كانت قد انطفأت،

بينما ظل الشاعر يكتب قصيدته مستنيرا بضوء عيني قطته! بصيص ضوء خافت ورقيق يقتضي تصديقه كما لو إنه أبعد من ضياء تافه فالشمعة لم تعد موجودة، بل كانت موجودة. لقد شرعت بالسهر حين استهل الشاعر قصيدته.... كان القط جالسا هناك على طاولة الشاعر، وذنبه الناصع البياض يلامس المحبرة. كان القط يحدق بسيده، بينما كانت يد سيده تجري على الورق. نعم إن الشمعة والقط ينظران إلى الشاعر نظرات مملوءة بالنار. كل شيء كان عبارة عن نظرة في عالم صغير مؤلف من طاولة مضاءة في عزلة شاعر حالم.... وفي اللحظة التي يخفت فيها نور الشمعة نرى أن عين القط هو مشعل وضاء؟

إن قط كامينوس لم يرتعد على الإطلاق عندما قضى نور الشمعة نحبه، إن هذا القط ، هذا الساهر الحيواني ، هذا الكان المتيقظ ينظر وهو نائم مواصلا السهرة، ومشتركا في النور مع وجه الشاعر الذي تنيره العبقرية.» ❋

فقد انطلق علي الدوعاجي في ترجمته ل»كنز الفقراء» من نص معاصر له واعتمد على الصورة الفنية السائدة في الثقافة الأوروبية وهي عيني القط ، إذ لها أبعاد جمالية تعبر عن لغز الحرارة والدفء والاستئناس، والضوء الصحيح سواء كان في إنسان أو أي كائن يحمل هذه الطاقة ليتغلب فيه الجانب الأليف على المتوحش وينشر طاقة الدفء حوله.

محتوى القصة هو تلك الحرارة التي تنتشلنا من الصقيع والبرد على مستوى بيولوجي وروحي وعاطفي. لذلك لم تنغلق عينا القط وتدفأ عليهما الزوجان البائسان ليلة كاملة. وقد اختيرت شخصيات القصة من الطبقات الفقيرة، لكن ليس هدف تلك الشخصيات الثروة

المادية بل ترميم لسعات البرد والكشف عن الغنى الروحي. فرغم أن الزوجين الفقيرين بائسان جدا فقد أعطيا للقط بعض الخبز لأنه لا يقل هزالا عنهما. وكانا يشعران بفقد البيت أكثر من فقد الخبز، ويحلمان ببيت يوقدان فيه نارا من أغصان الأشجار ويتحدثان على لهيب وميضها. في ما كانا يرتعشان من شدة القر في الطريق العام . فالقصة تنتقد مجتمع يزداد فيه الفقراء فقرا بينما شيأت البورجوازية كل شيء. ولم يبق للفقراء غير البحث عن الدفء، وعلى الرغم من أن كنز الفقراء وهم حسب القط إلا أن السعادة في ذلك الوهم الخارج عن المنطق. حتى أن باشلار استمد فلسفته حول الشعلة وجمالية المكان من هذه الصور الأدبية.

وميض عيني القط والحرارة المنبعثة منهما هل هما وهم؟ ام هما وميض الروح بين جدران الكوخ البسيطة جدا، انه وعي غير مرتبط بالعقل بل ما يعبر عنه باشلار الوعي المرتبط بالروح أكثر راحة. من جهة اخرى: هل يحتاج المبدع إلى ثقل المعارف ليبدع؟ أم أن الموهبة مرتبطة بوميض ذلك النور الذي يشق الظلام والذي يشيع متعة الروح ودفء الجسد.

ان مادة القصة واقعية مرتبطة بسياق اجتماعي طغى فيه الجوع على الانسان والحيوان وانعدمت فيه أسوار الالفة، وصار مطلب الروح الرغبة في الشعور بالألفة والأمن والدفء، وقد وردت القصة مسترسلة، غير أنها تجمع السرد الواقعي بالمشاهد السحرية، للتعبير عن كنز مخفي في ذلك الجزء الساحر، وفي ذلك تأثر كاتبها بقصيدة النثر كما ظهرت مع بودلير ورامبو، فهي تتنقل من مشاهد حياتية واقعية إلى اخرى مدهشة، حيث عرفها بودلير، «كأسلوب متميز للتعبير قادر على ترجمة ما هو جزء من الحلم».

الخلفية الفكرية لعلي الدوعاجي وجماعة تحت السور في تناغمها مع أفكار حركة الملاعين

تيار الانحطاط الذي أفرز هذه القصة يقوم على الرمز، مستلهما من رسائل بودلير التنافذ مع جوانب الوجود المخفية والسرية، الغامضة، عند الكائنات العادية والبشر العاديين. لذلك كان أدباء وشعراء تلك الحركة ممثلين متميزين للإنسانية رغم وصفهم بالملاعينن المنبوذين، بينما يمثلون الفئة التنويرية التي يساء فهمها ولهذا يركزون على الجانب الانساني والجمالي، ان ذلك موقف المؤلف الايطالي دانونزيو على الرغم من أنه اندرج من عائلة بورجوازية. كان هدفه دعم المتميزين المتفوقين على شخصية الفنان البورجوازي. متزامنا مع «رد جيوفاني باسكولي على أزمة وظيفة الشاعر ودوره من خلال محاولة الدفاع عن الهالة التي فقدها بودلير ، ركز باسكولي على ذلك الجزء من الإنسان الذي أسماه الطفل ، يولد الشعر على وجه التحديد إذا نظرت إلى الواقع من خلال عيون طفل ، من القدرة على الاندهاش أمام الحياة. الشاعر طفل أبدي يعرف كيف يحتفظ بجزءه الطفولي داخل نفسه حتى لو كان بالغًا وناضجًا ولا يخنقه من العقل».

