أعلام الثقافة التونسية 6

محمّد صالح بن عمر

ناقدَ الطليعة الأدبيّة في تونس

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

عنوان الكتاب محمّد صالح بن عمر

المؤلفون ـ عمر حفيّظ ـ شادية الطرابلسي بن جعفر ـ مصطفى الكيلاني ـ أحمد ممّو ـ محمد الصالح بوعمراني ـ منوبية بن غداهم

السلسلة أعلام الثقافة التونسية ـ عدد 6

عدد الصفحات: 128

اشراف وإعداد محمد الميّ
منتدى الفكر التنويري التونسي

الطبعة الأولى : 2020

ر.د.م.ك :

الناشر المؤسسة الوطنية لتنمية المهرجانات والتظاهرات الثقافية والفنية

المطبعة الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم

كلمة المنسق العام

لمنتدى الفكر التنويري التونسي

أيتها السيدات أيها السادة

اسمحوا لي بإسمكم جميعا أن نرحب بأستاذنا الناقد الكبير الدكتور محمد صالح بن عمر وأن نقول له / عفوا ان تأخرنا في تكريمك وأنت الذي كرّمت مختلف الأجيال وكتبت وآزرت وساندت جهود المبتدئين من الكتاب وأخذت بأيديهم حتى أصبحوا أسماء لامعة في دنيا الأدب والكتابة .

أستاذنا العزيز انه لمن الجحود ألا نكرمك وألا نقول فيك كلمة حق وأنت الذي آمنت بالأدب التونسي إيمانا يشبه إيمان المتصوفة ولم تتأخر عن المشاركة في الملتقيات والندوات من أقصى شمال البلاد إلى أقصى جنوبها معتبرا ذلك واجبا من واجباتك غير مكترث بصفتك العلمية ولا بمكانتك في الجامعة التونسية فصاحبت الشعراء والقصاصين والروائيين وأحببت نصوصهم فأعليت من شأنهم . كل ذلك ينبع من وطنيتك الصادقة وحبك لبلادك .

هل أنسى م حييت أنك من أجلسني على معقد بيت الحكمة لأقدم أول محاضرة في حياتي ؟ أو أنسى إيمانك بجيل التسعينات ودفاعك عن جيل من الشبان لم تستقر تجاربهم في الكتابة وعقدت حولهم الندوات الفكرية وطوعت أقلام الجامعيين للكتابة عنهم ؟ وأن أنسى أنا أو ينسى غيري فهل سينكر التاريخ كتبك التي كتبتها (أشكال القصة الجديدة في تونس/ من قضايا الشعر الحديث والمعاصر في تونس/ اطلالات على المشهد الحكائي في تونس/ أبو القاسم الشابي صوتا استثنائيا/ تطور التجربة الشعرية لدى منصف المزغني / اتجاهات القصة الطلائعية في تونس / أصوات شعرية من تونس / المختارات الشعرية لبيت الحكمة / في البحث عن بديل تربوي وثقافي تقدمي ...) وقائمة طويلة من الكتب المشتركة (الصادق مازيغ صوت الهوية والانفتاح / محمد اليعلاوي بين

الجامعة والمجتمع / محمود طرشونة الروائي والقصاص / تجربة عبد الله مالك القاسمي الشعرية / منوّر صمادح شاعر الحرية ...الخ)وكتب أخرى عن ندوات أخرى وترجمات متعددة .

أدعي أنني أعرف الأدب التونسي ولعل ادعائي هذا يسمح لي بأن أشهد أن لا وجود لناقد تونسي منذ بدأت حركة النشر والكتابة في تونس ألف ما ألفت وكتب ما كتبت عن الأدب التونسي مسخرا قلمه وجهده وتفكيره لإعلاء راية الأدب التونسي فطوبى لنا بك أيها العالم الصالح الذي نفع بلاده بعلمه وجازاك الله عنا كل خير وما هذه الندوة إلا مجرد لمسة وفاء واعتراف نرجو أن تنال استحسانك وتشعرك بأن بلادك بادلتك كرما بكرم فاقبلها منا تحية الحب والوفاء والاعتراف .

محمد الميّ

المنسق العام لمنتدى الفكر التنويري التونسي

محمد صالح بن عمر رفيق درب أيّام الطليعة

احمد حاذق العرف

« لقد طوى التاريخ هذه الحركة كما طوى غيرها من حركات سايقة»
محمد صالح بن عمر
(جريدة الناس بتاريخ 15-7-1972)

« محمد صالح بن عمر رفيق درب أيّام الطليعة» حين اقترح علي أن يكون ذلك هو عنوان هذه المداخلة رحبت به بل قد وجد هوى في نفسي لتشكله من عناصر ثلاثة تربطني بها أكثر من وشيجة . فللرفيق نبرة خاصة لمن نهل من أدبيات اليسار، والدرب انتهى إلى دروب ، والطليعة تحيل إلى حقبة بعيدة تاريخية لم يبق منها إلا الصدى وبالتالي ماذا سأكتب عن محمد صالح بن عمر؟ ومن أي منطلق؟ أو كيف سأكتب عنه وهو المتعدد الاهتمامات وهو أمر ليس من اليسير الحسم فيه حيث يتقاطع ماهو ذاتي (الحميمية) مع ماهو موضوعي (الصرامة).

ومع ذلك سأحاول الملاءمة قدر المستطاع بين هذا السجل وذاك .

تعود صداقتي مع ابن عمر بما تعنيه من ملازمة ومسارّة وتناصح – إلى صفحة. « بنائيات» التابعة لجريدة المسيرة (صدر منها 13 عددا) والتي تأتي بعد صفحة « التجاوزات» التابعة لجريدة الأيام (صدر منها 16 عددا) وقد كنت قريبا ولم أساهم فيها لأسباب أشار إليها ابن عمر نفسه وانتهاء بتجربة جريدة الناس وقد دخلت الطليعة منعرجها الأخير وفتح أولى المحاولات التقييمية لها.

وهنا لا بد من الإشارة إلى أن تجربة» بنائيات» هي التي حفزتني على الاتجاه نهائيا إلى المسرح (ومن ورائه فيما بعد مجمل التعبيرات السمعية البصرية) ورصد ما يمكن أن يعبّر عن هواجس الطليعة ومنطلقاتها في هذا المجال (أول نص كتبته بصفحة»بنائيات» كان بعنوان « نحو مسرح

طلائعي») والانكباب على تطوير اليات النقد المسرحي التونسي.

وفي حين انتقل ابن عمر إلى التدريس والارتقاء في سلمه دون التخلي عن النهج الذي اختاره (الانشغال بالأدب التونسي والاشتغال على تتبع تمفصلاته ، ورصد تحولاته) اتجهت إلى العمل الصحفي ومواجهة مصاعبه ومتاعبه مع اهتمامات متقطعة بالتنشيط الثقافي خصوصاً من خلال ذلك اللقاء الخصيب برمزين من رموز الطليعة : عزالدين المدني حين مسك بدار الثقافة ابن رشيق ، وسمير العيادي حين أسندت إليه دار الثقافة ابن خلدون.

وبحكم اختلاف الشروط التي يعمل فيها كل منا والسياقات التي تحتمها فقد عزت بيننا اللقيا وأضحى» التنائي بديلا عن تدانينا» دون أن يحدث بيننا تجاف أو تنقطع مودة .

لين الجانب ، معتدل المزاج، يأخذ الأشياء برفق ولا يتخذ موقفا إلا بعد طول إنصات وتقليب وتدقيق.

تلك صورته التي ترسخت عندي خلال تلك المعاشرة في تلك السنوات الصاخبة، فما رأيته يوما متشنجا أو متوترا رغم حدة الصراعات التي كانت تخاض آنذاك.

ولعل هذه الخصال قد جعلته لا يخشى التفاوض دون أن يؤدي ذلك إلى تنازلات كبرى، وافتكاك مواقع دون السقوط في حبائل الاحتواء المفضوح منه والمتخفي ، وعدم التفريط فيما يتيحه الواقع الموضوعي من ثغرات وفجوات توسع مساحات التأثير وتكرس التوجهات الجوهرية.

لذلك تمكن من أن يجمع بين الطليعة (كتكل ائتلاف عناصر،تقارب طروحات، وحدة أهداف الخ) من جهة ، وكمسار راديكالي لا يخضع لإملاءات اليمين أو اليسار من جهة أخرى ، وهو ما جسدته بالخصوص صفحتا « تجاوزات» و» بنائيات» .

من المفارقات أن هاتين المبادرتين قد انبثقتا ضمن مناخ صحفي غير ملائم: ندرة عناوين وضحالة ممارسة، فقر تمثلات وضيق أفق مشرفين ، تضايق من الحرية، وتضييق على كل نفس يأبى الامتثالية . وعبر صفحتين كأبعد ما تكونان عن اهتمامات الطليعة وتطلعاتها. (أخبار رياضية، أصداء محاكم، فضائح ، نجوم الخ).

وفي ذلك كله يبدو محمد صالح بن عمر الأكثر مثابرة على الإيفاء بما يتعهد به ، والأكثر حرصا على الذهاب فيما اختاره مهما كان حجم المضيق، والأكثر إصرارا على استنزاف أقصى مايتيحه الموقع من إمكانيات. لا يخلو اختيار العنوانين» تجاوزات» و « بنائيات» من دلالة التجاوز بما يعنيه من ضرورة تخطي العتبات الممنوعة ، وتحدي أشكال العطالة المانعة لكل حرية وتقدم والبناء بما يستدعيه من ترسيخ لمشروع يسعى إلى الاكتمال ، وكلاهما يخفي هاجسا غير معلن : إمكانية تشكل الطليعة كتكل من حيث سبل الانتماء وشروطه ، وتوزيع الأدوار والمواقع، وتحديد الخيارات والمواقف.

إلا أن هذا الطموح سرعان ما ارتطم بصلابة الواقع الذي يواجهه وحال دون تجسيد ما به لوّح ووعد . وليست محاولة ابن عمر على صفحات جريدة « الناس» سوى سعي يائس إلى إنقاذ ما يمكن إنقاذه من حركة تشتت شملها، وضاقت مسالكها، وأقفرت دروبها.

بقطع النظر عن مفهوم الكتلة ، والتكتل بشتى مظاهره وأشكاله ، فان الطليعة هي بالأساس طرح جمالي/ معرفي / إيديولوجي مغايرومخالف ومختلف في التصدي الجذري للراهن والسائد ، وخلخلة ما استقرت عليه الأنفس والعقول، واستفزاز البنى الإدراكية والذوقية وفتحها على توقعات غير متوقعة.

على هذا الأساس يمكن الإقرار دون تردد بأن حركة الطليعة – منذ أن رفع عزالدين المدني راية التجريب وتحمل تبعاته : الحملة الهوجاء التي أثيرت حول نصه» الإنسان الصفر» شكلت فصيلا متقدما مارس حرية الخلق والإنشاء بشكل قصووي رج الساحة الأدبية (ومن ورائها الثقافية) وأخرجها من حالة الركود والسكون والاطمئنان فكان أن احتدت الصراعات والمجادلات وتباينت الطروحات والمقترحات، وتنوعت النوازع والمنازع الفردية والجماعية التي لم تترك أحدا على الحياد .

ومهما يكن الموقف من هذه الحركة ومهما تكن التقييمات ، فان ذلك لا ينفي – على الأقل– بأن ما لم تقله الطليعة أكثر مما قالته وأعمق ، والأسئلة التي طرحتها أهم من الإجابات التي قدمتها . ذلك أن الكثير من الإشكاليات والمسائل قد أجهضت دون حسم ، أو توقفت دون تبلور وإنضاج ، أو تلوت وتعرجت دون منطلق مطرد « مما جعلها لا

تواصل تعنتها إلى أقصاه، وتذهب بعيدا فيما دعت إلى مواجهته.

محمد صالح بن عمر أبرز الفرسان في الكوكبة التي قامت على عاتقها حركة الطليعة وأحد عناصر النواة الصلبة التي وجهت مسارها من حيث غزارة الإنتاج ، وتنوع الإسهامات ، والتدخل المستمر لكي تحافظ على تمايزها وتميزها.

يطرح ابن عمر مشروعا نقديا يعمل على واجهتين : الأولى تنطلق من أن « لا أدب دون نظريات» ترفده وتسلحه بخلفيات مرجعية ومعرفية لا غنى عنها وتقطع فيه الممارسة النقدية مع الأحكام الذوقية والذاتية والتخمينية.

والثانية تدعو إلى « ضرورة خلق نقد تونسي « قائم على استنباط أسس تحليلية ومعايير تقييمية من النصوص القصصية والشعرية المنتمية إلى الطليعة» .

تتنزل هذه الممارسة ضمن أفق» البحث عن الشخصية المميزة للأدب التونسي» وبالتالي على الكاتب « استخدام أشكال غنية مستنبطة من المجتمع الذي يعيش فيه « حتى « نستطيع الحكم لإنتاج بأنه تونسي أوعليه بأنه غير تونسي انتهاء بأن « البحث عن الأشكال الجديدة هو منجب الحركة الطلائعية «. ولعل خير معبر عن هذه المرحلة من مسيرة محمد صالح بن عمر كتابه « أشكال القصة الجديدة في تونس» من حيث وضوح المهج في استنطاق النصوص وتتاغم الفصول فيما بينها.

هذا الإلحاح على مرتكزي التونسة والشكلانية وبعيدا عن الملابسات التي حفت بالأولى والإشكاليات التي طرحتها الثانية لا يمكن فهمها إلا بكون صاحب هذه الممارسة النقدية مسكون بهاجس الفرادة والتفرد والتأسيس والإضافة ،وبتعبير ابن عمر نفسه سعي إلى إرساء « عهد جديد للكتابة» وهو توجه ينتهي به بعد تخليه عن المغالاة التي سادت هذه المسيرة – إلى ضرورة الاستناد إلى « جدلية لا لبس فيها بين مواقف الكاتب وإنتاجه المكتوب « مع توسيع دائرة الاهتمام لتشمل كل المدونة التونسية في مختلف تضاريسها.»

« والطلائعي الطلائعي من تجاوز نفسه على أساس النقد الذاتي المتواصل» يقول محمد صالح بن عمر (الناس 15– 7).

لعل هذا المسلك هو الذي حصنه من السقوط في الدغمائية وما

يتولد عنها من أحكام ماقبلية جاهزة وجزم قاطع وحسم متعسف وجعله دائم الإصغاء لكل مستجد ومتابع لكل مستحدث دون انبهار مرضي أو انغلاق مغترب . ذلك أنه لا يطمئن إلى فعالية منهج إلا بعد اختبار ولا يستكين إلى نظرية إلا بعد تمحيص وتدقيق ، ولا يتوانى عن تغيير زاوية النظر إن لم ترتق إلى ملامسة « مخاض المعنى» وإخصاب التأويل على اعتبار أن العمل الفني إنما هو إبداع فردي مستقل ولكنه أيضاً ظاهرة تاريخية.

ومن جهة أخرى رفع الكثير من اللبس الحاف بالممارسة النقدية عندنا ،مفرقا بين ما يمارس في الجامعة الذي « ينتمي الى تعليمية الأدب « ولا يخلو من تكنوقراطية معرفية متعالية وبين ما يمارس في الساحة الثقافية المفتوح على جمهور متعدد المعارف والمدارك والأذواق . وهما سجلان مختلفان ولكل منهما مجاله دون أن ينفي ذلك تفاعلهما ، وهو ما أفلح ابن عمر في تجسيده ما جعل ممارسته النقدية علاوة على انصرافها إلى ما هو مكرس ، مفتوحة على المغاير والمهمش ، أو الذي مازال في طور التشكل والتحقق.

لذلك هو ناقد طلائعي دون حركة طلائعية .ولعل في هذا التكريم الذي هو به جدير، إيقاظ لتلك اليوطوبيا التي حملها ذلك الجيل: جيلنا.

لا يعدو هذا النص سوى مجرد دين أرده إلى رفيق بكل ما تحمله هذه الكلمة من معان نبيلة تتجاوز التصنيفات الحزبية المتهافتة .،رفيق استفدت منه أكثر مما استفاد مني وحرضني- أنا القادم لتوه من تلك الأفاق البعيدة - على ارتياد مناطق معرفية بها ينحت الكيان وتشحذ الإرادة.

ويظل السؤال محلقا : من منا استرفق الآخر؟ ولا إجابة سوى ما تخفيه « هشاشة الكائن التي لا تطاق « على حد تعبير ميلان كوندرا.

كلمة المحتفى به

حضرات السيّدات والأوانس والسّادة،

ليس من السّهل على ناقد تعوّد طيلة أكثر من ربع قرن على الحديث عن غيره أن يتحدّث عن نفسه.

لذلك لا يسعني إلا التّعبير عن سعادتي بهذه اللّفتة الكريمة التي حبتني بها وزارة الشّؤون الثّقافيّة بعد مرور ثلاث وخمسين سنة على انطلاق تجربتي النّقديّة التي بدأت سنة 1967 والتي لا تزال متواصلة حتّى اليوم .ومردّ سعادتي إلى كوني خرّيج السّاحة الثّقافيّة التّونسيّة وابن شرعيّ ونتاجٌ خالص للوسط الثّقافيّ التّونسيّ:

فقد جئت إلى النّقد من المعهد الثّانويّ – وهو معهد قرطاج – وأنا تلميذ في السّنة الخامسة قبل حصولي على الجزء الأوّل من شهادة الباكلوريا. وكان أوّل عمل نقديّ قمت به هو مداخلة حول الشّعر الحرّ ألقيتها بناد أدبيّ كان يحتضنه قصر خير الدّين بضاحية حلق الوادي وينشّطه بعض الطّلبة وتلاميذ الأقسام النّهائيّة وعرضت فيها لشعر شاعر في مثل سنّي هو الطيّب الرّياحي – وكان آنذاك تلميذا بمعهد ابن شرف بالعاصمة وهو الآن ومنذ عدّة سنوات يعيش بالدّانمارك.

حين بلغ هذا الشّاعر خبر المحاضرة ومحتواها هاجمني في مقال طويل نُشِر له بجريدة «الصّباح» (شهر ماي 1967). بعد حصولي على الجزء الثّاني من شهادة الباكلوريا سنة 1968 انتقلت إلى الدّراسة بكلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بتونس .فوجدت جلّ الطّلبة – وكانوا قادمين من مختلف جهات البلاد – يعرفونني لأنّ صورتي كانت تنشر بانتظام في الصّحف. بل إنّ أحد أساتذتي – وهو المرحوم منجي الشّملي– في أوّل حصّة له معنا في مادّة التّرجمة قام بالمناداة وحين وصل إلى اسمي سألني قائلا : «هل أنت هو النّاقد ؟» .

في سنة 1969 وأنا في العشرين من عمري نشرت لي مجلّة «الفكر» العالية الصّيت التي كان يديرها الأديب محمّد مزالي ويرأس تحريرها الأديب البشير بن سلامة مقالا عن قصّة للقصّاص التّونسيّ الطّاهر قيقة.

في سنة 1970 – وأنا في الواحدة والعشرين من عمري – ألحقني محمّد مزالي والبشير بن سلامة رفقة بعض الكتّاب الشّبان إلى هيئة تحرير مجلّة «الفكر».وكانا يجتمعان بنا لننظر في النّصوص التي تصل المجلّة من الكتّاب والشّعراء.

أمّا المصادر التي استلهمت منها اتّجاهي النّقديّ العامّ ومقاييسي في تقويم الإنتاج الأدبيّ وإستراتجيتي في التّحرك داخل السّاحة الثّقافيّة فهي أعمال النّقّاد التّونسيّين الكبارالذين سبقوني فاقتبست من كل واحد منهم ما أقنعني ووجد صدى في نفسي. وهم : محمّد الحليويّ ومحمّد عبد الخالق البشروش وزين العابدين السّنوسيّ ومحمّد فريد غازي وأبو القاسم محمّد كرّو ومحمّد صالح الجابري وأبو زيّان السّعديّ.

فقد وجدت لدى كل واحد من هؤلاء خصالا أبهرتني وأثّرت في تأثيرا بالغا.فما أخذته عن محمّد البشروش هو مفهومه للهويّة التّونسيّة الذي اتّخذته خلفيّة فكريّة لي وعن محمّد الحليوي ومحمّد فريد غازي نزعتهما إلى الوصل بين الأدبين الغربيّ والتّونسيّ وعن زين العابدين السّنوسيّ وأبي القاسم محمّد كرّو مثابرتهما وعملهما الميدانيّ الدّؤوب ودورهما في تنشيط السّاحة الثّقافيّة والتّضحيات الجسام التي تحمّلاها لأجل النّهوض بالأدب التّونسيّ وعن محمّد فريد غازي عدم تفريقه بين الأجيال وبين المشهورين والمغمورين وعن محمّد صالح الجابري الجهود الجبّارة التي كان يبذلها في جرد مدوّنة الأدب التّونسيّ الضّخمة المنشورة في الصّحف والمجلاّت فضلا عن الكتب لأجل رسم صورة دقيقة للشّعر والسّرد في تونس بدءا من ظهور الطّباعة والصّحافة بالبلاد سنة 1861وعن أبي زيّان السّعدي رفضه المجاملة وعدم تورّطه في التّواطؤ مع الكتّاب والشّعراء.

أمّا النّقاد الغربيّون فعلى الرّغم من أنّي جرّبت معظم المناهج التي يستخدمونها (الشّكلانيّة والبنيويّة والتّناصّ والتّداوليّة والنّقد الاجتماعيّ والنّقد النّفسانيّ والتّفكيكيّة والتّأويليّة والعرفانيّات ...)فقد وصلت في نهاية المطاف إلى النّتيجتين التّاليتين :

1) مناهجُ النّقد الأدبيّ سوى أدواتِ عملٍ. فلا يمكنُ بأيِّ حالٍ الحكمُ لها أو عليها في حدِّ ذاتِها .وذلك لأنَّ العنصرَ الأشدَّ حسمًا في هذا الميدانِ هو قدرةُ النّاقدِ على الفهمِ والتّفكيكِ والتّحليلِ والتّأليفِ، فضلاً عن المعرفةِ المعمّقةِ للمدوّنةِ التي يؤسّس عليها دراستَه.

2) جميع مناهج النّقد الأدبيّ تدرس إمّا مضمون النّصّ وإمّا التّقنية التي استُخدِمت فيه وإمّا الاثنين معا .أمّا إدراك جانبه المدهش ، إن وجد ،- وهو الأهمّ- فيتطلّب ذائقة رفيعة وحاسّة خاصّة لدى المتلقّي .

محمد صالح بن عمر
مترجمًا للشعر التونسي

شادية الطرابلسي بن جعفر[1]

Citant Hersant, Mourtzakis écrit :

« Ce que déplorent (les poètes) traducteurs de poésie […St Jérôme, Du Bellay, etc], ce n'est pas une impossibilité que leurs propres travaux viennent démentir avec panache, mais bien la perte inévitable [j'ajouterais l'approximation ou l'imperfection] dont s'accompagne l'opération » (Mourtzakis).

مقدمة :

إنّ أوّل ما استرعى انتباهنا في مُؤلَّف محمد صالح بن عمر Analectes de poésie mondiale هو غياب مقدمة للكتاب سواء أكانت للمؤلِّف أم لشخص آخر. بل اكتفى محمد صالح بن عمر بإهداء الكتاب للشاعر الفرنسي Jean-Pierre Lesieur و بتعليل هذا الإهداء، ولم يذكر شيئًا -كما يفعل عدد كبير من المترجمين، وبالخصوص إن كانوا نقلة شعر أو نقلة كتب مقدسّة– عن الطريقة أو الطرائق التي اتّبعها في نقل هذه القصائد التونسية العربية إلى الفرنسية. صحيح أنّ المترجم نشر في المجلة الالكترونية « مشارف «Culminance حديثًا مُطوّلاً عن ترجمته للشعر بين الفرنسية والعربية. وعرّف بالشعراء العرب والأجانب الذين ترجم لهم قصائد وأشار، فيما أشار إليه من مسائل، إلى الكتاب

(1) أستاذة جامعية مختصّة في الترجمة ومترجمة.

الذي نتناوله بالدّرس. لكن ما غاب، وهو شيء هام في نظرنا باعتبارنا مختصيّن في الترجمة نظرية وتطبيقًا وممارسة خارج الجامعة، هو تخصيص المترجم مدخلاً لمؤلَّفه يُوضّح فيه إن كان مثلاً توخّى الحرفية في النقل ليبقى أمينًا للنّص الأصلي – مع العلم أنّ الحرفية التّامة غير ممكنة طبعًا – وقريبًا منه قدر الاستطاعة، أو إن كان اتّخذ لنفسه جانبًا من الحرية في نقل الدالّ والمدلول، أي حرص على الأمانة أكثر لمتطلّبات اللغة الهدف، أو كذلك إن كانت نوعية القصائد المترجمة أرغمته على التغيير في طرائق الترجمة من قصيد إلى آخر، بل من بيت إلى آخر. ذلك أنّ أحد المقاييس للحكم على أمانة الترجمة أو لها – نثرًا كانت أم شعرًا – هو تطبيق المترجم في نقله – أو بالعكس عدم احترامه – ما أعلن عنه من طرائق ترجمية في مقدمته.

ولهذا السبب – غياب مقدمة للمترجم – حاولنا استقراء الترجمة في حدّ ذاتها و مقارنتها بالأصل دون أن نعمد إلى سؤال المترجم شخصيا علّنا نتعرّف على المنهجية أو المنهجيات المتّبعة في عملية النقل. فماذا لاحظنا؟ وهل السمات التي رأينا ثانوية أو ذات أهمية؟ وفي أيّ مجال؟ وماذا استنتجنا في نهاية المطاف؟ مع الملاحظ أنّنا سنكتفي بالنّسبة إلى كل مجال بتقديم أبرز الأمثلة الإيجابيّة أو السلبيّة حتّى نعطي للقارئ فكرة عن الترجمة الـمُنْجَزة.

I ـ نقل التناصّ:

من بين أهم السّمات التي استوقفتنا في ترجمة هذه القصائد من العربية إلى الفرنسية هو وجود قصيدة لمحمد بوحوش بعنوان «يُوَلْوِلُني الياقوت ... يُوجِعُني المرجان « وترجمتها إلى الفرنسية بأسلوب مختلف. فمن الواضح جدًّا بالنّسبة إلى كل قارئ يعرف اللغة العربية ومطّلع كذلك على النص القرآني أنّ هذه القصيدة منظومة على منوال سورة «الرحمان». وذلك من حيث القافية أو السّجع الذي ينتهي في كثير من الأحيان بـ : « آن « : عينان + المرجان + تمرحان + المكان +

تشتجران + تغفوان + تقهقهان + أكذوبتان. ثم إنّ المفردات الموجودة في السورة نجدُ بعضها حرفيًّا في القصيدة: المرجان + عينان + أكمام + نضّاختان، أمّا آخر كلمة أنهى بها الشاعر قصيده وهي «أكذوبتان» فمشتقّة من نفس فعل «تكذّبان» المتكرّر في الآية: «فبأيّ آلاء ربّكما تكّذبان» التي وردت تسعا وعشرين مرة في هذه السورة. فلا يُمكن إذن لقارئ العربية والقرآن ألاّ ينتبه إلى هذا التضمين أو الدّمج المباشر أو غير المباشر، أي عن طريق التلميح، والذي يسمّيهGérard Genette جيرار جينات "الأثر التناصّي» الذي إمّا يكون «حرفيا» حسب تعبير جينيفياف رو فوكار Geneviève Roux Faucard ، أو مضمَّنا، لكن يُمكن للقارئ حسب ثقافته طبعًا التعرّف عليه:

On appellera « trace intertextuelle » une séquence du texte qui peut être reconnue comme provenant d'un autre texte. Cette réapparition peut être littérale, le retour du déjà-dit ne comportant aucune transformation du signifiant d'origine, [ou] au contraire, le signifiant d'origine peut être transformé ; tout en restant identifiable. (Roux Faucard)

ويتمثّل التناصّ المضمَّن في صياغة الشاعر بعض أوزان أفعاله على النمط المتواتر في القرآن والنّادر في العربية المعاصرة وهو: «تشتجران» عوضّا عن «تتشاجران» و «يسّاقط» عوضا عن «يتساقط»، وبطبيعة الحال لا يزيد نسج الشاعر قصيدته على المنوال القرآني إلاّ ثراءً وجمالاً وشدًّا لقارئ العربية المنتبه الذي يتلقّى القصيد بطريقة تختلفُ طبعًا عمّا يُحْدِثُه نصٌّ خالٍ من التناصّ.

إلاّ أنّ التناصّ بالذّات يُشكّل صعوبة خاصة بالنّسبة إلى المترجم مهما كانت كفاءته سواء نقل شعرًا أم نثرًا. والسّببُ كما نعلمُ هو أنّ نقل التناصّ لا يعتمدُ على حِذقِ النّاقل لغتي الأصل والهدف فحسب، بل وكذلك وبالخصوص على اتّساع ثقافته في اللغتين وحتّى في الثقافة العالميّة، حتّى يتمكّن من النّقل بتناصّ يُعادل التناصّ الملاحَظ في لغة

الانطلاق ويُحدِثَ على قارئ الترجمة أثرًا مُماثلاً أو مُعادلاً لما يُحدثهُ النّص الأصلي على قارئه.

ثُمّ إنّهُ بقدر ما تكون ثقافتا اللّغتين الأصل والهدف بعيدتين بعضهما عن بعض – كما هو الشّأن بالنّسبة إلى العربية والفرنسية هنا – تكونُ صعوبةُ نقل التناصّ، وذلك لأنّ « الآثار التناصيّة» المتعلّقة بثقافة اللغة الأصليّة غير معهودة لدى قارئ اللغة الهدف، وحتّى إن أمكن نقلها حرفيا، وذلك تقريبًا مستحيل، لا يمكنه التعرّف عليها وفهمها لأنّ هذه الآثار غريبة عن زاده الثقافي وعن أصوله.

وهنا كما قلنا تكمنُ الصعوبة بالنّسبة إلى المترجم بالرّغم من أنّه يعلم أنّ قارئ اللغة الهدف لا يبحثُ عادة عن النّص الأصلي لمقارنته بالترجمة إلاّ إذا كان طبعًا مِمَّنْ يُتقنُ اللغتين ويقوم بدراسة ما. فلا يمكن إذن لهذا القارئ أن ينتبه إلى ما أغفلهُ المترجم عند النّقل. وهذه الترجمة التي أسقط فيها المُترجم جزءًا من المعنى تنقصها الأمانة، بما أنّ معنى النّص لا ينبعُ فحسب من العلاقة بين المؤلِّف (بفتح اللام)وقارئه، بل وكذلك من علاقة النّص الأصلي بالنّصوص الأخرى التي أُدمِجت فيه حرفيًّا أو ضمنيًّا، أي من علاقته بالآثار التناصّية كما تقول رو فوكار:

Le sens d'un texte ne se constitue pas uniquement dans sa relation à l'auteur et au lecteur (lecteur implicite, lecteur réel), mais aussi dans sa relation à d'autres textes.

فعلى المترجم إذن، ليكون أمينًا في هذا المجال، أن يُجهد نفسه ويتوصّل بفضل ثقافته إلى ما يُعادل في اللغة الهدف ما لاحظه من تناصّ في لغة الانطلاق، وبالتّالي يُحْدِثُ في قارئ الترجمة أثرًا مُعادلاً أو مُمَاثِلاً لِمَا أحدثهُ النّص الأصلي في قارئه. إلاّ أنّ إنجاز نقلٍ من هذا النّوع ليس بالأمر الهيّن وهذا ما يُقّر به كل عارف بالترجمة مُمارسٍ لها. لذلك نرى عددًا من المترجمين يكتفون بنقل ما يستطيعون من النّص الأصلي دون تناصّ ويُرفقون ترجمتهم بهوامش وملاحظات ليعلم قارئ الترجمة كيف جاء النّص الأصلي، وذلك، لا شك، لبلوغ مزيد من الأمانة. لكن الأثر المحدث على القارئ بهذه الطريقة التفسيرية مختلف

تمامًا عمّا يحدث النص الأصلي على قارئه ،كما ينهج عدد أخر من المترجمين ، وهو حل متواتر،يتوقّفُ في الواقع على الغاية من الترجمة، وهي أن يقتصر النّاقل على نقل معاني الآثار التناصيّة ولا يُشير للقارئ إلى وجودها. فلا يمكن إذن لهذا القارئ أن ينتبه إلى ما أضاعهُ أو خسرهُ المترجم عند النقل les pertes commises en traduction لأنّ من يقرأ الترجمة لا يعرفُ عادة اللغة الأصليّة.

لكن ما عسى أن تكون الأسباب التي تجعل المترجم يُغْفِل نقل التناصّ كما هو الشأن بالنّسبة إلى القصائد التي تهمّنا هنا؟ هي في الواقع عديدة ولا يسعنا هنا إلا افتراض بعضها لأنّنا كما ذكرنا لم نُرِدْ أن نسأل المترجم عن شيء. فقد يكون النّاقل وجد صعوبة كبيرة في العثور على آثار تناصّية فرنسية معادلة من جميع النّواحي لِمَا لاحظناه من آثار بالعربية. وهذا الأمر، إن صحّ، لا يُستغرب لِعُسْرِ هذه المهمّة كما ذكرنا. ثم من ناحية أخرى قد لا يعود سبب هذه الترجمة العارية من التناصّ إلى النّاقل بل إلى المنقول إليه. فالغاية من الترجمة إذن في هذه الحالة ليست النقل بكل أمانة، بل مجرّد تعريف القارئ الفرنكفوني بهذا الشعر العربي الذي لولا الترجمة لما تمكّن من التعرّف عليه. وربّما حَسْبُ المترجم أن يبلغ هذه الغاية لمدّ الجسور بين الثقافات و اللغات والشعوب. وذلك ما قاله محمد صالح بن عمر نفسه في المقدّمة المطوّلة التي نشرها في Culminance والتي أشرنا إليها آنفًا. وربّما لو كانت الترجمة موجَّهة إلى متلقّين فرنكفونيين مختصيّن عارفين باللغتين لكانت مختلفة، أي لاتّسمت بتناصّ معادل في لغة الوصول وكانت أكثر أمانة في هذا المجال. وغياب التناصّ في الترجمة جعل طبعًا الأثر المُحدَث على المُتلقّي الفرنكفوني مُختلفًا عن الأثر المُحْدَث على القارئ العربي.

أمّا المثال الثاني لنقل التناصّ فهو لا ينتمي إلى السّجل القرآني، بل يعود إلى السّجل السياسي وله في تونس بالذّات وقع خاص بالرّغم من أنّه صِيغَ بالعربية الفصحى وليس بالدّارجة التونسية. وقد اكتسى أهمّية كبرى إبّان الثورة التونسيّة، كما تبنّاه الرئيس التونسي قيس سعيّد خلال حملته الانتخابيّة شعارًا له ممّا زاده أهمّية، وهو طبعًا «الشعب يُريد»

الذي ضمّنه الشّاعر رياض الشرايطي عنوان قصيدته: « الشاعر كما **الشعب يريد** « والذي نقلهُ المترجم كما يلي:

.Le poète tout comme le peuple veut un rêve rouge

إنّ النقل إلى الفرنسية لا يُشكّل هنا أيّ صعوبة بما أنّ العبارة منقولة حرفيًّا وبطريقة سليمة وواضحة المدلول. لكن بقدر ما يزن هذا الشعار -»أيقونة الشعوب العربية» كما يسميّه المؤرخ فتحي ليسير[1]*، في إطاره اللغوي الحضاري العربي- ويحمل هذا المعنى الحافَّ السياسيَ بحيث لا يُغفِلهُ العربي إذا ما سمعه أو قرأه- لذلك يُعتبَر وجوده في القصيدة تناصًّا- لا يُمثّل هذا الشعار شيئًا إذا ما نُقِلَ إلى الفرنسية التي تهمّنا هُنَا. أي أنّ القارئ الفرنكفوني لا يجدُ فيه أثرًا لخطاب آخر سابق للقصيدة يمكنه التعرف عليه بكل سهولة كما هو الشّأن بالنّسبة إلى المتلقي العربي. وهو أثر خَسِرَتْهُ الترجمة، لكن نُقرّ أنّه لا مفرّ من هذه الخسارة بالنّسبة إلى أيّ مترجم. إلاّ أنّهُ كان بالإمكان أن يتمّ النقل مثلاً بأثر تناصّي معادل في الثقافة الفرنسية وهو:La volonté du peuple . وهي عبارة رمزية لها وزن في تاريخ ثورة فرنسا يُضاهي من حيث المدلول والرّمز، أي المعنى الحافّla connotation ، العبارةَ العربيةَ التي تهمّنا. لكن ربّما لم يُفكر فيها المترجم ممّا جعل الترجمة «مبتورة» حسب تعبير Geneviève Roux Faucard :

Ce type de traduction [l'absence de traduction par une intertextualité équivalente] se contente de restituer le simple sémantisme de la trace [intertextuelle], mais c'est au prix d'une amputation, puisque le renvoi, et donc l'arrière-plan d'un conflit d'idéologies [des cultures des deux langues] est perdu.

(١) *) معجم الثورة التونسية، ص ١٦٥.

II ـ نقل المفردات المحلّية والتلاعب بالكلمات:

إنّ الصعوبة الثانية التي لاحظناها في نقل هذه القصائد هي وجود مفردة وكذلك عبارة من العبارات العامّية التونسيّة في قصيدتين إحداهما ليوسف رزوقة بعنوان «هي فتنة».. حيث يقول:

وما احلولى على الشفتين من «**حبّ الملوك**» وهو ما نقله المترجم بقوله:

Et les graines appétissantes de jatphora sur les lèvres

من الملاحظ قبل كل شيء أنّه وقع خطأ في رسم كلمة jatphora لأنّ الرّسم الصحيح هو jatropha وهو صنف من الزهور الحمراء أصيلة المكسيك أو أمريكا الجنوبيّة شهيرة بجمالها وهي حمراء اللّون. تحوّل إذن «حبّ الملوك»، وهو كما يعلمُ كلّ تونسي اسم عامي لما يُعرفُ في العربية الفصحى بالكرز، إلى زهرة الجاتروفا في النقل الفرنسي وذلك ربما لأنّ الزّهرة والثّمرة تشتركان في اللّون الأحمر الجميل. صحيح أنّ للمترجم حرية الاختيار للتعبير عن المدلول وعن الرّموز، وهذا ما حصل في هذا المقطع من الترجمة. لكن ما ضاع هنا ،ولا يمكن لأيّ مُترجم نقلهُ ، هو لا شكّ الطّابع المحلّي لكلمة «حبّ الملوك».

