أعلام الثقافة التونسية 14

محمود بلعيد

القصّاص الحكيم

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

عنوان الكتاب محمود بلعيد القصاص الحكيم

المؤلفون **محمد المي * أحمد ممو * محمد الصالح بن عمر * عادل خضر * شكري السلطاني* هيام الفرشيشي * سامية الدريدي * رضا بن صالح * نزيهة الخليفي**

السلسلة أعلام الثقافة التونسية ـ عدد 14

عدد الصفحات: 128

اشراف وإعداد محمد المي
منتدى الفكر التنويري التونسي

الطبعة الأولى : 2021

ر.د.م.ك :

الناشر **المؤسسة الوطنية لتنمية المهرجانات والتظاهرات الثقافية والفنية**

المطبعة

كلمة المنسق العام
لمنتدى الفكر التنويري التونسي

محمد المي

علم من أعلام القصة القصيرة في تونس بلا مراء «نذر نفسه لها» فبادلته الحب بحبّ حيث نال عديد الجوائز (جائزة نادي القصة ـ جائزة وزارة الثقافة..) وكتبت عنه عدة دراسات حتى لا يكاد ناقد أو مؤرخ للقصة التونسية ينسى اسمه أو يغفل عن ذكره.

هو الطبيب / الحكيم الذي انصرف إلى التأليف والإبداع كعدّة حكماء عرفهم الأدب التونسي مثل سليّم عمّار والمختار بن إسماعيل ونصر بلحاج بالطيب وعلي الورتاني ولطفي المرايحي... الخ وقائمة طويلة حرية بأن تكون ظاهرة وتكون هذه الظاهرة موضوع دراسة وتأمل وتفكير ولم لا تعقد ندوة نقدية تجمع هؤلاء وغيرهم قصد النظر في خصوصية الإبداع والكتابة لدى الحكماء المبدعين. هل الكتابة شكل من أشكال التداوي أم هل هي بلسم يشفي ؟..الخ

أسلم محمود بلعيد نفسه للكتابة منذ زمن بعيد يعود إلى ستينات القرن العشرين ومنذ ذلك الزمن وهو يكتب لا يفتر ولا يكلّ حتى أنه كان يسرّ لي وربما لعديد الأصدقاء بأن لديه الكثير من القصص التي تنتظر النشر أو لنقل قرار كاتبها محمود بلعيد بالإفراج عنها وإطلاق سراحها من خزينة حاسوبه. هو يتردّد كثيرا قبل النشر بل يعرض ما يكتب على الخلّص من أصدقائه ويطلب منهم أن ينقدوا

ما يكتب بحرية وإلا يجاملوه فإذا استقر رأيه عليها دفعها إلى النشر دون تهيّب.

لم يخطب ودّ النقّاد ولا يهمّه الإعلام ولا تستهويه الأنوار بقدر ما يتأنى في النشر والانخراط في حركة الإبداع. يهمّه أن ينصت إلى أصوات الجيل الجديد من الأدباء والنقاد وكأن لسان حاله يقول أنا لا أكتب للماضي بل للمستقبل. اتخذ من حياته قصصا ودوّن ذاكرته وكتب الأزقة والحارات الشعبية ولم يقتصر على اللغة العربية بل جرّب الكتابة باللهجة العاميّة التونسية بعد تجربة طويلة من الكتابة باللغة الفصحى غير متهيّب من التجريب.

عالم محمود بلعيد الحكائي مختلف وقد استطاع أن يتميّز بعد جهد طويل من الحضور في المشهد الثقافي «هو شاهد على تأسيس نادي القصة وعارف بكبار القصّاصين التونسيين على غرار البشير خريّف والطاهر قيقة وقد قدّم عنهم شهادات في مناسبات مختلفة كما قدّم عن مجاليه من كتاب السرد وهو إلى ذلك عارف بما يكتب الجيل الذي جاء بعده.

لكل هذا وغيره استحق القصاص / الحكيم محمود بلعيد أن يكون موضوع احتفاء وتقييم لتجربته في الكتابة فكانت هذه الندوة وكان هذا الكتاب ولا يفوتنا أن نشكر الهيئة المديرة لنادي القصة التي حرصت على أن يكون هذا اللقاء في فضائها اعترافا بريادة محمود بلعيد ومكانته في خارطة السرد التونسي ببلادنا.