كما أن دانونزيو «يرى الشاعر «سوبرمان» بفضل مهاراته كرجل جمالي ورجل دنيوي. المصطلح مأخوذ من هكذا تكلم زرادشت من قبل فريدريك نيتشه، أحد فلاسفة دانونزيو المفضلين». وأحد فلاسفة علي الدوعاجي المفضلين، «الفرد الوحيد القادر على إدراك نفسه تمامًا ، باتباع أخلاقياته الشخصية، على عكس المجتمع».

وقد وجدنا علي الدوعاجي يعيش داخل لغة هؤلاء الشعراء والأدباء والمفكرين، وعلى رأسهم دينانزو الذي تأثر بدوره ببودلير

وبون فيل، ويبحث في القص عن وجهات نظر تختلف عن النمطي والسائد والمقرر اجتماعيا وسياسيا وثقافيا وفكريا. لأنه يرى في ذلك الأدب جوانبا من روحه الابداعية. والاتجاه الذي يمثله ووجد فيه ذاته. وكان يجد في الحياة البوهيمية ما يحرره من العيش العادي والتفكير المعلب وعوالم النهار بصخبه وتأثيره على الذات ونسقه المقدس في آن. ففي الليل تبدأ مغامرة الحرية والبحث عن الحقيقة في الغموض والضوء في الظلام والحرارة في وهج عيون القطط، والإبداع في المسامرات حول الشعلة الضئيلة المولدة للطاقة ضمن حياة بوهيمية مع رفاقه من الأدباء والشعراء، محمد العريبي، وعبد الرزاق كرباكة ومصطفى خريف، ومحمود بيرم التونسي وغيرهم.

وبذلك يشترك الدوعاجي و جماعة تحت السور في تبني طريقة عيش بودلير ورامبو و المبدعين الملاعين، حيث المجون وتناول الحشيش وحياة المتعة والسهر و تأسيس حركة تنويرية تلعن ما يلاقيه الفنان من تجاهل وسوء تقدير لما قدمه لمجتمعه:

عاش يتمنى في عنبة مات جابولو عنقود...

فقد أثر الحراك الأدبي والشعري الأوروبي في القرن التاسع عشر على المبدعين التونسيين بداية من العقود الأولى للقرن العشرين من خلال وصول ذلك الأدب عن طريق الترجمة، والتمكن من اللغة الفرنسية ولغات بعض الجاليات الأخرى الموجودة في تونس من الضفة الأوروبية المتوسطة، والانفتاح على نمط عيش تلك الجاليات أو من خلال السفر إلى بلدان الضفة الأوروبية الجنوبية. وفي انتقاء بعض الكتاب للنصوص التي ترجموها حتى وإن كانوا عصاميين إدراكا بقيمتها. ووراء تلك الترجمة نوع من الاقتناع بتوجهات تلك الحركات الأدبية والفكرية ، وصورة الفنان

المبدع ودور الجماعات الادبية والثقافية في تنوير المجتمع وتثوير القيم السائدة. من هذا التوجه ندرك أن جماعة «تحت السور» التي اعتنقت الإبداع والحرية والتنوير والبوهيمية وجمعت حولها ثلة من المثقفين والفنانين لم تشذ عن هذا التوجه.

- «عزلة حالم الشمعة ..غاستون باشلار

لويس إيميه

ترجمة: علي بدر ، مي عبد الكريم»

من خصائص الإضحاك في أقاصيص علي الدوعاجي

عبد الرحمان الكبلوطي

إذا أردت أن تقرأ إنتاجا أدبيا يمتعك ويفيدك ويسليك ويخل عليك البهجة والسرور فتضحك ..وتضحك دون تكلّف، فان أقصوصات المرحوم علي الدوعاجي (1909-1949) «فنان الغلبة» توفر لك هذه المتعة ...مع هذه الإفادة ...ذلك أن الأديب قد فهم الأقصوصة على أنها «صورة صادقة لمنظر شاذ» وعلى شذوذه هذا لا يستغربه القارئ ولا يستنكره بل انه يجد نفسه ومن حوله في ذلك المنظر» ...بأسلوب اعتمده الدوعاجي ضاحكا مسليا عن دراية واقتدار.

فكيف يتجلى ذلك في جميع أقاصيصه ؟

لقد خلّف الدوعاجي آثارا كثيرة، بين شعر (أزجال) ونثر في مقالات (من نوع رمضان، ونواح في الأفراح، وتحت السور وغيرها)، وفي رحلات من قبيل «جولة بين حانات البحر المتوسط» وفي أقصوصات ذات طابع طريف، نشرها بين 1935 و1946، فتحدّث فيها عن نماذج بشرية متنوعة، تجمع بينها الواقعية في سرد أحداثها، والشذوذ والتفرد في وصف شخصياتها، والخصائص الفنية في أساليبها ونمط كتابتها : سرد يتخلله الوصف الضاحك

والحوار الفكاهي . تلك هي طبيعة أقصوصات الدوعاجي في مجموعته «سهرت منه الليالي» وهي تضمّ أقاصيص من نوع شاطئ حمام الأنف، والركن النيّر، ونزهة رائقة (من رادس إلى طريق سليمان) ومجرم رغم أنفه وغيرها .