فالخصوصيّات المحلّية أو الوطنيّة أو الإقليميّة لا يمكن نقلها كما هي مهما كانت قدرة المترجم. لذلك يُحافظ النّاقل على مدلول المفردة فقط خصوصًا إن كان النصّ نثرًا، أو، وهو الحلّ الثاني، ينقل الكلمة صوتيًّا ويشفعها بهامش لتفسيرها للمتلقّي -في اللّغة الهدف- الذي ينتمي إلى لغة أخرى وثقافة مختلفة. إلاّ أنّ الشّعر لا يقبل الهوامش التفسيريّة إلاّ فيما ندر. فأصبح لا مفرّ من خسارة الطابع المحلّي في الترجمة وضياع معناه الحافّ، أي الأثر الخاص الذي يُحدثه في القارئ التونسي دون سواه من العرب الذين ينتمون إلى نفس الحضارة لكن لا يفهمون هذه الكلمة الدّارجة التي يختصُّ بها بلدنا. أمّا الحلّ الثالث لنقل المحلي من الكلمات فهو ما قام به المترجم هنا حيث استبدل ثمرة بزهرة لاشتراكهما كما ذكرنا في سمتين على الأقلّ وهُما الجمال واللّون. وهي

إمكانية من الإمكانيّات التي ، وإن فقدت المعنى الحافّ المحلّي، مثّلت حلاًّ اقتباسيًّا كثيرًا ما يلجأ إليه النَّقَلَةُ ليبقوُا أُمَناء لروح القصيد أو النصّ. إلاّ أنّه كان بالإمكان إيجاد ترجمة تفقدُ هي أيضًا المعنى الحافّ المحلّي التونسي، وهو فقدان ضروري كما أسلفنا une perte inévitable، لكن تبقى أقرب إلى النصّ الأصلي من حيث المدلول والرّمز، وذلك كأن نقول مثلاً للمحافظة على الكرز ورمزيته: Et les cerises suaves de ses lèvres.

أما القصيدة الثانية التي وردت فيها مفردة محلية تونسية أخرى فهي لمنصف المزغني بعنوان: « هاتفية » : قلت لها :

فالنّهر بالمياه لا **يشيخ**.

وكم **نشيخ** بالزّمان إذ «**نشيخ**».

وهو ما نقلهُ المترجم كما يلي:

Lui demandai– je avant d'ajouter :

« le fleuve, grâce aux eaux, ne vieillit pas tandis que nous, combien le temps nous fait vieillir lorsque nous nous délectons de la vie !

من الواضح أنّ الشاعر يتلاعب بالكلمات إذ يمزج المعنى العربي الفصيح لفعل «شاخ يشيخ» بمعناه العامّي المحلّي الذي يسوقهُ بين ظفرين والذي لا يفهمهُ، مَثَله في ذلك مَثَل «حبّ الملوك»، إلاّ التونسيون دون سائر العرب. فَوقْعُ الكلمة، أي أثرها أو معناها الحافّ، في التونسي مختلف كل الاختلاف إن تعلّق الأمر بقارئ عربي ينتمي طبعًا إلى نفس الحضارة، لكنّهُ غريب تمامًا عن فهم المفردات المحلّية التونسيّة إذًا لم تُشفع القصيدة بهامش تفسيري. أمّا الترجمة، ومهما كان النّاقل واللغة المنقول إليها، فهي لا يمكن أن تنقل الطابع المحلي كما رأينا في المثال السّابق. وهنا تكون الخسارة la perte en traduction مضاعفة: خسارة الطّابع المحلّي وخسارة التّلاعب بالكلمات، ولا مفرّ من ذلك ممّا جعل المترجم يقتصرُ على نقل المدلول، وهذه الحالات كثيرة جدًّا في

الترجمة نثرًا أم شعرًا ،إلاّ إذا جادت قريحة النّاقل باقتباس مُعادل يُحْدِثُ أثرًا مُماثلاً أو قريبًا وليس ذلك بالسهل.

III ـ إشكالية نقل المعنى:

1 ـ المعنى الغامض:

إنّ اختلاف الأثر المحدث في القارئ بين الأصل والترجمة يُقلّل – ولا شك– من الأمانة في الترجمة حتّى وإن بَقِيَ المدلول واضحًا. لكن للأمانة درجات وأهمّها حرص المترجم على وضوح المعنى المنقول حتّى يفهم قارئه ما فهمه هو عند قراءته النصّ الأصلي. فإن ورد المدلول مُبْهَمًا في الترجمة فهذا يعني أنّ فهم النص الأصلي لم يتّم، أو لم يكن التّعبير عنه واضحًا بما فيه الكفاية.

لا أحد يستطيع أن يُنكر صعوبة فهم الشعر في كثير من الأحيان وذلك لعدّة أسباب منها رمزية لغته واستعمال مفردات أو عبارات استعمالاً خاصّا غير معهود إلى غير ذلك من الحرّيات التي يتّخذها الشاعر لنفسه و المدى الذي يذهب إليه خياله، وفي هذا الصنف من الشعر تتنزّل قصيدة إيمان عمارة «دمي مياه صديقة» حيث تقول:

حتما سأُشْفَي منك
إذَ تَصْبَأُ شفةٌ لَكَ فِيَ
وتُعلنُ النَّار عَلَيَّ !!
أنا الماء !!
كنت أَتَيْتُكَ
ذات عطش
وغَادرتَ **وما صَبَأْتَ فِيَ !!**
(...) جدّف ... سأُشْفى منك
إذ تَصْبَأُ شفةٌ لَكَ فِيَ
وتُعلن الماءَ عليَّ

لابدّ من الاعتراف أنّه ليس من السّهل أن نفهم هذه القصيدة المشحونة رُموزًا ومجازًا، وربما ما انغلق فهمه أكثر – على الأقلّ بالنّسبة إلينا – هو قول الشاعرة: «إذ تصبأ شفة لك فيَّ» وكذلك «وما صبأت فيَّ». لكن ما تعسّر علينا فهمهُ أكثر هو نقل هذه الأبيات:

Je guérirai sans aucun doute de toi
Lorsque l'une de tes lèvres deviendra sabéenne de moi
Et déclarera le feu à mon encontre !!
Je suis l'eau
J'étais venue à toi
En un moment de soif
Mais tu m'as quittée
Sans devenir sabéen de moi (…)
Rame, je guérirai de toi
Lorsque l'une de tes lèvres deviendra sabéenne de moi
Et déclarera l'eau à mon encontre.

من معاني «صَبَأَ» التي بدت لنا أقرب إلى سياق القصيدة – إن كنّا قربنا من فهمه – هو ما وجدناه في لسان العرب:

«صَبَأَ = قُدِّم إليه طعام فما صَبَأَ ولا أَصْبَأَ فيه: أي ما وضع فيه يده». فقد يكون معنى البيت إذن: حتمًا سأشفى منك إذا ما وضعت شفتك في شفتي (كما تُوضع اليد في الطعام) أي إذا ما قبّلتني. هذا طبعًا تأويلنا الخاص للمعنى وقد لا تكون الشّاعرة نفسها قد فكرّت فيه، كما هو الشّأن بالنّسبة إلى الترجمة التي تمثّل قراءةَ المترجم الخاصّةَ، أي ما حصل في ذهنه عند قراءته للنص الأصلي. وقد لا يكون الفهم مؤكَّدًا دائمًا بل هي تأويلات حرّة تتغيّر حسب المترجم وحسب المتلقّي. كما يحدثُ في غالب الأحيان أن يتّفق المتلقّون – قرّاء كانوا أم مترجمين- على معنى واحد أو عدد من المعاني تبدو جليّة أو تُرجَّح عندهم أكثر من غيرها، وإن كان المتلقّي هو المترجم نفسه فهي التي ينقلها:

Si l'on écarte les cas extrêmes, il est ordinairement possible de reconnaitre le sens –ou les sens– multiples d'un poème indépendamment de sa forme et de ses harmonies. Traduire, c'est d'abord comprendre, donc

interpréter. (Robert Ellrodt).

2 ـ تنوّع المعاني:

إنّ هذه الخاصّية الدّلاليّة لا يتميّز بها الشعر خاصة والأدب عامة فحسب، بل وكذلك تتسّم بهذا التعدّد الدّلالي النُصوصُ القديمة التي بدأ ما وراء لغتها من حضارة يبتعدُ في التاريخ وينقرض شيئًا فشيئًا، ممّا يجعلُ المختصّ في فكّ شفرتها غير مُتأكد دائمًا من مدلولاتها التي تبقى تخمينًا وتأويلاً في عديد الأحيان. لكن المدوَّنات التي ربما تتّسم بثراء دلالي ورمزي أكبر هي لا شكّ النصوص المقدَّسة كالقرآن. وهذا طبعًا أمر معروف لدينا باسم الآيات المتشابهات التي تحملُ عددًا من القراءات تتجدّد في كثير من الأحيان حسب المذاهب والفقهاء والفلاسفة والتقدّم العلمي وحتّى مجرّد القرّاء غير المختصّين في العلوم الدينيّة لأنّ لكلٍّ فهمهُ ولا حدود للتنوّع في التأويل عبر الزّمان والمكان.

فالتعدّد الدّلالي للقصيدة، أي اختلاف القراءات الممكنة له، بقدر ما يُعتبر ثراء وانفتاحًا يجعل القصيد مُتجددّا دائمًا حيًّا بإستمرار، يجلّي ثراءه وغزارته حتّى إنّ المترجم، وهو المتلقّي الأوّل له، قد ينقلُ معنى واضحًا هذه المرّة –خلافًا لمثال «لم تصبأ لك شفة فيَّ»– ولكن قد لا يشترك في فهمه متلقّيان، ولكلٍّ ما يُبرّر فهمه، وما لاحظناه في نقل قصيدة لـفاطمة بن فضيلة: «لهنّ الجسد ولي دمعة» مثال على ذلك:

لهنّ الكلام الطويل
لهنّ القُبَّل
ولي ما **تخربش كفّك** ذات حنين
وما قد **تهيّأ** في ظلمة الرّوح من **مفردات**

Elles ont les longs discours
Elles ont les baisers
Et moi j'ai ce que ta main griffonne
Pendant une certaine nostalgie
Et les mots qui sont à ma portée

يتضّح لنا من الترجمة أنّ الناقل نسب الكلمات إلى الباثّة – الشاعرة – بما أنّه ترجم بقوله:

Et les mots qui sont à ma portée

والشخص الذي يعود عليه الضمير واضح هنا لا يمكن تأويله في هذا النقل. غير أنّنا تَلَقَّيْنَا هذا المقطع بمعنى مختلف دَلّنَا عليه قول الباثّة أي الشاعرة «ولي ما تخربش **كفّك** ذات حنين» ولم تقل «كفّي»، فالذي يُخربش إذن هو المخاطَب وليس الباثّ. لذا تكون الترجمة أدّق إن قلنا:

Et les mots qui sont à ta portée

ونفس الملاحظة نسوقها عن اختلاف الفهم وتنوّع المدلول حسب القارئ والمترجم يتعلّق بمثال آخر من قصيد المنصف المزغني: «غنوة مها»:

فَقَلِقَتْ خامسةً
فغيّبتْ صورتَها وانحلّت الأسرار
وشرحتْ غرامَها بالشعر **من** نزار

Puis elle s'ennuie une cinquième fois
Elle fait alors disparaitre sa photo
Là, les mystères se dissipent car elle se met à expliquer sa passion au moyen de la poésie de Nizar.

ما نُلاحظه قبل كل شيء هو سِمَة إيجابية في هذه الترجمة وفي نقل قصائد أخرى أيضًا من هذه المجموعة هو حرص المترجم على توضيح المدلول ممّا جعله يُضيف la poésie de لأنّ المتلقّين العرب يعرفون من هو نزار ولا يتردّدون في فهم أنّه نزار قباني وليس شخصًا آخر. في حين أنّ مُتلقّي الترجمة الفرنكفوني قد لا يعرفهُ، وليكون المقصودُ أوضحَ عرّف به الناقل بهذه الطريقة الموجزة والرّشيقة لأنّه لم يلتجئ إلى هامش تفسيري مثلاً، بل أدخل كلمة وحيدة la poésie de أدّت كلّ المعنى.

ومن ناحية أخرى فَهِم المترجمُ ما لم نفهم ولكلٍّ قراءتهُ كما ذكرنا وحرية تأويله وتموقعه من النصّ:

La traduction reflète un «certain positionnement du traducteur face au texte»

(Mourtzakis)

ما فهمناه من النقل، وقد لا يكون هو ما أراد الناقل التعبير عنه، هو أنّ «مها» ظلّت تُفسّر ما تشعرُ به من عشق لشخص ما لا بتعبيرها الشخصي بل باللّجوء إلى شعر نزار قباني لأنّه، بصفته شاعرًا، يُعبّر عن الغرام أحسن منها. وما رجحّ لدينا هذا الفَهمَ هو ما قاله المترجم حين نقل باستعمال عبارة au moyen de . إلاّ أنّ قراءتنا الشخصيّة لهذا المقطع مختلفة، إذ ما فهمنا من قول المزغني – وقد يكون الشاعر لم يقصدهُ – كما قد يكون نَظَم شِعْرَهُ بطريقة مُلتبسة عَمدًا ليجعلهُ يحملُ أكثر من تأويل – هو أنّ «مها» شرحت الأسباب التي جعلتها تعشقُ الشعرعامة وهي تعودُ إلى وَلَعِهَا الشّديد بشعر نزار قباني، أي أنّها منذُ أن قرأت قصائده أصبحت مُغرمة بقراءة الشعر :

La vie d'un texte se confond avec les interprétations qui en sont proposées. La plupart restent personnelles et surgissent le temps de la lecture. D'autres, plus lentes, éventuellement plus techniques, sont proposées par la critique qui offre des analyses explicites (…) quel que soit le fil de l'interprétation (…) elle passera par des « conjectures » selon le terme de Umberto Eco (1992) qui empruntent la forme d'une reformulation, plus ou moins développée, plus ou moins spontanée. Interpréter, c'est toujours gloser, paraphraser (Fuchs, 1994), la traduction n'est qu'un cas particulier de cette paraphrase interprétative. (Bataglia et Gardes Tamine).

3 ـ توضيح المعنى:

ذكرنا أنّ من ميزات نقل هذه القصائد إلى الفرنسيّة حِرْصُ المترجم في أكثر من موضع ممّا نُقل على توضيح المدلول الذي تلقّاه عند قراءته

للنصّ الأصلي، وذلك كما رأينا في المثال السّابق. كما لاحظنا طريقة أخرى لتفادي غموض المعنى، وهي بكل بساطة –ولِمَ لاَ- إغفال العنوان الأصلي المُبْهَم وتعويضهُ ببيت من القصيدة كما تمّ في ترجمة قصيد محمد عمّار شعابنية: «كما لم أكن كنتُ وسأكون» وهو عنوان يمثّل فعلاً مَتاهة دلاليّة فلسفيّة. فعالجَ المترجم الصعوبة بِجَعْلِ البيت الأوّل هو العنوان وتَصرَّفَ فيه عند وُرُوده في النّص:

كما لم أكن كنتُ أو سأكونُ

كما لم أكنْ كنتُ أو سأكون

حريصًا على زقزقات العصافير

كما لم أكن كنتُ

أو سأكون

حريصًا على زقزقات العصافير

في أَغْصُن العُمْر حَدَّ الجنون

Je tenais follement au gazouillis des oiseaux
Je tenais follement
Au gazouillis des oiseaux
Sur les branches de l'âge
D'une manière
Que je n'ai jamais fait(e) avant.

وربّما من أصعب الأبيات فهما بالنّسبة إلى القارئ العربي لأنّ سياق القصيد لا يُوضّحُ معناهُ، هو ما ورد في قصيدٍ لِسعيف علي الظريف بعنوان «مرّة أخرى» حيث يقول:

مرّة أخرى

الجملة الإسميّة بلا خبر

مرّة أخرى قبل الكلام وبعده

بفضل الترجمة اتّضح معنى هذا البيت حتّى وإن كان تأويلاً من الناقل لأنّ لا أحد يُدرك ما قصد الشاعر بهذا الكلام المختصر، إذ يتساءل

القارئ عمّا يُوجد أو ماذا يحدثُ قبل الكلام وبعده. فالقراءة التي نقلها المترجم تُعِينُ على الفهم حتّى وإن لم تكن مُؤكَّدَة:

Une nouvelle fois
La phrase nominale est sans prédicat
Une nouvelle fois aussi
Il ya des fautes avant et après ce qui est dit

4 ـ تغيير المعنى والمعنى الحافّ:

إلى جانب التوضيح في المعنى لتيسير الفهم على متلقّي الترجمة، لاحظنا في بعض المواضع تغييرًا في المدلول لم نفهم علّته. وأبرز مثال استوقفنا في النّص الأصل كما في الترجمة هو عنوان قصيدة سعيف علي الظريف: «الوقت مُفِيقٌ» التي شفعها صاحبُها بملاحظة لغوية وهي:

«مُفِيقٌ: اسم فاعل من يُفيق، أفاق، إفاقة، فهو مُفِيق، والمفعول مُفاق منه، أفاق من نومه: استيقظ، صَحَا».

هل إنّ إضافة هذا الهامش التفسيري تعود إلى كون الشاعر يخشى ألاّ يُفْهَم المعنى بسبب اسم الفاعل هذا لأنّه قليل الاستعمال، خلافًا للفعل المشتقّ منه: «أفاق» الذي لا يُعتبَر نادر الاستعمال في لغة الضَّاد؟ قد يكون ذلك. غير أنّ الذي استغربناهُ أكثر هو العنوان المترجَم:

Le temps est réveillé

حيث تَغيَّرَ المعنى الذي فسرّه الشاعر بنفسه، إذ كان الزّمن هو الذي يُفيق أو يُوقِظُ (الآخرَ)، فأصبح هو الذي أفاق أي استيقظ وانتبه من نومه. فَلِمَ هذا التغيير؟ ألم يكن بالإمكان النقل بالحفاظ على المجاز الأصلي مع بقاء سلامة العبارة بالفرنسيّة وإن لم تكن جميلة أو استبدالُها بغيرها كأن نقول مثلاً:

Le temp est stimulant أوle temps réveille

ونفس الملاحظة نسُوقها بخصوص نقل مدلول «الصوت» في قصيدة نفس الشاعر: «لم يَتَعلّم قطّ»:

لم يَتَعلّم قطّ

(...) أنّ ما بقي الآن من صور

ليس ذاكرة

إنّه **الصوت** البعيد والمسافة

Il n'a jamais appris
Il n'a jamais appris
(…) Que les images qui sont restées
Ne forment point une mémoire
C'est la mort lointaine et la distance

فما هو الدّاعي ليُصبح «الصوت» العربي «موتًا» فرنسيًّا؟ لم نقف على سبب هذا التغيير، كما لم نقف على علّة تدقيقِ معنًى في الترجمة في حين كان الأصل عامّا. هل للتدقيق جمالية أكبر؟ وردت بالفعل في قصيدة محمد بوحوش المذكور آنفا «يُوَلْوِلُنِي الياقوتُ.. يُوجِعني المرجانُ» كلمة: «كَرَز» في بَيتٍ من أبياته:

كَرَزا يَسَّاقَطُ صَحْوِي

إنّ المفردة العربية أُستُعْمِلت على سبيل التعميم والإطلاق للتعبير عن الجنس والرّمز، في حين خُصِّصت في الترجمة برقم لم نَرَ الدّاعي له:

Deux cerises tombent sur mon éveil

هل الغاية من هذا الرقم هي تعميم صيغة المُثَنّى التي طَبَعت القصيدَة انطلاقًا من كلمة «عينان» لتُصبح الترجمة أكثر تناغمًا؟ قد يكون ذلك.

ونفس السؤال: ما الغاية من تغيير المعنى في الترجمة؟ نطرحهُ عند ملاحظة بيت من قصيدة فاطمة بن فضيلة: «أنا المراهقة الوحيدة التي لم تكبر أبدًا» حيث تقول:

أنا العاشقة الوحيدة التي انتظرت حبيبها

وهو **يَتَمَطَّى** في رَحِم أمّه عشرين عامًا

نقلها المترجِم بقوله:

Je suis la seule adolescente

Je suis la seule adolescente
Je suis la seule amoureuse (…)
A attendre son bien-aimé
Pendant vingt ans
Alors qu'il se boursouflait
Dans la matrice de sa mère

إنّ الفرق في المعنى واضح بين «التَّمَطِّي» أي «التَمَدُّد» و le boursouflement وهو le fait de gonfler par endroits أي الانتفاخ في مواضع دون مواضع أخرى. علاوة على أنّ المعنى الحافّla connotation للمفردتين مختلف تمامًا أيضًا، بما أنّ معنى «تَمَطَّى» الحاف -على الأقلّ هذا هو الأثر الذي إنطبع فينا- إيجابي في سياق القصيد في حين أنّه سلبي فيse boursoufler . أفلم يكن من الأفضل الترجمة بفعل s'étirer ليُنقل المعنى والمعنى الحافّ بأمانة

IV ـ خصوصيات نقل المجاز:

ممّا يزخرُ به الشعر بصفة خاصة هو المجاز الذي يَنِمُّ عن سعة خيال الشاعر كما نرى في هذه القصائد التي تقلّ فيها أو تكثرُ التعابير المجازيّة حسب الشاعر وحسب القصيد. وما لاحظناهُ أنّ المترجم يحافظُ تارة على نفس التعابير المجازيّة والنّص الأصلي فيبقى أمينًا له، و تارة يُغيّرهُ تمامًا فيُصبح ضربًا من التفسير حتّى يفقد المجاز نفسه.

ففي الصنف الأوّل من الترجمة القريبة جدًّا من الأصل لاحظنا حالة طريفة إذ أنّ أصل العبارة العربيّة لم يكن مجازيًّا وهو «**مكالمة هاتفية**». لكنّ الشاعر اختصر العبارة فحذف الاسم وأبقى على النّعت وحدهُ الذي تحوّل في هذه الحالة إلى إسم: «هاتفية»، وهو عنوان قصيدة لمنصف المزغني. فنقل المترجم بنفس الطرافة أي بالحفاظ على نفس السِّمات فقال:Téléphonique عوضًا عن communication téléphonique.

وهناك حالات أخرى من نقل المجاز حرفيا كهذا المثال، لكن دون أن تكون الترجمة مقبولة في هذا السياق المجازي، كما نرى في نقل لبيت من قصيدة «لهنّ الجسد ولي دمعة» لفاطمة بن فضيلة وهو:

لَهُنَّ المسافات **حبلى**

وقد نُقِلَ إلى الفرنسيّة كما يلي:

Elles ont les distances enceintes.

صحيحٌ أنّ «حبلى» تعني enceinte، لكن فيما نعلمُ لا تُسْتَعمَل هذه المفردة الفرنسية إلاّ للحديث عن المرأة في المعنى المادّي الأصلي للكلمة، ولا تُدرَج في سياق مجازي قطّ. وذلك خلافًا لكلمة «حبلى» التي لها استعمالات مادية وكذلك مجازية في اللغة العربيّة. فحقلاهما الرّمزيان مختلفان، ولا يمكن نقل السِّمات المتعدّدة التي تحملُها «حبلى» هنا – أي «واعِدة»، «غنيّة»، «مُبشِّرة»، «ثرية»، «مَلْءَ» الخ – بكلمة enceinte التي لا تنقل إلا بـــ «حامل»، وذلك لأنّ هاتين المفردتين تنتميان إلى نفس الحقل الدّلالي ولا تُستعمَلان رمزيًّا. أفلم يكن من الأفضل النقلُ بما يُؤدّي المعنى بأمانة ويتناسب مع السياق المجازي أيضًا من مثل:

Féconde, fertile, prometteuse, riche, prodigue etc

بحيث تُصبح الترجمة: Elles ont les distances fécondes

ومن ناحية أخرى هناك حالات من المجاز تصرّف فيها المترجم بالتفسير ولم يبقَ قريبًا من النّص الأصلي، وهو طبعًا غير مُجبَر على ذلك إن كانت العبارتان الأصليّة والمنقولة في نفس الوزن الدّلالي والرّمزي. لكن في المثال الذي سنسوقهُ لم تتحقّق هذه المعادلةُ في المجاز إذ أنّ الناقل حوّلهُ إلى مُجرّد تفسير فغاب المجازُ وتغيّر طبعًا الأثرُ المُحدَث على قارئ الترجمة مقارنة بالأثر الذي يتركهُ البيت العربي على قارئه. ففي قصيد للبشير موسى بعنوان «تجلّي» يقول الشاعر:

يا امرأتي السرّ المجنون (...)

تَنأَين و**صمتُكِ مسموع**

ö ma femme ! ö secret insensé ! (…)

Tu t'éloignes

Et malgré tout tu demeures influente

ألم يكن من الأيسر الإبقاء على نفس المجاز خاصة وأنّه ممكن بالفرنسيّة وسليم التعبير وأمين من كلّ النّواحي الدلاليّة و المجازيّة للعبارة الأصليّة فتصبح الترجمة :

ö ma femme ! ö secret insensé ! (…)

Tu t'éloignes

Et malgré tout ton silence reste audible

وفي المجاز أيضًا وجدنا حالات أخرى لا هي باللصيقة للنّص الأصل ولا هي بالبعيدة تمامًا حتّى تتحوّل إلى تفسير. فهي بين المنزلتين لذا فقدت – في رأينا- جماليتها ولم يعادل أَثَرُها في الفرنسيّة أثرَ المجاز العربي. ففي قصيدة ذكرناها بعنوان «لهنّ الجسد ولي دمعة» تقول فاطمة بن فضيلة:

لهنّ الشِّفاه لهنّ **الغصون**

من المعلوم أنّ من الصور العربيّة المألوفة للحديث عن رشاقة المرأة نجدُ عبارة «قَدٌّ ممشوق» أو كذلك «غُصْنُ البَانِ» وهي عبارة أقدم وأكثر كلاسيكية، وهي التي تُوحي بها «لهنّ الغصون». فالشاعرة، وهذه طريقة تعبيرها في عدّة مواضع في القصيدة، تكتفي بمفردة واحدة مُفيدة تُوحي بمعنى غزير وتُحْدِث وقعًا كبيرًا في المتلقّي من مثل:

لهنّ **الجسد** (…)

فهي تُشير إلى المقصود وتُو حي به بطريقة مختصرة، وهو غير مُمكن دائمًا في لغة النقل إذ لا يجوزمثلاً أن نقول حرفيًّا كالعربيةelles ont les tailles . وهذا ما أجبر المترجمَ على إطالة الترجمة بالإضافة لتوضيح المعنى في عدّة مواضع من القصيد فأصبحت الترجمة أحيانًا شبه تفسيرية كما في:

Elles ont les lèvres,

Et les tailles dressées comme des branches

لكن ألم يكن من الأحرى أن يتمّ النقل، حفاظًا على نفس المدلول والرّمز، باستعمال مجاز معهود في اللّغة الفرنسيّة وفي نفس الوقت هو مختصَر كأن نقول مثلاً لإحداث نفس الأثر:

Elles ont les lèvres,

Et les tailles de guêpe

وحتّى في ما يخصّ قول الناقل Elles ont les lèvres لسنا متأكّدين من سلامة النقل التعبيريّة إذ يُفترضُ أن نُضيف وصفًا لـ lèvres ليستقيم المعنى.

وفي المجاز أيضًا لاحظنا مقطعًا ابتدأ به المنصف المزغني قصيدهُ المذكور «غنوة مها» وهو:

فتاة **أغلقت** أعوامها العشرين

فَفَتّحت أحلامها عند تمام الساعة العشرين

فنقلهُ المترجم كما يلي:

Maha

Est une fille qui a bouclé ses vingt ans et épanoui ses rêves à vingt heures sonnantes

كان من الممكن في رأينا أن ينقل المترجم بطريقة تفوق جمالا البيت الأصلي بتغيير الفعلين المسطَّرين boucler و épanouir، وذلك كأن يَنْقُلَ بمجاز مُرسَل يُشيرُ إلى لغة الزهر التي يوحي بها فعل «فتحت»، فيُصبحُ المقطع ذا أثر أقوى من أثر النّص الأصلي نفسه:

Maha

Est une fille qui a clos ses vingt ans et éclos ses rêves à vingt heures sonnantes

ثُمّ إنّ المترجم يعوِّض بهذه الطريقة ما ورد من تلاعب بالكلمات عند المزغني، حتّى وإن كان هذا التلاعب في قصيد آخر وهو «هاتفية»، و ذلك لأنّ الترجمة تُسجِّل خسارة في موضع مُعيّن ورِبحًا أو أمانة في موضع آخر، وإن نجحَ الناقل في ترجمة أحسن من الأصل فَيَا حَبَّذَا.

V خصوصيات التعبير:

أمّا في ما يخصّ التعبير فقد لاحظنا بعض التعابير في الترجمة في غير محلّها وإن كان تأثيرها في نوعية النقل طفيفًا في الواقع، لكنّ الإشارة إليها تُفيد دائمًا المترجم إن أراد يومًا ما مُراجعة نقله لطبعة أخرى للكتاب مثلاً. فهي حالات حافظت على المدلول -وهو الأهمّ طبعًا- لكنّ الشعر يتطلّب عناية أكبر بالصياغة واللغة والتعبير إلخ، كما أنّهُ لابدّ من استعمال ما هو معهود في اللغة الفرنسيّة لغة النقل، حتّى وإن كان النّص نثرًا. ونشير هنا إلى بعض الأمثلة البارزة :

*جاءت قصيدة للبشير موسى تحملُ عنوان «**هل أنسى** ضحكتكِ الجميلة؟». وقد تكرّر هذا التعبير الاستفهامي في القصيدة، والسؤال هنا إنكاري ويعني: «لن أنسى أبدًا ضحكتكِ الجميلة». وقد نقلها المترجم: Oublie-je ton beau sourire ? .

إنّ الذي يَهُمّنا هنا ليس استبدال الضحكة بالبسمة والفرق ليس كبيرًا في المعنى كما أنّ تأثيرهُ ليس كبيرًا في النّقل، بل الأهمّ هو صياغة oublie-je… ? التي لا تُستعمَل قطّ في لغة موليار. فإن أردنا التعبير فيها عن المعنى الذي قصدهُ الشاعر وهو استحالة النسيان، فعلينا أن نصوغ الفعل في زمن المستقبل le futur الذي يفيدُ الحاضر والمستقبل في نفس الوقت وفي شكل إقراري l'indicatif وليس استفهاميًّا فنقول: je n'oublierai jamais…

*في قصيدة لمحمد بوحوش بعنوان «وأخيرًا…» نجد عبارة «**سفينة** نوح»:

أخيرًا… جاء البرابرة الفاتحون

(بعد انتظار طويل)

حاملين لنا نعش «أنكيدو»

على سفينة نوح

Enfin… les conquérants barbares sont arrivés

(Après une longue attente !)

Portant le brancard mortuaire d'Enkidu

Sur le navire de Noé.

فإن كانت مفردة «سفينة» واسعة الاستعمال في العربية في عدّة سياقات كما هو الشّأن بالنّسبة إلى navire في لغتها الأجنبيّة، فإنّ الكلمة الفرنسيّة المعهودة دون غيرها إذا ما أشرنا إلى نوح وإلى فُلْكِه المشحون -كما وصفهُ القرآن- لا يمكن أن تكون إلاّ arche والتي لها نفس المدلول و navire، لكنّ سياق استعمال arche خاصّ بهذا النّبي في لغة النقل دائمًا: l'arche de Noé .

الـخـاتـمـة

لا ينبغي أن يُفهم ممّا أشرنا إليه تحليلاً أو اختصارًا من ترجمات ينقصها التجويد أنّ نقل هذه القصائد ضعيف. بل بالعكس إنّ ترجمة بعض القصائد من مثل «يولولني الياقوت... يوجعني المرجان» أو «كأسًا به غرقي» أو «يحدث» صعبة المراس في الترجمة وربّما – في رأينا على الأقلّ- أعسر القصائد الأخرى للشعراء العشرة الذين درسناهم لأنّها تتّسم برمزية فائقة، علاوة على التناصّ الذي فصّلنا القول فيه وهو أكبر صعوبة تعترضُ المترجم مهما كانت قدرتهُ كما أسلفنا.

وإذا ما نظرنا إلى الترجمة على وجه العموم نجد أنّ النّاقل كان أمينًا قريبًا جدًّا من النصّ الأصلي في معظم الأحيان، فأبقى مثلاً على معظم مواضع المجاز كما هي حتّى وإن لم تكن دائمًا مقبولة بالفرنسية كما ذكرنا. فـ«العيوب» المتناثرة في الترجمة عادية عند كل مترجم شعر أو نثر، ثمّ إنّها لا تؤثّر كثيرًا في قيمة ما نُقِلَ. فالترجمة كجمال المرأة أو وسامة الرّجل إن دقّقنا النّظر في تفاصيلِ جسمِ كلٍّ منهما نجد ولا مَفرّ عُيوبًا تكثرُ أو تقلّ. لكنّ الانطباع العامّ الّذي يحصل للنّاظر إليهما يَبقَى

إيجابيًّا لأنّ جسم كلٍّ منهما متناغم بصفة عامة والتناغم يغطّي العُيوب ويطغى على النَّقائص.

وهذه الخسارات أو النقائص في الترجمة أمر كما أسلفنا لابدّ من وُجوده inévitable مهما كان صنف النّص الأصلي وكفاءة الناقل، وحتّى الشعراء أنفسهم الذين ترجموا كذلك الشعر يُقرّون بحكم ممارستهم لترجمة الشعر ممارسة فعلية، بضرورة وجود هذه الهِنَات في أيّ ترجمة. والقدير من الناقلين هو الذي إن خَسِرَ –أي لم يترجم جيّدًا– سِمةً مَا في موضع ما من النّص لأيّ سبب كان، يعوّضها أو يغطّيها بنقل جيّد في موضع آخر من هذا النّص. بحيث يعدّل الكفّة ويُخرّج قصيدًا جديدًا ذا صياغة جديدة une re-création يُعتبَر نصًّا قائم الذّات ليس في علاقةِ «تبعيةٍ» للقصيد الأصلي إلاّ من حيث المدلول والرّوح عامّة. لذلك تفهم القصيدة في حدّ ذاتها وليس المتلقّي في حاجة للعودة إلى أصل النّص، ومن المفروض أنّه يجهل لغته الأصليّة:

Pour Masson, (…) sur les traces de Jakobson, la poésie ne ressortit d'aucune forme de traduction tout court, mais d'une re-création. (Lombez)

ومن ناحية أخرى إنّ وجود نقاطِ ضعفٍ في الترجمة، كثيرة أو قليلة، يُعتبَرُ في نظرنا حافزًا للمترجم ليُعيد النّظر إن شاء في ما نقل لتجويده إذ لا تُوجد ترجمة نهائية مهما بلغت قيمتها، بل إنّ كلّ ترجمة تعكس كيفية تعامل المترجم مع النّص في وقت معيّن في فضاء معيّن في ثقافة معيّنة، بحيث يبقى ما ينجزه «مشروع ترجمة» و«أفقا» ينفذُ منه المترجم إلى ما ينقلُ ويمكن أن يتغيّر:

[Berman] (…) est l'un des premiers à dénoncer le caractère second et «défectif» que l'on imputait généralement aux textes traduits et à souligner l'importance d'un «projet de traduction» et d'un «horizon du traducteur». (Mourtzakis)

وحتّى مترجم هذه القصائد نفسه فقد أكّد هذا المعنى إذ قال في المقدّمة المطوّلة التي نشرها في «مشارف» والتي أشرنا إليها في بداية هذه الدراسة:

"ومن جهة أخرى نادرًا ما يطمئن المترجم مهما علا كعبهُ وترسّخت تجربته إلى ما يترجمه فتراه يعود إليه مرارًا وتكرارًا بُغيةَ تحسينهِ وتجويدهِ، وهو ما يدلّ على أنّ المسألة تتجاوزُ المعرفة إلى ضرب من الإحساس بأنّ ما يُترجَم يبقى دائمًا قابلاً للمراجعة والتنقيح والتدقيق، ولعلّ مردّ ذلك إلى أنّ للذّوق في عملية الترجمة دورًا بالغ الأهمية أيضًا».

قائمة المراجع

- Mohamed Salah BEN AMOR, Analectes de poésie mondiale, Ichraq Editions, Tunis, 2015.
- Robert ELLRODT, Comment traduire la poésie ?, Palimpsestes, Hors série,2006 , PP 6575-.
- Claire PLACIAL, Billet, langues de feu Publié le 22 Octobre 2014.
- Christine LOMBEZ, Traduire en poète : Philippe Jaccottet, Armand Robin, Samuel Beckett, Poétique 20033/ (n°135), P355 à 379.
- Mathilde VISCHER MOURTZAKIS, La traduction de la poésie aujourd'hui : quelles perspectives théoriques ? Quelques repères, Erudit, Meta, 1998, V43, n° 2.
- Claude BERGER, Réflexions sur la traduction de la poésie, Atala n° 2 , 1999
- Anna BATAGLIA et Joëlle GARDES TAMINE, Traduire la poésie : du mot au texte, Synergies, Italie, n°6, 2010, PP59 - 82.

- Geneviève ROUX-FAUCARD, Intertextualité et traduction, Meta 51(1) : 98, janvier 2006.

– فتحي ليسير، معجم الثورة التونسية، دار محمد علي للنشر، تونس، 2012.

محمّد صالح بن عمر قارئا للأدب أبي القاسم الشّابّي :

مصطفى مدائني

أصدر محمّد صالح بن عمر سنة 2009 كتابا عنوانه أبو القاسم الشّابي صوتا استثنائيّا جمع بين دفّتيه سبعة فصول متفاوتة الطّول هي في مجملها نصوص محاضرات شارك بها في ندوات متنوّعة دارت حول أبي القاسم الشّابّي. وقد أوردها وفق التّرتيب التّالية :1ـ الدّلالات البعيدة لظاهرة الشّابّي 2- من أجل أجوبة عرفانيّة عن سؤال عبقريّة الشّابّي 3- محاولة لتحسّس عالم المسموعات في شعر أبي القاسم الشّابّي4- أبو القاسم الشّابّي ناثرا 5 -مخيال الشّابّي في ستٍّ من قصائده المعالم 6- أثر روح الشّابّي التّجديديّة في الشّعر التّونسيّ المعاصر.

ـ مفهوم الشّابّي للشّعر المنثور من خلال أنموذج : «صفحات دامية من حياة الشّاعر»[2].

وقد صدّر المؤلّف كتابه بتقديم قصير أبان فيه ظروف تحرير هذه المقالات [3]، موضّحا أنّه جمع هذه المحاضرات السّبع لأنّها «تشكّل في مجموعها وجهة نظر خاصّة في تجربته. . . إغناء للمدوّنة البحثيّة والنقديّة المتناولة لأدبه (أي الشّابّي)»[4]، كما بيّن أن هذه البحوث أرادها دراسات تساهم في دراسة عبقريّة شاعر تونس المتميّز، مع السّعي إلى أن تكون مقالاته هذه خواطر نقديّة « لا تدخل في باب البحث العلميّ» [5]. إذ قُدِّمتْ جلّها إن لم نقل كلّها في ملتقيات ثقافيّة خُصّصت لتدارس أدب أبي القاسم الشّابّي.

فلنلق نظرة نقدية فاحصة على هذه الفصول الستة.

1 ـ قراءة أولى في عناوين الفصول:

إنّ المتأمّل في عناوين هذه الكتاب تلوح له مختارة بإتقان. والمقصود بذلك أنّها عناوين لا تكرّر المعهود ولا تعيد ولا تجترّ،كما أنّها جاءت متكاملة رغم أنّ صاحبها كتبها في أوقات متباعدة وفي مناسبات مختلفة.

ويتّضح أيضا أنّ صاحبها قبل تهيئتها للنّشر وضع لها عنوانا أراد أن يكون جامعا وهو « أبو القاسم الشّابّي صوتا استثنائيّا». وسنعود إليه بالتّحليل بعد النّظر في مجموع العناوين الأخرى.

أ ـ الدّلالات البعيدة لظاهرة الشّابّي[6]:

لعلّ الكلمة التي بني عليها المقال –وهي مفهوم الظّاهرة– تتأسّس كما أبرزها المؤلّف على الفرد الذي يرتقي إلى درجة الرّمز فيتماهى مع شعبه بل مع الإنسانيّة جمعاء. فكون الشّابّي رمزا من رموز الأدب الإنسانيّ وموته – وهو صغير السنّ – جعلا منه ظاهرة لافتة مثيرة،لا على المستوى الوطنيّ أو الإقليميّ فحسبُ بل أيضا على المستوى العالميّ،خاصّة أنّه كان أحاديّ اللّغة. وقد تدرّج الكاتب في تفكيك أسس هذه الظّاهرة المتأتّية في نظره من عبقريّة الشّابّي وملكاته الفذّة.

ب ـ من أجل أجوبة عرفانيّة عن سؤال عبقريّة الشّابّي[7]:

أقيم هذا المبحث ورُكِّز على مصطلح «العبقريّة». وهو وفق رؤية المؤلّف وإن كان مرتبطا بخرافة وادي عبقر الذي كان يستقي منه شعراء ما قبل الإسلام قصائدهم فقد أراد أن يدرس المسألة وفق منظور مستمدّ من العرفانيات. وهي علم أعاد النّظر في آليات الإدراك وانكبّ على دراسة ظاهرة «التفوّق الذّهنيّ» وما يرتبط به من قدرة لدى بعض الأفراد على التّعبير عمّا يعتمل في ذواتهم بأسلوب مدهش. وانطلاقا من هذه المفاهيم مضى النّاقد في دراسة نبوغ الشّابّي كما يلوح من نصوصه الشّعريّة والنّثريّة. وأوّل ما توقّف عنده ما سمّاه»عالم المسموعات «في ديوانه أغاني الحياة[8].

ت ـ محاولة لتحسّس عالم المسموعات في شعر أبي القاسم الشّابّي[9].

تناول الدّارس في فصله هذا عالم المسموعات، مستوحيا إيّاه من عنوان ديوان الشّابّي «أغاني الحياة» ومحدّدا هدفه في دراسة الصّور المرتبطة بحاسّة السّمع التي استقاها من محيطه. ولهذه الحاسّة دور فعّال في رسم ملامح الرّؤى لدى شاعرنا ولدى الرّومنطيقيّين بوجه خاصّ. وقد انتهج المؤلّف في دراسة هذه الصّور مسلكا أقرب إلى المنهج العلميّ رغم تصريحه بأنّ فصول كتابه هذا «لا تدخل في باب البحث العلميّ»[10]. ويمكن القول إنّه بهذا المبحث قد نأى عن المتداول والمجترّ من البحوث التي قدّمها دارسو أدب الشّابّي.

ث ـ أبو القاسم الشّابّي ناثرا[11].

ارتكز هذا المبحث على النّظر في نثر الشّابّي اعتمادا على مذكّراته بمعزل عن محاضرته الخيال الشّعريّ عند العرب [12]ورسائله [13]. ومذكّرات الشّابّي [14] هي يوميّات تغطّي خمسة أسابيع من غرّة جانفي 1930 إلى 6 فيفري من السّنة نفسها على نحو غير متّصل» [15]. ويتّضح جليّا للمطّلع على هذه النّصوص وجود نزعة حجاجيّة قويّة فيها تدلّ على وجود صراع كان الشّاعر يخوضه مع محيطه،كما أنّها تلقي بعض الأضواء على وضعه داخل ذلك المحيط.

د ـ مخيال الشّابّي في ستٍّ من قصائده المعالم [16].

سعى المؤلّف في هذا الفصل إلى الكشف عن مكّونات مخيال الشّابّي باعتباره آليّة لتصميم الصّورة ثم إخراجها لتفعل فعلها في ذهن المتلّقي. ولهذا الغرض اختار ستّ القصائد أجمع دارسو شعره على أنها من أجود ما كتب. وهي «إرادة الحياة» و«الغاب» و«النبيّ المجهول» و«نشيد الجبّار» و«صلوات في هيكل الحبّ» و«قلب الشّاعر»[17]. ثمّ أفاض انطلاقا منها في تحليل مخيال الشّاعر،ملاحظا سعة كونه الشّعريّ ومبيّنا أنّه يحتوي ثلاث فضاءات أوّلها قلب الشّاعر وفيه يستوعب العالم المحيط والثّاني هو الطّبيعة والثّالث هو العالم العلويّ[18].

هـ ـ أثر روح الشّابّي التجديديّة في الشّعر التونسيّ المعاصر[19].

اتّجه المؤلّف في هذه الدّراسة إلى إبراز أثر روح الشّابّي التّجديديّة

في مدوّنة الشّعر التّونسيّ بدءا من عصره وبعد موته. وقد تجسّد ذلك في ارتقائه إلى درجة الرّمز للحداثة الشّعريّة والثّورة العارمة على السّائد. وهو ما جعله ينفخ روح التّجديد في الكثير ممّن جاؤوا من بعده. فإذا كلّ منهم يسعى إلى ضرب من الفرادة تميّزه عن غيره ومشروع ثورة ترمي إلى تقويض السنّة الشّعريّة العربيّة وإعادة بنائها وفق تصوّر جديد. وانطلاقا من هذه الفكرة حاول المؤلّف تتبّع مظاهر التّجديد في التّجارب الشّعريّة الفرديّة منها والجماعيّة التي ظهرت في تونس بعد الشّابّي.

و ـ مفهوم الشّابّي للشّعر المنثور من خلال انموذج «صفحات دامية من حياة شاعر»[20].

أقام النّاقد دراسته لمفهوم الشّعر المنثور لدى الشّابّي على أنموذج بعنوان»صفحات دامية من حياة شاعر» [21]، مبرّرا اختياره إيّاه باستجابته لشرط الشّعرية الماثل في إيقاعه العالي واشتماله على صور مكثّفة[22]. وقد وازن بينه وبين رؤية سوزان برنار لقصيدة النّثر في كتابها قصيدة النّثر من بودلار إلى أيّامنا هذه حيث عرّفت هذا الجنس الشّعريّ بأنّه «نصّ نثريّ قصير يشكّل وحدة سمته الاعتباطيّة وهدفه التّأثير الشّعريّ»[23]، مستخلصا أنّ الشّابّي أسهم إسهاما بعيد المدى في تطوير الصّورة الشّعريّة العربيّة وأدخل تغييرا عميقاعلى السّنّة الشّعريّة في تونس خاصّة.

ذلك هو أهمّ ما ورد في الفصول التي تضمّنها كتاب. «أبو القاسم الشّابّي صوتا استثنائيّا» لمحمّد صالح بن عمر.

ز ـ أبو القاسم الشّابّي صوتا استثنائيّا.

هذا العنوان ورد جملة اسمية تقريريّة تتضمّن حكما في شأن حالة. و لعلّ العماد فيها هو التّمييز «صوتا استثنائيّا». والمقصود بالصّوت هنا هو ما تسمعه الأذن وما يدركه العقل. فإذا جاء استثنائيّا فيكون عندئذ صوتا جديدا يستسيغه القارئ ويميل إليه. حتّى لكأنّ المؤلف أراد أن يوجّه قارئه إلى الجانب المضيء في شعر الشّابّي.

ويتّضح لنا أنّ الدّارس قد بنى كتابه على رؤية تلوح للقارئ مع توالي المقالات متواترة متعاقبة مترابطة الأواصر، يمسكا بعضها برقاب بعض.

ولعلّنا لا نحيد عن الصّواب عندما نرى أنّ هذه الدّراسات يمكن النّظر إليها مجتمعة لأنّها متماسكة فعلا. لذلك نقترح قراءتها كما يلي:

2 ـ المقالات وتكاملها:

يمكن تقسيم هذه المقالات إلى قسمين كبيرين: قسم يتعلّق بشعر الشّابّي وآخر بنثره، إلاّ أنّ هذا التّقسيم لا يقودنا إلى فلسفة الكتاب، لأنّ المؤلّف، في ما يبدو لنا، سعى ضمنيّا إلى دراسة مناطق جديدة من شعريّة الشابّي بالكشف عن خوافيها وإماطة اللّثام عن أسسها ومكوّناتها. لذلك نقترح التّقسيم التّالي:

أ ـ الشّابّي شاغل النّاس:

وفي هذا الباب يطالعنا الفصلان التّاليان: 1 – الدّلالات البعيدة لظاهرة الشّابّي. 2 –من أجل أجوبة عرفانيّة عن سؤال عبقريّة الشّابّي.

ب ـ الكون الشّعريّ لأبي القاسم الشّابّي.

1 – محاولة لتحسّس عالم المسموعات في شعر أبي القّاسم الشّابّي 2 –مخيال الشّابّي في ستّ من قصائده المعالم 3 –أثر روح الشّابّي التّجديديّة في الشّعر التّونسيّ المعاصر.

ج ـ الشّابّي والنّثر الفنّيّ 1 –أبو القاسم الشّابّي ناثرا 2 – مفهوم الشّابّي للشّعر المنثور من خلال أنموذج «صفحات دامية من حياة شاعر»3 – دستور الكتابة ومنهجية البناء:

أ ـ دستور الكتابة:

يتضّح لقارئ هذه الفصول أنّ لصاحبها دستورا في الكتابة يتّسم بميسمين:

أوّلهما تربويّ تثقيفيّ وثانيهما علميّ.

وقد كان المؤلّف ضنينا في الحديث عن دستوره في الكتابة. فقد جاءت المقدّمة مختزلة مختصرة. فلم تشتمل إلاّ على تقديم مجمل لا تفصيل فيه. فبيّن ظروف كتابة الفصول الواردة في كتابه زمنيّا ومكانيّا. فقد أُلّفت للمشاركة في ندوات انتظمت بمناسبات منها مهرجان أبي

القاسم الشّابّي الأوّل بمدينة توزر سنة 1981، كما أورد المؤلّف إشارة تضيء لنا جنس هذه الدراسات. وهي أنّها «خواطر نقديّة لا تدخل في باب البحث العلميّ»[24].

ومع ذلك فهذه الخواطر النّقديّة، خلافا لما نعتها به صاحبها،لا تخلو من منهجية دقيقة وحجاج مكثّف، كما جاء تخطيطها ذا بناء ثلاثيّ يتألّف من مقدّمة وجوهر وخاتمة.

ب ـ منهجيّة البناء:

بنى الكاتب فصوله ، كما أسلفنا، بناء ثلاثيّا، بمقتضاه ينفتح كلّ فصل بمقدّمة يتلوها جوهر ثمّ خاتمة يضمّنها النّتائج التي يتوصّل إليها بعد تقليبه النّظر في كلّ الأطروحات الممكنة.

ـ المقدّمة:

درج النّقّاد على افتتاح مقالاتهم بمقدّمات تعدّ بمنزلة التّوطئة لما سيتناولونه بالدّرس وتفتتح في الغالب بجملة تقريريّة تتضمّن حكما من الأحكام. وفي هذا الصّدد ينتقي محمّد صالح بن عمر مقدّماته على نحو يجعلها تمهّد الطّريق لبسط الإشكاليّات المطروحة في العنوان.

ففي فصله «الدّلالات البعيدة لظاهرة الشّابّي» يبسط رأيا استعرض فيه عظماء الإنسانيّة في الإبداع الأدبيّ. وهم، على حدّ قوله، قلّة. فالعظماء عنده ظواهر مخصوصة: «لم يحفظ لنا تاريخ الآداب الإنسانيّة إلاّ بعدد قليل من الشّعراء ارتقوا إلى درجة الرّموز وتماهت معهم شعوبهم لما وجدته في تجاربهم ونصوصهم من نفاذ عميق إلى وجدانها الجماعيّ. ومن أشهر هؤلاء الشعراء قوتة و. . . »[25]. ثمّ ختم بذكر مثالين هما محمود درويش وأبو القاسم الشّابّي.

وتطرّق بعد ذلك إلى لبّ موضوعه. فأورد اسم الشّابّي ضمن كوكبة من الشّعراء،ملحّا على تميّزه واختلافه عن معاصريه. فإضافة إلى عبقريّته التي اتُّفِق عليها مات في عزّ الشّباب: إذ « لم يعش أكثر من خمس عشرين سنة. »[26].

وإثر ذلك بدأ الدّارس في تحليل ظاهرة الشّابّي.

ـ الجوهر:

الجوهر هو النّفيس. وجوهر المقال لبّه وعمقه. وقد اتّفق العلماء على أنّ جوهر المقال عمدتُهُ، إذ يسعى فيه صاحبه إلى تفكيك موضوع دراسته كي يستخلص منه كنهه. ويتّضح لدارس هذا المؤلَّف أنّ محمّد صالح بن عمر صاغ جوهر مقالاته بأناة وتروٍ كبيرين. فجاءت فقراته مترابطة يمسك بعضها برقاب بعض،إذ تحيل الأولى إلى ما بعدها،كما ترتبط الثّانية عضويا بالسّابقة لها في تواشج وتكامل وانسجام. وتلك سمة من سمات المنهاج العلميّ المطلوب اتّباعه في مثل هذه المقالات.

ففصله الموسوم بـ «أبو القاسم الشّابّي ناثرا» قدّم له بكلمة حدّد فيها ما كتبه الشّابّي من نثر فذكر محاضرته «الخيال الشّعريّ عند العرب» التي ألقاها سنة 1929 ورسائله ونصوصا أخرى له متفرّقة جاءت خالية أو تكاد من العمق وأخيرا المذكّرات التي سيخصّها بالدّرس في هذا الفصل والتي غطّت دراستها أربع عشرة صفحة من صفحة 63 إلى صفحة 77. وقد استهلّ دراسته لهذه المذكّرات بتحديد الظّرف الزّمنيّ التي كتبت فيه. وهو أنّ صاحبها بدأها في غرّة جانفي 1930 وأنهاها يوم 6 فيفري من السّنة نفسها[27]. وبعد أن حدّد المؤلّف بدقّة الأيّام التي تغطّيها هذه المذكّرات لفت الانتباه إلى أنّ الشّاعر لم يسترسل في كتابتها تباعا وإنّما اضطرّ في بعض الأيّام إلى التّوقّف عن تحريرها لأسباب خاصّة. وبعد هذا التّحديد الزّمنيّ لاحظ أن نثر الشّابّي يشتمل على ثلاثة أنماط: نمط سرديّ وهو الذي تنتمي إليه المذكّرات لأنّها سرد للأحداث الخاصّة بالشّخصيّة السّاردة التي هي الكاتب نفسه ونمط شاعريّ متأتّ من ظروف حافّة لعلّ أهمّها أنّ البطل شاعر بطبعه، كما أنّ ظروفا معيّنة جعلته يعيش حالة حزن واكتئاب لا سيّما موت الأب وشعوره بالوحدة من بعده في مواجهة صعوبات الحياة، فضلا عمّا كان يحسّ به من تسلّط المستعمر على شعبه وممّا كان يعتمل في نفسه من ثورة على مجتمعه ومحيطه اللّذين كان في قطيعة معهما. فأدّى كلّ ذلك إلى ظهور نمط ثالث هو النّمط الحجاجيّ.

. ومما يلفت الانتباه في هذه الدّراسة أنّ صاحبها استعمل فيها ألفاظا

نعتبرها «كلمات مفاتيح» ونراها ذات أهمية بالغة. ولعلّها لم تسترع انتباه الدّارسين من قبله لكنّها في تقديرنا تنمّ عن مدى تفاعل المؤلّف مع المدوّنة التي يدرسها. من ذلك مصطلح نراه جديرا بالدّرس والنّظر. وهو «حالة الانخطاف الشّعريّ». والقصود بها تلك الحالة الملهمة التي يعيش الشّاعر في أثنائها لحظة تتجلّى له فيها رؤيا عميقة فتنفتح أمامه الحجب ويستلهم الآتي ويستشرف القادم.

الخاتمة:

يؤكّد جلّ النقّاد المتمرّسين أنّ الخاتمة هي حصيلة الدّراسة ومنتهاها. لذلك بها يقاس نجاحها أو فشلها، إذ بها يكتمل العمل فنحكم له أو عليه بإجراء مقارنة بين المقدّمات والخواتم. وتتميّز الخاتمة بما يودع فيها من أحكام نهائيّة تكون مبنية على حجج وأدلّة. وكثيرا ما تكون قصيرة لكن مركّزة ومختصرة لكن دقيقة.

ولعل أبرز خاتمة في هذا الكتاب خاتمة فصله الأخير التي انتهى فيها المؤلّف إلى النّتيجة التّالية: «ومهما يكن من أمر فإنّ ما ينبغي تسجيله من النّاحية التّاريخيّة في هذا النّصّ (صفحات دامية من حياة شاعر) هو أن مواصفاته الإنشائيّة تتّفق إلى حدّ بعيد مع مواصفات «في غير العموديّ والحرّ» اللّون الشّعريّ الذي كتب فيه بعض شعراء الطّليعة في نهاية السّتّينات وبداية السّبعينات والذي استُعيض فيه عن الإيقاع الذي توفّره بحور الشّعر العربيّ القديم وقوافيه بإيقاع النّثر الفنّي العربيّ القديم أيضا الذي يتولّد عن السّجع والتّناسب التّركيبيّ والموازنة ومراعاة النّظير. وبذلك يمكن القول ـ وهذا يقال لأوّل مرّة ـ إنّ الشّابّي هو أوّل من كتب في هذا اللّون الشّعريّ بتونس وإنّ الطّليعيّين الذين كتبوا فيه إنّما كانوا له فيه متابعين. وهي حقيقة ذات أهميّة بالغة من النّاحية التّاريخيّة، على أنّه لا بدّ من تشريح بقيّة قصائد مجموعة الشّابّي النّثريّة للتّأكد من صحّة هذه النّتيجة. »[28]

إنّنا أمام خاتمة موحية تحمل في طيّاتها رؤى جديدة تستدعي التّفكير والفحص. وقد قدّمها صاحبها بذكاء نادر وبسطها بروح المغامرة.

وهي،في نظرنا،تدعو إلى فتح باب النّقاش على مصراعيه. ذلك أنّ المؤلّف حين عرض رؤيته تلك دعا المتلقّي ضمنيّا إلى المساهمة برأيه في هذه المسألة. وهي بالغة الأهميّة لأنّ القول بوجود علاقة بين الشّعر النّثريّ لدى الشّابّي وموجة الشّعر الجديد بتونس في نهاية السّتّينات واعتبار الشّابّي الأب الرّوحيّ لشعراء غير العمودي والحرّ ينمّ عن وعي بترابط الأجيال لا يتفطّن إليه إلاّ الباحث المدقّق.

أن الخاتمة لدى محمّد صالح بن عمر هي حصيلة رؤية متكاملة لسيرورة الأدب. وهي بالأساس تفتح مسالك جديدة مازالت تستدعي الدّرس والتّمحيص.

لقد جاءت هذه الفصول ضمن عمل ثلاثيّ البناء انطلق فيه صاحبه من مواضيع منتقاة تتعلّق بأبي القاسم الشّابّي ثمّ وضعها على بساط الدرس باعتماد منهجية صارمة قوامها توجيه النّظر إلى ما هو جديد حقّا واجتناب المتداول والتّدرّج من العامّ إلى الخاصّ. وهي منهجيّة علميّة تعليميّة ترمي إلى تعريف القارئ بجوانب طريفة لم يتفطن إليها دارسو الشّابّي من قبل.

4 ـ ملاحظات وقضايا:

أ ـ الكتاب مثير لقضايا جديدة:

في عرضنا للفصول التي تألّف منها كتاب أبو القاسم الشّابّي صوتا استثنائيّا لمحمّد صالح بن عمر اعتمدنا التّقسيم الثّلاثي التّالي : 1 – الشّابّي شاغل النّاس. 2 – الكون الشّعريّ لدى الشّابّي 3 –الشّابّي ناثرا.

وقد تركّزت هذه الفصول على دراسة جوانب جديدة في أدب الشّابّي شعرا ونثرا لم يتطرّق إلى معظمها الدّارسون من قبل وهم كثيرون. فقد انكبّ على ديوان الشّابّي منذ صدور طبعته الأولى نقّاد لا حصر لعددهم ومنهم عمالقة في النّقد الأدبيّ من مختلف أقطار الوطن العربيّ حتّى أصبح من العسير العثور على مسألة ولو صغيرة لم يتطرّقوا إليها ولم يعملوا فيها أدواتهم النّقديّة وقد شاعت تلك الدّراسات في كل البلدان العربيّة، إذ أقبل على قراءتها الدّارسون والباحثون والمدرّسون والطلاّب

والتّلاميذ. ولعلّ محمّد صالح بن عمر تنبّه إلى ذلك فسعى إلى تناول جوانب لم تدرس من قبله وتستمدّ جدّتها من بعض العلوم المستحدثة. ففي دراسته ظاهرة الشّابّي أو عبقريته اعتمد على مناهج العلوم العرّفانيّة les sciences cognitives. لذلك استعمل مصطلحات قليلة التّداول منها «التفوّق الذّهنيّ»la douance ou le surdouement [29].

ومن الجوانب الجديدة التي تناولها المؤلّف في هذه الدّراسات المسموعات في شعر الشّابّي التي أفرد لها فصلا بعنوان «محاولة في تحسّس عالم المسموعات في شعر أبي القاسم الشّابّي»و شعر الشّابّي المنثور [30].

ب ـ المنهجيّة المتّبعة:

اتّبع الباحث في دراساته الأدب الشّابّي منهجا علميّا صارما. ورغم ما زعمه من أن «هذه المقالات لا تدخل في باب البحث العلميّ» [31]. فإنّنا نجد أنفسنا أمام دراسات هي لمع علميّة توجّه القارئ إلى مواضيع جديدة يمكن للمرء باحثا كان أو طالبا أن يواصل البحث فيها لأنها تفتح له نوافذ لم يألفها من قبل. ويقوم هذا المنهج على أسس منطقيّة،إذ يبدأ بتحديد الموضوع ثم يتطرّق إلى دراسته من جميع جوانبه. ففي الفصل الموسوم بل «مخيال الشّابّي من خلال ستّ من قصائده المعالم» بدأ المؤلّف بتحديد معنى «الصّورة» وكيفية تخيّلها كما نظّر لها الفلاسفة وعلماء النّفس منذ أرسطو حتّى العصر الحديث ثمّ انصبّ اهتمامه على طبيعة الصّورة في قصائد «إرادة الحياة» و«الغاب» و«النبيّ المجهول» و«نشيد الجبّار» و«صلوات في هيكل الحبّ» و«قلب الشّاعر»[32]، مركّزا عنايته على ثلاثة فضاءات يستمدّ الشّاعر منها معظم صوره وهي : الفضاء الدّاخليّ (وهو قلب الشّاعر) والفضاء الخارجيّ (وهو الطّبيعة / الغاب) والفضاء الثّالث (العالم العلويّ وهو مصدر الإلهام).

ج ـ نزعة المؤلّف العلميّة الإنسانيّة:

إنّ المطّلع على المحاور الثلاثة الكبرى في كتاب أبو القاسم الشّابّي صوتا استثنائيّا لمحمّد صالح بن عمر- وهي كما أسلفنا: الشّابّي شاغل

النّاس والكون الشّعريّ والنّثر الشّعريّ لدى الشّابّي -يلاحظ أنّ الدّارس استمدّ منهجه من العلوم الإنسانيّة، إذ أنّ معظم مراجعه لغويّة واجتماعيّة ونفسيّة وثقافيّة. ففي المحور الأوّل درس نبوغ الشّابّي من وجهة نظر عرفانيّة - والعرفانيات فرع من علم النّفس - وفي المحور الثّاني خصوصيّة تجربة الشّابّي الشّعريّة وثوابت كونه الشّعريّ من زوايا نفسيّة وسوسيولوجيّة ولسانيّة وفي المحور الثّالث تجربة الشّاعر النّثرية اعتمادا على أنموذج وهو مذكّراته من وجهة نظر إنشائيّة ولسانيّة.

د ـ بحوث تجريبيّة تطبيقيّة:

إنّ المتمعّن في هذه الفصول تعترضه نزعة تجريبيّة تطبيقيّة يمكن اعتبارها من السّهل الممتنع. لذلك نرى من اليسير أن تكون تعليميّة تربويّة تثقيفيّة بليغة الأثر. وهنا أتذكّر مقالا لمحمود تيمور نصح فيه الشّباب إذا أرادوا أن يكتبوا نصوصا قصصيّة طريفة بأن يتدرّبوا على إعادة صياغة قصص ناجحة لمشاهير كقصص قي دي موبسّان وقصصه هو [33]. وجاء ذلك في نصّه البديع «ما تراه العيون». ولا إخالني أحيد عن الصّواب إذا دعوت الطّلبة إلى التّأسّي بهذه الدّراسات والنّسج على منوالها وحذق مهارة تخطيطها وبنائها والرّبط بين كلّياتها وجزئيّاتها.

ه ـ دراسات منفتحة:

تمتاز هذه الدّراسات في آن واحد بالعمق وطرافة الموضوعات التي طرقت فيها. وذلك ماثل في المسائل التي اكتشفها المؤلّف وكان أوّل من بحث فيها، منها عالم المسموعات الذي هو جزء من عالم المحسوسات الذي يشمل كلّ ما يدركه البصر والذّوق واللّمس والشّمّ وكلّها تصوِّر عوالم تغنّى بها الشّاعر وانبثقت لديه من رؤية رومنطيقيّة مخصوصة كان من أبرز من أخذ بها عربيّا.

ولعلّنا لا نحيد عن الصّواب عندما نتصّور أنّ أوّل مقال خطّه المؤلّف في كتابه هذا كان دراسة حول عالم المسموعات في شعر الشّابّي. وكان ذلك في أوّل مهرجان أقيم لهذا الشّاعر في توزر سنة 1981. وهذا الموضوع كان اكتشافا اهتدى إليه النّاقد وتطرّق في تناوله إلى جوانب

تستدعي التّدقيق والبحث لأنّها من مسائل جديدة تدعو إلى المزيد من تفكيك النّصوص والتّعمّق في دراستها ن فضلا عن كونه بحثا يفتح آفاقا رحبة للتّوغّل في مظانّ شعريّة الشّابّي أي دراسة آثاره باعتبارها لغة داخل اللّغة. وذلك لأنّ الشّعر ليس إلاّ بناء لغوياّ يجدّد اللّغة ويخلق فيها تعابير تنقدح كلّما تجدّدت حقولها[34].

و ـ البحوث وهوامشها:

لئن صرّح المؤلّف أنّه يعتبر فصول كتابه «خواطر نقديّة» – وهو ما يدلّ عليه خلو بعضها من الهوامش – فإنّ فصله الأوّل: «الدّلالات البعيدة لظاهرة الشّابّي»و فصله الموسوم بـ«أثر روح الشّابّي التّجديديّة في الشّعر التّونسيّ المعاصر» هما،في تقديرنا،فصلان علميّان تامّا الشّروط. بل إنّهما يكشفان بكلّ وضوح عمّا يتمتّع به النّاقد محمّد صالح بن عمر من قدرة على التّنظير. فكلا الفصلين يزخر بالمراجع التي تحيل على ثقافة صاحبها وذكر فيهما شعراء عمالقة من مختلف الأصقاع. والملاحظ أنّ أوّلهما هو في الأصل محاضرة ألقاها سنة 2004 في مهرجان الشّابّي الأوّل بتوزر ونُشرت بمجلّة «الحياة الثّقافيّة» في مارس 2009 دون أن يحيل عليها ضمن مراجعه وإنّما فعل ذلك داخل الفصل. ولعلّ تواضع المؤلّف جعله يجتنب الإحالة على نفسه،خلافا لما يقوم به بعضهم ممّن يدّعون في العلم فلسفة وهم علي جهل وفراغ معرفيّ صادم.

أمّا في ما يخصّ الهوامش ففيها أحيانا نقد وجيه على غاية من الجدّة، كما هو الحال في الفصل الموسوم بـ«مفهوم الشّابّي للشّعر المنثور» من خلال أنموذج «صفحات دامية من حياة شاعر» حيث يقول في الهامش الثّاني : «أبو القاسم الشّابّي صفحات من كتاب الوجود القصائد النّثريّة،جمع سوف عبيد وتحقيقه، نشر «بيت الحكمة» بقرطاج، تونس 2009 ص ص 176 ـ 371. وممّا يبعث على الأسف أنّ جامع نصوص الشّابّي من هذا القبيل لم يحترم الطّريقة التي وزّع وفقها صاحب النّصوص جمله ومفرداته – وهي كتابتها في شكل فقرات مثل فقرات أيّ نصّ نثريّ – بل وزّعها على هيئة أسطر شعريّة. والحال أنّ الطّريقة التي اتّبعها الشّابّي هي نفسها التي اعتمدها الرّومنطيقيّون خاصّة منهم

شاتوبريان ولامرتين فيما سمّيّ نثرا شعريّا في حين أن طريقة التّوزيع إلى أسطر توهم بأنّ هذه النّصوص تنتمي إلى جنس آخر هو قصيدة النّثر وما هي كذلك. »[35].

«أبو القاسم الشّابّي صوتا استثنائيّا»:

يلاحظ قارئ هذا الكتاب أنّ صاحبه ربط بين فصوله ربطا محكما. فخاتمة كلّ فصل تمهّد ضمنيّا للفصل الذي يليه، كما أنّ العنوان الجامع ، كما سبق أن ذكرنا،تنضوي تحته دلاليّا كلّ الفصول. فالصّوت الاستثنائيّ هو الصّوت الفريد «الخارج عن السّرب «،المتميّز بخصوصياته، المثير للانتباه لكونه صوتا جديدا لا نشاز فيه ومتناغما مع روح عصره وإن ينكره منكرون. وهو الصّوت المعبّر عن لحظته التّاريخيّة التي يصعب على كلّ أهل العصر التّنبّه إليها واستيعابها. وقد تمكّن المؤلّف في هذه الفصول من أن يكون منظّرا ومؤطّرا يدرك لحظته ويدقّق رؤيته لها. فجاءت قراءته لأدب الشّابّي وليدة هذا العصر الذي تتضافر فيه كلّ المعارف لتساعد عل تعميق النّظّر في الموضوع المدروس والكشف عن خوافيه بدراية وحكمة.

5 ـ والحاصل:

انطلقنا في قراءتنا لكتاب «ابو القاسم الشّابّي صوتا استثنائيّا» من تقليب النّظر في عناوين الفصول التي عقدها فيه مؤلّفه محمّد صالح بن عمر والتي حبّرها في أوقات متباعدة افتتحها في بداية الثّمانينات واختتمها في سنة 2009 ليجمعها في كتاب واحد سنة 2010. وهذه الفصول رغم اختلاف عناوينها إلاّ أنّها تشترك في تناول نواح جديدة في إبداع «أبي القاسم الشّابّي».

ونحن إذ قدّمنا هذا الكتاب لننوّه بمؤلّفه النّاقد محمّد صالح بن عمر الذي يصدق فيه قول جعفر ماجد إنّه «خادم للأدب التّونسيّ». وخادم الأدب كما تعلمون سيّده.

و ختاما تحيّة لكم ولأستاذنا الجليل.

الهوامش:

1 ـ أبو القاسم الشّابّي صوتا استثنائيّا، محمّد صالح بن عمر،دار إشراق للنّشر، تونس 2010، 144ص من الحجم المتوسّط.

2 ـ المصدر نفسه، الصّفحات 7 ـ 21 ـ 39 ـ 61 ـ 81 ـ 97 ـ 127.

3 ـ م ن ص 5.

4 ـ م ن ص 6

5 – م ن ص 6

6 ـ م ن ص 7

7 ـ م ن ص 21

8 ـ أبو القاسم الشّابي، ديوان أغانيّ الحياة، الدّار التّونسية للنّشر، تونس 1980

9 ـ أبو القاسم الشّابّي صوتا استثنائيًّا ص 39

10 ـ م ن ص 6

11 ـ م ن ص 61

12 ـ أبو القاسم الشّابيّ، الخيال الشّعريّ عند العرب، الدّار التّونسيّة للنّشر، ط3، تونس 1978

13 ـ رسائل الشّابّي، إعداد محمّد الحليوي إشراف: أبو القاسم محمّد كرّو،دار المغرب العربيّ، تونس 1966.

14 ـ أبو القاسم الشّابّي، المذكّرات، الدّار التّونسيّة للنّشر تونس 1966.

15 ـ أبو القاسم الشّابّي صوتا استثنائيّا ص61.

16 ـ م ن ص 81.

17 ـ م ن ص 82.

18 ـ م ن ص ص 83 ـ94.

19 ـ م ن ص 97

20 ـ م ن ص 127

21 ـ أبو القاسم الشّابّي : «صفحات دامية من حياة شاعر»، ضمن كتاب الوجود القصائد النّثريّة، جمع سوف عبيد، «بيت الحكمة»، قرطاج، تونس 2009

22 ـ أبو القاسم الشّابّي صوتا استثنائيّا ص 135

23 ـ م ن ص 140

24 ـ م ن ص 6

25 – م ن ص 7

26ـ م ن ص 7

27 ـ م ن ص 63

28 ـ م ن ص 141

29 ـ م ن ص 21

30 ـ م ن ص 127

31 ـ م ن ص 6

32 ـ م ن ص 82

33 ـ قي دي موباسان (1850 ـ 1893): قصّاص فرنسيّ من أخلص أصدقاء فلوبير، عدّ قاصّا واقعيّا، إذ تبدو القصّة عنده كأنّها حادثة وقعت أو هي ممكنة الوقوع. وقد نسج على منواله في الأدب العربيّ كلّ من أحمد تيمور (1892 ـ 1921) – وهو أديب وقاصّ ومسرحيّ مصريّ له قصّة بعنوان «نتائج الأحوال في الأقوال والأفعال»ومجموعة عنوانها «ما تراه العيون» وأخوه محمود تيمور(1884 ـ 1973)وهو قصّاص وروائيّ له مجاميع قصصيّة عدّة منها «شفاه غليظة 1946 «كلّ عام وانتم بخير» 1950 وله كتاب مهمّ في النّقد وسمه ب» فنّ القصص» 1945.

34 ـ يوسف سامي اليوسف،القيمة والمعيار مساهمة في نظرية الشّعر،دار كنعان،ط2، دمشق،سوريا 2003. وفيه أربعة اقسام: الشّعر وسؤال القيمة ـ الشّعر والذّائقة ـ وظيفة الشّعر ـ الشّعر والحساسية.

35 ـ ابو القاسم الشّابّي صوتا استثنائيّا ص 142.

المقال النّقديّ
لدى محمّد صالح بن عمر

عمر حفيّظ

تقديم

نشير بدايةً إلى أنّ منجزَ محمّد صالح بن عمر النّقديَّ المتعلِّق بالأدب التّونسيّ سردا وشعرا يحتاج إلى جهد جماعيّ لتأمّله والوقوف على خصائصه وسماته وتفاصيله. فهو قد ألّف ثلاثةً وثلاثين كتابا عن الأدب التّونسيّ. والبحثُ في هذا الأدب والاشتغالُ به والتّعريفُ بأعلامه من رهانات ابن عمر الأولى والدّائمة منذ أن شرع في الكتابة والنّشر، وهو طالب في سنته الأولى في الجامعة التّونسيّة أو قبلها بقليل. ومن هذه الجهة يمكن أن نعتبر هذا المنجز النّقديّ مرجعا أساسيّا ومدخلا خصيبا إلى قراءة كثير من نصوص الكتّاب التّونسيّين، وفهم سياقاتها وصلاتها أو علاقاتها بالمرجعيّ واستجلاء خصائصها الإنشائيّة وأشكال بنائها وتحوّلاتها الكتابيّة. فابن عمر لا يعرف النّصوص وأصحابها فقط، بل إنّه يعرف أحيانا كثيرة مراحل تكوّنها ونشأتها وعلاقتها حتّى بالسّيريّ في حياة كتّابها. وهذه الجوانب قد تكون مفيدة في إضاءة النّصوص وتيسير فهمها وتأوّلها في سياق تاريخ الأدب في تونس.

وقد اختار ابن عمر، في أغلب الأحيان، المقالَ شكلاً كتابيّا للقراءة وإبداء الرّأي في النّصوص التي تأمّلها. والثّابت أنّ هذا الاختيار أملته سياقات متعدّدة وغاياتٌ أو مقاصدُ مختلفة، سنشير إلى بعضها لاحقا. وقد سعينا إلى أن ننظر في هذا المنجز النّقديّ من خلال نموذجين نعتبرهما ممثّليْن لما كتب ابن عمر من جهة الإنشاء والخصائص البنائيّة. وهذان النّموذجان هما:

1-إطلالات على المشهد الحكائيّ في تونس، صدر بتونس سنة 2007.

2-من قضايا الشّعر الحديث والمعاصر في تونس، صدر بتونس سنة 2008.

واضحٌ أنّ هذين النّموذجين خُصّصا للنّظر في السّرد والشّعر، فضلا عن أنّهما يجمعان، في ذينك الفنّين، بين تجاربَ مختلفةٍ وأزمنةٍ متقاربةٍ متباعدةٍ في آن معا. ويكفي أن ننظر في فهرسيْهما لنقف على مظاهر التّنوّع والاختلاف من خلال الأسماء التي تعلّقت بها البحوث(الشّابي، المسعدي، البشروش، أحمد ممّو، عليّ الدّوعاجي، ابراهيم درغوثي، فوزيّة العلويّ، حسن نصر، البشير خريّف، جعفر ماجد، محمّد الغزّي، منصف الوهايبي، يوسف رزوقة...)

ولمّا كان العنوان الذي اخترناه هو «المقال النّقديّ» فإنّنا نرجّح أنّه يحتاج إلى إضاءات متعلّقةٍ بمكوِّنيْه (المقال/ النّقديّ)[1]. ولذلك

---

(1) مصطلح «المقال» هو ترجمة للمصطلح الفرنسيّ(Essai) ومن أشهر من كتب، من الغربيّين، في هذا النّوع مونتانييه -~~1533~~ Michel de Montaigne ~~1592~~)وقد تعدّدت موضوعات مقالاته واختلفت أساليبه في كتابتها.
وما من شكّ في أنّ تصنيف المقالات يخضع، في ما يخضع، إلى موضوعاتها. فثمّة المقال الصّحفيّ، والمقال الأدبيّ، والمقال الفلسفيّ، والمقال السّياسي، والمقال النّقديّ... ويمكن أن نقول بشيء من التّأكيد إنّ الثّابت بالنّسبة إلى جميع الأنواع المقاليّة أمران هما: ذاتيّة كاتب المقال، والبعد الحجاجيّ الإقناعيّ. والواقع أنّ هذين البعدين متوتران في كلّ كتابة خاصّة إذا وسّعنا مفهوم الحجاج واعتبرناه مقصدا من المقاصد الثّابتة بالنّسبة إلى كلّ كاتب يسعى إلى الإقناع برأيه ووجهة نظره وتصوّره لنظام القيم والمجتمع والعالم.
ومن أهمّ المراجع الفرنسيّة التي يمكن العودة إليها للنّظر في المقال وتعريفاته وخصائصه،
Pierre Glaudes, Jean-François Louette,*L'essai* , Hachette supérieur, Paris, 1999.
أمّا في العربيّة فيمكن العودة إلى أحمد السّماويّ، المقال الأدبيّ، دار مسكلياني، تونس، د.ت.
ويمكن الإفادة كذلك من فصل «مقال قصصيّ» في معجم السّرديّات، محمّد

نشير- بشكلٍ موجز- إلى أنّ مصطلح «المقال» يحيل على نوع خِطابيّ يعسر الحديثُ في شأنه عن حدود نهائيّة أو بنية ثابتة وخصائصَ مستقرّة باستثناء أمرين اثنين هما: ذاتيّةُ كاتب المقال التي تكشفها الاختيارات الأسلوبيّة والبنائيّة، والخلفيّات الفكريّة أو غيرها، والبعد الحجاجيّ الإقناعيّ الهادف إلى الإقناع والتّأثير في المتلقّي.