ولنستعرض الآن بعض خصائص القص عند الدوعاجي، فأولها الوصف، وهو من أبرز ما يبعث القارئ على الضحك، لأنه يصوّر شذوذ المواقف ...وشذوذ الشخصيات التي يرسمها الكاتب ففي «نزهة رائقة» يتعمّد صاحبنا وصف منزل عبد الله التونسي (أحد أثرياء الحرب فجأة دون استعداد مسبق، ولا ثقافة ولا دراية بالتحضر) ووصف هذا الرجل كذلك، فإذا بين الوصفين تطابق عجيب، واتفاق غريب، ذلك أن «البيوت على أصحابها تقع» كما قال الدوعاجي معقبا على هذه الوضعية الشاذة :

«اقتربنا من «فيلا» غريبة الشكل، وسمعت صوتا في داخل نفسي يقول، انها لعبد الله فهي في خارجها كشكول من كلّ الأشكال المعمارية : فالطراز الأندلسي يزاحم بمنكبيه طراز النهضة الايطالية المزخرف بإفريز (لويس الخامس عشر)، ويزين الجميع جليز نابلي مشوش الوضع على ما يقتضيه الذوق العصري الذي يكره التوازن .

فلو رأيت إذن ذاك صديقي (عبد الله التونسي) وهو معتم بطربوش عليه حريرية، ومرتد بدلة افرنجية عليها جبة من قماش القمراية، لعرفت مثلي أنه صاحب «الفيلا» .. هذا عن الفيلا وصاحبها . أما أخو صديقي فقد وجدناه واقفا بجانب سيارته الخاصة...سيرة لها كل الألوان والأشكال ..هي خليط من كل أنواع سيارات الدنيا العتيقة والحديثة.

هذه إذن طريقة الدوعاجي في الوصف مشحونة بالتهكم ودقة التصوير لما شذّ من الموصوفات : بشرا كانوا أم جمادا أم حيوانا وبهذا ينتزع منا الابتسامة دون عناء ولا تكلّف وإنما نضحك لتلك المظاهر لأنها غير مألوفة بيننا ...ولكننا كما قال هو لا نستغربها ولا نستنكرها .

أما الحوار فقد كان في أقاصيص الرجل هو الآخر مثيرا سواء أكتبه بالدارجة (نقلا أمينا لما يسمع) أم باللغة الفصحى، وهذا الحوار يعتمد كثيرا سوء التفاهم، أو الخروج بالمتحاورين من موضوع إلى آخر، خلقا للنادرة وتوفيرا لفرص الإضحاك، وقد يصور أحيانا جهل أحد المتحاورين بمسألة ما في الموضوع، فتضحك لذلك الجهل ولتدخل المتحدّث فيما لا يفهم ...ولا يعلم .

ففي أقصوصة (الركن النير)، أراد مدير إحدى الجرائد الجالس بالمقهى أن يساعد بائسا عند قرب عيد الأضحى بأن يبعثه إلى راقصة عطوف حنون تعطيه كبش العيد، وقد دار بينهما الحوار التالي :

قال صاحب البرنس (مدير الجريدة) إلى الشيخ العجوز،

– أبشر ..هل لك حبل ؟

– لشنقي ؟

– لا ...لجر الخروف

– وأين الخروف ؟ لو وجدته لحملته على عنقي ..

أين الخروف ؟

قالها في لهجة بين اليأس والعتاب عن هذا المزاح المؤلم، في مثل هذا الموقف (الحزين)

– سأعطيك ورقة

فحسبها الرجل مالا، فقال له يسأله :

– ذات كم ؟

– لا ... ورقة زيارة تقدمها لمن سأخطّ عنوانها على ظهرها (ظهر الورقة طبعا)، وأنا واثق مائة في المائة أنك سوف لا نرجع خائبا .

أما في أقصوصة «نزهة رائقة « فكان الحوار أطرف، لجهل العجوز بأمر الشمعات في السيارة، عندما تعطّل محركها، ونزل عميرة يختبره وقال :

– هما الشمعتان .

فسألته العجوز :

– وهل تضاء السيارة بالشمع ؟

وقالت امرأة عبد الله في لهجة الخبيرة (الجاهلة طبعا) بكلّ الأمور :

– لقد كذبت حاسة شمي مرارا، وأنا أستنشق شذى شمع يحترق . وإذا تحدّثنا عن خواتم أقاصيص الدوعاجي، فقد كانت دائما مفاجئة، غير منتظرة، مثلما هو الحال في قصته « مجرم رغم أنفه « فقد جلس قاسم على مقعد في القطار، وأمامه شيخ بدين قبالته، ينتظران انطلاق القطار، فسلّم عليه قاسم ويبدأ في محادثته، ويروي له قصّته مع «عطار الحي « الذي كان يغازل ابنة عمّه، وكيف

اغتاظ قاسم يوما، وأخذ سكين صاحب المحل يهدده بها، فأصابت العطار من غير قصد، وهكذا أخذ إلى السجن، فحكم عليه بخمس سنوات قضاها، وها هو قد خرج وصار يعتبر مجرما.

وحين صفر القطار إيذانا بالخروج، أمسك قاسم بكتف الشيخ وسأله :

– يا أبي ..أسمعت قصتي ؟

فما كان من العجوز إلا أن أجابه بهذه الكيفيّة :

– أبو ؟ أبه ..عبا ..أبو»

فارتمى قاسم على مقعده، مغمض الأجفان، وهو يقول :

آه حتى هذا ..لقد كنت أشكو بلواي إلى رجل أصم أبكم .

أمّا جولته بين حانات المتوسط، فهي رحلة قام بها، كما هو معلوم، سنة 1933 على متن باخرة، بدأت من تونس وأبحرت إلى مرسيليا فكرسيكا فنيس فنابلي الايطالية وبيره، فأثينا، والأكربول فمضيق الدردنيل فاسطنبول فأزمير.