فالمقال، إذن، وبحسب الموضوع الذي يخوض فيه، خطاب ذاتيّ حرّ لا يخضع لتخطيط نموذجيّ مسبق أو قواعد ثابتة متعاودة (≠ على خلاف البحث الجامعيّ الذي يجري وفق تراتيب أو قوانين وثوابت متعارَف عليها كرّستها التّقاليد الجامعيّة/ الأطروحة مثلا لا بدّ أن تقوم على ثلاثة أبواب أو أكثر. لا يُقبل أو على الأقلّ لا يُنظر بعين الرّضا إلى أطروحة في بابين اثنين فقط.)

وبهذا المعنى فإنّ هوامش الحريّة في كتابة المقال أوسع منها في كتابة بحث جامعيّ، مثلا. فكاتب المقال في حلّ من إكراهات كثيرة يفرضها البحث العلميّ الجامعيّ خاصّة في المقال النّقديّ.

أمّا مصطلح «النّقد» فإنّه يحيل على مفهوم شهد تحوّلات متعدّدة شرقا وغربا(1). وما يعنينا من كلّ تلك التّحوّلات أنّ «النّقد» قد تخلّى منذ زمن بعيد عن معنى «الحكم» . واستقرّ الأمر فيه على معنى القراءة استنادا إلى منهج مفرد أو مناهج متعدّدة بحسب ثقافة النّاقد ورهاناته.

فالنّاقد، إذن، لم يعد ذاك الذي «يحكم» أو «يجيز» ، وإنّما هو قارئ يقدّم رأيا أو وجهة نظر معضودة بخلفيّات معرفيّة وجماليّة في ما يقرأ من النّصوص. ولعلّه مدعوٌّ دائما أو مُطَالبٌ بالتّبسيط والإفهام دون إخلال بالرّهانات التي يعقدها لنفسه. وفي هذا السّياق يصبح الاختلاف

القاضي وآخرون، الرّابطة الدّوليّة للنّاشرين المستقلّين، ودار محمّد عليّ للنّشر-تونس، 2010، ص 400. ومن كتاب «فنّ المقالة» لمحمّد يوسف نجم، دار الثّقافة، بيروت، لبنان، الطّبعة الرّابعة 1966.

(1) راجع على سبيل التّمثيل، محمّد النّاصر العجيمي، النّقد العربيّ الحديث ومدارس النّقد الغربيّة، دار محمّد عليّ الحامي، صفاقس وكليّة الآداب، سوسة، تونس، 1998.

في القراءات مبرّرا ومشروعا بحسب تنوّع وجهات النّظر وتعدّدها وما يسندها من خلفيّات.

وقد قدّم ابن عمر لمقالاته النّقديّة في المؤلَّفيْن بمقدّمتين ذاتيّتين قصيرتين (Une préface auctoriale) أورد فيهما بعض المصطلحات التي يمكن أن تثير السّؤال بل الخلاف من قبيل: الإبداع الحقيقيّ(ما معنى الإبداع الحقيقيّ؟ ما هي معاييره؟ ومن يحدّد أنّه حقيقيّ؟ وما معنى حقيقيّ أصلا؟) والإبداع المجازيّ(ما هو الإبداع المجازيّ؟ وكيف نعرّفه أو نحدّده؟..) والموهبة(ما هي؟ وما معاييرها؟ وكيف نحدّدها؟) دون أن يضبط ما يعنيه منها على وجه التّحديد.

واللاّفت أنّه حمل في إحدى المقدّمتين على بعض المنظّرين (باختين وتودوروف وكريستيفا وجينات) (يقول: سامحهم الله) بدعوى أنّهم أتاحوا لبعض ضعاف الموهبة أن يتحوّلوا إلى كتّاب رواية أو أقصوصة[1].

المقال النّقديّ في «إطلالات على المشهد الحكائيّ في تونس»

يضمّ كتاب «إطلالات» ثلاثة عشر مقالا، تأمّل فيها ابن عمر نصوصا سرديّة لكتّاب تونسيّين من أجيال مختلفة، ومن الجنسين. فنصوص البشير خريّف وعليّ الدّوعاجي وأحمد ممّو ومحمّد البشروش وأبي القاسم الشابّي وحسن نصر وعزّ الدين المدني وابراهيم درغوثي وفوزية العلوي وجنّات إسماعيل ومحمّد السّبوعي والأسعد بن حسين، هي متن هذا المَؤَلَّف. وهؤلاء كتّاب من أجيال مختلفة، ومن اتّجاهات أدبيّة متنوّعة.

ولئن كان أغلب من اهتمّ ابن عمر، بنصوصهم ممّن تحوّلوا إلى رموز في تاريخ الأدب التّونسي (خريّف، الدّوعاجي، الشّابي...) فإنّ بعض الأسماء الأخرى قد كرّست أصواتها، وأخرى لا تزال تخوض تجربة الكتابة باحثة عن فرادتها.

---

(1) محمّد صالح بن عمر، إطلالات على المشهد الحكائيّ في تونس، تونس، 2007، ص6.

وما من شكّ في أنّ الغاية من عملنا ليست تلخيص المقالات أو نقدها(نقد النّقد) وإنّما هي البحث في كيفيّات بناء تلك المقالات والوقوف على بعض سماتها وخصائصها.

ويمكن أن نشير، في سياق هذه الغاية التي حدّدناها، إلى أنّ ابن عمر يختار عناوين مقالاته بدقّة. فهو حريص، في أغلب الأحيان، على أن تكون العناوين جامعة بين وظائف متعدّدة من خلال استيفائها لشروط التّعاقد المفترضة بين الكاتب والمتلقّي[1]. فهي وفيّة للمعرفيّ الذي سيكون عليه مدار المقال ولإثارة

رغبة المتلقّي وحمله على تتبّع تفاصيل القضيّة أو الإشكاليّة المطروحة في المقال.

وسنكتفي بذكر بعض الأمثلة للتّدليل على ما أشرنا إليه. ففي المقال الأوّل، مثلا، المعنون بـــ«أبو القاسم الشّابي ناثرا من خلال مذكّراته» يطرح ابن عمر قضيّة مهمّة ذات أبعاد متعدّدة. وهي البحث في خصائص الكتابة النّثريّة لدى الشّابي الشّاعر في نوع أدبيّ بعينه هو «المذكّرات» mémoires .

وتتأتّى أهميّة هذه القضيّة من الأسئلة المتعدّدة التي يمكن أن تطرح في إطارها. ومن تلك الأسئلة مثلا: لماذا لجأ الشّابي-الشّاعر إلى كتابة النّثر؟ وما مدى حضور الخصائص الشّعريّة في نثره ؟ وهل استطاع أن ينشئ لنفسه صورة أخرى في نثره غير صورة الشّاعر؟ وما قيمة نثره في فهم تجربته الشّعريّة؟

ويمكن أن نضيف كذلك أنّ هذه القضيّة تطرح الإشكال الاصطلاحيّ-المفهوميّ. فالعنوان الذي اختاره الشّابي لكتابته هذه هو «المذكّرات» والحال أنّه حرص على تسجيلها بحسب تأريخ كلّ يوم. وهذا التّسجيل لتاريخ اليوم والسّنة يجعلها من قبيل «اليوميّات»

(1) نكتفي بالإشارة في هذا السّياق إلى حديث جيرار جينات Gérard Genette في كتابه عتباتSeuils الصّادر سنة 1978 في Éditions du Seuil عن أنواع العناوين ووظائفها ورهاناتها.

Journaux intimes وهذا يعني أنّنا إزاء إشكال النّوع الأدبيّ وما يقتضيه من تدقيق لا ينفي وجود تقاطعات بينه وبين أنواع أخرى تنتمي إلى العائلة الأجناسيّة نفسها (كتابة الذّات)[1]

وقد فصّل ابن عمر القول في هذه المسألة الاصطلاحيّة- المفهوميّة، ووصل كتابة المذكّرات بالمرجعيّ في حياة الشّابيّ، وحاول أن يفهم تواترَ الكتابة وانقطاعَها بالسّياقات الذّاتيّة والموضوعيّة. وأحال على مراجعَ موثوقٍ بها. واحتجّ لآرائه بشواهد من المذكّرات. وهذا يعني أنّه يكتب بخلفيّة الباحث عن إضاءات جديدة تساعد على تأمّل عالم الشّابيّ الكتابيّ. ومن أهمّ النتائج التي خلص إليها هي أنّ الشّابي الشّاعر حاضر حضورا لافتا في ما كتبه الشّابي النّاثر. وهذا وجه من وجوه فرادة الشّابي وتمايزه عن غيره من أبناء جيله أو من الشّعراء.

وفي المقال الرّابع، وهو بعنوان «منزلة أدب المسعدي من الأدب التّونسيّ الحديث والمعاصر» سعى ابن عمر إلى البحث في مظاهر التّفرّد في أدب المسعدي. واللاّفت أنّه حاول أن يربط تلك المظاهر بما هو ذاتيّ متعلّق بتكوين المسعدي وخلفيّاته الجماليّة، وما هو موضوعيّ موصول بالواقع التّونسيّ وتحوّلاته الأدبيّة والفكريّة والسياسيّة. ولعلّ أهميّة هذا المقال تكمن في انفتاحه على جوانب تاريخيّة متعلّقةٍ بما كان يشهده الأدب التّونسيّ من صراعات بين التّقليديّة والحداثة. فابن عمر لا يكتفي بالنّظر في النّصوص بذاتها ولذاتها، وإنّما يصلها بسياقاتها المختلفة البعيدة والقريبة ويحاول أن يفهمها ويتأوّلها في إطار تحوّلات الكتابة عامّة ولدى صاحب النصّ ذاته. وهذا ما يجعل مقالاته في أغلبها مداخل إلى تمثّل تاريخ الأدب التّونسيّ. وقد لفتنا في هذا السّياق، مثلا، ما قاله عن أدب عزّ الدّين المدنيّ في مقاله التّاسع المعنون بـ›› عزّ الدّين المدني كاتبا سرديّا» . فهو يرى أنّ المدنيّ « لم يكتف بنقل التّجريب كما هو في الغرب» [2] فالتّجريب في الغرب كانت له أسبابُ نشأةٍ ورهاناتٌ

(1) راجع على سبيل التّمثيل، جورج ماي، السّيرة الذاتيّة، تعريب محّمد القاضي وعبد الله صوله، بيت الحكمة، تونس، 1992 ص 121-177

(2) محمّد صالح بن عمر، إطلالات على المشهد الحكائيّ في تونس، ص84.

مختلفة عن مثيلاتها لدى العرب. ولذلك يرى ابن عمر أنّ « مجمل أعمال المدنيّ السّرديّة ثمّ المسرحيّة وليدة لحظة تاريخيّة مفارقة التمعت في ذهنه خلالها فكرة لم تخطر لأحد من سابقيه ومعاصريه تونسيّين وعربا فاستثمرها كأحسن ما يكون الاستثمار. ثمّ ما لبث أن أغرى طابعُها العدوليّ الوهّاج مجموعة من الكتّاب الشبّان. فإذا بها تتحوّل إلى شعار ترفعه حركة أدبيّة ساحقة هي التي سمّت نفسها بـ«الطّليعة» في نهاية الستّينات وبداية السّبعينات.» [1] وبصرف النّظر عن حدود اتّفاقنا أو اختلافنا مع ابن عمر في رأيه من تجريب المدنيّ وتقاطعاته مع النّزعات التّجريبيّة الغربيّة، أو عدوله عنها عدولا مطلقا وابتداعه تجريبا خاصّا به، فالثّابت

أنّ البحث عن الحجج النصيّة للإقناع بوجاهة الرّأي من رهانات ابن عمر الدّائمة. فهو يتجنّب إطلاق الأحكام دون حجج إسنادٍ ودون براهينَ مقنعةٍ في كلّ مقالاته على اختلاف أنواعها وأحجامها.

يكفينا ما تمّ الاقتصار عليه لنشير إلى أنّ المقال النّقديّ في «إطلالات على المشهد الحكائيّ في تونس» ليس له شكل ثابت أو مثال يجري عليه، وإنّما هو خطاب تحكمه رهانات صاحبه في الإقناع بالفرضيّة التي يدافع عنها. ولتحقيق هذه الغاية فإنّ ابن عمر كثيرا ما يعمد إلى التّفصيل والعنونة الدّاخلية والتّبسيط لتيسير المتابعة من قبل المتلقّي(ولا شكّ في أنّ المقام يفرض ذلك. فهو مقام مشافهة. وأغلب هذه المقالات ألقيت في ندوات) ولكن لا بدّ أن نشير إلى أنّ التّبسيط لا يعني الإخلال بما هو معرفيّ. فالمقالات خالية من التّعريفات النّظريّة. ولكنّها ليست كتابة دون مراجعَ نظريّة أو دون سند معرفيّ يلمسه القارئ المتخصّص بيسر وإن كان ابن عمر يقتصد في الإحالة على ذلك في الهوامش.

المقال النّقديّ في «من قضايا الشّعر الحديث والمعاصر في تونس»

جمع ابن عمر في هذا الكتاب عشرة مقالات، هي: الأجيال الشّعريّة في تونس1950–2000، ومفهوم القصيدة في النّقد التّونسيّ الحديث

(1) ابن عمر، نفسه، ص 85.

والمعاصر، وقيم التّضامن في الشّعر التّونسيّ الحديث من خلال بعض النّماذج، ومفهوم الإبداع ومظاهر تشكّله في الشّعر التّونسيّ المعاصر، والتلقّي الذّاتيّ في الشّعر التّونسيّ المعاصر، والحساسيّة التّراثيّة في القصيدة القيروانيّة المعاصرة، وصورة الذّات في الشّعر النّسائيّ التّونسيّ(1)، وصورة الذّات في الشّعر النّسائيّ التّونسيّ(2)، وملامح الشّعر التّونسيّ في التّسعينات: التّوجّهات العامّة والآفاق، ومن مظاهر الإضافة في الشّعر التّسعينيّ التّونسيّ.

وقد حرصنا على ذكر العناوين لنشير إلى اختلاف رهاناتها أوّلا، وإلى ما يمكن أن تطرحه من أسئلة ثانيا. فالرّهانات متعدّدة. وهي تتراوح بين النّظرِ في ما هو أقرب إلى تاريخ الأدب والتّحقيب على نحو ما نجد في المقال الأوّل: الأجيال الشّعريّة في تونس1950-2000، والبحثِ في ما هو مضمونيّ صرف مثلما هو الشّأن في: قيم التّضامن في الشّعر التّونسيّ الحديث من خلال بعض النّماذج، وتأمّلِ الفنّيّ الإنشائيّ في مقالات أخرى كما هو الحال في: التلقّي الذّاتيّ في الشّعر التّونسيّ المعاصر.

أمّا الأسئلة التي تطرحها هذه المقالات، فهي كثيرة. من ذلك مثلا أنّ قارئ مقال «مفهوم القصيدة في النّقد التّونسيّ الحديث والمعاصر» لن يجد – مثلما هو متوقَّع أو من خلال ما يعد به العنوان– تحديدا لمفهوم

القصيدة(ما هي القصيدة؟ تعريفاتها؟ حدودها؟ أشكالها؟) وإنّما يُلفي نفسه إزاء حديث عن تحوّلات الرّؤى النّقديّة أو المناهج النّقديّة في تونس في مقاربة الشّعر بتأثير من وافد غربيّ أو مشرقيّ. فقد سعى ابن عمر في هذا المقال إلى تقديم رؤية «بانوراميّة» للممارسة النّقديّة للشّعر في تونس، وهو أحد المشاركين في إرساء هذه التّحوّلات باعتباره أحد النقّاد الذين أفادوا من مناهج كثيرة في نقد الشّعر. ولعلّ اللاّفت أكثر في هذا المقال بالذّات هو ما ختم به ابن عمر كلامه. يقول: « يمكن لنا أن نقرّر جازمين أنّه لن يظهر في يوم ما منهج نقديّ قادر على استكناه القصيدة والنّفاذ إلى صميمها، بل قصارى ما يمكن أن يحقّقه النّقد، في هذا المجال، هو ملامستها والوقوف على تخومها. وهذا ما

يوجب الإنصات إلى ما يقوله الشّعراء عن نصوصهم وتجاربهم لأنّهم الوحيدون القادرون على النّظر إليها من الدّاخل»[1].

إنّ هذه الخاتمة تؤكّد ما أشرنا إليه آنفا وهو أنّ ابن عمر لم يبحث في مفهوم القصيدة، وإنّما تحدّث عن المناهج النّقديّة واختلافها في مقاربة الشّعر. وهذا مبرّر باختلاف المرجعيّات المعرفيّة والفلسفيّة التي تستند إليها تلك المناهج وتأخذ منها.

ولكن ما يثير السّؤال هو هذا الجزمُ في النّفي (لن يظهر في يوم ما منهج نقديّ قادر...) وتعليقُه بمفردات لا نعرف لها معانيَ واضحةً(ما معنى استكناه القصيدة؟ وما هو صميم القصيدة؟ وما هي تخومها؟) وبناءُ رأيٍ وجيهٍ (ما يقوله الشّعراء عن نصوصهم وتجاربهم) وتعميمُه دون وجه حقّ (لأنّهم الوحيدون القادرون على النّظر إليها من الدّاخل)

صحيح أنّ المناهج النقديّة متغيّرة يستدرك بعضها على بعضها الآخر. وهذا دليل على تحوّلات أخرى على صلة بالإنسان وعلاقته بالمعنى والجمال بصفة عامّة (رؤية الإنسان لمفاهيم المعنى والجمال والكون والكتابة والقراءة...) ولكن ما معنى أن ينفذ النّقد إلى صميم القصيدة؟ هل هناك معنى ثابت يمكن الجزم بأنّه المعنى الوحيد المقصود؟

إنّ غايتنا ممّا تمّت الإشارة إليه هي التّنبيه على أنّ المقال لدى ابن عمر ليس مقالا وصفيّا تحليليّا نقديّا دائما، وإنّما هو، في بعض الأحيان، مدخل إلى طرح أسئلة كثيرة، منها ما يتعلّق بتاريخ الأدب التّونسيّ، ومنها ما يبحث في قضايا نظريّة معرفيّة لا تخصّ الأدب التّونسيّ وحده، وإنّما هي قضايا عامّةٌ تهمّ الأدب في مختلف الثّقافات.

ومثلما بحث ابن عمر في قضايا وأسئلة متكرّرة في النّقد من قبيل: التلقّي والذّات والإبداع في الشّعر التّونسي، فإنّه قد نظر كذلك في ما اعتبره هو من خصائص هذا الشّعر. ولعلّ أشهر المصطلحات التي

(1) محمّد صالح بن عمر، من قضايا الشّعر الحديث والمعاصر في تونس، ص35.

استعملها ابن عمر وبعضُهم من بعده، هو مصطلح «الشّعر التّسعينيّ» . فقد تحدّث عن هذا في ثلاثة

مقالات هي: الأجيال الشّعريّة في تونس1950-2000، وملامح الشّعر التّونسيّ في التّسعينات: التّوجّهات العامّة والآفاق، ومن مظاهر الإضافة في الشّعر التّسعينيّ التّونسيّ. وما يبرّرُ هذه التّسمية أو يُضفي عليها وجاهةً ما، بالنّسبة إليه، هو سقوط الايديولوجيا بعد انهيار الاتّحاد السّوفياتي وظهور النّظام العالميّ الجديد بزعامة أمريكا. ومن أبرز خصائص الشّعر التونسيّ التّسعينيّ، في ما يرى ابن عمر، ظهور الأسئلة الوجوديّة على نحو لافت، وانكفاء الشّعراء على ذواتهم وشعورهم بالاغتراب ورفضهم للايديولوجيا، والإغراق في الإغراب فكأنّ الشاعر التّسعينيّ غير معنيّ بتفاعل القرّاء مع نصّه أو وصوله إليهم. وقد قدّم ابن عمر أمثلةً ونماذجَ شعريّةً كثيرةً للإقناع برأيه والدّفاع عنه.

ولكنّ اللاّفت هو أنّ ابن عمر، في هذه المقالات المتعلّقة بالشّعر التّونسيّ في التّسعينيّات، لم يتأنّ في إصدار الأحكام. يقول مثلا: «يمكن القول إنّ الإنشائيّة التّسعينيّة تنهض نقيضا للإنشائيّة السّائدة بكلّ أصنافها من كلاسيكيّة وكلاسيكيّة جديدة وحداثيّة. وذلك من حيث رفضها التامّ للمعنى المنطقيّ.» [1]

إنّ مثل هذا الحكم لا يخلو من تسرّع وتهويل. فالمصطلح في حدّ ذاته « الإنشائيّة التّسعينيّة» يحتاج إلى مساءلة؟ إذ ما معنى الإنشائيّة التّسعينيّة؟ وما هي ملامحها المائزة أو الفارقة؟ وإذا كانت التّسمية تستند أساسا إلى رفض هذا النّوع من الشّعر المعنى المنطقيّ، فإنّ أسئلة كثيرة يمكن أن تطرح، منها: متى كان الشّعر تأسيسا للمعنى المنطقيّ؟! وأين نضع -إذا اعتبرنا هذه الشّعريّة التّسعينيّة تجاوزا او نقيضا للإنشائيّة الحداثيّة- الشّعر السّوريالي؟ وأيّهما أشدّ رفضا للمعنى المنطقيّ: الشّعر التّسعينيّ أم الشّعر السّوريالي؟

(1) محمّد صالح بن عمر، نفسه، ص114.

إنّ هذه الأسئلة تتيح لنا أن نشير إلى أنّ المقال النّقديّ لدى ابن عمر لا يخلو، في بعض الأحيان، من استعجال الوصف والاستنتاج.

خاتمة

إنّ المقال ابن عمر النّقديّ، في أغلب نماذجه، يقوم على عرض فرضيّة أو سؤال أو إشكاليّة يحرص على البرهنة عليها والاحتجاج لها بالأدلّة والشّواهد للإقناع بوجاهتها. وهذا يتطلّب جهدا خاصّا لأنّ الخطاب موجّه إلى جمهور متعدّد غير متجانس في النّدوات خاصّة. فالمستويات المعرفيّة والعلميّة والثّقافيّة متفاوتة لدى الجمهور المتلقّي. وهذا يستوجب الجمع بين شروط متعدّدة، منها الالتزام بالمنهج النّقديّ وأسسه المعرفيّة لكن دون إثقال للعمل بما قد يعطّل وصول المعنى إلى المتلقّي وحسن الإنصات إلى النصّ أو الأثر. فابن عمر وفيّ لخلفيّات نظريّة كثيرة في قراءة النّصوص السّرديّة أو الشّعريّة، ولكنّه متحرّرٌ من سلطة المنهج المفرد، غير حافل بترديد أسماء المنظّرين أو استحضار شواهدهم النّظريّة لتبرير قراءاته. فكثير من النقّاد لا يرون أيّ شرعيّة لقراءاتهم إلاّ باستدعاء ما يقوله هذا المنظّر أو ذاك في هذه

المسألة أو تلك. وليس هذا شأن ابن عمر. فالقارئ المتخصّص أو العارف بقليل من النّظريّات أو كثير منها في السّرد أو الشّعر يمكنه أن يقف على الخلفيّات التي يستند إليها محمّد صالح بن عمر دون أن يرهق المتلقّي بتتبّع تفاصيلها أو استدراك بعضها على بعضها الآخر. وهذا لا يتأتّى إلاّ لناقد متمرّس واسع الاطّلاع خبير بطبائع النّصوص النّظريّة والإبداعيّة.

محمد صالح بن عمر وشعراء التّسعينات

محمّد الصّالح البوعمراني
جامعة قفصة

مقدّمة

يعتبر المقال الأدبيّ جنسا أدبيا ممتدا لا يخضع لبنية واحدة، وهو من الاتساع والاختلاف ما يجعل تعريفه بجملة من الخصائص الضّروريّة والكافية أمرا متعذّرا، فيمكن أن نجد في إطار هذا الجنس أشكالا مختلفة قد لا يجمع بينها رابط، وإنّما هي تترابط وفق نظام التّشابه الأسريّ، ولا يشكّل طرازها ، في تصوّرنا، إلاّ نموذجا مكوّنا من جملة من الخصائص التي قد لا تتوفّر ضرورة في مقال بعينه. ولكنّ كلّ هذه الصّعوبات لا تمنعنا مثلما يرى أحمد السّماوي «من الاطمئنان مؤقّتا، على الأقلّ، إلى القواسم المشتركة بين المقالات عموما:

– القصر، ممّا يعني أنّ المقال شكل وجيز.

– النّثر الفنّي، وهو ما يكبره مونتانييه إذ يعتبر أنّ بمقدور عدد من المقاليّين أن يمثّلوا –في مقالاتهم– نفحات الغليان الشّعري.

– الإقناع، وهو ما تتعدّد تجلّياته، فيكون منه الإقناع العقليّ، إلى جانب المتعة الفنّيّة والسّير على هدي الآخرين.»[1].

هذه الخصائص رغم طرازيّها فإنّنا لا نستطيع أن نثبت أنّها خصائص مشتركة بين جميع المقالات، فيمكن أنّ لا تتواجد جميعها في مقال واحد، ويمكن أن نجد مقالات تتعارض مع خاصيّة من هذه الخصائص أو أكثر، ويمكن أن يؤدّي اختلاف موضوع المقال إلى اختلاف خصائصه الفنّيّة، «ونحن نطمئنّ إلى هذه الخصائص التي ذكرها أحمد السّماوي،

(1) أحمد السّماوي، الأدب العربيّ الحديث دراسة أجناسيّة، مركز النّشر الجامعي، 2002، ص 37.

لكن لا باعتبارها قواسم مشتركة بين جميع المقالات، لأنّنا نستطيع أن نثبت بكل بساطة وجود مقالات لا تتوفّر على خاصّية أو أكثر من هذه الخصائص، بل باعتبارها خصائص يمكن أن تمثّل خصائص المقال الطّرازيّ، ويمكن أن تتجلّى في مقالات عينيّة كما يمكن أن تمثّل سمات مجرّدة لا تتجسّد ضرورة في قيمة عينيّة».[1] فالعلاقة تتأسّس بين عناصر الجنس على المشابهة مع الطّراز أو مع أحد عناصر المقولة، دون وجود أي رابط مع طراز الجنس.

نتناول في هذا المقال صنفا من المقالات النّقديّة تعود إلى النّاقد محمّد صالح بن عمر، وغايتنا في هذا العمل تحقيق هدفين، أوّلهما البحث عن جملة الخصائص التي تُميّز كتابته للمقال، انطلاقا من المدّونة التي اخترنا، وثانيهما تبيّن الدّور الذي قام به محمّد صالح بن عمر في التّعريف بشعراء التّسعينيّات والتقاط أهم سمات شعريّة نصوصهم.

المقالات التي اخترنا الاشتغال عليها، نظرت في نصوص نشرت في الفترة الممتدّة من 1997 و2015،[2] وتضمّ أحد عشر شاعرا وقرابة أربع

---

(1) محمّد الصّالح البوعمراني، استعارة القوّة في أدب جبران خليل جبران (مقاربة عرفانيّة)، مكتبة علاء الدّين، صفاقس، 2015، ص 444.

(2) المدوّنة التي اعتمدتها هذه المقالات تضم المجاميع الشّعريّة التّالية:

– الهادي الدبّابي ، الوحشةُ الآهلةُ ، أسود على أبيض ، تونس 1999

الرّابحي (سلوى) ، أحنّط ظلّي بطين الكلام ، على النّفقة الخاصّة ، تونس 2004

بوجمعة (السويلمي)، أنا من ترابِ السّماءِ،على النّفقة الخاصّة، تونس 2006

شمس الدين العوني ، تحت شمس وارفة الظّلال ، على النّفقة الخاصّة ، تونس2009

حمّودة (عبد الفتّاح) ، الفراشات ليلا ، على نفقة المؤلّف ، سوسة – تونس 2003

فاطمة بن محمود ، الوردة التي ... لا أسميها ، على نفقة المؤلفة ، تونس 2011

إيمان عمارة ، حريق في الذّاكرة ، دار نقوش عربية ، تونس 1997

مجدي بن عيسى ، ديوان اليومي ، دار إشراق للنشر ، تونس 2010

محمّد الهادي الجزيري، ليس لي ما أضيف ، دار أديكوب للنّشر ، تونس 2003

عشرة مجموعة شعريّة، وهذه المقالات صنفان صنف اختص بدراسة مجموعة شعريّة واحدة للشاعر، وهو حال أغلب هذه المقالات وصنف اختص بدراسة ظاهرة مخصوصة في عدد من دواوين الشّاعر مثلما هو الحال مع المقال المخصّص لأعمال محمّد بوحوش، فقد تناول الباحث ظاهرة تنتشر في مجاميع مختلفة.

1 ـ من خصائص المقال النّقدي عند ابن عمر

يمكننا، من خلال المدوّنة التي اعتمدناها[1]، أن نخرج بجملة من الخصائص العامّة التي تميّز كتابة المقال النّقديّ عند محمّد صالح بن عمر:

نزار شقرون ، هواء منع الحمل ، دار محمّد علي للنّشر ، صفاقس – تونس 2010

بوحوش (محمّد)، قصائد ومضة، دار القلم للنّشر والتّوزيع، سيدي بوزيد ، تونس ، 2015

بوحوش (محمّد) ، العالم زهرة، دار البدوي للنّشر والتّوزيع، المنستير، تونس 2014

بوحوش (محمّد) ، بستان الهاوية، دار المجال للنّشر ، تونس 2013 ص

بوحوش (محمّد) ، شوارد، شركة يسرى للطّباعة ، توزر ، تونس 2009

(1) – تضمّ هذه المدونة المقالات التّالية وجميعها نشر في مجلّة مشارف الالكترونيّة :

– قراءةٌ في مجموعةِ الوحشة الآهلة للشّاعر التّونسيّ الهادي الدّبّابي.

– اللّقاطة* الوجوديّة في مجموعة أحنّط ظلّي بطين الكلام لسلوى الرّابحيّ.

– إبداعيّة الاغتراب والألم في شعر سويلمي بوجمعة.

– الشّعر والشّاعر في مجموعة تحت شمس وارفة الظّلال للشّاعر التّونسيّ شمس الدّين العوني.

– المخيال النّباتيّ * عند الشّاعر التّونسيّ عبد الفتّاح بن حمّودة في مجموعته "الفراشات ليلا"

– الذّات الأنثويّة المتوغّلة في الوجود من خلال" الوردة التي ...لا أسمّيها " للشّاعرة التّونسيّة فاطمة بن محمود.

– كون الشّاعرة التّونسيّة إيمان عمارة في مجموعتيها حريق في الذّاكرة وبلا مطر :الثّوابت والمتغيّرات

– اليوميّ والإبداعيّ في " ديوان اليوميّ " للشّاعر التّونسيّ مجدي بن عيسى.

ـ فضاء النّشر وتأثيره في طبيعة المقال:

يمكن أن نتحدّث عن فضاءين في الواقع يتعلّقان بهذه المقالات، الفضاء الأوّل فضاء الإلقاء وهو في الغالب ندوات ثقافيّة ألقيت فيها هذه المداخلات، وفضاء ثان هو المجلّة الكترونيّة التي نشرت فيها هذه المقالات، ولاشكّ في تصوّرنا أنّ هذين الفضاءين مؤثّران لا محالة في طبيعة هذه المقالات وخصائصها. وعلاقة ذلك بالتّلقّي والقراءة.

هذان الفضاءن يفرضان جملة من الشّروط تتعلّق بالآتي:

ـ طبيعة المتلقّي: لا شكّ أنّ طبيعة المتلقّي تُراعى في إنتاج المقال الأدبي وترويجه باعتباره منتوجا، وطبيعة هذه الفضاءات الالكترونيّة أنّها فضاءات ثقافيّة، وليست أكاديميّة متخصّصة، وهذا البعد يجعلها متوجّهة إلى أكبر عدد ممكن من القرّاء المختصّين والمهتمين والمثقفين، حيث تتّسع دائرة المطّلعين على هذا النّوع من المقالات في هذه المنصّات الالكترونيّة. وهذا المتلقّي الافتراضي في الفضاء الافتراضي يُلزم الكاتب بجملة من الضّوابط أهمها:

ـ حجم المقال: يكون حجم المقال في العادة متوسطا أو قصيرا، فطبيعة المتلقّي تفترض هذا النّوع من المقالات التي لا تبعث على الملل، ولا تتطلّب جهدا معرفيّا كبيرا لفهمها، وتكون في متناول طبقة هامّة من القرّاء لذلك جاء أغلبها في حوالي ثلاثة آلاف كلمة.

ـ لغة المقال: تبتعد اللّغة العلميّة للمقال عن التّعقيد، فتكون واضحة ودقيقة، وبسيطة، وهو ما ينسجم مع اللّغة العلميّة البعيدة عن التّعقيد والتّكلّف. ويكون جمهورها أوسع.

– صورة الشّاعر العاشق القتيل في " ليس لي ما أضيفُ " للشّاعر التّونسيّ محمّد الهادي الجزيري.

– عالم محمّد بوحوش الشّعريّ: مكوّناتُه ودلالاتُها

– بلاغة التّدهور في مجموعة " هواء مَنْعِ الحَمْل " للشّاعر التّونسيّ نزار شقرون.

http://www.masharif.com/ar/

ـ البساطة التي تيسّر المقال للمختصّ وغير المختصّ، فطبيعة هذه المقالات تجعلها موجّهة لأكبر عدد ممكن من الجمهور، لا الجمهور الأكاديمي فحسب.

ـ المصاحيب النّصيّة أو العتبات: وتتمثّل في صورة للشاعرة أو الشّاعرة، وصورة لغلاف المجموعة أو المجاميع الشّعريّة، وتساهم هذه المصاحيب في التّعريف بالمجموعة وصاحبها، خاصّة أنّ هذا الفضاء المرئيّ، يعتمد على هذا التّنويع البصري الذي يبدو في المقال ومصاحباته وحواف الموقع الذي تقوم فيه هذه المجلّة، فالتّلقي البصري الالكتروني يقتضي مثل هذا التّنويع في العلامات وفي الألوان.

ـ التّعريف بالشّاعر وبأهمّ إصداراته، ويكون ذلك في ذيل المقال أو في درجه، عندما يذكر سياق المقال أو يحتاج إليه.

ـ ذكر المناسبة التي كتب من أجلها المقال أو علاقة النّاقد بالشّاعر، ومن أمثلة ذلك نذكر:

ـ «سلوى الرّابحي صوت شعريّ تونسيّ جديد ظهر في أواسط العشريّة الأولى من هذا القرن، عرفتها سنة 2004 بمناسبة تسجيل حصّة من برنامج تلفزيّ خُصّص لأبناء جيلها من الشّعراء ودُعيت إلى المشاركة فيها لإبداء الرأي وتنزيل محاولات هؤلاء في منزلتها من اتجاهات الشّعر التّونسيّ المعاصر وتقويمها . وقد حضر ذلك اللّقاء رفقتها عدد مهمّ منهم .

و حين جاء دورها لقراءة أنموذج من شعرها لفتت انتباهي قدرتُها على تجريد الصّورة وتنقية العبارة من الدّلالات المرجعيّة المبتذلة والمكوث في كلّ ردهات النصّ داخل مُناخ واحد.»[1]

---

(1) محمّد صالح بن عمر، «اللّقاطة الوجوديّة في مجموعة أحنّط ظلّي بطين الكلام لسلوى الرّابحيّ»
يمكن العودة في جميع المقالات المعتمدة إلى موقع مجلّة مشارف الالكترونيّة.
http://www.masharif.com/ar/

«ولكنّ مجموعتها (فاطمة بن محمود) الشعريّة الأولى تأخّرت باختيار منها إلى سنة 1998 .وهي السّنة التي سَمِعْتُ فيها باسمها وعرفْتُها معرفة مباشرة .وذلك بمناسبة رحلة نظّمها اتّحاد الكّتاب التّونسيّين بإشراف الشّاعر المرحوم الميداني بن صالح من العاصمة إلى نفطة (الجنوب الغربيّ التّونسيّ) للمشاركة في ندوة خُصّصت لأعمال الرّوائيّ والقصّاص الرّاحل البشير خريّف أصيل تلك المدينة «.[1]

ـ الإشارة إلى خصائص فنيّة مهمّة تميّز المجموعة الشّعريّة، ويمكن أن تمثّل مداخل للباحث الأكاديمي لدراستها بعمق في فضاءات أخرى. إنّ هذه المقالات تسلّط الضّوء في إيجاوز ووضوح على بعض العناصر الفنّيّة المهيمنة في أعمال الشّاعر يمكن أن تفتح الباب أمام الباحثين المهتمين بالشّعر التّونسي لتعميق النّظر فيها.

ـ رغم البساطة ويسر اللّغة المستعملة فإن المقال ينضبط إلى أسس البحث الأكاديمي في جميع جوانبه، باعتماده على الإحالات العلميّة الدّقيقة، والتّرتيب الدّاخلي للمقال، واعتماد قائمة بالمصادر والمراجع.

ـ الاعتماد على الشّواهد الشّعريّة بصورة متواترة، وهذا يحقّق هدفين على الأقلّ :الأوّل أنّ الرّجل يمارس النّصوص دون إغراق في استعراض النّظّريات والخلفيّات مع أنّ هذه وتلك تتحكّم في فعل الكتابة، آلية من آليات التّحليل، فهو يمارس النّصوص بزاد نظريّ كبير لكن دون أن يظهر هذا الزاد على سطح النّصّ، والثّاني التّرغيب في قراءة المجموعة الشّعريّة لأكبر عدد ممكن من القرّاء من خلال استعراض نماذج من قصائد الشّاعر. ولاشكّ أنّ ما قام به محمّد صالح بن عمر ساهم بهذه المقالات في التّعريف بعدد كبير من الشعراء التّونسيين وأغرى جمهور القرّاء باختلاف أصناف باكتشاف عوالمهم الشّعريّة.

(1) محمّد صالح بن عمر، «الذّات الأنثويّة المتوغّلة في الوجود من خلال" الوردة التي ...لا أسمّيها " للشّاعرة التّونسيّة فاطمة بن محمود».

ـ يفرض النّصّ مداخله، وهذا ما يتجلّى من خلال تعدّد المداخل التي تناول من خلالها محمّد صالح بن عمر كل مجموعة شعريّة، فكلّ ظاهرة، وكلّ مجموعة شعريّة تحدّد إستراتيجية قراءتها:

في مجموعةِ «الوحشة الآهلة» للشّاعر التّونسيّ الهادي الدّبّابي تهيمن القراءة النّفسيّة مثلا.. وفي قراءته لمجموعة سلوى الرّابحي «أحنّط طلّي بطين الكلام»، يلجأ الكاتب إلى مرجعيّة فلسفيّة (أفلاطون خاصّة) وخلفيّة نفسيّة.

في قراءته لفاطمة بن محمود تعدّدت مرجعياته ومنها النّفسيّة العرفانيّة: «ولكنّ علماء النّفس العرفانيّ –وفي طليعتهم الباحث الأمريكيّ دين كاث سيمنتون Dean Kheith Simonton جعلوا من العبقريّة مبحثا علميّا عدّوا حالة الإلهام الفنّيّ في نطاقه ضربا من الاتّصال الدّماغيّ بمصادر لا تزال غامضة لكن لها صلة بالنّماء الشّديد لملكات الشّطر الأيمن من الدّماغ . وهي المخيّلة والحساسيّة والإدراك والحدس وغيرها»[1] .

ـ ويلجأ إلى القراءة الأنتروبولوجيّة وعلم النّفس الجمعي (يونغ) في مقاله عن عبد الفتّاح بن حمّودة موضّحا منهجه في القراءة: « بهذه المُهجة التّنسيبيّة وبهذا الحذر الشّديد نقبل على النّظر في طبيعة العالم النّباتيّ ودلالاته الرّمزيّة في شعر عبد الفتّاح بن حمّودة، مُؤثرين الاستئناسَ على الإسقاطِ ومستعينين في فهم نصوصه بما نعرفه عن شخص الشّاعر وخصائص المرحلة التّاريخيّة التي ظهر فيها صوته وتشكلّت ملامح تجربته، إذ عهد إعلان رولان بارط (Roland Barthes 1915 – 1980) الشّهير عن "موت المؤلّف" قد ذهب بلا رجعة وإن كنّا لا نزعم ما زعمه سانت بوف (Charles Augustin Sainte Beuve 1804 – 1869) وأتباعه من أنّ حياة المؤلّف والظّروف التي حفّت بها تنعكس انعكاسا آليّا في آثاره . بل إنّ منها ما هو مفيد ومنها ما هو غير مفيد . وهو ما يقتضي من لدن النّاقد غربلة وانتقاء دقيقين «.[2]

(1) المصدر نفسه.

(2) محمّد صالح بن عمر، «المخيال النّباتيّ * عند الشّاعر التّونسيّ عبد الفتّاح بن حمّودة في مجموعته "الفراشات ليلا"».

ـ التّأطير للسياق العام للعمل الشعري سواء في سياق إنتاج صاحبه، أو في سياق الكتابة الشّعريّة عموما، وهذا ما نجده مثلا في حديثه عن محمّد الهادي الجزيري وتنزيل تجربته في فترة التّسعينات وما صاحبها من إطار عالمي تمثّل في حرب الخليج وأثر ذلك النّفسي والشّكلي على إنتاج القصيدة.

ـ استغلال ظاهرة مخصوصة في النّصّ الشّعري للإدلاء بمواقف في الشّعريّة عامّة، مثلما بينّ موقفه من شعر الومضة الذي يقول إنّه ينسب خطأ للهايكو الياباني وهو أصيل في تراثنا. «لقد تخصّصت فاطمة بن محمود منذ خطواتها الأولي في الومضة الشّعريّة وهي جنس شعريّ ينسب خطأ إلى اليابانيّين الذين يسمّى عندهم هايكو والحال أنّه عريق أيضا في الثّقافة الشّعريّة العربيّة».[1]

كما أدلى برأيه في ظاهرة التّأويل، والأخطاء التي تقع فيها الدّراسات العربيّة في هذا الشّأن، فتكاد الأعمال تتحوّل إلى شرح تقليديّ للنصّ أو الصّورة. «لقد بدأ المبحث الرّمزيّ منذ بضع سنوات يحتلّ مكانا لافتا في الدّراسات الأكاديميّة والنّقديّة العربيّة. لكنّ المطّلع على جلّ هذه الدّراسات يلاحظ وقوع أصحابها في خطأ منهجيّ فادح . وهو تحويل التّأويل الذي عليه مدار المذهب التّأويليّ إلى مجرّد شرح لا يختلف من حيث الجهد المبذول فيه عن التّفسير اللّغويّ الذي يمارسه شُرّاح الأدب التّقليديّون والمدرسيّون باعتماد القواميس التّراثيّة أو الحديثة ، إذ حلّت لدى أولئك الدّارسين والنّقاد محلّ هذه القواميس قواميسُ الرّموز الوافدة من الغرب. لكن إذا كانت المعاني التي حُدّدت فيها للرّموز في تلك المصنّفات السّيميائيّة ثمارَ جهود تأويليّة حقيقيّة بذلها مؤلفّوها فإنّ الباحث أو النّاقد العربيّ حين يكتفي بنقلها لفكّ دلالات الرّموز التي تعترضه في النّصوص العربيّة إنّما يمارس الشّرح لا التّأويل، خلافا لما يعلنه عن طبيعة بحثه . وفي ذلك تضارب صارخ مع لبّ المنهج التّأويليّ، فضلا عن كون التّآويل التي يتبنّاها على أنّها تعيّن حقائق ثابتة ليست، في

(1) محمّد صالح بن عمر، «الذّات الأنثويّة المتوغّلة في الوجود من خلال" الوردة التي ...لا أسمّيها " للشّاعرة التّونسيّة فاطمة بن محمود».

كثير من الأحيان، سوى فرضيّات قابلة للنقاش. وهل من حقائق ثابتة في العلوم الإنسانيّة ؟»[1]

والحديث عن خصائص قصيدة النثر من خلال ما تكتبه إيمان بن عمارة مثلا. «وإذا نظرنا إلى عالم إيمان عمارة الشعريّ، كما يتبدّى في مجموعتيها الموسومتين بحريق في الذاكرة وبلا مطر ، وجدناه من النّوع الثّاني. وقد أسهم في ذلك أيضا عامل أجناسيّ هو اختيارها الكتابة في قصيدة النّثر التي من أوّل شروطها الفنّية التوهّج . وهو الذي يتحقّق بإنشاء الصّور الجديدة المدهشة المثيرة لارتباك المتلقّي واللاّزمنيّة الماثلة في اجتناب السّرد إلى أقصى حدّ ممكن والتّكثيف الذي يتجسّد في تجميع الدّلالات الإيحائيّة على صعيد كلّ سطر شعريّ».[2]

هذه خصائص عامّة تسم كتابة المقال النّقدي عند محمّد صالح، وتجعله خاضعا في الغالب لبنية يكرّرها النّاقد في أغلب مقالاته مع اختلافات تقتضيها خصوصيّة كلّ مجموعة شعريّة، وطبيعة الظّاهرة التي يتناولها بالدّرس.

2 ـ من خصائص الكتابة الشّعريّة عند شعراء التّسعينات حسب ابن عمر

يتحدث محمّد صالح بن عمر عن شعراء التّسعينات، ويعتقد أنّ هناك حركة شعريّة جديدة بدأت تتشكّل في التّسعينات تحمل تصوّرات مختلفة ورؤى في الكتابة تقطع مع السّائد وتخرج عن سابقاتها، وهو يقسّم شعراء هذه المرحلة إلى صنفين، صنف المؤسّسين ويمثّل هذا الصنف محمّد الهادي الجزيري وشمس الدّين العوني، وصنف التّابعين أو اللاحقين ويذكر منهم عادل المعيزي وفاطمة عكاشة وعبد الفتّاح بن حمّودة ونصر سامي وإيمان عمارة ونزار شقرون وآمال موسى وفاطمة بن محمود ونور الدّين بن الطيّب .

(1) محمّد صالح بن عمر، «المخيال النّباتيّ * عند الشّاعر التّونسيّ عبد الفتّاح بن حمّودة في مجموعته "الفراشات ليلا"».
(2) محمّد صالح بن عمر، «كون الشّاعرة التّونسيّة إيمان عمارة في مجموعتيها حريق في الذّاكرة وبلا مطر :الثّوابت والمتغيّرات».

وهي حركة شعريّة نشأت بعد حركة الطّليعة في تونس، فلا يمكن حسب ابن عمر الحديث عن جيل وسيط هو جيل الثّمانينات لعدم بروز شعراء وكتاب سرد في هده الفترة: «ينتمي عبد الفتّاح بن حمّودة تاريخيّا إلى الدّفعة الثّانية من الشّعراء التّسعينيّين، بعد دفعة المؤسّسين التي تألفّت من الثّنائيّ محمّد الهادي الجزيري وشمس الدّين العوني، ذينك اللّذين ربطتهما أشعارُهما لا سنُّهما بهذا التيّار، لأنهّما عُمُرِيّا من جيل الثّمانينات الذي لم يكن جيلا أدبيّا حقيقيّا لعدم ظهور تيّارات أدبيّة جديدة فيه، سواء في الشّعر أو في السّرد.»

وهذا رأي يحتاج إلى نظر في تصنيف مراحل الأدب التونسي والشّعري منه خاصّة، فبعد جيل السّبعينات هل يمكن أن نتحدّث مباشرة عن جيل التّسعينات؟ وما تصنيفنا لشعراء مثل جماعة القيروان المنصف الوهايبي ومحمّد الغزّي وجميلة الماجري وحسين القهواجي..، وشعراء أيضا مثل منصف المزغنّي والصّغيّر أولاد حمد وغيرهم؟

يمكن أن نخرج من قراءة محمّد صالح بن عمر لشعراء هذه المرحلة بالخصائص التّالية:

ـ هناك أصوات شعريّة تونسيّة ناشئة، ونصوصها تستحقّ الاهتمام. وتجاربها الشّعريّة في إطار التّشكّل، وتبشّر بتحوّل في تصوّرها للشعر وإجرائه.

ـ يمكن أن نتبيّن معالم حركة شعريّة جديدة، تخرج عن السّائد من الكتابة الشّعريّة، وقد بدا ذلك واضحا من خلال تحوّلات نشأت على بنية القصيدة وأساليبها وموضوعاتها بداية من التّسعينيّات..

ـ التّحوّل من الجدالات السّابقة المتعلّقة بقضايا الالتزام أو الفن للفن، والتّأسيس لرؤية جديدة في الكتابة، وهذا التّصوّر الذي ينتهي إليه محمّد صالح بن اعمر نجده في أكثر من مقال، خاصّة ما يتعلّق باشتغاله على شمس الدّين العوني ومحمّد الهادي الجزيري: «بعد المجادلات الطّويلة التي جرت منذ ثلاثينات القرن الماضي في الغرب أوّلا ثم في الوطن العربيّ ثانيا بين دعاة الالتزام وأنصار الفنّ للفنّ حول ماهية الشّعر

ووظيفته ظهر في نهاية الثّمانينات جيل جديد من الشّعراء ضاق ذرعا بالمفاهيم التي حدّدها لهما ذانك الشقّان المتنازعان على حدّ سواء .فلم يقنعه تصوّر الشقّ الأوّل القصيدة على أنّها وعاء تُصبّ فيه مادّة تحريضيّة بأسلوب مباشر ولا القواعد الجامدة التي ضبطها الشقّ الآخر للفنّ وهي إمّا قواعد البيان التّقليديّة التي أرهقت الشّعر بالصّور المتداولة المُكَرّرَة وإمّا البنود الصّارمة التي تبلورت في إطار كلّ مدرسة على حدة طبقا لرؤية أحاديّة ثابتة كالرّومنطيقيّة والرّمزيّة والسّرياليّة. فثار على كلّ تلك المفاهيم جملة وتفصيلا . وهو ما أدّى إلى انهيار جميع المدارس وتحويل مكاسبها إلى إرث جماعيّ يحقّ للشاعر استثماره حتّى في القصيدة الواحدة والتّصرّف فيه وفق ما تمليه عليه حاجاته التّعبيريّة ، كما تداعت الحواجز القائمة بين الأجناس بل بين الفنون وصار استخدام تقنياتها المختلفة مباحا في الشّعر والسّرد على حدّ سواء «[1].

ـ خاصيّة التّشظّي التي تسم الشّعر التّسعيني وهي من مميّزات حداثة هذه التّجارب، ومحالتها الدّائمة البحث عن طرائق جديدة في التّعبير، تأسيسا للمعنى المتجدّد المنفلت دائما: «لكنّ هذا التشظّي وإن كان قاسما مشتركا بين أكثر الشّعراء التّسعينيّن لاسيما شمس الدّين العوني وعادل المعيزي وآمال موسى والهادي الدبّابي ونزار شقرون الذين

(1) محمّد صالح بن عمر، « الشّعر والشّاعر في مجموعة تحت شمس وارفة الظّلال للشّاعر التّونسيّ شمس الدّين العوني».
والأمر نفسه في حديثه عن محمّد الهادي الجزيري: « محمّد الهادي الجزيري هو واحد من ثنائي تألّف منه هو، في تسعينات القرن الماضي ، ومن رفيق دربه شمس الدّين العوني . وقد لفت هذا الثنائي الانتباه إذّاك بمنحىً في كتابة الشّعر جديدٍ تجسّد في قطع الصّلة تماما بالتّقسيم الذي كان سائدا محلّيا حتّى ذلك الوقت لهذا الفنّ إلى شعر ملتزم وشعر ذاتيّ : الأوّل قوامه الخطابة الرّامية إلى بعث الحماسة في نفس المتلقّي من منطلق وطنيّ عامّ أو إيديولوجيّ معيّن والآخر مداره على هموم الذّات الفرديّة وأحوالها المتقلّبة . وتتراوح القصائد في هذين اللونين على حدّ سواء بين اعتماد الأسلوب المباشر والاشتغال بشعريّة اللّغة الماثلة في الإيحاء وابتكار الصّورة والبحث عن عناصرَ من صلب النصّ لتوفير الإيقاع الدّاخليّ»

يميلون إلى كسر الرّوابط المنطقيّة بين عناصر الملفوظ ، حرصا منهم على إحداث الأُلق الجماليّ – وهو ما يلجأ إليه شقّ آخر منهم بشيء من الاعتدال بالإبقاء على هيكل دلاليّ واضح ولا يكون مراس العدول من لدنهم إلاّ على صعيد التّفاصيل ومن هؤلاء محمد الهادي الجزيري ومجدي بن عيسى وإيمان عمارة – فإنّ له لدى عبد الفتّاح بن حمّودة سمتين خاصّتين مميّزتين : الأولى جنوحه القويّ إلى السّرياليّة بل حتّى إلى الدّادّئيّة، والأخرى هي انجذابه بضرب من الانتشاء القُصْوِيّ نحو التّفاصيل الفارقة ، الموحية، المتناهية في الصّغر باعتبارها أحداثا شعريّة تتيح لناقلها فرصة الذّوبان في عشق الجمال وبلوغ قمّة الاستلذاذ . وها الجانب شبه الجنسيّ الذي يلوح في مراس الذّات الشّاعرة للفعل الكلاميّ يدعمه التّواتر المهمّ في شعره لمفاتن المرأة لكن في غير ابتذال»[1].

– الطّابع السريالي الذي يسم كتابة شعراء التّسعينيّات: «وإذا كان التيّار السّرياليّ ومن قبله الدّادّائي قد ظهرا بأوربا زمن اندلاع الحرب العالميّة الأولى وبعده، إدانة للعقل البشريّ الذي لم يفلح في كبح جماح النّزعة العدوانيّة المتمكّنة من ذات الإنسان على الرّغم من التقدم العلميّ والتكنولوجيّ الباهر الذي حقّقه. فإنّ له عند عبد الفتّاح بن حمّودة ورفاق دربه من الشّعراء التّسعينيّين التّونسيّين دلالة أخرى هي ردّ الفعل التلقائيّ اللاّواعي على قيام النّظام العالميّ الجديد الذي كان من نتائجه العاجلة في التّسعينات الإجهاز على القضيّة الفلسطينيّة وتبخّر أحلام العرب في الوحدة وتدمير العراق أفظع تدمير» .

ـ أولويّة الإيحائيّ المطلقة على التّصريحيّ المرجعيّ: وهي ميزة أساسيّة تمثّل إحدى ركائز شعريّة النّص الحديث، وهذا ما قاله مثلا عن ايكاروس وعن إيمان بن عمارة: « وللشّاعرة إيمان عمارة خصيصة ثانية هي نزوعها الشّديد إلى تنقية العبارة من الدّلالات المرجعيّة إلى أقصى حدّ ممكن. وذلك بتكثيف الرّموز والمعاني الإيحائيّة . وهذا ما أسبغ على كونها

(1) محمّد صالح بن عمر، «المخيال النّباتيّ * عند الشّاعر التّونسيّ عبد الفتّاح بن حمّودة في مجموعته "الفراشات ليلا"».

الشعريّ مسحة غَبشيّة تتيح للمتلقّي ألوانا شتّى من التأويل فتجعل القصيدة بمنزلة الينبوع الثرّ الذي لا تستنفده القراءات المتعاقبة».[1]

ـ النّزعة الذّاتيّة: القصيدة التّسعينيّة قصيدة ذاتيّة، تحضر فيها الذّات في تجلّيات مختلفة، ففيها يبحر الشّاعر «في خضمّ الذّات المتلاطم البعيد الغور».[2]

ـ اعتماد الخيال والحلم واللاّوعي معائن أساسيّة لبناء عوالم جديدة مختلفة.

ـ وسط هذا المشترك الذي يمثّل فضاء عامّا يتحرّك فيها شعراء التّسعينيّات فإن هذا لا يمنع من أنّ كلّ شاعر خلق في هذا الفضاء كونه الشّعريّ الخاص الذي يميّزه ويعطيه خصوصيّته. « لئن كان عبد الفتاح بن حمودة يشترك مع سائر الشّعراء التّسعينيّين في التّوجه العامّ القائم على الأخذ بثلاثة مبادئ رئيسة في الكتابة الشّعريّة هي : أولويّة الإيحائيّ المطلقة على التّصريحيّ المرجعيّ والإبحار في خضمّ الذّات المتلاطم البعيد الغور والغرف بسخاء من الحلم والخيال واللاّوعي فإنّ نصوصه في هذا الأنموذج على الأقل الموسوم بالفراشات ليلا تكشف عن خصوصيّة بها يتميّز عن كتابات رفاقه هي المِخْيال النّباتيّ الذي يَصدر عنه».

ـ تحظى الذّات الأنثويّة في الشّعر باهتمام النّاقد الذي سعى إلى رصد انفعالاتها الخاصّة في القصيدة، وهذا ما بدا لنا في تحليله لمجاميع سلوى الرّابحي وفاطمة بن محمود وإيمان عمارة. فكان يبحث في ما تظهره القصيدة من علامات تبرز انفعالات الذّات الأنثويّة ومشاعرها ودورها في بناء النّصّ الشعريّ وصناعة جماليته. فتبيّن غلبة النّزعة الغنائيّة على هذه القصائد. والقضايا المتعلّقة بالثّقافة الذّكوريّة وكيف يتحوّل الشّعر إلى فعل مقاومة لهذه الثّقافة. يقول متحدّثا عن إيمان بن عمارة « فالسّمة الأولى لهذا الكون الشّعريّ في مرحلته الأولى هي إذن

(1) محمّد صالح بن عمر، «كون الشّاعرة التّونسيّة إيمان عمارة في مجموعتيها حريق في الذّاكرة وبلا مطر :الثّوابت والمتغيّرات».
(2) المصدر نفسه.

التّناقض بين توق الذّات الشّاعرة إلى الحرّية باعتبارها الشّرط الضّروريّ لتحقّق توازنها النّفسيّ والجسميّ واكتسابها صفة الإنسان الكامل والعقليّة الذّكوريّة التي يحملها الرّجل بل المجتمع بأسره وترى في تلك الحرّية خرقا للنّواميس يؤذن بنسف القيم المتوارثة السّائدة وتدمير المجتمع بأسره».[1]

ـ ينتهي محمّد صالح بن عمر في مقالاته إلى أهم ما يسم التّجربة الشّعريّة للشاعر ويميّزه عن غيره، يقول متحدّثا عن سلوى الرّابحي:

«إنّ طبيعة رؤية الشّاعرة (سلوى الرّابحي) للذّات والكون من حيث قيامها على مبدإ التّسليم بخفاء جواهر الكائنات بدءا من ذات صاحبتها واختزال تلك الكائنات في ظلالٍ، قد هيّأت الأرضيّة الملائمة للتّقليل من الدّلالات المرجعيّة. وذلك لارتباطها بهيئات الأشياء المحسوسة في المحيط الخارجيّ كما يدركها الإنسان العاديّ. وهو ما يؤدّي آليّا إلى تكثيف المعاني الحافّة والمعاني الثّواني . وقد سمّتْ الشّاعرة هذه الطّريقة في كتابة الشّعر الكتابة بالظّلال».

وعن عبد الفتّاح بن حمّودة يقول: «وفي تقديرنا أن للذّات الشّاعرة في شعر عبد الفتّاح بن حمّودة كيانين نفسيّين متباينين : الأوّل أصليّ ولاديّ يتّسم بالانبساط والتّوازن والانشراح والآخر عارض قوامه التوتّر والاختلال والتأزّم قد تخلّق عن العقبات التي نُصبت ولا تزال في طريق الشّاعر وحالت دون تمتّعه بالحدّ الأدنى من الاستقرار الاجتماعيّ والنّفسيّ . وهذا الجانب خصّص فرويد كتابا كاملا لتحليل أسبابه وأبعاده عنوانه البعد النّفسيّ المَرَضيّ للحياة اليوميّة».[2]

---

(1) المصدر نفسه.

(2) محمّد صالح بن عمر، «المخيال النّباتيّ * عند الشّاعر التّونسيّ عبد الفتّاح بن حمّودة في مجموعته "الفراشات ليلا"».

يقول أيضا متحدّثا عن فاطمة بن محمود كشفا عن أهم ما يسم كتابتها الشّعريّة: «علامته البارزة الأولى هي الحضور القويّ شبه القارّ للذّات الشّاعرة . فلا يكاد الخطاب الذي يصدر عنها يدور إلا حولها . وهو ما يسمه في الأعمّ الأغلب بطابع غنائيّ ويحصر فحواه في شواغلها الذّاتيّة . وهي إمّا منذ المنطلق من

خاتمة

ما ننتهي إليه أنّ المقال عند محمّد صالح ابن عمر له جملة من الخصائص التي تميّزه، في حجمه ولغته وبنيته، وآليات مقاربته للنصّ الشّعريّ، وقد مكّنت هذه المقالات من بيان أهم الخصائص الأسلوبيّة والمضمونيّة التي تميّز شعراء التّسعينات، فرغم تفرّد كلّ تجربة وخصوصيتها إلاّ أنّ هناك تصوّرات عامّة يشترك فيها هؤلاء الشّعراء، كشفت مقالات محمّد الصّالح بن عمر عن جانب مهمّ منها.

إنّ ما قام به محمّد صالح بن عمر في هذه المقالات مهمّ من حيث تسليطه الضّوء على جيل من الشّعراء عرّف بهم وبإنتاجهم وبأهمّ ما يسم أعمالهم الشّعريّة بالسّياقات التّاريخيّة التي ولدت فيها هذه الكتابات التي جمعتها الرّغبة في التّجاوز والتجّديد والتّجريب المستمر، وفتحت هذه المقالات آفاق بحث مهمّة للباحثين والمهتمّين بالشّعر التّونسيّ.

ذلك القبيل وإمّا تبدأ موضوعيّة اجتماعيّة لتتحوّل في النّهاية إلى ذاتيّة فلسفيّة».
متحدّثا عن إيمان عمارة: «والمقصود بهما العالم المتخيَّل الذي ينشئه الشّاعر ذو الرّؤية المتّسقة، المتماسكة، المتفرّدة ، ليراوح بين الإيواء إليه في لحظات الانخطاف والاستقرار في العالم الماديّ الموضوعيّ .
و للشّاعرة إيمان عمارة خصيصة ثانية هي نزوعها الشّديد إلى تنقية العبارة من الدّلالات المرجعيّة إلى أقصى حدّ ممكن . وذلك بتكثيف الرّموز والمعاني الإيحائيّة . وهذا ما أسبغ على كونها الشعريّ مسحة غَبشيّة تتيح للمتلقّي ألوانا شتّى من التأويل فتجعل القصيدة بمنزلة الينبوع الثرّ الذي لا تستنفده القراءات المتعاقبة .
وثمّة خصيصة ثالثة لا تقلّ عن السّابقتين أهمّية هي انشغال الشّاعرة المتزايد بالقضايا الوجوديّة والظاهرتيّة لاسيّما في المرحلة اللاّحقة لصدور مجموعتها الأولى حريق في الذّاكرة . وهذا المعطى أسهم على نحو لافت في إضفاء مسحة إضافيّة من التّجريد على لغتها الشعريّة» .

المصادر والمراجع

المصادر:

– **ابن عمر (محمّد صالح):**

– قراءةٌ في مجموعةِ الوحشة الآهلة للشّاعر التّونسيّ الهادي الدّبّابي.

– اللّقاطة* الوجوديّة في مجموعة أحنّط ظلّي بطين الكلام لسلوى الرّابحيّ.

– إبداعيّة الاغتراب والألم في شعر سويلمي بوجمعة.

– الشّعر والشّاعر في مجموعة تحت شمس وارفة الظّلال للشّاعر التّونسيّ شمس الدّين العوني.

– المخيال النّباتيّ عند الشّاعر التّونسيّ عبد الفتّاح بن حمّودة في مجموعته –الفراشات ليلا–.

– الذّات الأنثويّة المتوغّلة في الوجود من خلال– الوردة التي ...لا أسمّيها – للشّاعرة التّونسيّة فاطمة بن محمود.

– كون الشّاعرة التّونسيّة إيمان عمارة في مجموعتيها حريق في الذّاكرة وبلا مطر :الثّوابت والمتغيّرات.

– اليوميّ والإبداعيّ في – ديوان اليوميّ – للشّاعر التّونسيّ مجدي بن عيسى.

– صورة الشّاعر العاشق القتيل في – ليس لي ما أضيفُ – للشّاعر التّونسيّ محمّد الهادي الجزيري.

– عالم محمّد بوحوش الشّعريّ: مكوّناتُه ودلالاتُها.

– بلاغة التّدهور في مجموعة – هواء مَنْعِ الحَمْل – للشّاعر التّونسيّ نزار شقرون.

/ar/com.masharif.www//:http

المراجع:

البوعمراني (محمّد الصّالح)، استعارة القوّة في أدب جبران خليل جبران (مقاربة عرفانيّة)، مكتبة علاء الدّين، صفاقس، 2015.

– السّماوي (أحمد)، الأدب العربيّ الحديث دراسة أجناسيّة، مركز النّشر الجامعي، 2002.

محمّد صالح بن عمر ناقدا للسرد التونسيّ

أحمد منّو

1 ـ مقدّمة

محمّد صالح بن عمر أستاذ جامعيّ، اقترنت كتاباته بالأدب التونسيّ الحديث في وقت كان أساتذة الجامعة يعتبرون أنّ «العاصرة حجاب» وأنّ الاهتمام بالأدب المعاصر لهم فيه مزالق لا يمكن للأستاذ الجامعيّ أن يتورّط فيها، لأنّ المعاصرة تفتح الباب أمام الأحكام غير الموضوعيّة، وقد تبعد الناقد عمّا يجب أن يتحلّى به من موضوعيّة الحكم في ما يتناوله بالبحث الأدبيّ. ولكنّ ما عرفته مجالات النقد الأدبيّ من تعدّد المناهج وتنوّع المقاربات، أصبح اليوم يضع الأدب المعاصر/ الراهن ضمن مجال البحث الأدبيّ، خاصّة وأنّ مفهوم «الموضوعيّة» يتراءى على درجة كبيرة من النسبيّة، بما يجعل منه غير حاسم في الحكم الأدبيّ. وما الأمس ببعيد عندما كانت الجامعة التونسيّة لا تنظر إلاّ في الأدب القديم ويصمُّ أساتذتُها أسماعهم عن كلّ الأصوات الحديثة، فما بالك بالمعاصرة لهم ممّن يمشى أصحابها في الأسواق ويطرحون في كتاباتهم مشاكل «المعيش».

اليوم أصبح الأدب التونسيّ الحديث في غير حاجة لكي تأتي الشهادة بتقييمه من أهل المشرق أو من أهل الاستشراق، بعدما فتحت الجامعة التونسيّة أبوابها لتدريس نماذج منه من كتابات الشابيّ والمسعديّ والبشير خريّف وجماعة تحت السور وغيرهم، عن طريق أساتذة أمثال توفيق بكّار وصالح القرمادي ورشاد الحمزاوي، ممّن تتلمذ عليهم أمثال محمّد صالح بن عمر والطاهر الهمّامي وأقرانهما. وما انفكّت الدراسات والبحوث المتعلّقة بالأدب التونسيّ الحديث، تفتح له أبوابا في مجالات الاختصاص المتنوّع، بما يبرز المزيد من جوانب خصوصيّة هذا الأدب وترجمته عن الفكر الذي أبدعته هذه التربة وتطلّعات الإنسان الذي

يعيش فوقها. أمّا في ما يتعلّق باهتمام محمّد صالح بن عمر بهذا الأدب ودراسته، فإنّ ذلك يرجع إلى فترة دراسته الجامعيّة وهو قد اختار منذ تلك المرحلة، تخصيص الكثير من جهوده في مجالي الدراسة والبحث، لأسماء أدبية عايشها وتابع تأثير الزمن في تطوّر تجربة الكتابة لديها.

فقد اقترن اسم محمّد صالح بن عمر في مجال الكتابة النقدية، بمجموعة «الطليعة الأدبية» (1968-1972) وهو لم يزل بعد طالبا بالجامعة، من خلال ما كان يواكب به الحركة الإبداعيّة من مقالات صحفيّة في مجالات الشعر والقصّة، في زمن لم تكن فيه طباعة الكتب ميسّرة كما هي اليوم.

وقد مكنته دراسته الجامعيّة المعمّقة واشتغاله بالتدريس الجامعيّ في مرحلة موالية، من التعمّق أكثر في دراسة الأدب التونسيّ الحديث وإن كان أميل إلى دراسة الشعر منه إلى الكتابة القصصيّة، ولكنّ ذلك لم يمنعه من خلال عديد المحاضرات التي قدّمها أن يولي القصّة القصيرة والرواية، نصيبا من دراساته التحليليّة التصنيفيّة المستندة إلى أحدث النظريّات النقديّة الرائجة حاليا، مع إصرار على تجذير هذه الكتابات في بيئتها الثقافيّة والاجتماعيّة وهو يرى فيها جانبا خصوصيّا من هوية الإنسان المنتمي إلى هذه التربة. وما حرصه على مراكمة هذه الدراسات النقديّة والقيام بترجمة بعض النماذج الشّعرية، إلاّ تأكيد لحرصه على التعريف بالأدب التونسيّ خصوصا والعربي عموما خارج نطاق البيئة الثقافيّة التي تضمنها له اللغة العربيّة. وما تصدّيه للتخصص في نشر نماذج من الأدب التونسيّ الحديث وحماسه للتعريف بأولئك الكتّاب الذين لم تتح لهم فرصة طباعة كتاباتهم في مؤلّفات مستقلّة وكذلك المبادرة بعقد حلقات تعريف ونقد وطباعة تلك الدراسات التي نحن أحوج ما نكون إليها، جانب من صدق عزمه على خدمة الأدب التونسيّ والتعريف بأعلامه تعميما للفائدة وتجذيرا للانتماء.

2 ـ المدوّنة السردية المعتمدة

حتّى وإن كان محمّد صالح بن عمر قد قدّم أكثر من مائتين وعشرين محاضرة حول الأدب التونسيّ الحديث، بمختلف مناطق الجمهوريّة[1]، إلاّ أنّ ما يبقى نظريّا في متناول القارئ، هو تلك الكتابات النقديّة التي نشرت على صفحات الدوريّات الثقافيّة أو طبعت في شكل كتب.

أمّا أهمّ المحاضرات والدراسات التي خصّ بها محمّد صالح بن عمر الكتابة القصصيّة في تونس وكتّابها، فقد انتخب منها ما جمعه في ثلاث مؤلفّات له هي: «أشكال القصة الجديدة في تونس»[2] و«إطلالات على المشهد الحكائيّ في تونس»[3]. و«اتجاهات القصّة الطلائعيّة في تونس»[4] .فانطلاقا من محتوى هذه الكتب الثلاثة، سنسعى غالى تبيّن موقف محمّد صالح بن عمر من القصّة التونسيّة، وهو موقف يتراوح بين التنظير للكتابة القصصيّة وتحليلها، لكي نخرج في النهاية، بحكم في شأن مدى إسهام هذا الناقد في مسايرة الكتابة القصصيّة والإلمام بأجيالها ودور كلّ كاتب من تلك الأجيال، في بلورة ملامحها الحديثة. ومدى ما في كتابات أولئك القصّاصين من خصائص شكليّة ومضمونيّة تسمح بأن نتقبّل رأي الناقد الذي يرى «أنّ التجريب السرديّ دخل الأدب العربي انطلاقا من تونس، قبيل منتصف الستينات من القرن العشرين»، مدلّلا على ذلك بأن القصّاصين الطلائعيّين (المنسوبين إلى الطليعة) «**قد استخدموا بدءا من ذلك التاريخ، جلّ التقنيات السرديّة الجديدة آنذاك والمتداولة على نحو واسع اليوم في القصّة والرواية العربيّتين من تناصّ وإعادة كتابة للتراث ومونولوق وتيّار لاوعي وكولاج وومضة ورائيّة وشكل دائريّ وتشظية للأحداث أو شكل «البيزل» وتغييب ملامح**

(1) الترجمة الذاتيّة لمحمّد صالح بن عمر: الموقع الإلكتروني «http://BEN-AMOR.INFO»

(2) محمّد صالح بن عمر، أشكال القصّة الجديدة في تونس، تونس1972، 64 ص

(3) محمّد صالح بن عمر،إطلالات على المشهد الحكائيّ في تونس 2007، (سلسلة محاضراتي، 1)، 133 ص

(4) محمّد صالح بن عمر،اتجاهات القصّة الطلائعيّة في تونس، دار إشراق للنشر، تونس 2008، (سلسلة دراساتي، 1) 134 ص.

الشخصيّات وإحداث التداخل بين الأمكنة والأزمنة وهدم للحواجز القائمة بين الأجناس وتعدّد الأصوات وإفادة من تقنيات الرّسم والسينما والمسرح وغيرها»[1].

ـ أشكال القصة الجديدة في تونس (تونس، 1972):

ومثلما يشير الكاتب إلى ذلك في مقدّمة كتابه هذا، يشمل محتوى هذا الكتاب «مجموعة من المقالات التي تتناول بالتحليل والنقد سلسلة من القصص النموذجيّة المختارة التي نشرت بين سنة 1968 وسنة 1970 بمجلّتي «الفكر» و«قصص» أو ظهرت ضمن مجموعات قصصيّة صادرة عن الدار التونسيّة للنشر في الفترة التي شهدت ظهور حركة أدبية جديدة قلبت المفاهيم الأدبيّة والفنيّة بالبلاد وأعني حركة «الأدب الطلائعيّ التونسيّ».

وقد اختار الكاتب منذ المقدّمة أن يوضّح الاتجاه النقديّ الجديد الذي تتنزّل فيه هذه المقالات والذي بقوم على «مقاييس مستنبطة من العلوم الإنسانيّة من جهة، وملائمة للواقع التونسيّ في المرحلة التي يمرّ بها». ثمّ يضيف أنّ هذه المقالات تعكس «تأثيرات متنوّعة ناتجة في الدرجة الأولى، عن محاولة للاستفادة من كلّ المدارس النقديّة المعاصرة، حرصا على «أصالة» النقد التونسيّ وحماية له من «التبعيّة» و«الاستيراد».

ثم يبيّن الكاتب أن أكثر التأثيرات وضوحا، تأثير المدرسة «الشكليّة» الذي يتجلّى في الاهتمام البالغ بالشكل القصصيّ وتتبع مراحل تطوّره من قصّة إلى أخرى، وهو اهتمام لا وجود لأيّ أثر له قبل 1968، أي قبل ظهور الجيل الجديد من النقّاد الشبّان في الساحة الثقافيّة. وكيف أنّ كتّاب القصّة في تونس وخاصّة منهم التجريبيّين ، يسعون إلى خلق شكل جديد مستمدّ من المجتمع والواقع التونسيّين.

(1) تظهير كتاب «اتجاهات القصّة الطلائعية في تونس» (2008).

ورفعا لكل التباس، يوضح الكاتب أن مفهوم «الشكل» في كتاباته لا ينطبق تماما على ما هو متعارف لدى الشكليّين الروس واهتمامهم «بأدبيّة النصّ» والطرائق الفنيّة المتوخّاة، بل إنّ مفهوم «الشكل» يقترب هنا، من مفهوم «الهيكل». ومن هذا المنطلق اعتمد الكاتب في تصنيف القصص التي تعرّض لها بالتحليل في هذا الكتاب: «الشكل الاجتماعيّ» و«الشكل النفسانيّ» و«اللاشكل»، موضّحا بذلك أنّ هذا التصنيف معتمد لدى روّاد «النقد الجديد» (فرنسا). وهو «يقوم على اعتبار النصّ مجموعة متراكبة من الهياكل الألسنيّة والسوسيولوجيّة والنفسانيّة والفلسفيّة والإيديولوجيّة. وهو يرى بذلك مقالات كتابه هذا «مرحلة وسطى بين الشكليّة « (Formalisme) و«الهيكليّة» (Structuralisme) ويرجع هذا التردّد بين المدرستين ومدرسة «اجتماعية الرواية»(Sociologie du roman) للوكاتش وغولدمان إلى الخوف من الوقوع في التبعيّة، تأكيدا لموقف كتّاب الطليعة القائم على «وجوب تأصيل الأدب التونسيّ»[1].

فبعد هذه المقدّمة التوضحيّة من الكاتب، لمحتوى كتابه هذا ومقاربته النقديّة، قدّم محتواه في أربعة أقسام عنونها كما يلي:

ـ **بحثا عن الشكل الجديد**: وقرن ذلك بنماذج قصصيّة لعلي الدوعاجيّ ويحيى محمّد وعبد القادر بلحاج نصر.

ـ **الشكل الاجتماعيّ**: وفيه تعرّض بالتحليل والنقد والتصنيف، لنماذج قصصيّة لكلّ من رضوان الكونيّ وعز الدين المدنيّ وسالم ونيّس وسمير العيّادي.

ـ **الشكل النفسانيّ**: واقتصر فيه الكاتب على قصّة لعزّ الدين المدنيّ ونماذج من كتابات لإبراهيم الأسود.

ـ **اللاشكل**: وفيه اعتمد الكاتب على نماذج قصصيّة للبشير بن سلامة ومحمود التونسيّ وسمير العياديّ.

---

(1) تقديم كتاب «أشكال القصّة الجديدة في تونس» ، تونس 1972 («إلى القارئ، ص 2)

فمحتوى هذا الكتاب قد سبق نشره في الصحافة السيّارة وأعاد الكاتب تجميعه في كتاب، مع ما اقتضاه ذلك من مراجعة وتغيير وإضافة، لكنّه سعى بشكل جديّ إلى بلورة المفاهيم النقديّة التي اعتمدها وتوضيحها من خلال تحليل النماذج القصصيّة المدروسة.