وقد كانت «جولة» أراد المؤلف منها أن يبعث السرور في نفوس قرّاء زمانه، وقد ذاقوا من ويلات الحروب ألوانا، وأحزانا، وأشجانا .

وقد كان الكتاب تصويرا جميلا، وتحليلا لطيفا لعادات البشر وعواطفهم حيثما كانوا، بمحاسنهم ومساويهم، وقد ركّز الدوعاجي اهتمامه على بعض الأشخاص المسافرين معه في تلك الجولة، ليصفهم بأوصاف تستفزّنا وتحضّنا على الضحك ... لما فيها من روح صاحبها الظريفة اللطيفة الخفيفة:

ومن بين «الشخصيات» التي اهتم بملاحقتها وصفا واستقراء واستبطانا لنفسيتها، كانت «مدام المعرفة الكاملة» كما سمّاها المؤلف، وهي سيدة كانت تصحبهم في الرحلة، «تريد أن تعرف كلّ شيء» قال عنها الدوعاجي : كانت لا تفوتها الصغيرة ولا الكبيرة، حتى تسأل وتلحّ في السؤال . وكانت في بعض الأحيان تقدّم أسئلتها بالجملة: « فلماذا ؟ وكيف ؟ ومتى ؟ » لوازم « في فم هذه المعرفة الكاملة».

ومن نوادر هذه السيدة، أنها كانت تستأثر بالدليل لوحدها وأنها كانت تسجّل كل ما تسمع بكنش خاص، وحدث ذات يوم والجماعة يتجولون في آثار مدينة بمباي الايطالية وكان (الدليل) يقدّم لهم المعلومات عن «ذلك العصر» اذ بأحدهم يسأله ممازحا وقد رأى وزغة على الواجهة : «وهذه ؟ فأجابه الدليل، بدون أن ينظر اتجاه اصبع السائل المشير . ديبوك سينيوري» أي «من ذلك العصر القديم يا مولاي».

وقد علّق الدوعاجي على هذا المشهد الطريف بقوله الساخر والعجيب أن امرأة الدكتور «وهي مدام المعرفة الكاملة» لم تشاركنا في ضحكنا، بل ذهبت تخط في مذكرتها كيف أنها شاهدت في مدينة بمباي الأثرية وزغة أثرية من ذلك العصر»

ثم توجهت عناية «الدوعاجي» إلى امرأة أخرى في أثينا، هذه المرّة تجول معها في الأكربول، كانت من الذي ينسيك زيارة الجنّة ...وفي شفتيها ونهديها من النداء الجنسي ما لا يوجد إلا في الشرقية المستعربة ...وبعد أن التقى بها، قدّم نفسه لها مموها عليها، وقدمت هي نفسها على أنها ابنة موظف عالمي في البنك الحكومي تتقن الفن والسباحة وتهوى التصوير الشمسي، وهي ماهرة فيه،

وخاصة إذا استعملت آلة «كوداك» فقدم لها المؤلف آلته فصورته بجانب تمثال رخامي في الطريق ...ولكنه حين حمض الشريط وجد أنها لم تصوّر من جسمه إلا رجليه لا غير».

بمثل هذه الخصائص الفنية كان الدوعاجي فنّانا قصصيا يتصيّد النكتة ويبحث عن المواقف الغريبة الشّاذّة للأفراد والجماعات، يصفها ويعلّق عليها ويرسم ملامحها بريشة رسّام وقلم كاتب ذي طبع مرح ونفسيّة ضاحكة ولامبالاة في الحياة وما فيها من مآس وحوادث وقد عاصر المحن والجوائح والحروب الكبرى في زمانه، وشاهد ويلات الحرب العالمية الثانية بالخصوص، وما قبلها وكذلك ما بعدها، قبل وفاته، وهو في شرخ الشباب، ابن الأربعين سنة 1949

ألم يقل في زجله الشهير «ميسالش» متهكما، ساخطا على الموجود، باحثا عن دواء للإنسان ممّا يقع له من آلام وظروف سيئة ولكلّ ما يصيبه من علل فوجد له دواء ناجعا يريحه من بعض همومه، وهو الضحك على الدوام :

ايذا أنت في نفسك تاعب

ما لقيتش في الدنيا صاحب

ابق ديمه ضاحك لاعب

ابق ديمه ضاحك باشش

ميسالش، ميسالش

وقد صدق المرحوم محمد فريد غازي حين أقرّ في كتابه

«الرواية والقصة في تونس»[1] بتميّز الدوعاجي بطابعه الخاص في كتاباته القصصية (والشعرية)، وهو طابع الفكاهة اعتمادا على النكتة وفضّله على الكاتب المصري الشهير إبراهيم عبد القادر المازني واعتبره جيروم كجيروم العرب .

كيف لا وهو أحد نجوم أدباء تحت السّور من تونس ما بين أواخر الثلاثينات وسنوات الأربعينات من القرن العشرين، ملئوا الدنيا وشغلوا الناس وتألقوا في سماء الفن والطرب والقصة والصحافة والشعر أمثال عبد العزيز العروي والهادي العبيدي ومصطفى خريف ومحمد العريبي وتركوا بصماتهم في دنيا الفكر ببلادنا وساهموا في انطلاق نهضتها الثقافية .

(1) الدار التونسية للنشر، جويلية 1970 ص 48

علي الدوعاجي

كنز القصّة التونسية أدرك جوهر الإنســـان فــأدرك جوهر القصّة

أمال مختار

ثمّة أرواح بشرية قُدت من نور.

هكذا نفخ الله فيها القليل من نوره حتى اقتربت من خصاله وباتت تأتي بعض ما يأتيه من أفعال الخلق للأفكار والشخصيات والرؤى تحاكي في مجموعها الحياة.

تلك الفئة النورانية من البشرية قليلة بل نادرة منذ بدأ العالم يتلمّس خطاه نحو الحداثة وحتى ازدحامه الآن وهو في أوج ازدهاره الحداثي بفضل الثورة الرقمية التي تخطت أو كادت بكثير الذكاء الإنساني والتي ستنتهي بالتأكيد بالانفجار العظيم .

في الثلث الأول من القرن العشرين منّ الله على التونسيين بمجموعة نادرة من هذه الأرواح التي ظلّت تشعّ بأنوارها سابقة عصرها ومرافقة بأقباسها الإبداعية الخالدة حياة أجيال وأجيال .

أطلقوا على أنفسهم جماعة «تحت السور». وبقدر ما كانت هذه التسمية مباشرة على محكّ الواقع الذي كان يبدو لهم قاسيا وضيقا على امتداد رؤاهم التقدمية ، بقدر ما كان لائقا تماما لحالهم الاجتماعي ثمّ الفكري الثقافي والنضالي .

فهم فعلا يجلسون تحت سور المدينة المهدّم الذي اتخذ منه المقهى اسما ومساحة للاستغلال وهم فعلا يجلسون تحت سور هامش الحياة التي كانت حينئذ بين مجتمع البايات الارستقراطي ومجتمع المستعمر الفرنسي والمجتمع الشعب التونسي المهمّش المسكين .

إنّهم يمثلون المجموعة الخارجة عن السور الذي يسيّج المدينة بأخلاقها وطبقاتها الاجتماعية وعاداتها و تقاليدها التي تنسجم مع كل فئة من الفئات التي سبق وأن ذكرت .

هم مجموعة الشباب التي تمثل الثورة والتمرّد على كل ما هو سائد داخل السور .

أسلحتهم لثورتهم تلك كانت ناعمة وفاعلة . إنّها المواهب الفنيّة التي تمثّل ما يمكن أن نصطلح على تسميته بالبصيرة ، مثل الشعر والغناء والقصّة والمقالة الصحفيّة المكتوبة منها والإذاعية .

كان لكل واحد منهم موهبته و بصيرته وكانت للدوعاجي وحده بصيرة خارقة تكاد تلامس بصائر الأنبياء .

علي الدوعاجي الفتى الأسمر الساخر دائما من كل شيء كان ربّما أكثرهم نباهة إلى جانب أبي القاسم الشابي والطاهر الحداد ومحمود بيرم التونسي دون أن يمس ذلك من بصمة كل واحد من الـ«عصابة» التي أهدت تونس حقبة تنويرية نضالية متفرّدة في تاريخ تونس الحديث .

تميزت بصيرة هؤلاء لأنّهم دوّنوا ما أكل جأشهم وأقضّ مضجعهم من أفكار وأحاسيس في شأن الوطن الذي كان يرزح تحت أحذية استعمار جائر ، في شأن علاقات إنسانية ودولية

متحرّكة بين مدّ وجزر تحت تأثير حركة إقليمية وعالمية كذلك في شأن مشاعر الحبّ بين المرأة والرجل التي لا ولن يهدأ موجها مهما اختلف الزمن ومهما اختلفت الظروف. دُوِن كل ذلك في كتب بلّغت الرّسالة بنفس وهج حرارة لحظة التفكير فيها وكتابتها فظلّت خالدة إلى الأبد.

علي الدوعاجي المشاكس الذي كان يرى أبعد وأعمق ممّا كان يرى غيره من الرفاق ليس لأنّه أكثرهم تعلّما وليس لأنّه يتقن الفرنسية أفضل من أغلبهم وليس لأنّه أكثرهم سعيا لمزيد الاطلاع وكسب المعرفة خارج المعهد الصادقي أو جامع الزيتونة بل لأن في أعماقه تسكن موهبة القاص.

وهي موهبة مختلفة عن موهبة الروائي أو الحكّاء . إنّها موهبة تضاهي في تقنياتها موهبة المصوّر الفوتوغرافي الذي يرصد ببصيرته تلك المتفرّدة خصوصيات مشهد إنساني خارق للعادي قد لا تنتبه إليه العين العادية المجرّدة بينما يلتقطه هو بنباهته وموهبته فيثبّته سريعا في لقطة أبديّة تقول كل شيء من خلال تلك الحركة أو تلك النظرة أو من خلال تلك التعبيرة على الوجه التي قد تروي ما لا ترويه رواية بألف صفحة .

أين يكمن سرّ هذا القاص الفذّ ؟

نعم إنّه سرّ فذّ وهو يكمن في تلك القدرة الربّانية الخارقة التي سكنت روح الدوعاجي الشفيفة والتي جعلته دون غيره يتسلّل إلى أعماق الناس ويستبطن أحاسيسهم ويكتبها لكأنّه من فرط صدقه يكتب عن نفسه.

لقد نجح الدوعاجي بتحفيز من شغفه الباطني بالتفاصيل أن يلتقط من كل عابر أمامه تفصيلا ما لافت وخارج عن السياق العادي ، يدسّه في ذاكرته ليوشّح به عندما تحين اللّحظة شخصيّة ما من شخصياته المتعدّدة في قصصه الطريفة واللاذعة في آن واحد كما في مجموعته : «سهرت منه الليالي».