وإن كان الكتاب يعكس في شكله الماديّ بعض الصعوبات التي كان يعاني منها نشر الكتاب الأدبيّ في تلك الفترة (1972)، إلاّ أنّه يثبت هاجس الكتابة النقديّة لدى صاحبه واقتناعه بأهمّية حركة «الطليعة الأدبيّة» في إيجاد لحظة فارقة في تاريخ الكتابة السرديّة الإبداعيّة في الأدب التونسيّ.

ـ اتجاهات القصّة الطلائعيّة في تونس (تونس، 2008)

يذكر الكاتب في تقديم موجز لكتابه هذا أنّه يضمّ أربع عشرة دراسة عن القصّة الطلائعيّة في تونس، سبق أن نُشرت اثنتا عشرة منها أيّام الطليعة (1968–1972). وهي التي جاءت في الكتاب السابق تحت عنوان «اتجاهات القصّة الجديدة في تونس» (1972)، وقد أضاف إليها قصتين كُتبت إحداهما سنة 1973 في شكل مقدّمة لكتاب محمود التونسيّ «فضاء»، في حين كتبت الأخرى سنة 1974 وقُدّمت في شكل محاضرة على منبر الشبيبة المدرسيّة ببوعرادة.

ومن خلال العنوان الذي اختاره الكاتب لهذه المجموعة من نصوصه النقديّة للسرد التونسيّ الحديث، تمسّكه بمفهوم «القصّة الطلائعيّة» وتأكيده على اقتناعه به مذهبًا في الكتابة من خلال محاولته التحليليّة لاتجاهات هذا الصنف الأدبيّ، خاصّة وقد اصبح أكثر اقتناعا بضرورة توجيه الاهتمام النقديّ إلى المنجز الإبداعي للطليعة ، بدلا عن البحث في ظروف نشأتها وارتباطها ببعض أسماء الأعلام. والكاتب يعيد تأكيد اقتناعه بأنّ دراساته هذه تؤكّد «سبق الكتّاب الطلائعيّين التونسيّين عربيّا وبلا جدال، إلى استخدام التقنيات الجاري استعمالها اليوم على نحو واسع ، باسم الحداثة والتجديد. وهو يعتبر عمله هذا إسهاما في رفع

الضّيم عن هذه الحركة الرائدة وتوفيرا لمواد أدبيّة مفيدة لمؤرّخي الأدب وتطوّر الحركة السرديّة في تونس.

والكاتب وإن تخلّى عن تصنيف المدوّنة القصصيّة التي اعتمدها من قبل، والقائم على المنهج «الشكليّ» (الشكل الاجتماعيّ، الشكل النفسانيّ، اللا شكل،...) في كتابه الأوّل (1972)، نجده يعتمد في هذا الكتاب (2008)، في بناء منهجه التصنيفيّ لاتجاهات القصّة الطلائعيّة، على ارتباط الشكل القصصيّ بالموروث الفصيح أو الشعبيّ وكذلك ببنية المجتمع وحركة الواقع، لافتا النظر إلى ما لـ«تفجير للغة الحكي» من أهمية في بلورة الشكل الأدبيّ، مع قناعة منه أنّ الكتابة السرديّة تسعى من خلال التجريب والتطوير «نحو الكتابة الشاملة» التي تكسبها ثراء المفاهيم وتنوّع الأشكال وتعدّد الدلالات.

فالكتاب وقد جاء ليسدّ ثغرة في الدراسات التنظيريّة للكتابات السرديّة في الأدب التونسيّ الحديث، وكذلك لمواصلة الجهد التاريخيّ للأدب التونسيّ الحديث الذي بدا مع زين العابدين السنوسيّ[1] ومحمد الفاضل بن عاشور[2]. فهو زيادة على إسهامه في تبيّن اتجاهات القصّة الطلائعيّة بتونس، يكتسي بعدا تنظيريّا يتعلّق بمفهوم الكتابة السرديّة في الأدب التونسيّ وتطوّرها.

ـ إطلالات على المشهد الحكائيّ في تونس

هذا الكتاب الثالث الذي خصّصه محمّد صالح بن عمر لتحليل الكتابات الحكائية ونقده. وهو يدرج ضمنها ما جاء في باب السرد من مذكّرات وتراجم ذاتيّة وقصص وأخبار وروايات وغيرها، بحيث يخضعها لقراءته النقديّة، ماسحا بذلك آثار أعلام مرجعيّة في الأدب

(1) زين العابدين السنوسي (1901-1965)، الأدب التونسيّ في القرن الرابع عشر. ج 1، 1927 وج2، 1928، مطبعة العرب، تونس. ط 2، الدار التونسيّة للنشر، 1979-1980.

(2) محمد الفاضل بن عاشور (1909-1970)، الحركة الأدبيّة والفكريّة في تونس، الدار التونسيّة للنشر، ط 3، تونس 1983.

التونسيّ الحديث انطلاقا من أبي القاسم الشابيّ ومرورا بكل من محمد البشروش وعلى الدوعاجيّ ومحمود المسعديّ والبشير خريّف، ونراه يتوقّف مع جيل الستينات والسبعينات عند كلّ من عزّ الدين المدنيّ وحسن نصر وأحمد ممّو، متطرّقا للجيل الموالي الممثّل بكلّ من إبراهيم الدرغوثيّ وفوزية العلويّ ومنتهيا إلى جيل التسعينات الذي اختار منه جنّات إسماعيل ومنيرة الرزقيّ. وعبر هذه الإطلالات يطرح محمّد صالح بن عمر تساؤلات تكشف خصوصيّة إسهام كلّ الأسماء التي ذكرها في المشهد الحكائيّ. فهو بتوقّفه عند العلامات البارزة فيه كلّ جيل ابتداء بالروّاد مع الشابيّ والبشروش والمسعديّ والبشير خريّف، ثمّ مع جيل التجديد الذي شرّع نوافذ الأدب التونسيّ الحديث للانفتاح على ما يتخلّل الآداب العالميّة من مقاربات جديدة ورؤية نقديّة، كأنّه يسعى إلى إثبات التأصيل والتوليد في هذه الكتابات. وباهتمامه بالأصوات النسائيّة وتباين اتجاهات كتابتها السرديّة، يثبت متابعته المتواصلة لما يُكتب في المجال السرديّ حتّى مطلع القرن الحادي والعشرين.

وهذا موقف يحسب له إذ يبقى محمّد صالح بن عمر من قلة أساتذة الجامعة المهتمّين بالأدب التونسي الحديث مع سعي منه إلى الإلمام بإسهام مختلف أجياله، دون أن يقصر جهده على اسم أو توجّه بعينه، وهذا ما يبدو أنّه قد اقتنع به أخيرا بعد أن قصر جهوده الماضية على كتّاب الطليعة.

هذا الكتاب، استعراض هيكلته لا يفيد كثيرا في تبيّن المقاربة النقديّة التي اختارها الناقد، كما أنّ التقديم المقتضب الذى وضعه الناقد لمحتوى كتابه (كعادته في كتبه الأخرى)، لا يفيد شيئا في فهم الكثير من محتواه. فمن خلال ذلك التقديم، يبدو الناقد محمّد صالح بن عمر متمسّكا بمفهوم «رحلة القراءة عبر الكلمات»، لكي يقدّم «خطابا حول الخطاب». أمّا كيف قام بانتخاب المدوّنة التي اختارها للتعامل معها نقديّا، وما هي المقارنة النقديّة التي تبنّاها للتعامل النقديّ مع هذه النصوص، فذلك ما لا يتوصّل إليه إلاّ باستقراء محتوى الكتاب. وكأنّي بالناقد قد ترك مهمّة البحث عن أجوبة لمثل هذه التساؤلات للقارئ،

ولم يسهّل عليه المهمّة إلاّ قليلا من خلال عناوين قليلة أدرج تحتها الفصول التي أودعها في كتابه.

3 ـ التوجهات النقديّة البارزة

تتمثّل أهمّ الخصائص التي يقوم عليها المقاربة النقديّة، لدى محمّد صالح بن عمر للكتابات السرديّة على :

ـ اعتماد معجم نقديّ جديد مرتبط باللّسانيات والمفاهيم الرائجة عالميّا حول مقاربة النصّ السرديّ باعتباره بناء لغويّا وإفرازا مجتمعيّا تفرضه ظروف تاريخيّة مقترنة ببيئة الكاتب ولغته،

ـ محاولة شخصيّة من الناقد لمتابعة أجيال المبدعين التونسيّين وتبيّن كيفيّة مراكمتها وترابطها من خلال آثارهم الأدبيّة السرديّة لتبيّن ثوابت الهويّة ومظاهر التطوّر الفكريّ الحاصل في المجتمع،

ـ اعتبار الإبداع الأدبيّ بمختلف فروعه السرديّة والشعريّة، صورة عن المجتمع والعصر وشاهدا عليهما، يتبيّن منه لحظات التحوّل من خلال مظاهر التأصيل والتوليد وهموم العصر والمجتمع ومن خلال الأسئلة المصيريّة المتعلّقة بالذّات الفرديّة والجماعيّة والاستشرافات التي ترمي إلى توجيه الفكر إليها.

ـ تبيّن ترابط الإبداع السرديّ بمختلف أنواعه وأنماطه وفي مختلف مراحل الفترات الزمنيّة المعنيّة بمعايشة الكاتب لها، وذلك باعتبار الإبداع داخل النمط الأدبيّ ذاته لاستخراج ما فيه من استثنائيّ وإشكاليّ وتوليديّ أو تأصيليّ وفرزه.

ولتجاوز هذه المقاربة الإجماليّة لموقف محمّد صالح بن عمر الناقد للسرد في الأدب التونسيّ الحديث، نتوقّف بشكل تحليليّ أكثر خصوصيّة عند نقطتين من هذا الموقف النقديّ وهما: مقاربته التصنيفيّة للكتابات السرديّة التونسيّة وتوجّهه النقديّ عند تحليلها.

1.3 – المقاربة التصنيفيّة

في كتبه الثلاثة المتعلّقة بنقد الكتابات السرديّة في الأدب التونسيّ الحديث، يستعمل محمّد صالح بن عمر مفاهيم ومفردات يمكن أن يستمدّ منها معجمه النقديّ وكذلك المفاهيم التصنيفيّة الأساسيّة التي يعتمدها في دراسته وتصنيفه لهذه الكتابات. ومن خلال هذا المعجم النقديّ نستشفّ التوجّهات التالية:

1.1.3 – ثنائية الشكل والمضمون:

كان محمّد صالح بن عمر في بداية اهتمامه بالكتابات السرديّة التونسيّة، في حاجة إلى توضيح منهجه النقديّ (مقدّمة «أشكال القصّة القصيرة في تونس،تونس 1972) المنتمي إلى المدرسة الشكلية/ الهيكليّة، مبرّرا سعيه إلى الاستفادة من كلّ المدارس النقديّة المعاصرة، حرصا منه على «أصالة النقد التونسيّ وحماية له من التبعيّة والاستيراد». وقد كان هذا «الهاجس الشكليّ» وراء تقديم «القصّة القصيرة الجديدة» اعتمادا على تصنيف يتخذ فيه «الشكل» المقام الأوّل. فهو يرى أنّ أشكال القصّة الجديدة في تونس قد مرّت بمراحل أربع هي: «البحث عن الشكل الجديد»، والشكل الاجتماعيّ والشكل النفسيّ، ثمّ اللاشكل.

ـ **مرحلة البحث عن الشكل**: يرجع محمّد صالح بن عمر مرحلة «**البحث عن الشكل**» في الكتابات السرديّة التونسيّة الحديثة، إلى جيل الروّاد في كتابة القصّة المقترن بفترة الثلاثينات من القرن العشرين، وخاصة عليّ الدوعاجيّ ومحمد البشروش. وهو يرى أنّ هذه المرحلة وإن اتضحت أكثر مع جيل الستينات، فهي تعكس سعي كتّاب القصّة إلى التخلّص من الأشكال الكلاسيكيّة المألوفة وتبيّن أشكال مستحدثة للقصّ. وهو يورد للتدليل على ذلك، نماذج قصصيّة لعليّ الدوعاجيّ (1909–1949) في سعيه إلى تأصيل الحكاية الشعبيّة[1] وجعلها تستجيب لمقوّمات الحكي المعاصر الذي يجد أصالته في الموروث المرويّ.

(1) أشكال القصة الجديدة في تونس: مع الدوعاجي، ص ص 5–8,

وكذلك ليحيى محمّد[1] وعبد القادر بلحاج نصر[2]، وهما يجعلان من الشكل القصصيّ هدفا للكتابة، لكي يستنتج أنّ محاولة إكساب القصّة شكلا محدثا غير كاف إذا كان المضمون تقليديّا، ذلك «**أنّ المضمون التقليديّ، لا يمكن أن يلائمه إلاّ شكل شبيه به**». كما أنّ اللهاث وراء بعض تقنيات القصّ الحديث غير كاف لإكساب القصّة شكلها المميّز، إذا لم تتوفّر عناصر شكلية أخرى مكمّلة. ويستنتج أنّ «**كلّ مضمون في القصّة يتطلّب شكلا ما ولا يمكن له بأيّة حال، أن يستغني عن هيكل عام ينظّم عناصره ويصهره ضمن إطار فنيّ معبّر**».

ـ **مرحلة الشكل الاجتماعيّ**: تقدّم النماذج القصصيّة التي اختارها الكاتب لإيرادها ضمن «**الشكل الاجتماعيّ**» نماذج اجتماعيّة متنوّعة[3]، تشترك في التناقض الواضح بين تصوّرها لواقعها وتأثيره فيه وما يمكن أن يطرأ من أحداث في البيئة التي تكتنفها، لكي تحوّل مصيرها. والناقد يسعى من خلال تحليل هذه القصص، إلى إبراز ما فيها «**من تناقض بين العادات والتقاليد القديمة من ناحية، ومظاهر الحياة العصريّة من ناحية أخرى**» فالتفاوت والاختلاف الاجتماعيّان بين الريف والمدينة في »ثرثرة حول مسألة تافهة» والتناقض بين ما يؤمن به المحامي في »استعدادا للرحيل»، وما ينتظره من يومه، ما هي إلاّ وسيطة يستعملها الكاتب للانفتاح على

(1) (اختار الكاتب قصّة يحيى محمّد «الضباب» للتدليل على تقليديّتها وصمود هياكل القصّ القديمة، رغم ما قد ينتابها من تذبذب وبحث عن نمط مغاير للقصّ». (راجع «أشكال القصة الجديدة في تونس»: «الضّباب أو صمود الهياكل القديمة، ص ص 9-12).

(2) اختار الكاتب قصّة "الضجيج» لعبد القادر بلحاج نصر للتدليل على استنتاجه أنّ تقنيات القصّ الحديثة كالمونولوق غير كافية لإكساب القصّة شكلها المميّز إذا لم ترافقه معطيات أخرى توضّح للعلاقات القائمة بين الأحداث والشخوص (راجع أشكال القصّة الجديدة في تونس: «الضجيج»، ص ص 13-15).

(3) القصص المدرجة ضمن «الشكل الاجتماعيّ» هي «ثرثرة حول مسألة تافهة» لرضوان الكونيّ (ص ص 18-20) و«استعداد للرحيل» لعزّ الدين المدنيّ (ص ص 21-24) و«ديكنا في دم خنجر» لسالم ونيّس (ص ص 25-28) و«قطّوس باردو« لسمير العيّادي (ص ص 29-32).

ما لا تتناوله الأحداث بكلّ مباشر من وضعيّات وعلاقات اجتماعيّة عامّة، تقدّم التفسير لما يحدث له بعد ذلك، وعلى أساسها تفهم نهاية القصّة.. والبيئة الاجتماعية في كلّ من «ديكنا في دم خنجر» و«قطوس باردو« نتلمّسها من خلال حادثتين هامشيّتين في حياة الشخصيّتين المعنيّتين بالأحداث فيهما. وكأنّي بالناقد محمّد صالح بن عمر قد وجد في اهتمام الكاتب «**بلقطة صغيرة لحياة بعض الأفراد، يستشفّ من خلالها علاقاتهم بالهيكل العامّ الذي يحضنهم**» و«**يبرز موقفا اجتماعيّا معيّنا من قضيّة معيّنة، ويعكس تشابك العلاقات الاجتماعيّة وتعقّدها ووجها من وجوه تفاعل كلّ فرد منهم مع الهيكل العامّ للمجتمع الذي تدخل في تركيبه مجموعة من الهياكل الفرعيّة كالدين والسياسة والاقتصاد. وما من شكّ في أنّ الهيكل العام لا يتبلور كيانه ولا تتضح عناصره الدّاخلية، إلاّ أثناء انسياب الحياة اليوميّة، حيث يقوم كل فرد بعمله الخاصّ ويضطلع بالدور المحدّد له، فيتجلّى لنا الاتجاه العامّ الذي يسير فيه المجتمع بكلّ ما يتضمّنه من أصناف اجتماعيّة مختلفة**»[1]. فالفرد في هذه المنظومة الاجتماعيّة، مجرّد ذات فاعلة في ما حولها ومتأثّرة بما يحدث، تحكمها دواليب متداخلة، تأتي القصّة لكي تقدّم وصف ما يحدث للفرد وما ينتابه من تحوّل في المواقف والحياة، نتيجة ما يطرأ على الجهاز من تغيّرات وتداخل التأثيرات. فتبرير المواقف والانفعالات وتفسير الأحداث والعلاقات، يندرج ضمن وجهة نظر الكاتب ومدى اقتناعه بالتركيبّة الهيكليّة للمجتمع. وانتقاؤه لوجهة النظر التي يتبنّاها لعرض الأحداث وتصوّر نهايتها، مرتهنان بموقفه من القوانين التي تحكم المجتمع وتسيّر دواليبه.

ـ مرحلة الشكل النفسانيّ: يقوم الشكل النفسانيّ على تقابليّة بين الصورة الاجتماعيّة للأحداث والصورة النفسيّة التي يكشف عنها الكاتب لدواخل الشخصيّة. وهي الصورة التي يجهل تفاصيلها الأشخاص المحيطون بها ويعلمها القارئ نظرا إلى اطّلاعه عن طريق الخطاب القصصيّ عمّا يجول في أفكارها وردود فعلها النفسيّة. وقد اختار محمّد

(1) شكال القصة الجديدة في تونس، ص 29.

صالح بن عمر للتدليل على حضور الشكل النفسانيّ في القصّة التونسيّة الحديثة على نماذج أحدهما لدى عزّ الدين المدنيّ[1] والآخر لدى إبراهيم الأسود[2]. وهو ينتهي إلى أنّ «ظاهرة المقابلة هذه (الكاتب من جهة والأشخاص من جهة أخرى) من أهمّ ما بنيت عليه قصص المدنيّ وهي ليست ظاهرة اعتباطيّة أو من صنع الصدف، ولكنّها تجسيم لنظرة الكاتب إلى المجتمع التونسيّ في تركيبه الحاليّ والمرحلة التي يمرّ بها ولقد أكّد هو على ضرورة استنباط «الشكل الفنّي» من هذا الصّراع القائم بين قطاعين مختلفين من قطاعات المجتمع»[3]. أمّا لدى إبراهيم الأسود، فالقصّة تقوم على لحظة شعوريّة تتخذ أحيانا شكلا دائريّا وأحيانا تكون انسابيّة وفق المشاعر والأفكار، وتنتهي بانتهاء اللحظة الشعوريّة، ولكنّ تفاصيلها تعكس جهدا تركيبيّا واضحا للانفعالات والأفكار والإحساس بالبيئة التي تقع فيها الأحداث، بما يبرز التباين بين الأعماق النفسيّة للشخصيّة وما يحيط بها في واقعها المعيشيّ، بما يعكس الأوضاع المأسويّة التي تعيشها الشخصيّة ويدين بها الكاتب النظام الاجتماعيّ الذي يحكمه.

فالشكل النفسانيّ قائم بالأساس على تقابلية بين الواقع المخيّب للآمال والمعاناة النفسيّة للشخصيّة بما يعمّق شعورها المأسويّ ويكشف للقارئ مبرّرات إدانة ذلك المجتمع القائم على المظاهر والزيف والحيف الاجتماعيّ وانتفاء العدالة.

ـ اللاّشكل: تحت هذا الصنف يسعى محمد صالح بن عمر إلى أن يحشر كل ما هو «تجربة في كيفية الكتابة يهدف منها صاحبها إلى تجاوز المألوف والمعتاد» وهن قد ينتفي مفهوم «القصّة» تماما ويترك مجاله «للنصّ» الأدبيّ. وقد اختار للتدليل على ذلك، ثلاثة نماذج من كتابات

(1) اختار محمّد صالح بن عمر قصّة «اختلاس» لعزّ الدين المدنيّ (ص ص 35-38) وهي من مجموعته القصصيّة «خرافات».
(2) اختار محمّد صالح بن عمر قصّتين إبراهيم الأسود هما «أحلام بحّار متعب» و«أحزان ليلة السهاد» (ص ص 39 -42).
(3) أشكال القصة الجديدة في تونس، ص 37.

البشير بن سلامة ومحمود التونسيّ وسمير العياديّ[1]. أمّا عند البشير بن سلامة، فهو يرى أنّ ما كتبه من نصوص تحت عنوان «لوحة»، «لم يتقيّد مطلقا بحدود فنّ من الفنون أو نوع أدبيّ معيّن في كتابة هذه النصوص التي أطلق على كلّ منها اسم «لوحة»، بل استعان في انتاجها بالرّسم والمسرح والقصّة والشعر (...) وتأتي نصوص بن سلامة في مرحلة تلي مرحلة قصص إبراهيم الأسود التي راوح فيها صاحبها بين القصّة والشعر، مع إرجاح كفّة الأولى على كفّة الثانية. لكن هل يعني أن تحقيق ذلك النوع الأدبيّ الموحدّ هو أقصى ما يمكن أن يصل إليه الكاتب التونسيّ، بعد هدمه لكلّ السدود الحاجزة بين مختلف الأنواع؟»[2]. وقد كان محمّد صالح بن عمر من الرّصانة في الحكم بمكان لكي يترك هذا التساؤل معلّقا إلى اليوم، ولئن تبدو الإجابة عنه أيسر اليوم من خلال نماذج من الرواية التونسيّة.

أمّا ما يكتبه محمود التونسيّ، فهو يرى فيه نصوصا ليست بقصص وإن استخدم فيها كاتبها أدوات قصصيّة. وهو يراها مزيجا من الأنواع الأدبيّة (قصّة - شعر - مسرح) والفنيّة (رسم - سينما - فنّ معماريّ) المختلفة، الغرض منها تسخير كلّ الأشكال التعبيريّة. وهي تعبير عن الفكر التجريبيّ لمن يقدم على التجارب الحسيّة والفكريّة المعهودة قصد التعمق في فهم الأشياء، فيكتشف الفراغ في الفراغ والعدم في العدم. ويتساءل في النهاية: «وبعد هذا، فهل بقيت مجالات أخرى لم يرتع فيها البحث التجريبيّ بعد مخاطبته المستحيل؟... ولسنا في حاجة للإجابة إذ لا حدود لمجالات البحث الفكريّ. ولكن ما هو أهمّ ليس تبيّن مثل هذه المجالات، ولكن الإضافة التي يمكن أن يأتي البحث التجريبيّ إلى الأدب.

---

(1) «البشير بن سلامة وحدود الأدب» (ص ص 45-48) و«محمود التونسيّ يسبر عمق الأشياء» (ص ص 49-54) و«صخب الصمت أو نحو لغة تتأمّل ذاتها» لسمير العيادي (ص ص 55 - 60)

(2) أشكال القصة الجديدة في تونس، ص ص 47-48

أمّا «صخب الصمت» لسمير العيّاديّ، وهي مجموعته القصصيّة الأولى (1970)، التي يكتشف فيها محمّد صالح بن عمر أنّ «**الخيال هو المحرّك الثالث (بعد هدم الحواجز بين الأنواع الأدبيّة وسبر أعماق الأشياء والنفوس) الذي سيدفع الأدب الطليعيّ إلى الأمام**». وذلك عن طريق هذه اللّغة التي تتأمّل ذاتها «**عبر تسخيرها لأكبر عدد ممكن من الوسائل التعبيريّة المختلفة من أدوات قصصيّة وصيغ شعريّة وأشكال موسيقيّة وفنّيّة وطرق مسرحيّة، كلّ هذه الأنماط يلجأ إليها الكاتب لتحقيق تعبير فنيّ كتابيّ أكثر دقة وعمقا عمّا يختلج في نفسه وما يجول بخاطره، من أيّ تعبير كلاسيكيّ معهود (...) فالنصّ لا يعدو أن يكون بناء وكفى.**»[1].

فرحلة البحث عن الشكل في القصّة التونسيّة الجديدة قد قادت محمّد صالح بن عمر إلى وضع تصنيف لها بأربع خانات أكثرها وضوحا وحضورا في ما يكتب اليوم «الشكل الاجتماعيّ» و«الشكل النفسيّ». أمّا «البحث عن الشكل الجديد» فيبدو وكأنّه هاجس ملازم للمبدع كلّما تصدّى للكتابة، لا يقتصر أمره على الأجيال السابقة لجيل الستينات الذي يقرن به محمّد صالح بن عمر «القصّة الجديدة»، بل هو ملازم أيضا لمن جاء معاصرا لهم أو متأخّرا عنهم ممّن يرفضون الشكل (اللاشكل).

وليس أدلّ على عدم طواعيّة هذا التصنيف «الشكليّ» واستيعابه كلّ ما كتب في المدوّنة القصصيّة التونسيّة، من تخلّي صاحبه عنه وتحوّله إلى تصنيف مواز له عند مراجعته لما كتب لكي يقدّم «اتجاهات القصّة الطلائعيّة في تونس» (2008). فهذا الكتاب الثاني قد جاء شاملا لنصوص سابقه (بعد مراجعتها) ومستوفيا لها بنصّين آخرين. وهو يقصر الحديث على اتجاهات صنف مخصوص من القصّة («القصّة الطلائعيّة)، على أساس أنّها أفضل ما يمثّل «أشكال القصّة الجديدة» في تونس.

2.1.3 – البحث في مقوّمات التصنيف النوعيّ:

(1) نفسه ص 56.

في هذا الكتاب الثاني يبدو اهتمام الناقد محمّد صالح بن عمر مركّزا اهتمامه على تبيّن «**اتجاهات القصّة الطلائعيّة**» فقط، وهو ما يترك الكثير من الغموض يشوب بقيّة الأصناف السرديّة الإبداعيّة التي لم يتمّ التطرّق إليها كالرواية والمسرحيّة . وفي نطاق المجال الذي اختاره محمّد صالح بن عمر بالاقتصار على «القصّة الطلائعيّة»، تواجهه وفق منهجيّة البحث في التصنيف النوعيّ، تساؤلات أوّليّة متعلّقة بالمقوّمات الأساسيّة التي يمكنه على ضوئها أن يقدّم للقارئ بشكل مقنع اتجاهات القصّة الطلائعيّة. فالناقد في التقديم المقتضب الذي وضعه لهذا الكتاب، لا يطرح أيّ تساؤل منهجيّ حول مقوّمات التصنيف الذي اختاره، كما أنّه لا يناقش مقاربته التصنيفية تلك، إذ نراه يقتصر على شرح مفهوم «الطليعة الأدبيّة» (1968-1972)، داعيا إلى عدم التوقّف طويلا عند ملابسات ظهورها واختفائها، بل التوجه إلى الاهتمام بمنجزها الأدبيّ .وهو ما نؤمّل أن نجده في الاتجاهات التي اختارها الناقد. أمّا في كلّ ما يتعلق بكيفيّة توصّله إلى ضبط الاتجاهات التي ارتضاها للقصّة الطلائعيّة، فهو يقدّمها دون تمحيص أو تبرير للاقتصار عليها. والقارئ لا يتوصّل إلى استخلاصها إلاّ بمراجعة العناوين الفرعيّة للكتاب. فعلى أساس تلك العناوين قد يتوصّل إلى تبيّن مقاربة الناقد التصنيفيّة لصنف «القصة الطلائعيّة». وهذه العناوين الفرعيّة تبدو محدودة الجدوى لفهم القصّة الطلائعيّة وتقييم مساهمة كتّابها.

فمنذ البداية، نكتشف أن تقسيم الكتاب إلى أربعة أبواب، قد تمّ على أساس مفهوم «**استنباط الشكل القصصي من...**»: التراث الفصيح والشعبيّ (الباب الأوّل)، وهو جانب لغويّ بحت، ومن بنية المجتمع وحركة الواقع (الباب الثاني). أمّا الباب الثالث فقد قام على مفهوم «تفجير لغة الحكي»، في حين قام الباب الرابع على «(التطلّع إلى) الكتابة الشاملة» ولا يخفى ما هناك من معان حافّة متعدّدة بكلّ المفردات المستعملة في هذا التصنيف وما يعترض المصنّف من صعوبات لضبط مفهوم «الاستنباط» (الذي يقوم به الكاتب) وما يحتاجه شخصيّا لتبيّن

«بنية المجتمع» واستقراء «حركة الواقع» أو المفهوم الذي يتمّ به «تفجير لغة الحكي» أو اعتبار ما توصّل إليه كاتب القصّة ضمن «الكتابة الشاملة».

وفي المستوى التفريعيّ لهذا التصنيف لاتجاهات القصّة الطلائعيّة، تعترض القارئ مفردتان لا تقلاّن عن السابقة تعددا للمعنى وصعوبة للضبط وهما: «**استثمار**...» (الحكاية التراثيّة – المثل الشعبيّ – تناقضات المجتمع الريفيّ – مفهوم التشيئة،...) و«**توظيف**...» (ثنائيّة الريف/ المدينة – تناقضات المجتمع الحضريّ – أسلوب التداعي،...)، وهو ما يدفع إلى التساؤل ما إن كان نفس المفهوم ينطبق على المفردتين؟.

أمّا «**تفجير لغة الحكي**» (الباب الثالث) فقد دلّل عليه الكاتب بنماذج من كتابات إبراهيم الأسود (**ذات الشكل النفسانيّ**) وذلك بمزج السرديّ بالشعريّ وأخرى من كتابات إبراهيم بن مراد باعتماد أسلوب التداعي.

ويأتي الباب الرابع («**نحو الكتابة الشاملة**») معيدا التساؤلات التي سبق أن قدّمها الناقد محمّد صالح بن عمر في خصوص «**تبيّن حدود الأدب**» و«**سبر عمق الأشياء**» واعتماد «**لغة تتأمّل ذاتها**».

فالتجربة التصنيفيّة للقصّة التونسيّة تتوقّف عند محمّد صالح بن عمر عند هذا الحدّ، إذ أنّ ما قدّمه في الكتاب الثالث في مجال نقد الكتابات السرديّة في الأدب التونسيّ الحديث، فقد جاء تحت عنوان «**إطلالات على المشهد الحكائيّ في تونس**» (تونس، 2007) وهو أقرب إلى «المختارات» (أنطولوجيا) منه إلى التصنيف النوعيّ. ويستحسن أن تؤخذ على هذا الفهم باعتبارها «مدوّنة منتخبة» تسقطب رؤية الناقد فيها جوانب خصوصيّة، يفهم على أساسها بعدها الاجتماعيّ أو الثقافيّ.

وفي هذا الكتاب، يتضح بشكل خاصّ، جهد الناقد التحليليّ والتمحيصيّ للفت الانتباه من خلال العناوين الفرعيّة المقترنة بكلّ الأسماء المذكورة، إلى مواطن الإضافة في هذه الكتابات، بما يكسبها نظريّا، شرعيّة اعتبارها ضمن مبرّرات انتقاء الناقد لها ضمن هذه الإطلالات. وإنّ ما نراه أجدر بالاهتمام في هذه «المختارات» من السرد التونسيّ الحديث أن تشمل إضافة إلى نماذج من القصّة القصيرة (وهي

النسبة الطاغية)، المذكّرات (لدى الشابيّ) والرواية (لدى المسعديّ والبشير خريّف) والمسرح (لدى عزّ الدين المدنيّ).

ومن خلال هذه القراءة النقديّة الانتقائيّة في منتخبات من السرد التونسيّ، نتبيّن في مرحلة أولى، محاولة محمّد صالح بن عمر تبيّن الظاهرة، ثمّ في مرحلة تالية، محاولة تفسيرها وفق منظوره النقديّ. فهو عندما يتحدّث عن مذكّرات الشابّيّ (22 نصّا) ، يحلّل أوجه تعدّد الخطاب فيها بين الشعريّ والنثريّ والحجاجيّ. وعندما يتعرّض لأدب محمود المسعديّ وسعيه إلى توظيف الموروث الثقافيّ والأدبيّ، يبيّن كيف أنّ المسعدي يسعى إلى التعبير عن قضايا الواقع والعصر في تفرّد يبرّره تكوينه المتعدّد المشارب. وعندما يتوقّف مع «حبّك درباني» للبشير خريّف، يغوص في المجتمع الحضريّ لمدينة تونس لكي يستقرئ تأثير البيئة المعماريّة على الشّخوص وكذلك طبيعة العلاقات بينها القائمة على الإظهار/ الإضمار لإبراز البنية الثنائيّة المستجيبة للطبيعة المزدوجة للذات البشريّة القائمة على سطوة القيم السائدة وتمرّد الغرائز. وهذا المنهج التحليليّ/ النقديّ يوفّر الإضافة في فهم الأثر الأدبيّ وإنزاله في بيئته الثقافيّة اعتمادا على استقراء مناخ كتابته وأبعاد ثقافة كاتبه.

2.3 – الموقف النقدي المميّز

كخلاصة لقراءة هذه المدوّنة السرديّة في الأدب التونسيّ الحديث والممتدة على قرابة السبعين سنة، يستنتج محمّد صالح بن عمر «**أنّ القصّة التونسيّة بمفهومها الغربيّ، قد توزّعت في بدايتها على تيّارين إثنين هما: التيّار الواقعيّ وأبرز من مثّله عليّ الدوعاجيّ والتيّار الرومنطيقيّ وأهم من أسّسه محمّد البشروش. وذلك قبل أن يظهر تيّار ثالث مضادّ في نهاية الثلاثينات وهو التيّار الذي انفرد برفع لوائه محمود المسعديّ وعدل فيه عن الشكل القصصيّ الغربيّ إلى شكل سرديّ عربيّ قديم هو الخبر**». وهو يرى «**أنّ التناصّ مع التراث القصصيّ العربيّ، سواء أكان تقدّميّا أم ارتداديّا، من شأنه أن يكفل للقصّة العربيّة التأصّل في التراث. وهو مطلب لم تفتأ تنشده وتعمل على تحقيقه، طائفة من القصّاصين العرب منذ الأربعينات من القرن العشرين، وذلك للتخلّص من هيمنة الأشكال**

القصصيّة الغربية التي أفرزتها»[1]. فالتناصّ مع التراث العربيّ ينبغي ألّا يتحوّل إلى إيديولوجيا لأنّ الأشكال القصصيّة والروائيّة الغربيّة الحديثة قد أضحت اليوم أشكالا كونيّة قادرة على التعبير عن واقع الإنسان المعاصر مهما كانت ثقافته ولغته.

وإنّ المتابع لمدوّنة القصّة التونسيّة من أوائل ثلاثينات القرن الماضي إلى اليوم، يتبيّن توالي محاولات التجريب بحسب تعدّد الكتّاب السرديين، وهي تعكس هاجسين أساسيين هما: «**الإنصات إلى نبض العصر قصد تكييف الخطاب القصصي مع نسقه وقوّته ومداه**» و«**الاختراع الذي لا شيء غيره يمكّن من تحقيق الإضافة والتميّز**». وتتوزّع هذه المدوّنة على صنفين ومتباينين :الأوّل وهو «**الإبداعيّ**»، أي ذلك الذي يحقّق الإضافة والتميّز، وهو محدود النصوص المتميّزة وأسماء كتّابها، و«**غير الإبداعيّ**» وهو رغم غلبته، متفاوت الأهميّة. فأمّا الصنف الإبداعيّ فإنّه يحقّق التميّز **داخل النمط** (ويقرنه الناقد بجيل الثلاثينات) أو **بإبداع النمط** (ويقرنه الناقد بكتّاب الطليعة) أو **بإبداع النمط وما في داخله** (ويقرنه الناقد بجيل التسعينات أمثال إبراهيم الدرغوثي).

فأهمّ الخصائص المتصفة بها هذه الكتابات السرديّة هي كما يراها الناقد محمّد صالح بن عمر، ارتباطها بواقعها الاجتماعيّ وتعبيرها عن أهمّ مظاهره من ناحية، وكذلك اعتماد مقاربات تقوم في نسبة منها على التجريب والتطوير والاستنباط، وهو ما يوفر لها حركيّة فكريّة لا تنكر تكون دافعا لها للتعبير عن العصر ومؤشرا على تحوّلاته.

ومهما كانت نسبية شموليّة هذا الموقف النقديّ لمحمّد صالح بن عمر لواقع الكتابة السرديّة في الأدب التونسيّ الحديث على امتداد السبعة عقود التي اعتبرها ، فإنّ ما هو أكثر إيجابيّة من مدى صواب الأحكام التي أصدرها الناقد أو مجانبتها الواقع، يبدو متمثّلا في هذه النظرة التكاملية التي تعتبر مختلف مراحل الأدب التونسي الحديث وأجياله والتي

(1) إطلالات على المشهد الحكائيّ في تونس، ص 31.

يسعى الناقد من خلالها، لاعتبار مختلف الأصناف السرديّة، من قصّة ورواية ومسرح ومذكّرات وغيرها من نماذج سرديّة. فمثل هذا الموقف الشموليّ في توجّهه العامّ والقائم على نقد منطلقه استنباط الخصائص الأساسيّة للأثر الأدبيّ واستقراء ما ينضح به من أوجه التميّز، ثمّ اعتماد مقاربة تصنيفيّة قائمة على اعتبار الأدب حركيّة فكريّة تعكس ترابط الأجيال في تعبيرها على موقفها من واقعها وتطلّعاتها لما بعده، من شأنه أن يقدّم أحكاما نقديّة مقترنة بمبرّراتها الفكريّة وإن بقيت قابلة للمناقشة والتنسيب، وهو ما من شأنه أن يساعد على تبيّن مواقف التأصيل والتوليد والتحويل في حوار الأجيال وكذلك أوجه التفاعل الاجتماعيّ بين الطبقات والبيئات المختلفة.

4 ـ خاتمة

يقدّم محمّد صالح بن عمر من خلال مواكبته للجانب الإبداعيّ في الكتابات السرديّة من الأدب التونسيّ الحديث، موقفا نقديّا دافعا لفهم هذه الكتابة وإعادة قراءتها على ضوء ما يفيده التحليل الذي يرفقها به هذا النقد. وهذا الموقف النقديّ، كثيرا ما يبدو ضنينا بمرجعيّته التأويليّة التي تساعد القارئ على مزيد تبيّن مقاصد الناقد والاستفادة منها في التصوّر العامّ لترابط هذه الكتابات وتكاملها.

وهي وإن غلبت عليها صبغة الانقطاع الزمنيّ وارتباطها في الأصل بنصوص قدّمت في شكل محاضرات أو نشرت متفرّقة في الصحافة، إلاّ أنّها في مجملها تمكّن من تبيّن موقف نقديّ قائم على مقاربة تنظيريّة لا تخلو من أهميّة مقارنة بما سبق أن وضع في نطاق تأريخ الأدب التونسيّ الحديث. إذ في شمول هذه المقاربة النقديّة لمختلف أجيال الكتابة السرديّة منذ ثلاثينات القرن العشرين ومحاولة متابعة التحولات الشكليّة ضمن الأصناف السرديّة حتّى نهاية العشريّة الماضية، يقدّم على مستوى التنظير الأدبيّ والتصنيف النوعيّ، إسهاما يؤكّد حيويّة الأصناف السرديّة في الأدب التونسيّ وحركيّة يجعلان منها مؤشرا عن دوره الرياديّ في بلورة مفاهيم الهويّة الوطنيّة وتبيّن ملامحها.