من مدرسة تحت السور العصامية والهامشية تخرّج علّي الدوعاجي قاصّا متفرّدا وسابقا لعصره . ذلك أنّ هذه المدرسة تتميّز على بقيّة المدارس بحريّة منهجها التدريسي الذي قطع مع نظام المؤسسة التعليمية ليعتمد على زخم الحياة التي كانت تعجّ بكل الرهوط البشرية خاصة وأنّ تونس العاصمة في تلك الفترة كانت تعدّ عاصمة «كوسموبوليت « تتعايش فيها كل الأديان وكل الجنسيات . كما كانت تعتمد على ملاحمها الإنسانية الملقاة على قارعتها ، لكن أعطني مَن يقدر على الرؤية بل مَن له بصيرة البصر؟

وكانت لعلي الدوعاجي تلك البصيرة التي جعلته دون غيره يلتحم بالجميع ويتشرّب من الجميع ، إمّا من جماعته تحت سور «البوهيمية» التي اختاروها أسلوب حياة في التفكير و اللباس والعيش خاصة عندما اشتهر المقهى الذي كان يسمى أيضا « مقهى خالي علي» وأصبح يرتاده بعض المطربين مثل الهادي الجويني وفتحية خيري وبعض الرسامين مثل حاتم المكي وبعض الفرق الموسيقية إلى جانب أعضائه مثل محمد العريبي وعبد العزيز العروي وعبد الرزاق كرباكة والطاهر الحداد وأبو القاسم الشابي وبيرم التونسي . وإمّا من الهامشيين من المجتمع والذين كان يخالطهم أثناء تعاطيه للحشيش أو معاقرته للخمرة ...

في هذا الهامش البشري الثري بالنماذج المختلفة اكتشف الدوعاجي كنزه الإبداعي بعد أن اكتشف جوهر الإنسان وهشاشته التي سيطرّز منها أمتع القصص التي لم تمت ولن تموت ، فقط لأن بها روحا بشريّة تنبض بتناقضاتها ، برهافتها ، وبهشاشتها تلك التي تبرز ضعف الإنسان وقوّته الخارقة في آن .

إنّ تلك القصص القليلة الفريدة والمسرحيات والمقالات الصحفية الساخرة والأشعار والأزجال و التي يظل أشهرها ذلك البيت الذي لخّص فيه وضعية الفنان في تلك الحقبة حيث قال : «عاش يتمنى في عنبة ❋ مات جابولو عنقود ❋ ما يسعد فنان الغلبة ❋ كان من تحت اللحود « . ستظل الشاهد التاريخي الأصدق والأنبل على تجربة فنان عاش حاملا همّ الناس الذين مارس بينهم ومعهم فعل الحياة وراح يلقم قبس موهبته من نار عذاباتهم وأوجاعهم فكتبها بسخريته اللاذعة ومرحه الدائم رغم كل ما عاشه من متاعب وبعض الحاجة التي لم تمنعه من السفر واقتناء الكتب وخاصة الفرنسية التي ساعدته على رؤية الحياة من منظار مختلف أضاف له الكثير في تجربته الفريدة التي جعلته يكتشف كنز الفقراء وكنز القصة القصيرة ليكون رائدها في تونس وربّما في العالم العربي بلا منازع .وليظل مدرسة مميزة في هذا الجنس الفني الذي أصنّفه من نوع السهل الممتنع الذي لن يقدر على إبداعه إلا من كانت له روحا بها بعض من نور الله .

مقالة مهداة معانيها إلى الأستاذ محمد المي أحبّ أحبابي

عصر علي الدّوعاجي المأزوم في الابداع والفن

عزالدين المدني

مقدّمة لا بدّ منها

لم أعرف خلال السّنوات الخمسين من القرن العشرين ولا سيّما خلال أواخرها الكاتب علي الدّوعاجي. أمّا الّذي عرفّني بقيمته الأدبيّة لا بشخصه طبعًا هو الدّكتور محمّد فريد غازي. ذلك أنّ التّعليم في المدرسة الإبتدائية وفي المعهد الثّانوي لم يكن يهتّم بالأدب التّونسي الحديث ولا يذكر حتّى مبدعيه ولا يشير إليهم بتاتًا وكأنّهم غير موجودين مطلقًا وكأنّ تونس بلد عقيم!!! لكنّ بعض الطلّبة الزّيتونيّين يذكرون الشّاعر الإستثنائي أبا القاسم الشّابي ويلقون عددًا من قصائده ويتذمّرون من عدم الاهتمام به ومن عدم نشر جميع أشعاره ضمن كتاب. وإذا ما ذكروه فإنّهم كانوا يحيلونني إلى ما تنشره جريدة الأسبوع من قصائده. ويُخَّيل إليّ أنّ تونس كانت في تلك السّنوات في غنى عن الأدب وعن مبدعيه من المحدثين والمعاصرين لأنّ المعلّمين والأساتذة في التّعليم الحكومي ومشائخ جامع الزّيتونة كانوا في الأغلب الأعمّ يعتمدون في ثقافتهم الأدبية الحديثة – إن كانت لهم – على أدب مصر وسوريا

ولبنان والعراق وعلى المبدعين المشارقة المشهورين من أمثال طه حسين وأحمد شوقي وأحمد أمين ومصطفى لطفي المنفلوطي والرّافعي وزكي مبارك والرّصافي وميخائيل نعيمة وجبران خليل جبران ونسيب عريضة وغيرهم.

وقفت أمام باب معهد الدّراسات العليا بباب البحر (الكائن بشارع فرنسا والمقابل تقريبًا للسّفارة الفرنسيّة بتونس العاصمة) وقت خروج الطلّبة والأستاذة وأنا أترّقب بينهم جميعًا الدّ كتور محمّد فريد غازي الّذي لم أكن أعرف شخصه ولا ملامح وجهه في تلك العشيّة الخريفّية. ما إن برز من الباب حتّى عرفته! مجرّ تصوّر أم هو تخمين؟ لا أدري! قلت له وكأنّي عرفته منذ زمان وكأنّ الصّداقة بل المودّة قد ربطت بيننا: «تشرب معي قهوة؟» أجاب «نعم!» وتبعني إلى مقهى المغرب الّذي يبعد عن معهد الدّراسات العليا ببضعة أمتار لا غير... جلسنا وكانت الطّاولات والكراسي على الطّوار. لا أتذكّر اليوم مرافقي الصّديق العزيز محمود بلعيد هل كان يصحبني أم لا لأن صحبته إيّاي صارت غائمة جدًّا بطول المدّة وفوات السّنين. وسبب لقائي بالدّكتور محمّد فريد غازي أنّ اللّغط كان حواليه في كلّ ما كن يذيعه من أحاديث في الإذاعة التّونسية. واللّغط آت محبّذ ومن منتقد، من مُصَدِّق ومن مكذّب في أوساط رجال التّعليم ومن الطلّبة الزّيتونيّين خاصّة ومن صحفيّين من الجيل السّابق كانوا يتميزون بنشر المعارك القلمية لبيع جريدتهم.

سألني فجأة بعد صمت طويل بيننا وأنا مرتبك كيف أبدأ أحاديثي معه: «تلميذ؟» قلت: «صادقي ثمّ اللّيسي كارنو (معهد بورقيبة حاليا)...» أضفتُ

«درستُ الفلسفه وأدبْ عربي وأدبْ فرنسي وآداب غربيّة...» شرب قهوته في رشفة واحدة وقام وهو يقول لي: «أسكنُ في شقّة قريبة جدًّا من مقرّ الإذاعة. هذا عنواني. أدّي لي زيارة.»

أدّيت له زيارات متعاقبة طوال سنين وإلى أن توفّاه الله حتّى صرنا متلازَميْن تقريبا لا يغيب أحدنا عن الآخر ولا ينفصل يوميًّا.

أشهد أنّ محمّد فريد غازي كان الأول بلا منازع من أحيا بفضل أحاديثه الإذاعيّة عن الأدب التّونسي وعن أعلامه وكُتّابه وشعراءه، أحيّا الجيل الأدبي السّابق الّذين طواه النّسيان والتّناسي واللامبالاة وربّما الجهل وكان

يذكر لي في جلساتنا الخاصّة الكُتّاب القصّاصين الّذين طوى ذكرهم الدّهر يومئذ ومن بينهم علي الدّوعاجي.

كان محمّد فريد غازي متحمسًا بل متعصّبًا للأدب التّونسي الحديث أقصى التّعصّب الّذي قاده إلى شنّ معارك قلمية وغير قلميّة مع من يؤمن بأنّ تونس لم تنجب كُتّابا ولا شعراء ولا نقّادًا ولا حّتى مثقّفين!!! وكذلك مع الّذي يقارن الكُتّاب التّونسيين الأحياء المعاصرين والأموات، المعروفين لديه على قلّة عددهم وقلّة عدد أعمالهم عنده بالكُتّاب المصريّين والمشارقة إجمالًا، فيستنقص التّونسيين ويصغّرهم ويبخس أدبهم ويحطّ من منزلتهم فينزّلهم نحو الدّرك الأسفل من عامّة الكُتاب العرب ومن كافّة الأعمال الإبداعيّة العربّية يومئذ. والأدْهَى من كلّ ما سبق قيام المقارنات الّتي تنعقد بين الكُتّاب الفرنسيين والكُتّاب الفرنسيين والكُتاب التّونسيين في تصوّر الّذين ضرب الله أدمغتهم بالبهامة الممزوجة بالغرور... وهي مقارنات ترجّح لفائدة الغالب تاريخًا وحضارةً معاصرةً على المغلوب، فالكُتّاب الأجانب في ظنّ البعض هم دائمًا المعلّمون

والأساتذة والكُتّاب التّونسيّون هم دائمًا التّلاميذ إذ التّلاميذ لا تميّز لهم ولا تفرّد ولا طرافة ولا مبادرة ولا إبداع. والتّلميذ ينسخ ولربّما ينسخ ولربّما ينسخ نسخًا غالطًا ويحاكي ويقلّد ويحسب نفسه أنّه يبدع ويجدّد ويرتقي نحو السّماء السّابعة بينما هو في الحقيقة يخربش ويدبّش ويختنب ويخلّط ويجلّط!

كان محمّد فريد غازي يكثر من ذكر علي الدّوعاجي في جلساتنا الودّية، وكنت أملّ من حماسه وتعصّبه المشطّ، وأرفض حديثه هذا وأطلب منه أن يغيّر الحديث إلى موضوع آخر... فيداعبني بقوله: «يا فيلسوف اللّحية الطوّيلة تليق بك...» ولكن كيف عرف أني أدرس الفلسفة في تلك السّنين؟!

ذلك أنّي كنت مطّلعًا اطّلاعًا واسعًا على الأدب الفرنسي حسب عهوده ومدارسه ومذهبه من القرن السّابع عشر وحتى قبل إلى مشارف القرن

العشرين لأنّي كنت متقدّمًا في قراءة الآداب الفرنسيّة والآداب المترجمة إلى اللّغة الفرنسيّة، ولم أبلغ بَعْدُ يومئذ أكثر من ثماني عشرة سنة من العمر.