محمّد صالح بن عمر
ناقدَ الطليعة الأدبيّة في تونس

مصطفى الكيلاني

بدْءًا:

للذاكرة الأدبيّة في تونس نصوصها الإبداعيّة وأعمالها النقديّة، وإن اتّصفت هذه الأخيرة بالنذْرة مقابل كثرة الأولى. وكذا القراءة المختصّة بحثا ونقدًا فهي قليلة انتقائيّة في جميع الآداب. وميزة محمّد صالح بن عمر الأولى تكمن في الجهد المُكثّف المُواكب لظاهرة أدبيّة كان لها حُضورها وانتشارُها في الساحة الأدبيّة التونسيّة في مُوفّى ستّينات القرن الماضي وبدْء سبعيناته، إذْ هو أبرز نقّاد هذه الحركة (1).

فماهي مراجع ثقافة الكتابة النقديّة المختصّة بالطليعة الأدبيّة لدى محمّد صالح بن عمر؟ وما مفهومه للأدبيّة أو الإنشائيّة تحديدًا؟

وماهي أبرز مُقوّمات المنهج أو المُقاربة الّتي اعتمدها في قراءة نُصوص الطليعة الأدبيّة في تونس؟ وما مُحصّل الإستنتاجات البحثيّة الّتي توصّل إليها، الدالّة على خصوصيّة هذه الحركة مُقارنة بحركات الطليعة الأدبيّة العربيّة والإنسانيّة الأخرى في العقْديْن السادس والسابع من القرن الماضي؟

1 ـ زمن الطليعة أو «الطلائع» الّذي كان، ثمّ تخصيصًا بمحمّد صالح بن عمر:

تلازم مفهوم الطليعة الأدبيّة والفنّيّة (نسبةً إلى مُختلف الفنون) مع النضال السياسي والاجتماعيّ. ولهذا المفهوم جذورُه الّتي تُحيل إلى المُستقبليّة الإيطاليّة، وقد نظّر لها في المقام الأوّل ف.ت. مارينتّي (F.T. Marinetti) مُستفيدًا من الدادائيّة (Dadaisme) والسرياليّة (Surréalisme)، على وجه الخصوص. وهي حركة، بل حركات،

مُتمرّدة على كلّ القيم الفنيّة والسياسيّة السائدة، ومنهجها المُتّبع هو إحداث الصدمة والدهشة في المُتقبّل والفضائحيّة والسِجاليّة أحيانًا والسخرية والاستفزاز وإجازة العنف في عدد من أساليب الكتابة المُتّبعة أدبا.

فتتعدّد بدايات هذه الحركة بال:»أكمييزم» (acmeisme)، هذه الحركة الشعريّة الروسيّة الّتي ظهرت عام 1912، وقد أنشأها نيكولاي غوميلاف (Nicolaï Goumilev) و«البنائيّة» (Constructivisme) تزامنا مع «الحذْفيّة» (Supprimatisme) بريادة كازمير ماليفتش (Kazimir Malévitch) مُستخدمةً في الرسم الأشكال المثلّثة والدائريّة لإحداث البسيط من الصُور ذات الأبعاد الثلاثة في مقاربة الحياة الصناعيّة الجديدة، وامتدادًا لها «المستقبليّة» (futurisme) الإيطاليّة وظهور التكعيبيّة (Cubisme) في كُلّ من إيطاليا وفرنسا وإسبانيا (2). إلاّ انّ تدخّل السياسيّ في المُستقبليّة الإيطاليّة أو تواطؤ هذه الأخيرة معه أفقد الطليعة سريعًا صفتها المُستقلّة، بأن دعّمت الفاشيّة الصاعدة. وكذا المُستقبليّون الرّوس فقد انضمّوا إلى «جبهة الفنّ» اليساريّة. لذا فقد كان قصد الطليعة الروسيّة، بهذا التطوّر السياسيّ والإيديولوجيّ، اختلافًا مع الـ»أكمييزم» و«البنائيّة» و«السرياليّة» و«المُستقبليّة» البادئة هو تبديل الحياة وتغيير العالم، ليتعارض في الأثناء الستالنيّون والتروتسكيّون. وإذا التغالب بين «طليعة الفنّ للفنّ» و«طليعة الالتزام السياسيّ والإيديولوجيّ بالفنّ» دفع إلى طليعة أخرى جديدة هي الأقرب إلى تموقع محمّد صالح بن عمر الذوقيّ الأدبيّ والفكريّ النقديّ، وإلى جُلّ شعراء هذه الحركة ونُقّادها وفنّانيها في تونس إثر ظهور حركة «تال كال» (Tel Quel) الفرنسيّة في أعوام الستّينات من القرن الماضي، هذه الحركة القريبة آنذاك من الحزب الشيوعيّ الفرنسيّ. فالثورة، بمنظور جماعة «تال كال» ثمّ جماعة الطليعة الأدبيّة التونسيّة، هي ثورة أشكال التعبير، وثورة العلاقات الاجتماعيّة. وقد استفادت جماعة «تال كال» من الانحراف الفظيع الّذي انتهت إليه المُستقبليّة الإيطاليّة آن تدعيمها لحُكم موسيلّيني وتحوّلها إلى حركة أدبيّة وفنّيّة مُسانِدة للفاشيّة. إلّا انّ الطليعة ظلّت حركة غير مُتجانسة

إذْ تجاذبتها أفكار سياسيّة وإيديولوجيّة شتّى ورؤى جماليّة مُختلفة، كاستفادة بعض الطليعيّين الفرنسيّين وعدد من التونسيّين من «مبدإ الفنّ للفنّ» الّذي أقرّه تيوفيل غوتيي (Théophile Gautier) وإلى ذلك انتهج بعض كُتّاب الطليعة تجريب الأشكال التعبيريّة اعتقادًا منهم في أولويّة جماليّة الشكل غير مُكترثين بالمعنى، واستفاد مُنظّرو هذه الحركة من الشكلانيّة الروسيّة واللسانيّات والأسلوبيّة والبنيويّة الفرنسيّة، ومن دروس توفيق بكّار وصالح القرمادي الجامعيّة.

فكان للطليعة الأدبيّة التونسيّة (1968-1972) اتّجاهات نقديّة ثلاثة كبرى: اتّجاه سائد هو أقرب إلى «تال كال»، مثّله محمّد صالح بن عمر، ينزع إلى «الفنّ للفنّ» أكثر منه إلى الإيديولوجيا، واتّجاه أقرب إلى الطليعة الروسيّة الماركسيّة اللّينينيّة بعد «الطلائع» الأخرى السابقة الروسيّة المُشار إليها، وهي المستفيدة أيضًا، وفي المقام الثاني من «تال كال» الفرنسيّة، وقد مثّله أحمد حاذق العرف، واتّجاه ثالث مُتردّد بين «تال كال» والالتزام السياسيّ، وإنْ هو أقرب إلى «تال كال»، عند إعادة صياغة بعض مفاهيم التجريب في الكتابة السرديّة لدى ميشيل بيتور (Michel Butor)، أحد أبرز مُنظّري الطليعة الفرنسيّة (3)، كالمُتمثَّل في «الأدب التجريبيّ» لعزّ الدّين المدنيّ (4).

فتتحدّد مراجع ثقافة كتابة محمّد صالح بن عمر النقديّة بهذا الموقع ضمن جيل الطليعة الأدبيّة في تونس: دروس كُلّ من توفيق بكّار وصالح القرماديّ وقراءاته اللسانيّة والأسلوبيّة والنقديّة، وانفتاحه على حركة «تال كال» الفرنسيّة وما يُنشر من نصوص أقصوصيّة وشعريّة في مجلّة «الفكر» والملحق الثقافي لجريدة «العمل» ونقاشات النوادي والمجالس الأدبيّة وغيرها، ومُطالعات الكتب النقديّة الّتي تفتح عليها دروس توفيق بكّار وصالح القرمادي، كالشكلانيّين الروس وتودوروف وبارط...، وإلى ذلك كُلّه «حركات الطليعة» الأدبيّة العربيّة، كـ«شعر» اللّبنانيّة و«غاليري 68» المصريّة و«أنفاس»المغربيّة ...

وإذا مُنطلق محمّد صالح بن عمر الأوّل والمرجعيّ هو الكتابة، بمنظور الأدبيّة أو الإنشائيّة، وبالحضور المرجعيّ البارز لرولان بارط

تحديدًا، كالوارد في تقديمه لـ«فضاء»، المجموعة القصصيّة لمحمود التونسيّ (5).

وقد لا نُبالغ إنْ سلّمنا بدْءا بأنّ محمّد صالح بن عمر في تنظيره النقديّ للطليعة الأدبيّة التونسيّة اتّبع منهجا أكثر اتّساقًا وتناظُمًا في قراءته للنصوص الأقصوصيّة منه في قراءته للنصوص الشعريّة. ولكنْ لِمَ جمع بين السرد والشعر؟

هل هي أدبيّة الكتابة، بمنظور رولان بارط، اشتغالا على النصّ الواحد المُتعدّد؟

2 ـ تخصيصًا بالسرد الأقصوصيّ وما شابه:

ابتدأ الناقد قراءته لهذا اللّون من الكتابة بـعليّ الدوعاجي لبيان الصلة الوثيقة بين هذا القصّاص المُؤسّس المُنتمي إلى «جماعة تحت السور» وبين «الطليعة الأدبيّة» في أدائها الأقصوصيّ: فكرة أقرّها كلّ من فريد غازي وتوفيق بكّار تأكيدًا على روح التجديد الناشئ لدى عليّ الدوعاجي الرائد المُؤسّس، وكرّرها كُلّ من عزّ الدّين المدني ومحمّد صالح بن عمر.

إلاّ أنّ الجمع بين سياقيْن أدبيّين تاريخيّيْن مُتباعديْن هو محلّ نظر واستفهام، إذْ لحركة «جماعة تحت السور» سياقها التاريخيّ الخاصّ الّذي يُحيلنا إلى ثلاثينات القرن الماضي، وللـ«طليعة الأدبيّة» سياقها أيضا المتمثّل في مُوفّى ستّينات القرن الماضي ومطلع سبعيناته. وعدا عليّ الدوعاجيّ الّذي يُثير الإشكال المذكور فإنّ بقيّة الأسماء والنماذج الأقصوصيّة المُختارة تتنزّل في صميم حركة الطليعة الأدبيّة: «مدينة النحاس» و«استعدادًا للرحيل» و«اختلاس» لـ عِزّ الدّين المدنيّ، و«قطّوس باردو« و«صخب الصّمت» لسمير العيّادي، و«ثرثرة حول مسألة تافهة» لرضوان الكوني، و«النظّارات ذات الأبعاد الناطقة» و«الطفل وصندوق العجائب» و«الدرجة الخامسة» و«لعبة مُكعّبات الزجاج» لأحمد ممّو وأحلام بحّارمُتعب و«أحزان ليلة سُهاد» لإبراهيم الأسود، و«الوجه الآخر للحكاية» و«حكاية أمّ مازن» و«دمعة على جبين

الأرض» لإبراهيم بن مراد، ونماذج من «لوحات» للبشير بن سلامة الصادرة بمجلّة «الفكر»، و«كفتاجي بالعضمة» و«فضاء» و«النشّاف» لمحمود التونسيّ.

و إذا استثنينا «لوحات» البشير بن سلامة باعتبارها نصوصًا سرديّة لم يتقصّد كاتبُها انتهاج سبيل الطليعة بالتنظير النقديّ لها أو تحديد اختياره فالنصوص الأخرى تجريبيّة بمقاصد أصحابها المُجدّدة المُتأثّرة بالطليعة الأدبيّة، وبـ«تال كال» الفرنسيّة في المقام المرجعيّ الأوّل. ولكنْ، هل لمحمّد صالح بن عمر منهج نقديّ مُحدّد في قراءته لهذه النصوص؟

3 ـ في المنهج المُنفتح التقريبيّ، من قبيل الإعتراض:

إنْ حاول عزّ الدّين المدني في «الأدب التجريبيّ» التنظير لهذا اللّون العامّ والخاصّ من الكتابة الأقصوصيّة متأثّرًا بـ«تال كال» وميشيل بيتور في المقام الأوّل، غير ملتزم بالنقد الإجرائيّ فقد حرص محمّد صالح بن عمر على التنظير والإجراء معًا بمنهج مُنفتح يذهب إلى تعدّد المراجع والعفويّة لمقاربة النصوص، متوسّلا بالوصفيّة تأثّرًا بالشكلانيّين الرّوس آن تحوّل آثار أعمالهم إلى النقد الأدبيّ الفرنسيّ الحديث. وإذا الثوابت الأسلوبيّة الأدبيّة تتقوّض لنزوع السرد، كما الشعر، إلى كتابة النصّ بمفهوم شموليّ نتيجة انفتاحه على مختلف الفنون. وإذا الكتابة، بالمنظور البارطيّ ماثلة في الواصل بين مختلف عناصر الجهاز النظريّ النقديّ، والنصّ إلى ذلك هو مجال القراءة، هذا الثابت المتحرّك، الثابت بنيةً (Structure) والمتحرّك تبنيُنا (Structuration)، والثابت دالاّ ودلالةً، والمتحرّك تدلالاً (Significance)، وإنْ خفض محمّد بن صالح بن عمر المقاربة البارطيّة بأبعادها الثلاثة إلى الاشتغال الثنائيّ بالدّال والدلالة قريبًا من المناهج النقديّة المُتّبعة لدى الشكلانيّين من سابقين أوائل ولاحقين.

فانخرط ناقدنا في التيّار العامّ المنتصر للشكل على المعنى بعد هيمنة المعنى على مناهج النقد الكلاسيكيّة واختلافا مع منظّري الطليعة من

أنصار الإيديولوجيا سواء كانت يمينيّة (المستقبليّة الإيطاليّة) أو يساريّة (المستقبليّة الروسيّة).

4 ـ مرجعيّة التراثيْن الفصيح والشعبيّ في استحداث الأشكال السرديّة الأقصوصيّة:

تختلف تقنيّة كُلّ من الابتداء والانتهاء في بنية الأقصوصة، كالمُتمثّل بـ»مدينة النحاس» لعزّ الدّين المدني، كقول الناقد: «إنّ اللاّ-نهاية هي منبع الحقيقيّ الّذي تنطلق منه الحادثة في هذه القصّة» (6). كما أوضح الناقد تشظّي المسار السرديّ الواحد ليفقد النصّ الأقصوصيّ تناظم بنائه المعتاد. وأساس النسج السرديّ في النموذج المقروء تُراثيّ (ألف ليلة وليلة) ليُعاد تشكيل كلّ من شهرزاد وشهريار، فيرتحل النصّ القديم أو الأصليّ إلى مدينة الأقصوصة وزمنها التاريخيّ المرجعيّ الّذي هو زمن حادث (زمن الكتابة تحديدًا). وما «مدينة النحاس» إلاّ مدينة القهر بهذا الترحال من زمن إلى زمن آخر. وخلف المسرود الأقصوصيّ يُوتوبيا خاصّة بمدينة يستحيل فيها النحاس إلى رخاوة للحياة تتحقّق بها سعادة ساكنها.

و إذا الأقصوصة، هنا، هي وليدة لحظة، ومرجعها زمن دام طويلاً، هو زمن القهر السائد لمدّة قرون وقرون. ولأنّ المنشود هو حُلم لحياة أخرى ممكنة قادمة فلا إمكان للاستمرار في المحكيّ الخاضع لنظام الخطّ السرديّ الواحد، المُطمئنّ إلى قواعد سرديّة أُقصوصيّة ثابتة. وكأنّ محمّد صالح بن عمر، بتمثّله لهذه البنية الأقصوصيّة الجديدة التجريبيّة في عدد من مقالات نشرها مُتفرّقة تمّ جمعها ضمن مُؤلّف واحد اختار له عنوان «في الأدب التجريبيّ»، كالّذي أسلفنا ذكره.

و إنْ مثّل المسرود الحكائيّ القديم في «مدينة النحاس» أرضيّة مرجعيّة للتجريب الأقصوصيّ فقد حضر المسرود الحكائيّ الشعبيّ التونسيّ في «قطّوس باردو« لسمير العيّادي، مُستنبطًا «الشكل القصصيّ من المَثَل عامّةً، والشعبيّ منه بوجه خاصّ» (7).

وكما يرد المثل، أيّ مثل، مُختصرًا مُكثّفا بالقول المثليّ، فله حكايته الخاصّة المرجعيّة ومحكيّهُ العامّ بالمُشترك القائم بين الحدث المسرود والحكمة المُتضمّنة فيه. فيتّجه الناقد، مرّةً أخرى، إلى البحث في بنية النصّ الأقصوصيّ التجريبيّ المُركّبة: «جاءت القصّة على هيئة مجموعة من الأحداث المُتشابهة الّتي تتوالى في غير ترتيب للأزمنة الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل» (8). وإلى ذلك اعتمد سمير العيّادي سرْد المُخاطبة، وهو سرد حكائيّ لا يُباعد بين السارد والمسرود بصفة الحوار من اتّجاه واحدٍ، هذا الشكل القريب من «السرد الحكائيّ المُتماثل» (narration homodiégétique) المعتمد بكثرة في السرد الحديث مُقارنةً بـ«السرد الحكائيّ غير المتماثل» (narration Hétérodiégétique) الّذي هو عماد السرد القديم والتقليديّ في مختلف الآداب الإنسانيّة (9).

كما أضحت البطولة لا بطولة أو بطولة مُضادّة قياسًا على مُصطلح «الرواية المضادّة» السارتريّ (10). فتنتفي البطولة، وتنحبس حركة الزمن في اللّحظة، الآن، الراهن، بلا أفق، في الاتّجاهين، تقريبًا، ما مضى وما سيكون.

كذا تأسّست القصّة التجريبيّة التونسيّة على التراثيْن الفصيح والشعبيّ اقتداءً بتجربة الكتابة الأقصوصيّة لدى عليّ الدّوعاجي. وبهما تحدّدت خصوصيّة هذا اللون من الكتابة.

ج- وقائع صادمة ومجتمع جديد و«تشيئة» حادثة:

أساسٌ آخر مرجعيّ للتجريب الأقصوصيّ أحال إليه محمّد صالح بن عمر بين التُراثيْن الحكائيّيْن الفصيح والشعبيّ هو المجتمع الجديد بوقائعه الصادمة، وما يُقابل تحديدًا بين ريف مُفقّر مهجور ومدينة مُريّفة مُكتظّة بآلاف الفقراء المُدقعين بعد فشل التجربة التعاضُديّة أو إفشالها. فمثّل النزوحُ في نهاية ستّينات القرن الماضي ومطلع سبعيناته مشغلا دلاليّا في عدد كثير من الأقاصيص. وما «ثرثرة حول مسألة تافهة» لرضوان الكوني إلاّ إحداها: رجل يركب حماره ويتّجه من قريته إلى

المدينة، وتفاصيل لا يتقبّلها عادة بناء الأقصوصة، ووصف مشهديّ يُحيل إلى التقنية السنمائيّة، كما تمثّلها قارئ النصّ الأقصوصيّ بالحركة الفاصلة والواصلة بين عالميْ القرية والمدينة، ومسافر نازح هو راكب الحمار...

و بضرب من الاسترجاع داخل ذهن الشخصيّة النازح المُسافر نُدرك بعْضا من حياته في القرية وعمله الفلاحيّ الشاقّ وشظف عيشه اليوميّ وكآبة المكان: منازل القرية الواطية، البالية ذات لون التراب اليابس، الكالح، الصارّ، المُلتهب»، مُقابل فضاء المدينة «شوارع عريضة وطويلة كانت تزخر بالناس وكانت البدلات الأنيقة والأحذية البرّاقة والوُجوه المُزيّفة بألف طِلاء...» (11)

وليست خاتمة الموت (موت المسافر النازح) إلّا انتهاء مرحلة وابتداء مرحلة جديدة في حياة مُجتمع شهد مرحلة حُكم «رأسماليّة الدولة» (الاشتراكيّة التعاضديّة) ثمّ ابتداء مرحلة اللّبْرلة (Libéralisation) الجديدة، منذ بدْء سبعينات القرن الماضي.

وكما شهدت الشخصيّة الأقصوصيّة لدى رُضوان الكوني مأزق انحباسها في وضع جديد آسر حدّ القتل حدثا ورمزًا لحدث اصطدمت شخصيّة «استعداد للرحيل» لـعزّ الدّين المدني بواقع مُتأزّم نتيجة التعارُض الحادّ بين حياة القرية وحياة المدينة في حكاية «محام» مُنحدر من عائلة قرويّة استقرّ في المدينة ليعيش صراعًا داخليّا بين حياة الأصول والحياة الجديدة داخل المدينة. وكما أدّى الصراع في أقصوصة رضوان الكوني بالشخصيّة إلى الموت فقد حدث المآل ذاته للشخصيّة في أقصوصة عزّ الدّين المدني بما حدث من قتل الفلاّح للمُحامي، الّذي هو قتل واقعيّ، حسب تطوّر الأحداث في الأقصوصة، وهو موت رمزيّ أيضا، إنْ فسّرناه بانتصار القيم القديمة على القيم الجديدة.

و تذهب الذات الساردة والمسرودة في «اختلاس» لـعزّ الدّين المدني إلى الانعزال إلماحًا بما يُشبه السيرة الذاتيّة إلى «ع»، على غرار «كـ» في «القضيّة» لفرانز كافكا (Franz Kafka).

إنّها غُربة «ع» داخل المدينة وعزلته الاختياريّة واتّهامه بالكبرياء، وتمرّده على المجتمع وقيَمه السائدة. فتُقارب الأقصوصة العبث وتنتهي بالعنف الجماعيّ ضدّ الفرد: «انتقامًا لبائع القدّاحة وإنصافا لذلك العنف الاجتماعيّ الّذي يلهث وراء لُقمة العيش (12).

و كما يتسلّل العبث إلى الأقصوصة تحضر الغُربة والتضادّ الحادّ بين «عقليّتين» في مجتمع مهزوز. لذا فالصفة الإشكاليّة هي المتغلّبة على بنية الأقصوصة الّتي ظلّت مُتجاذبة في حركتها السرديّة بين الجمع والفرد، بين قيم سائدة وأخرى رافضة مُتمرّدة، ثمّ لا الحقيقة، وإنّما الحقيقة شتات مواقف ووُجهات نظر في هذا الإتّجاه أوْ ذاك. وكما يغيب وُثوق الحال والفكرة في «اختلاس» فإنّ الثابت التقريبيّ في بنية الأقصوصة وشخصيّة «ع» هو الرفض، التمرّد، التحدّي، المجازفة ولا بُطولة في المُحصّل الأخير...

و يتدعّم هذا النهج التجريبيّ الرافض لقيم المجتمع السائدة ومُختلف نُظمه السياسيّة والثقافيّة والجماليّة ضمن أقصوصة «ديكنا في دم خنجر» لسالم ونيّس. فيتّسع مجال المسرود الأقصوصيّ بشخصيّات ثلاث: السارد ووالده والديك، وإليها تنضمّ شخصيّات ثانويّة أخرى، كالقطّة والكلبة والدجاجات الأربع والأمّ والأخت والأخ. وكذا يتّسع مجال المحكيّ ويتركّب بناؤه بكثرة الأحداث وأفعال الشخصيّات، فلا بطولة، وإنّما هي مُوزّعة في الكثرة، غير مُحدّدة بالتفريد، كما الصراع فهو قائم بين مختلف الشخصيّات، وبين عقليّة الشيخ البالية (زوج نساء أربع) والدّيك الثائر الّذي ينتهي به تمرّده إلى هلاكه ذبحًا. ومرّةً أخرى لا انتصار للجديد المختلف في الوقائع الأقصوصيّة المسرودة، إذْ في كُلّ مرّة ينتصر القديم مُسْقِطًا بنظامه القديم المُتقادم أيّ جديد صاعد.

كذا تتّجه الكتابة الأقصوصيّة التجريبيّة إلى هدم كُلّ «القواعد» القديمة مع الحرص على إنشاء جماليّة جديدة، كرفض أحمد ممّو «العرض والعُقدة والحلّ» منذ أن بدأ الكتابة الأقصوصيّة عام 1967 ومواجهة «التشيئة» (13) الّتي استبدّت بحياة الإنسان المُعاصِر، ومثّل

الاعتراض عليها أهمّ قيمة مرجعيّة في كتابة الأدب لدى جماعة «تال كال» الفرنسيّة. فنزعت أقاصيص أحمد ممّو إلى اعتماد الأشياء مواضيع لعدد من أقاصيصه، كالمرآة في «المرآة تعكس وُجوه الآخرين». وانفرط عِقد القصّة القصيرة التقليديّة بحكاية المرآة وتشظّي الحدث الواحد وتداخل مواقف الشخصيّات بالمحكيّ الإشكاليّ (الزوج وزوجته وعشيقته وزوج عشيقته وطفل الزوج العاشق والمرآة...). كما يحضر شيء آخر مُمثّلا في النظّارات بـ«النظّارات ذات الأبعاد الناطقة»، والغرائبيّ في هذه الأقصوصة بقرار السُلطة منع بيع النظّارات ما عدا صنفا واحدًا منها هو النظّارات المُخصّصة لفحص معروضات السوق المركزيّة» (14). وإذا المتاح المباح بيعُه من النظّارات هو الذهنيّة السائدة وصوت الواحد. وكذا تُمثّل هذه الأقصوصة وجها آخر للتمرّد على السائد من سياسة ودين وقِيم أخلاقيّة. ومن الأشياء-المواضيع الأخرى في أقاصيص أحمد ممّو «القناع» في «أقنعة تذوب في النور»، كأن تتراءى للنحّات، الشخصيّة الأولى في الأقصوصة، وجوه الناس من حواليْه حاملةً اقنعة تُخفي بها وُجوهها الحقيقيّة. ولأنّ الوجه هو مُرادف الهُويّة الفرديّة، والجسد تحديدًا، كما نظّر لذلك جاك دريدا (Jacques Derrida) (15) فإنّ الحقيقة، حقيقة الهويّة الدالّة على الفرد والجمع، تظلّ مشروعًا للفهم، غبر مُدرَكة بدْءًا وإنتهاءً، بعد أن تشيّأ الإنسان في عالم أحمد ممّو الأقصوصيّ. وبالمنظور ذاته للتشيئة تشكّلت قصّة «الطفل وصندوق العجائب» و«المهدي والحُلم» و«الدرجة الخامسة» و«لعبة مُكعّبات الزجاج»...

د- التجريب اللّغويّ:

«لغة الحكي» هي بعد آخر تجريبيّ يبحث فيه محمّد صالح بن عمر ضمن الباب الثالث من كتابه «اتّجاهات القصّة الطلائعية في تونس». ففي «أحلام بحّار مُتعب» و«ليلة سُهاد» لإبراهيم الأسود قاربت الكتابة الأقصوصيّة «نمط الحياة الروتينيّة» وذلك بإحداث شكل أقصوصيّ لا

يُفارق بين السرد والشعر. وللرسم التجريديّ حضور مرجعيّ، إذْ يتعالق السرد الأقصوصيّ الباحث له عن أشكال ووسائل تعبير لغويّ جديدة مع تأثير اللّوحة التجريديّة ومُقاربة العبث والحال السرياليّة تُؤدّى شعرًا. أمّا إبراهيم بن مراد فقد اعتمد كتابة التداعي تقنيةً تُكسب لحظة الأداء السرديّ الأقصوصيّ فعليّة مُباشرة حينيّة. وإذا اللّغة السرياليّة، حسب محمّد صالح بن عمر، هي أداة توصيل هذا اللّون من كتابة التداعيات. ففي أقاصيص «الوجه الآخر للحكاية» و«حكاية أمّ مازن» و«دمعة على جبين الأرض» تعمّد الكاتب الخروج عن نمط السرد الأقصوصيّ الكلاسيكيّ، وذلك بـ»تجزئة القصّة إلى فقرات أو فصول مُرقّمة هي من تقنية المُذكّرات واليوميّات (16). ولإبراهيم بن مراد، أسلوب آخر خاصّ في أداء العمل السرديّ الأقصوصيّ يتمثّل في اعتماد الرمز «إلى حدّ الإبهام والتعمية» (17)...

هـ- أفق التجريب: «الكتابة الشاملة»:

لم يقتصر اهتمام محمّد صالح بن عمر النّقديّ على تحليل المقروء من النصوص المذكورة، بل ذهب أحيانًا إلى بيان مواطِن الخلل، كحُكمه السلبيّ على أقصوصة «الوجه الآخر للحكاية»، ومقياسه المرجعيّ في ذلك هو نُشدان «الكتابة الشاملة» (الأدب الشامل، بمُصطلح ميشيل بيتور) الّذي خصّص له الباب الرابع والأخير من كتابه.

و قد اختار للتدليل على هذا المنزع أسماءً ونُصوصًا، كالوارد في «لوحات» «مولد النسيان» و«حُبّ» و«الحياة والموت» للبشير بن سلامة الباحث له عن لغة للصمت مُفجّرًا المنطوق من عميق بُهمة المسكوت عنه، مُعتمِدًا الأصداء والظلال، مقاربًا تخوم الموت، باحثًا له عن المعنى في مَهَامِهِ اللاّ-معنى: نهج خاصّ للكتابة السرديّة يلوذ باللّوحة من الأقصوصة، وينزع في الأثناء منزع «الأدب الشامل».

وكذا التوجّه التجريبيّ نحو «الكتابة الشاملة» لدى محمود التونسيّ، كالوارد وصفًا في «صحن كفتاجي بالعضمة» الّذي بالإمكان اعتباره نصّ النصوص في تجربة محمود التونسيّ للكتابة الأقصوصيّة. وإنْ

فتَح البشير بن سلامة وصفه السرديّ على الصمت (كلام الصمت) فقد أوغل محمود التونسيّ في لغة الكلام وفي أشياء العالم بتجربة الرسّام القاصّ أو القاصّ الشاعر الرسّام مُعتمدًا البديهة في أداء وصفه السرديّ، مُسْتقدمًا إلى ذلك ثقافته الفنيّة، عوْدًا إلى مُختلف الفنون. وقصده من ذلك هو التعبير عن حالات ومواقف حادثة تُجاه وقائع مُجتمعيّة جديدة. كما لـ «فضاء» محمود التونسيّ ما يُثبت هذا المنزع إلى تحقيق «الكتابة الشاملة». ففي هذا النصّ الأقصوصيّ يظهر تمثّل آخر حادث للعالم وأشيائه وأدواته تواصُلا بين ذات السارد وواقع المسرود، بالرغبة في «إبداع جنس أدبيّ مُوحّد جامع لخصائص مختلف الأشكال التعبيريّة المألوفة، كالرسم والنحت والمعمار والموسيقى والشعر والقِصّة والمسرح والسنما واللسانيّات وغيرها...» (18)، وإلى ذلك توصيف حال من العبث واللاّ-معقول.

كما يذهب سمير العيّادي في «صخب الصمت» بعيدًا في اتّجاه «الكتابة الشاملة» مُنفتحًا على الشعر والموسيقى والسرياليّة، كأقصوصته «جمجمة في كأس» مُتعمّدًا استخدام البتْر في إنشائها مُنتظرًا القارئ لإتمامها، مُتردّدًا بعُنف جميل بين الحياة والموت، غير مُسلّم بأحدهما، وبين الكلام والصمت، وبين الصخب والهدوء. فهي حال من التلعْثُم، من جنون الحال تخترق عالم سمير العيّادي الأقصوصيّ، لينتصر النفي سرْدًا على الإثبات، والتمرّد على جاهز النمط في الكتابة الأقصوصيّة.

9- منهج الناقد المُتّبع في قراءة الأقاصيص التجريبيّة:

إنّ المنزع التاريخيّ للكتابة الأقصوصيّة بارز في المقال المُخصّص لـعليّ الدوعاجي ضمن إثبات صفتيْن معًا: نشأة الكتابة الاقصوصيّة في تونس، ونزوعها إلى التحديث منذ البدْء. وما الطليعة إلاّ استمرار في هذا الأصل بوقائع العصر ممثّلا في مُوفّى ستّينات القرن الماضي ومطلع سبعيناته. أمّا مُحصّل التحديث في كتابة الأقصوصة التجريبيّة في تونس فهو كالآتي:

ـ بناء الأقصوصة على المحكيّ التراثيّ الفصيح، كألف ليلة وليلة (عزّ الدّين المدني) أو المحكيّ الشعبيّ (سمير العيّادي).

ـ مقاربة وهج الوقائع المجتمعيّة الحادثة والتفاعُل معها سرْدًا بكتابة اللّحظة/ اللحظات وفق «الحياة المجتمعيّة والوجود الإنسانيّ» في ستّينات القرن الماضي وسبعيناته (رضوان الكوني وعزّ الدّين المدني وسالم ونيّس وأحمد ممّو).

ـ تثوير لغة السرد بفتح محكيّ الأقصوصة على الشعر والتوسّل بعفويّة الحال الساردة (إبراهيم الأسود وإبراهيم بن مراد).

ـ النزوع إلى «الكتابة الشاملة» بفتح السرد على مختلف الفنون (البشير بن سلامة ومحمود التونسيّ وسمير العيّادي).

وبهذه المُعرّفات الاربعة للكتابة الأقصوصيّة التجريبيّة يُفضّل محمّد صالح بن عمر تجارب على أخرى،بما انتقاه من نصوص وما رتّبه من أسماء، كتنزيله محمود التونسيّ وسمير العيّادي والبشير بن سلامة، في المقام الأوّل، يليهم عزّ الدّين المدني وأحمد ممّو وسالم ونيّس وإبراهيم الأسود وإبراهيم بن مراد. وهو المنتصر بوضوح لمن هم أقرب إلى «الكتابة الشاملة»، مرادف «الأدب الشامل»، الّتي لا تُفارق بين السرد والشعر، وبين الأدب وغيره من الفنون.

و إذا لمحمّد صالح بن عمر منهج أو منهج تقريبيّ في قراءته للتجريب الأقصوصيّ ضمن أدب الطليعة التونسيّ.

فهل لقراءته للشعر الطليعيّ مَنهج أو شبه منهج مُحدّد أيضًا؟

3 ـ تخصيصًا بالشعر:

يهتمّ محمّد صالح بن عمر بتاريخ الشعر ضمن تاريخ الأدب التونسيّ وفق اشتغاله على «الأساليب والأدوات الفنّيّة الّتي يستخدمها الشاعر» (19). وإذا هو التأريخ بالنصوص وأساليبها، وليس باعتماد المراحل، كالمُعتمد لدى مُؤرّخي الأدب العربيّ الكلاسيكيّ من مُسْتشرقين وعرب. فكان توجّه الناقد إلى عناصر ثلاثة كبرى بها يتشكّل بناء القول الشعريّ (جماليّته): «الصناعة اللّفظيّة» و«الموسيقى الشعريّة» و«قُوّة

الإحساس أو ضُعفه» (20). وقد ذهب إلى تفصيل القول في «الصناعة اللّفظيّة»، بـ«الصناعة التُراثيّة» و«الصناعة الوُسطى» (بين التُراثيّ القديم والحداثيّ الجديد) و«الصناعة الحداثيّة». وإنْ نزّل الشعراء التونسيّين في هذه الخانات الثلاث فقد انتصر بوضوح للاتّجاه الثالث (الصناعة «الحداثيّة») بقوله: «إنّ التجريب وحده هو الطريقة المُثلى لإنشاء لغة شعريّة تونسيّة في مُستوى الفنّ الراقي» (21). ولما أسْماهُ «الانفعال» دور حاسم مرجعيّ في بيان قيمة الشعر الجماليّة. فحرص على إثبات مراحل أربع كبرى لتطوّر الشعر التونسيّ الحديث والمُعاصر: مرحلة محاكاة الشعر القديم، ومرحلة الصراع بين الأشكال التُراثيّة والأغراض الحديثة، ومرحلة الأغراض الجديدة، ومرحلة تأصيل الشعر في المحيط التّونسيّ. وبذلك واصل اعتماد الغرض الشعريّ مقياسًا نقديًا وإنْ هو المُنتصرلجماليّة بناء القصيدة وأساليب أدائها: مُفارقة أربكت، في تقديرنا، نقده للشعر إجراءً قبل تنظير، فهو يتّجه إلى الشكل حينا وإلى المضمون (الغرض) حينا آخر، ويُؤرّخ بالمراحل كما يُؤرّخ بالنصوص وأبنيتها وأساليبها، فلا يستقرّ على منهج نقديّ مُحدّد.

إنّ بدء «الشعر الجديد» في قراءته التاريخيّة الأسلوبيّة يُحدّ بـ1963، بظهور «نصوص مُتفرّقة لمُحمّد مصمولي ثمّ لمحمود التونسيّ» (22). وقد برزت أعمال شعريّة شبابيّة أخرى كثيرة ضمن ما سُمّي «في غير العموديّ والحرّ»، بذكره لمحمّد الحبيب الزنّاد في «المجزوم بلمْ» ثمّ فضيلة الشابّي ثم الطاهر الهمّامي ثم التحق بهم حمّادي التهامي الكار وأحمد الحباشة ثم مختار اللّغماني وأحمد القديدي بدءا من سنة 1971(23). وكان لسمير العيّادي نصوص شعريّة مُشابهة لـ«في غير العموديّ والحرّ» أحيانًا ومختلفة عنها أحيانا أخرى... فتحمّس محمّد صالح بن عمر لهذا اللّون الحادث من الكتابة الشعريّة مُتنقّلا من شاعر إلى آخر، ومن تجربة شعريّة إلى أخرى. ومُحصّل ما اتهى إليه في قراءاته: تطوير الكتابة الشعريّة في «الصورة والموسيقى اللّفظيّة والمعاني الثوريّة».

فكان بدْء محمّد صالح بن عمر لهذا اللّون الحادث من الكتابة الشعريّة مُتنقّلا من شاعر إلى آخر، ومن تجربة شعريّة إلى أخرى. ومُحصّل ما انتهى إليه في قراءاته:

تطوير الكتابة الشعريّة في «الصورة والموسيقى اللّفظيّة والمعاني الثوريّة»:

فكان بدْء محمّد صالح بن عمر الأوّل هو الاشتغال على الإيقاع بمعيّة محمّد بوحوش ضمن دراسة مُطوّلة نشرتها مجلّة «الفكر» تباعًا بما أسمياه «موسيقى شعريّة جديدة، عوْدًا بالعَروض إلى مراجعه الأولى الصوتيّة وفق المحيط القديم ليترسّخ لديه الاعتقاد بأنّ «الموسيقى الشعريّة» تتطوّر وتتغيّر كـ«سائر الفنون»، ولكلّ عصر موسيقاه (24).

أمّا «في غير العموديّ والحرّ» فهي الدالّة على نقيض العمود وشعر التفعيلة مَعًا، وذلك بالتخلّي عن بنية البيت الشعريّ والوزن في الآن ذاته.

وإنْ تطرّق الناقد إلى الظاهرة الصوتيّة الإيقاعيّة الّتي هي في الأساس والمرجع مشغل بحثيّ في المنطوق بما أسماه «المُحيط الصوتيّ» الجديد، كأصوات الباعة المُتجوّلين وموسيقى الجاز وأنباض الحياة في الشارع فقد توسّل، كما أسلفنا، في الأساس المرجعيّ الأوّل، برولان بارط عند اهتمامه بموضوع «الأدبيّة» عامّةً والكتابة الشعريّة الجديدة معًا، إذ النصّ هو المشغل البحثيّ الأوّل، وقد تبيّنه محمّد صالح بن عمر ظاهرة جماليّة الشكل، قريبًا من الشكلانيّين الروس الّذين استفاد منهم النُّقّاد الفرنسيّون ورولان بارط منهم على وجه الخصوص، بعد ترجمة تزيفيتان تودوروف (Tzvétan Todorov) لمختارات أعمالهم إلى الفرنسيّة (25).

للشكل، هنا، جاذبيّته الخاصّة في تمثّل محمّد صالح بن عمر النقديّ للشعر، كما الأقصوصة، إذْ بمقدور الشكل لوحده، في تقديره، «أن يُعبّر عن حضارة بأسرها وأن يعكس نظرة إلى الوجود لا تخلو من العمق والطرافة» (26).

و باهتمامه الخاصّ بالشكل، تأثّرًا أيضا بدروس كلّ من توفيق بكّار النقديّة وصالح القرماديّ اللّسانيّة والصوتيّة منها، على وجه الخصوص، اتّسع مجال البحث النقديّ لمحمّد صالح بن عمر ليشمل تجارب أخرى، إضافة إلى ما ذكرناه، هي للطاهر الهمّامي وأحمد الحباشة وحمّادي التّهامي الكار...

و إذا الطليعة تسمية عامّة تشمل كلّ الشعراء المُجدّدين الرافضين لاستخدام التفعيلة، كما ظلّ البعض من الشعراء المُجدّدين على حيادٍ من «في غير العموديّ والحُرّ»، رافضين الانتماء إليها، كمحمّد مصمولي الّذي أسمى نصوصه الشعريّة «نصوصًا مُضادّة»، وصالح القرمادي في مجموعته «اللحمة الحيّة»...

واعتبر محمّد صالح بن عمر البشير بن سلامة المنظّر الأوّل «للشعر الجديد» في تونس ضمن عدد من المقالات نشرها بمجلّة «الفكر» والملحق الثقافيّ لـ«جريدة العمل» بدْءًا من شهر مارس 1969 (27).

فالإيقاع الشعريّ الجديد (موسيقى الشعر) مثّل المشغل الأوّل لمحمّد صالح بن عمر مُفارقًا بين نوعيْن من الإيقاع: سمعيّ خارجيّ يتحدّد بأصوات الألفاظ، وداخليّ وثيق الصلة باستخدام بعض الأدوات الإيقاعيّة للنثر العربيّ. وإلى ذلك لغة الشعر الجديدة الجامعة بين الفصيح والعامّيّ مع عدد من المفردات الفرنسيّة، كالمستخدَم في بعض نصوص كلّ من الطاهر الهمّامي ومحمّد الحبيب الزنّاد الشعريّة وبما يتلاءم وتنظير البشير بن سلامة لحاجة اللغة العربيّة إلى تطعيمها بالجديد من المفردات لتنمو وتتطوّر وتُواكب العصر...

إيقاع، لغة جديدة خاض فيهما محمّد صالح بن عمر تنظيرًا وتطبيقا على النصوص الشعريّة المقروءة. إلاّ أنّ الصورة الشعريّة وبنية القصيدة واشتغالها التدلاليّ ظلّت ثانويّة في اهتمامه النقديّ تخصيصًا بالشعر. ولعلّ هذا عائدٌ إلى تعدّد تجارب الطليعة الشعريّة التونسيّة ووفرة نصوصها ليتعسّر عليه اعتماد منهج واضح. فكيف يخاضُ في نصوص محمّد مصمولي ومحمود التونسيّ وسمير العيّادي في اتّجاه، وفي

نصوص محمّد الحبيب الزنّاد والطاهر الهمّامي وحمّادي التهامي الكار وأحمد الحباشة في اتّجاهٍ ثانٍ، وفي نصوص فضيلة الشابّي ضمن اتّجاه آخر ثالث؟

فاللاّفت للنظر أنّ الناقد استرسل قولاً في نصوص محمّد الحبيب الزنّاد الشعريّة، تليها نصوص الطاهر الهمّامي، متوسّلا، كما أسلفنا، بالإيقاع وباللسانيّات التوزيعيّة لليونارد بلومفيلد (Léonard Bloomfield) الّذي بالغ، حسب ناعوم تشومسكي (Noam Chomsky)، في إهمال المعنى لصالح الشكل (28). وقد كان بإمكان محمّد صالح بن عمر أن يستفيد من «التحويليّة التوليديّة» لتشومسكي.

لقد اختصر ناقدنا بنية النصّ الشعريّ في «عمود الموجبات» و«المحور» و«عمود السلبيّات» ضمن قراءته التطبيقيّة لـ«افتتاح السمفونيّة العاشرة» للطاهر الهمّامي. إلّا أنّه، وهو يذهب مذهبا لسانيّا شكلانيّا توزيعيّا بنظريّة بلومفيلد، نراه يتّجه إلى المعنى (الدلالة) في قراءته لمجموعة «روائح الأرض والغضب» لفضيلة الشابّي ليُقابل بين الموجود والمنشود، وبين الواقع كما هو وبين رفضه مُنقّبا في مراحل وعي الشاعرة الرافض. كما اعتمد التوجّه ذاته، قريبًا من تشومسكي مرجعا بعد بلومفيلد، في عدد من نصوص حمّادي التهامي الكار الشعريّة، بما أسْماه «من الرفض الطفولي إلى بداية تشكّل الوعي».

و لإنصاف محمّد صالح بن عمر هُنا لا بدّ من تنزيل محاولاته النقديّة في «الشعر الجديد» ضمن سياق دراسته الجامعيّة آنذاك وبدْء تكوّنه الفكريّ والمعرفيّ وصعوبة المهمّة في قراءة زخم هائل من النصوص تعجّ بها الحركة الأدبيّة في مُوفّى ستّينات القرن الماضي وبدء سبعيناته وتنوّع أساليبها وجدّتها المفاجئة الصادمة أحيانًا كثيرة لذائقة أدبيّة اعتادت آنذاك المألوف الأدبيّ المُستعاد.

لذلك كانت أعماله النقديّة المُختصّة بالشعر مُتردّدة بين النظريّات والمناهج النقديّة، تسعى إلى التموقع والاستقرار في أرضيّة أدبيّة زلِقة، ونتيجة السيْر في ممرّات صعبة بالغة الالتواء والإعتام.

4 ـ محصّل القول:

لذا كان منهج محمّد صالح بن عمر في قراءة الأقاصيص التجريبيّة أكثر وضوحًا من قراءته للنصوص الشعريّة الجديدة، رغم أنّ الواصل بين هذه وتلك عنوان واحد هو الطليعة الأدبيّة: اسم واحد ومُسمّاه عدد، بل كثرة وفيرة، كمّ هائل من النصوص والتجارب والتجريبات والتداخُلات أيضا بين السرديّ والشعريّ، إذْ في بعض من السرديّ شعريّ كثير، وفي بعض من الشعريّ سرديّ كثير أيضًا، حتّى لكأنّ الأدبيّة تذهب أشواطًا بعيدة إلى «الكتابة الشاملة»، حُلم الجميع من كُتّاب الطليعة الأدبيّة في تونس، وفي جميع آداب الأقطار منذ المُستقبليّتيْن الروسيّة والإيطاليّة، مرورًا بحركات وتجارب طليعيّة كثيرة، ووصولا إلى «تال كال» الفرنسيّة...

وما لا يقبل التشكيك أو الدحض أنّ محمّد صالح بن عمر قدّم جليل الأعمال لحركة الطليعة الأدبيّة في تونس بمواكبة ما صدر منها سردًا وشعرًا، فأمكنه الاستفادة من تنظير نُقّاد «تال كال» للسرد، وإنْ بدا منهجُه أوضح وأكثر تناظُمًا في قراءة الأقاصيص، في حين غامر مُتردّدًا بين المناهج في مقاربته للنصوص الشعريّة. ثمّ إنّ فرط التسليم بالشكلانيّة يتجاوز تجربته النقديّة إلى النقد الأدبيّ الحديث في تونس الّذي قطع مع فرط القول بالمعنى ليذهب إلى فرط القول بالشكل: مطبّ نظريّ وإجرائيّ ماثل إلى اليوم في السائد من البحوث والدراسات النقديّة الأدبيّة في تونس وعدد من البلدان العربيّة. ألا يعود هذا المطبّ إلى مُؤسّسي النقد الحديث الأوائل في بلادنا وفي العالم العربيّ؟ أليس في تحوّل توفيق بكّار، على سبيل المثال، عن النهج البارطيّ إلى النهج التودوروفيّ ما أوقف فكر الوسط النقديّ الواصل بين الشكل والمعنى بما كان بالإمكان أن يذهب بعيدًا في التأسيس النقديّ الأدبيّ النظريّ والإجرائيّ، كالحادث مُستقبلا في الغرب بعد الشكلانيّة والبنيويّة؟ أليس في «نقدِ نقدِ» تودوروف لمجمل أعماله النقديّة السالفة وتوقّفه تمامًا عن الاستمرار في نهجه السابق الوصفيّ غير العابئ بالمعاني

أكبر دليل على ما نقول؟ أليس الاستمرار في اعتماد «المنطق الثنائيّ» (Logique Binaire) الشكلانيّ فالبنيويّ عوْدًا إلى مَنطق الواحد بالشكل بعد المعنى وارتدادًا مُعلنًا أو خفيًّا للنقد القديم؟ أليس في البارطيّة (29) حضورٌ فاعل للـ«منطق الثلاثي» (Logique Trinaire) الّذي أمكن به خروج النقد الأدبيّ والفنيّ، نسبةً إلى مُختلف الفنون، في البلدان الغربيّة من مآزق «الازدواج» الدالّ على الفكر الواحديّ والانطلاق في حقول جديدة من التناصّ التأويليّ واستقدام العلوم الإنسانيّة إلى دائرة نقد النصّ الأدبيّ واحدًا مُتعدّدًا؟..

الهوامش:

1 – نذكر أيضا أحمد حاذق العرف وعزّ الدّين المدني والهادي بوحوش...

2 - Pierre Cabanne, » L'Epopée du cubisme'', Paris : La table ronde, 1963.

3- Michel Butor, » Le nouveau roman'' (1980), Essais sur le roman (1964), » Répertoire I à V, Minuit, 19601980-...

4 – عز الدّين المدني، «في الأدب التجريبيّ»، وهو منفتح على طلائع أخرى في البلدان الأمريكيّة اللاّتينيّة.

5 – محمود التونسيّ، «فضاء»، تقديم محمّد صالح بن عمر.

6 – محمّد صالح بن عمر،»اتّجاهات القصّة الطلائعيّة في تونس»: تونس: دار إشراق للنشر، 2008، ص 18.

7 – السابق، ص 25.

8 – السابق، ص 27.

9- Jaap Lintvelt, » Essai de Typologie narrative, le point de vue théorie et analyse'', Paris : José Corti, 1989.

10- Jean Paul Sartre, » Anti- Roman'', in » Portrait d'un inconnu de Nathalie Sarraute'', 1984.

11 –إحالتان لمحمّد صالح بن عمر، «اتّجاهات القصّة الطلائعيّة في تونس»، ص 38.

12– السابق، ص ٣٨.

13 – ترجمة لـreification أو Chosification.

14 – السابق، ص 66.

15 - Jacques Derrida, » La dissémination'', Seuil, 1972.

16 – السابق، ص 87.

17 – السابق.

18 – السابق، ص 111.

19 – محمّد صالح بن عمر، «اتّجاهات الشعر الطلائعيّ في تونس»، عمل مخطوط، ص11.

20 – السابق، ص 12.

21 – السابق، ص 18.

22 – السابق، ص 23.

23 – السابق، ص 24.

24 – الأعداد 4 و5 و7 جانفي وفيفري وأفريل 1970.

يُفيض الناقدان القول في تعريف بنية الجاز الموسيقيّة بإعتماد البلوز الّذي يحتوي 12 مقياسا والسونق المُتضمّن لـ 32 مقياسًا، ومزج فضيلة الشابيّ المُتعمّد بينهما، وتأثّر محمّد الحبيب الزنّاد بهذا الإيقاع في نصّه الشعريّ «نداءات في صباح المدينة»، مجلّة «الفكر» السنة 15، العدد3، 1970.

25 - Tzvetan Todorov, » Théorie de la littérature, textes des formalistes russes'', Paris : Seuil, 1965.

26 – محمّد صالح بن عمر، «اتّجاهات الشعر الطلائعيّ في تونس، ص 53–54.

27 – اعتَبر البشير بن سلامة أربعة مبادئ كبرى هي : عبقريّة اللّغة العربيّة تكمن في نحوها لا في أوزانها العروضيّة، والتفعيلة ليست وحدة إيقاعيّة، بل الوحدة الإيقاعيّة الحقيقيّة هي القافية، والشعر العربيّ القديم كان في الأصل شعرا شفويّا، وتطعيم القصيدة العربيّة الفصيحة بإيقاعات الشعر الشعبيّ ليس مُجرّد عمليّة تقنيّة.

28 – السابق، ص 97.

29 - Roland Barthes, » Le degré zéro de l'écriture suivi de nouveaux essais critiques'', France : Seuil, 1953 et 1972.

- Roland Barthes, » Texte'' Encycloepédia Universalis.

أقام رولان بارط نظريّته للنصّ على ثالوث: الدالّ (Signifiant)، والدلالة (Signification)، والتدلال Signifiance.

Réflexions sur « Conférences sur la littérature tunisienne » de Mohamed Salah Ben Amor

(Manoubia BEN GHEDAHEM)

Introduction

Notre papier se propose d'examiner un ouvrage très particulier de Mohamed Salah Ben Amor dont l'apport et l'incidence sur les études littéraires tunisiennes sont très importants. Il s'agit de « محاضـرات فـي الأدب التونسـي», ***Conférences sur la littérature tunisienne***, Dar El Khadamet El Amma Lel Nacher, Tunis, octobre 2000.

Cet ouvrage se compose de trois grands chapitres. Il permet d'appréhender l'apport innovant de Mohamed Salah Ben Amor dans le domaine de la linguistique textuelle dont il a été un des rares pionniers chez nous pour les lettres arabes.

Les contributions rassemblées ici sont diverses par leur objet, mais une par leur méthode et la hardiesse de leur auteur, car il y développe des analyses qui étaient inédites à l'époque en Tunisie : des analyses textuelles de discours poétiques par le recours aux méthodes de statistique linguistique.

Ces analyses représentent un perfectionnement capital des études de la littérature tunisienne. Elles constituent une avancée dans les études critiques de la littérature arabe par l'emploi d'une technique qui n'était que balbutiante à l'époque chez nos critiques arabophones. L'expérience de Mohamed Salah Ben Amor est aussi innovante parce qu'elle a focalisé sur la littérature tunisienne qui, comparée à celle du moyen orient, semblait le parent pauvre de la littérature arabophone.

La linguistique textuelle, telle que pratiquée par Mohamed Salah Ben Amor, est une plongée dans les zones profondes des structures de prédication des textes choisis. La nouveauté de sa contribution à la linguistique textuelle est de faire apparaître par le calcul statistique une «unité structurelle du texte poétique (et de l'œuvre en général)» indépendante de la perception subjective et de voir comment la redondance caractéristique des langues « particulières », propres à chaque poète, génère une cohérence sémantique.

Plus simplement, Mohamed Salah Ben Amor procède à l'étude statistique du lexique d'un poète donné pour voir comment s'opère une appropriation donnée de la langue et comment le poète a fait « sienne » la langue de tous.

Les études portent sur trois poètes différents :

- Mnawar Smedah
- Said Aboubaker
- Sadok Mazigh

Et les trois conférences sont :

· la première « المـاوراء الشـعري فـي تجربـة منـور صمـادح الاولـى», ***Le méta-poétique dans la première expérience de Mnawer Smedah***, p. 9, (24p), conférence présentée à Beit El Hekma, 20 mai 1989.

· la seconde « معجـم سـعيد ابـي بكـر الشـعري ودلالاتـه», ***Le lexique poétique de Saïd Aboubaker et ses significations***, p. 33, (49p), conférence présentée à Beit El Hekma, 10 mars 1990.

· la troisième « البنـى المعجميـة فـي شـعر الصـادق مازيـغ», ***La structure lexicale de la poésie de Sadok Mazigh***, p. 83, (34p), conférence présentée à Beit El Hekma, 5 novembre 1993.

Par delà cette diversité apparente, les trois études présentent une convergence, car elles ont un seul objec-

tif que le chercheur a présenté dans son introduction. Pour lui, elles sont l'occasion de vérifier une prévision de Charles Muller dans la préface de ***Statistique et Linguistique*** (1): «*A travers les variations stylistiques, idolectiques ou idiomatiques, on entrevoit [?] des réalités plus profondes, celles de la langue, voire du langage humain en général*».

Autrement dit, l'analyse à partir des données quantitatives effectuée par Mohamed Salah Ben Amor permet de dévoiler la face cachée des œuvres, d'en voir la diversité, loin du ressenti subjectif et des « estimations » personnelles.

Généralement la séduction du texte littéraire, et plus précisément du texte poétique, relève du ressenti, mais Mohamed Salah Ben Amor a tenté d'en retrouver les lois cachées, il a essayé de quantifier ce qu'il est difficile de quantifier, le phénomène poétique et de le décrire au moyen des nombres.

Ce travail sur les statistiques linguistiques est long et méticuleux, il suffit de consulter les listes des termes relevés, les tableaux constitués et le calcul des pourcentages des occurrences pour s'en convaincre.

En outre, il illustre on ne peut mieux la lente et prudente progression de Mohamed Salah Ben Amor du plan du discours à celui de la langue et du langage. Le recensement qu'il fait se distingue par le nombre considérable de questions qu'il consacre à la langue.

Méthodologie : le travail de Mohamed Salah Ben Amor a consisté en

· le recensement des termes,
· l'analyse des données relevées,
· la production de données statistiques à partir des œuvres,

(1) http://crem.univ-lorraine.fr/etudes-de-statistiques-linguistiques.

· l'établissement des banques de données en vue d'exploitation ultérieures,

· la présentation de conclusions qui s'appuient sur ces chiffres.

Ce recensement se révèle une démarche indispensable pour une nouvelle mise en perspective de textes aussi importants que l'œuvre de Smedah ou de Saïd Aboubaker ou Sadok Mazigh, car il permet de voir surgir des constellations de sens enfouies et confirme ou infirme des aprioris, ce que nous appelons des ressentis.

L'investissement statistique montre les caractéristiques et les comportements linguistiques des poètes. D'ailleurs cette démarche - pionnière à son époque dans un département d'arabe - est actuellement incontournable dans les études littéraires de ces mêmes départements.

Mohamed Salah Ben Amor recourt à la quantification, que l'on peut donc définir brièvement comme la description de phénomènes au moyen de nombres, pour définir la présence d'influences externes pouvant affecter le sens, la compréhension dans le but de traduire, en des termes quantitatifs en même temps qu'à connotation discursive, un principe difficile à cerner : «الإبـداع الشـاعري » la création poétique.

Nous sommes donc face à un choix méthodologique, une métrologie « réaliste », qui se veut la plus proche du texte avec la volonté d'offrir une représentation simple et intelligible d'une réalité complexe et quasi insaisissable.

Pour explorer et illustrer ces effets de perspective liés aux opérations de quantification, il a eu principalement recours aux statistiques particulièrement chargées sur le plan symbolique que sont celles de la récurrence de mots, d'adjectifs, de verbes, de champs sémantiques, etc.

Certains des effets de perspective peuvent être générés par des opérations aussi élémentaires que la construction des catégories, leur ordonnancement ou la transformation des données en pourcentages.

Pour cela, il faut :

- lire les chiffres,
- dégager l'existence de catégories,
- aboutir à un jeu de somme qui résulte de la manière dont on représente une distribution sous forme de pourcentages ;
- présenter l'effet qui, indépendamment de tout- raisonnement causal ou modèle théorique-, conduit à prêter du sens au *rang* qu'occupe une catégorie dans un ordonnancement ;

Les pourcentages sont un outil très pratique pour décrire les quantités. Ils ramènent les chiffres bruts à une base commune (100) et ont l'avantage de nous parler un langage familier. Leur vertu simplificatrice est incontestable. En effet, non seulement la traduction des chiffres bruts en pourcentages nous oriente vers la comparaison « de façon presque instantanée », mais, en effaçant progressivement « toute référence à l'objet étudié », elle permet de faire émerger « des entités abstraites, par exemple, qui n'existeraient pas autrement ».

Examinons maintenant cet ouvrage de plus près.

Il s'ouvre sur une **préface** dans laquelle Mohamed Salah Ben Amor justifie la raison de ces études. Nous y apprenons qu'elles font partie d'un projet auquel il s'est attelé depuis 1967, celui de focaliser sur l'étude critique des principales productions littéraires tunisiennes, car il a constaté que la plupart de nos critiques s'intéressent peu aux œuvres littéraires nationales, alors qu'ils se ruent sur les productions du moyen orient.

Le but du chercheur n'est pas de déprécier celles-ci, loin de là. Il est conscient qu'il ne s'agit pas d'établir une compétition entre les différentes productions qui enrichissent toutes le patrimoine arabe commun, mais il affirme que les auteurs tunisiens ont droit à une reconnaissance amplement méritée.

Ces travaux se présentent comme une action pour pallier ce manque, d'ailleurs Mohamed Salah Ben Amor en parle comme d'une brèche (كُـوَّةٌ) pour accéder à cet univers particulier de la création littéraire tunisienne (حديقـة الإبـداع الأدبـي التونسـي), pour plonger dans le substrat du texte poétique tunisien et, partant, à travers les différentes couches de sens qui le forment, voir les éléments constitutifs de l'univers mental de l'auteur. Mohamed Salah Ben Amor parle de

« الولـوج لعالمـه الخـاص والوقـوف عـلى رؤيتـه المتفـردة وفلسـفته الجماليـة المتميـزة واستكشـاف
ابعاد شخصيته الحقيقية المتخفية في غياهب لاوعيه[1]»

Il faut pour cela une analyse à partir de données quantitatives, avec d'un côté, les termes récurrents et, de l'autre, les termes moins utilisés, et un simple calcul des occurrences, des attestations de l'apparition d'un fait linguistique (phonologique, grammatical ou lexical) dans un corpus, y suffit.

Il faut aussi examiner les thèmes récurrents, qui se répètent, qui reviennent, qui se reproduisent. Sauf qu'en anatomie, ce qui est récurrent est ce qui remonte à ses origines, vers le sens premier, le sens caché, et ainsi se dévoile le dessein profond de Mohamed Salah Ben Amor : découvrir ce qui n'est pas apparent.

L'appréhension du texte se fait à différents niveaux, à travers les constantes de la surface « ثوابـت السـطح» et les constantes des profondeurs « ثوابـت الاعمـاق». Les

(1) P.9.

premières sont voulues, délibérées et les secondes, involontaires, sont les manifestations de l'inconscient. D'ailleurs, il n'est pas rare de découvrir des éléments communs d'un poème à l›autre, reproduits à l'identique, ou presque.

Il clôt sa préface en inscrivant ses travaux dans un projet encore plus vaste - et que je salue particulièrement aujourd'hui - à savoir, la coalition des efforts de nombreux chercheurs qui partageraient ses convictions concernant la littérature tunisienne.

Abordons les trois études.

La première étude porte sur Mnawer Smedah[1]. Elle a pour titre ***Le méta-poétique dans la première expérience de Mnawer Smedah***.[2] L'auteur s'y donne pour but de vérifier l'étendue de l'adéquation (ou non) des «ثوابت السطح» avec « ثوابت الاعماق», autrement dit, d'examiner ce que le poète voulait consciemment dire «بمحض ارادته وعن وعي كامل » et ce qui s'est imposé à lui, sans qu'il en ait conscience
التي لا يختارها بل تفرض عليه نفسها فرضا في لحظة ».
«الابداع».

L'exploration des redondances des termes dans les champs sémantiques a abouti au tableau suivant[3]:

Champ sémantique	Trait dominant
L'être humain	La jeunesse
L'état général	La vie

(1) A partir de la page 9.

(2) L'étude a porté sur : «الفردوس المغتصب»، مطبعة القيطوني، تونس 1954، 16 ص – «فجر الحياة»، تونس، 1955، 64 ص – «حرب على الجوع»، تونس، 1955، 40 ص – «صراع»، المطبعة العصرية، المطبعة العصرية، تونس، 1956، 63 ص – «الشهداء»، تونس، 1956، 32 ص.

(3) P 11.

Les actions	La révolte
Lieu	La terre
Le sentiment humain	L'amour
Les caractéristiques	La gloire
(L'objet (fabriqué	Le pain
Les sons	La mélodie
Les organes	Le cœur
Le temps	Aujourd'hui
(L'objet (naturel	L'étoile
Les situations	« La préposition « dans
Les couleurs	La lumière
Les plantes	La fleur
Les animaux	L'oiseau
Les facteurs naturels	Le vent
Les odeurs	Le parfum

La conclusion de cette étude comporte trois points qui permettent de mieux cerner la première période de l'expérience poétique de Mnawer Smedah :

1) la poésie de Smedah n'est pas traditionnelle en dépit de sa formation religieuse et de sa volonté de se présenter en tant que poète selon les canons classiques de la poésie arabe, ceci vu la faible redondance des termes qui réfèrent au Sahara et à son mode de vie ou même au mode de vie des premiers siècles de l'islam,

2) vu la dominance du « nous » sur le « je », l'intérêt porté sur la réalité quotidienne et l'absence de fuite vers la nature pour s'y refugier, la poésie de Smedah n'est pas

non plus romantique en dépit de l'influence exercée par Chebbi sur les poètes des années 40 et 50,

3) ces mêmes caractéristiques l'ont relié à l'école réaliste. Mohamed Salah Ben Amor justifie cela par le fait que le réalisme était dominant dans le monde arabe dans la deuxième moitié des années 40 et dans les années 50 et par l'engagement du poète dans l'action syndicale et dans l'Ugtt qui venait de voir le jour.

Et il conclut par cette remarque « *la première expérience de Smedah constitue le réel premier tournant dans la poésie tunisienne contemporaine post Chebbi* »[1]

L'étude suivante porte sur «معجم سعيد ابي بكر الشعري ودلالاته», ***Le lexique poétique de Saïd Aboubaker et ses significations***[2].

Le but de Mohamed Salah Ben Amor est clairement exprimé[3] « *voir les points importants dans la poétique de Aboubaker pour focaliser dessus les futures recherches et même voir si on les retrouve chez d'autres poètes*».

Il présente les résultats des comptages comme suit :

L'étude a porté sur 2104 termes différents, à travers 4296 occurrences.

Ces termes sont répartis en deux groupes :

«الاصغر المعجم» le petit lexique : contenant les termes récurrents des titres,

«الاكبر المعجم» le grand lexique : contenant les termes récurrents dans les poèmes.

---

(1) P 21.

(2) Voir p. 57, note

1 «السعيديات» ط1، سوسة 1926، 110ص، الدار التونسية للنشر، 1981، 108ص و «الزهرات او زهرة بعد زهرة»، تونس، 80،190ص)

(3) P 33.

Dans le grand lexique, on relève 2062 termes, à travers 4294 occurrences, dont 122 sont communs avec le petit lexique.

Partant du principe qu'il est probable que les termes du petit lexique soient le fruit du choix conscient de l'auteur « صـادرة عـن وعـي المبـدع», Mohamed Salah Ben Amor a choisi de concentrer ses efforts sur le contenu du grand lexique, plus apte à nous renseigner sur le substrat de l'inconscient de l'auteur.

Pour constituer son fond pertinentiel « الرصيـد الافادي» dans cette étude, Mohamed Salah Ben Amor a choisi les vingt termes les plus récurrents, dont il rend compte dans le tableau suivant(1) :

Champ sémantique	Termes
1- actions	Vision, rencontre, jet, don, regarder
2- organes	Main, cœur, souffle, âme, œil
3- lieu	Terre, pays, orient, occident
4- état général	Vie, vivre
5- plantes	Fleur, branche
6- être humain	Peuple
7- temps	Jour
8- sons	Voix

L'univers poétique de Saïd Aboubaker serait essentiellement un espace de la vision vu la récurrence des termes « vision, voir, regard, œil », contrairement par exemple à celui de Chebbi qui, selon Mohamed Salah Ben Amor(2), était peuplé de sons.

La question qui se pose est quel est le regard qu'il promène sur le monde qui l'entoure ? Est-ce le regard objectif du savant ou du penseur ou un regard plus personnel, celui de l'artiste ?

(1) Voir p 38.
(2)

Pour Mohamed Salah Ben Amor, il suffit de se référer au comptage des termes pour y répondre. L'absence de mots en relation avec le champ sémantique de la réflexion et la redondance des termes « cœur » (34 occurrences), « souffle » (33) et « âme » (23) montrent que celui qui « *est derrière l'œil de Saïd Aboubaker n'est pas un esprit rationnel mais un souffle débordant de sentiments et un cœur palpitant de sensations, contrairement à ce que pouvait laisser croire son abondante poésie sociale* [1]».

Deux autres remarques concernant cet univers poétique s'imposent. La première est l'absence de description et la deuxième est la dominance absolue des actions : « vision » (92), « rencontre» (46), ainsi que les termes sémantiquement proches : « regard » (21), « jet » (28) et « don » (22) qui montrent, toujours selon notre professeur, que le regard du poète est attiré par le mouvement et non la contemplation.

L'univers de Saïd Aboubaker est donc celui du mouvement.

Mohamed Salah Ben Amor aboutit à ce constat que l'univers poétique de Saïd Aboubaker est double, d'un côté un espace intérieur, celui du « cœur » (34), du « souffle » (33) et de « l'âme » (23) et de l'autre, un espace extérieur, celui du monde, avec les paramètres du lieu « terre» (27), « pays » (24), « orient » (21) et « occident » (20), et du temps « jour » (45), peuplé de gens « peuple » (36), de mouvements « rencontre » (46), « jet » (28) et « don » (22) et plein de « vie » (44) « vivre » (36).

Ces deux espaces communiquent par une brèche : « l'œil », par laquelle s'infiltre la force créatrice du

(1) Voir p. 39.

poète. Elle se déplace toujours dans le même sens, de l'intérieur vers l'extérieur, pour l'animer.

Avant de présenter ses conclusions, Mohamed Salah Ben Amor récapitule le contenu de son étude :

1- la poésie de Saïd Aboubaker est une poésie lyrique et non une poésie rationnelle,

2- Saïd Aboubaker n'est pas un penseur bien que l'esprit réformiste semble le dominer, car il n'a abordé ce point qu'avec subjectivité et passion et non avec rationalité,

3- La poésie de Saïd Aboubaker n'est pas celle d'un romantique, en dépit de sa musicalité, vu l'absence de la nature dans son œuvre.

Il est donc difficile de classer la poésie de Saïd Aboubaker. Elle date des années 20 du siècle dernier, époque qui était dominée par deux grands courants : d'un côté une poésie à caractère classique, respectant la forme et les règles traditionnelles et de l'autre le courant romantique illustré par les textes de la littérature arabe émigrée et du groupe du « diwan ».

Comme Saïd Aboubaker n'appartenait ni à l'un ni à l'autre et qu'il était dominé par sa vision horizontale (orient / occident - progrès / décadence) et que le courant réaliste n'existait pas encore (il a vu le jour au milieu des années trente), on peut dire que :

*c'est un poète lyrique, mais non romantique, tenant à ses racines arabes sans être adepte de la poésie traditionnelle, enraciné dans son pays et son peuple, mais sans conscience de sa réalité,

*sa poétique est en avance sur son époque, c'est celle d'un être qui refuse le passé, tourné résolument vers le présent, attaché à la vie en dépit de ses déchirements et de ses souffrances.

Tout ceci suffit amplement, aux yeux de Mohamed Salah Ben Amor, à faire de Saïd Aboubaker « *le père légitime des courants poétiques apparus à la fin des années soixante… il est, sans discussion, un des pionniers*

de la poésie avant-gardiste en Tunisie et même dans le monde arabe contemporain [1]».

La dernière étude porte sur «البنـى المعجميـة فـي شـعر الصـادق مازيـغ», ***La structure lexicale de la poésie de Sadok Mazigh.***

Dès le début, Mohamed Salah Ben Amor présente cette étude en l'inscrivant dans un projet important, celui d'établir et d'étudier le lexique de la poésie tunisienne sous le protectorat. Il a déjà travaillé sur les lexiques de Chebbi (une partie), de Mnawer Smedah et de Saïd Aboubaker et il se propose cette fois de travailler sur la poésie de Sadok Mazigh parue avant l'indépendance[2].

L'inventaire du lexique a permis de dégager 2975 termes avec 5743 occurrences, ce qui porte le taux de reprise à 1.9. C'est un chiffre très faible et Mohamed Salah Ben Amor estime que cela peut être considéré comme signe de la richesse et de la diversité du vocabulaire du poète.

Toutefois, l'examen des termes récurrents permet de découvrir le substrat de l'univers poétique de Mazigh.

Nombre d'occurrences	Nombre de termes repris	Termes et occurrences
>40	1	Vie (44)
De 30 à 39	0	0
De 20 à 30	6	Eternité (28) Lumière (27) Univers (24) Vivre (22) Jour (20) Mal (20)

(1) Voir p 57.

(2) Les poèmes parus dans les journaux suivants : «العالـم الادبـي», «الثريـا», «المباحـث», «النـدوة», pour plus de détails voir note 4, p. 98-99.

De 10 à 19	36	Amour[1] (19) Rêve (19) Habit (19) Beauté[2] (18) Parole (18) Cœur (17) Epoque (16) Etoile (15) Obscurité[3] (15) Temps (15) Amour[4] (15) Œil (14) Fleur (14) Péché (13) Mort (13) Nuit (13) Désir (12) Terre (12) Gens (12) Sonate (12) Désespoir (12) Beauté 11) [5]) Secret (11) Vérité (11) Porter (11) Allah (11) Obscurité[6] (11) Espoir (11) Majesté (10) Poitrine (10) Chance (10) Pays (10) Atmosphère (10) Pureté (10) Immortalité[7] (10)

(1) هوى
(2) جمال
(3) ظلام
(4) حب
(5) حسن
(6) ظلمة
(7) خلود

Mohamed Salah Ben Amor constate que le fonds pertinentiel que constitue ce lexique est assez pauvre, pas plus de sept termes, ce qui l'amène à retenir tous les termes qui ont 10 occurrences ou plus.

Le terme nodal de tout ce corpus est « vie », la question qui se pose est la suivante : quelle vie ? Est-ce celle d'ici-bas, la vie matérielle ou est-ce la vie spirituelle ? Ou est-ce encore la vie méditative à laquelle tend tout philosophe ?

L'examen du lexique permet de dégager deux aspects distincts, mais complémentaires de cette vie :

- Un aspect locatif (en rapport avec le lieu) qui va du « pays » (10), passe par la « terre » (12) pour s'élargir et englober « l'univers » (24) tout entier,

- Un aspect temporel qui va du «jour » (20) pour confiner à « l'éternité » (28).

Par conséquent, la vie de l'auteur revêt deux aspects distincts, c'est une vie terrestre, désignée par le terme « vie » (qui occupe le 5e rang avec 22 occurrences), et c'est une vie dépouillée des contingences de temps et de lieu et qui tend vers l'absolu.

Avant de conclure, Mohamed Salah Ben Amor passe en revue les champs sémantiques qui dominent dans ce corpus. Il en relève dix-huit(1) dont celui des actions, des états du poète et ses sentiments, des concepts, de l'être humain, des plantes, des lieux, des temps, etc.(٢)

Quelques remarques concernant ces champs sémantiques :

- Le champ qui contient le plus de termes est celui des actions, mais, d'après Mohamed Salah Ben Amor, il a peu d'importance vu le faible taux de récurrences. En effet, sur les 1069 verbes, un seul est repris plus de 10

(1) Voir p. 89 - 97.
(2) Voir tableau p 90.

fois, c'est « porter ». Toujours d'après Mohamed Salah Ben Amor, ceci est le signe du peu d'importance qu'accorde le poète aux événements.

- Par contre, l'examen des termes récurrents montre un monde peuplé de « fleurs », de « parfums », « d'oiseaux » et de « lumières », dans lequel il ne possède que « la parole », mais c'est la parole du « cœur ». C'est un monde dans lequel le poète tend à se fondre dans l'Etre suprême, hors des limites du temps et du lieu.

Ce qui permet à Mohamed Salah Ben Amor de conclure en affirmant que l'examen du lexique de Sadok Mazigh permet de découvrir une âme empreinte d'amour, qui chante l'élévation, la lumière, la beauté et la liberté, qui tend vers l'absolu en dépit d'un vécu difficile et de son enracinement dans le legs arabo-musulman.

Il clôt cette étude par un hommage qu'il rend à Sadok Mazigh et, par la même occasion, à d'autres illustres poètes qu'il réunit dans une constellation de l'excellence et qui est la meilleure conclusion qu'on puisse donner à tout cet ouvrage : « *comme Chebbi est l'initiateur du romantisme en Tunisie, Mnawer Smedah le pionnier du réalisme et Saïd Aboubaker le précurseur du courant avant-gardiste, Sadok Mazigh s'impose comme le quatrième pilier à côté de ces trois maîtres, en tant que fondateur du courant soufiste cosmique auquel appartiennent les poètes de Kairouan, en ignorant ses vraies racines* »(1).

Conclusion

Mohamed Salah Ben Amor est bilingue de formation, ouvert sur le monde moderne, ce qui lui a permis d'utiliser les méthodes de critique moderne, que certains refusaient parce qu'ils les qualifiaient d' « importées ».

(1) P 97.

Dans cet ouvrage, l'intérêt des études présentées tient au fait qu'elles revêtent des allures de démonstration. Mohamed Salah Ben Amor, partant du fait que le texte est une construction imaginaire, signe de cet imaginaire et moyen d'accéder à cet imaginaire, montre qu'accéder au substrat du texte revient à voir les réseaux linguistiques et les connexions de sens qu'ils génèrent et qui les génèrent.

Ces études qu'il a entreprises montrent aussi son enracinement dans son identité tunisienne, car elles répondent à un besoin d'information sur une aire linguistique bien définie - la Tunisie-, dans le but de la faire sortir d'une certaine marginalité. Il voulait que les productions littéraires tunisiennes deviennent un objet d'étude au même titre que celles du moyen orient.

En entreprenant pareils travaux, Mohamed Salah Ben Amor a atteint un double objectif : il a rendu service à la langue arabe, car la linguistique quantitative traite, entre autres, de l'application des langues.

En outre, il a permis aux débats sur la production littéraire tunisienne de se diversifier et de devenir compétitifs par le recensement du corpus considérable et croissant de la littérature tunisienne en vue de le quantifier, d'en traduire certains textes en données statistiques et par l'établissement des données à des fins d'analyse et de comparaison.

الفهرس