كنت أتساءل بيني وبين نفسي إثر توديع صديقي فريد غازي لقائي به في مقهى أو مطعم أو مطعم أوبار: ما عساه أن يكون هذا علي الدّوعاجي؟ لأنّي لم أقرأه بَعْدُ اللّهم إلّا ما حدثّني عنه فريد. فهل كان ذا موهبة ونبوغ في جميع ما كتب من الاقصّة والمسرحيّة والرّواية والشّعر والزّجل، فكتب في كلّ فنّ وضرب في كل جنس؟ وحلّق فوق القمم؟ واستسهل الصّعب؟ بات عُقابا من عقبان السمّاء؟!

****

إثر وفاه الصّديق العزيز الدكتور محمّد فريد غازي وقبيل تأسيس نادي القصّة بنادي أبو القاسم الشّابي بالوردّية انهمكت خلال ذاك البرزخ من السّنين في البحث عن آثار علي الدّوعاجي الّذي توفّي سنة 1949. وهي آثار أدبّية على صفحات بعض الصّحف والمجلّات وحتّى النّشرات التّجاريّة الإشهارية القديمة التافهة فضلا عن الإذاعة التّونسية، فنسختها بخطّ يدي وجمعت معظمها في كتابين الأول بعنوان «سهرت منه الّليالي» والثّاني

«تحت السّور» وكلاهما صادر عن الدّار التّونسية للنّشر أمّا الكتاب الثّالث فقد نشرت فيه جلّ أعماله لا كلّها: القصص، والرّحلة، المقالات، والمذكّرات، والأزجال، وطبعت جميع هذه الآثار على نفقتي الشّخصيّة بعد أن أسّست دار «للنّشر سنة 2010 سمّيتها بيت الإبداع العربي. تونس

بعد وفاة علي الدّوعاجي راجت الأقاويل بأنّه لم يخلّف شيئًا من أعماله وكأنّها ذهبت أدراج الرّياح كما يقال! على أنّ البعض من أصدقائه قد تسلموا حسب أقوالهم من والدته قفّة مليئة بأوراق الكتاب كأنّ عائلته قد تخلّصت منها! وأقوال أخرى كانت تدّعي أنّ عددًا من المصريين يملكون

أزجال الفقيد!.. بينما عثرت على الكثير منها في دفتر ليست مكتوبة بخط صاحبها. على كلّ تمّ البحث عنها فنشرتُ أكثرها في الكتاب محقّقه وألغيت أسماء من سرقوها ونسبوها لأنفسهم فأرجعتها إلى مبدعها الحقيقي بعد التّثبت والتأكّد المدعومَيْن بالشّهادات.

لقد ظفرت بزجل لم أنشره في الكتاب، وقد سمعت عنه الكثير قبل جمع الآثار وطبعها فلم أهتد للإطّلاع عليه سواء كان مخطوطًا أو منثورًا. وإذا بالأستاذ الصّديق العزيز محمّد الفريقي العارف الثّابت بجواهر الأداب الشّعبي باللّسان الدّارج التّونسي يحفظ الزّجل الّذي أبحث عنه منذ زمان فأملاه علّي. والله يجازيه أفضل الجزاء قبل ثنائي عليه.

وإنّي لأهديه إلى رفيق الدّرب الإبداعي التّونسي الحديث صاحب الأيادي الجميلة الأنيقة الّتي تحفظ أعمال الإبداع التّونسي وتصونه من عبث العابثين وتعقد من أجله الملتقيات والندوات والمؤتمرات

الأستاذ الكاتب محمّد المي

كان الله له ولعمله الرّائد

ايضا ولكننا ازددنا اليوم ناظرا به واكب
لفنه وقدرته
وفي العدد القادم نحدث قراءنا بالرواية
وماراياه فيها نقدا وتحليلا
يمثله عزيز عيد في رواية « خل بالك من اميلي »
يمثله عزيز في دور « المجنون » من رواية مجنون ليلى
تحته : عزيز عيد في دور الرشيد
من رواية « العباسة »
يمثله عزيز عيد في دور السلطان عبد الحميد
الصور من فم الخطاط التونسي الفقادة السيد
الدوعاجي » ويرى القراء أخيراً مخطط

مكتب تاليرس
القيروان

استعراض الحجاب عند المرأة التونسية اليوم

البيان في أحاديث المجالس

عبد الرحمن ابن خلدون

تصوير الاستاذ علي الدعاجي نقلا على النسخة
المحفوظة بمكتبة الاسكوريان بمجريطة

الفهرس

علي الدوعاجي فنّان الغلبة 3
محمد الحي

قرابة الرسم والقص: «أمّ حواء لعلي الدوعاجي»..... 5
هل هي تحويل وجهة الأسطورة؟.....
الحبيب بيدة

مقوّمات الكتابة الرّحليّة في «جولة بين حانات البحر المتوسّط» لعلي الدوعاجي 21
ضو سليم

من النص السردي إلى الصورة المرئية سهرت منه الليالي لعلي الدوعاجي أنموذجا (قراءة تجريبية) 35
دلال الغربي

الهزل والإضحاك آليات للنقد الاجتماعي من خلال مسرح علي الدوعاجي 49
ابتسام الوسلاتي

الخلفية الأدبية الغربية لعلي الدوعاجي 71
هيام الفرشيشي

من خصائص الإضحاك في أقاصيص علي الدوعاجي 79
عبد الرحمان الكبلوطي

علي الدوعاجيكنز القصّة التونسية أدرك جوهر الإنسان فأدرك جوهر القصّة 87
أمال مختار

عصر علي الدّوعاجي المأزوم في الابداع والفن 93
عزالدين المدني