محمود بلعيد الحكيم المبدع

سمير بن علي المسعودي
(رئيس نادي القصة)

قرأت نصوصه القصصية وأنا تلميذ بالمعهد العلوي بالعاصمة. وشاءت الصدف أن نتزامل بعد ذلك بثلاثة عقود في جمعية قدماء العلوية كما يحلو لنا نحن أبناؤها تسميتها. وكنت منذ نعومة أظفاري أتلصص كل سبت من نوافذ نادي القصة البناية المركزية في المركب الثقافي أبو القاسم الشابي بالوردية القريب من منزلنا على ذلك اللفيف من الأدباء الذين التفوا حول شيخ القصاصين محمد العروسي المطوي ومن بينهم خفيف الظل مصطفى الفارسي والمهيب يحي محمد والطريف الجيلاني بلحاج يحي والأستاذ الجاد رضوان الكوني والشهير الذي جمع بين الأدب والتمثيل سمير العيادي(رحمهم الله جميعا) والدؤوب أحمد ممو والصارم عزالدين المدني وبينهم ذاك الكهل الطويل القامة الأنيق الحكيم القليل الكلام والذي سألت عنه مدير معهدنا المرحوم علي الحوسي وهو أحد رواد النادي فقال لي هو الحكيم الكاتب محمود بلعيد وقد جمع بين الطب والكتابة الإبداعية. فظلت أتأمل الصورة التونسية لأنطون تشيخوف وسومرست موم ويوسف ادريس... وحين انتظمت في أسرة تحرير القسم الثقافي لجريدة الصحافة في بداية التسعينات اقتربت منه أكثر في مجالس المقاهي بشارع

الحبيب بورقيبة والتي كانت تضم مجلس الأستاذ أبو القاسم كرو يوم الأحد ومجلس أبي زيان السعدي في مقهى باريس ومقهى الروتندة وفي مقهى النزل الدولي ولقاء الأحد لجماعة نادي القصة وكان يضم رضوان الكوني ومحمد الهادي بن صالح وأحمد مّو ويوسف عبد العاطي والناصر التومي وكان حضوره في أغلب تلك المجالس خفيفا رشيقا في تدخلاته بنبرات صوته المميزة واقتربت منه أكثر ونحن نتجادل حول العامية والفصحى وأنا الطالب الشاب المندفع المنتصر لآراء صديقي وشيخي أبو القاسم محمد كرو (رحمه الله) في الدفاع عن الفصحى في مقابل دفاعه عن حلمه الذي أصرّ عليه وحققه في كتابة نص كامل بالعامية المهذبة وقرّب الجدل والحوار بيننا فاقتربت من عوالمه السردية من خلال مجاميعه القصصية ورواياته **عندما تدق الطبول** وخصوصا **القط جوهر** و**عصافير الجنة** و**شكرا أيها اللص الكريم** و**لوز عشاق** وقد قدمت أغلب هذه الأعمال في مقالاتي وخصوصا في برامجي الاذاعية بإذاعة الشباب(كيف ترى النهاية وبين الرفوف والأروقة وعالم ورق..). وبرامجي التلفزية بالقناة الوطنية الثانية التي كانت تسمى قناة21(المائدة الثقافية) فوجدت فيه الأديب الجامع بين الضفاف. تأثر بغي دي موبسان ونهل من السرد العربي القديم ولكنه حاول في أعماله أن يكون وفيا لمحليته لغة (فقد كتب بعض أعماله بالعامية التونسية) وبيئة (تدور أغلب أعماله في مدينة تونس) هو أحد أعمدة نادي القصة الذي جمعنا منذ سنوات وقد وجدت فيه الصوت المختلف التائق دوما نحو التجدد والتطوير وكان لنا سندا في البحث عن تصورات جديدة لادارة النادي ومجلته في ظل الظروف الصعبة التي يعيشها العمل الثقافي والجمعياتي بصفة عامة وقد كرمه النادي منذ سنوات في أحد ندواته السنوية ويحتفي

به منتدى الفكر التنويري التونسي بإشراف الأديب الصديق محمد المي بالاشتراك مع نادي القصة يومي 15و16 أكتوبر 2021. فللمنتدى وصاحبه ألف شكر على مبادرته وجهده ولمحمود بلعيد ألف تحية على دأبه الإبداعي وحسه الإنساني الراقي.

«الدارجة التونسيّة» أو عندما تتّسع العبارة في رواية «لوز عشّاق» لمحمود بلعيد

محمد الصالح بن عمر

تقديم الرواية:

رواية «**لوز عشّاق**» لمحمود بلعيد هي رواية مسرحيّة من الحجم المتوسط (222 صفحة)، صدرت في طبعتها الأولى بتونس عن الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرّسم سنة 2010، وهي رواية تعالج الواقع الاجتماعي التونسي من خلال طبقة العمّال الضعفاء والمسحوقين في الإدارة التونسية عبر لغة محلّية صوّرت لنا أدقّ التفاصيل وأصدق المواقف.

والرواية بنيت على التشويق والأسلوب التهكمي أحيانا والعاطفي أحيانا أخرى، فيها حديث عن أحوال الناس العملة البسطاء والفقراء الذين يشتغلون في الإدارة، ومقاربة الواقع اليومي لهم. وقد أقحمت فيه مقاطع متعلقة بالحبّ أراد من خلالها الكاتب أن يكسّر الروتين اليومي للعمّال. وجاء ذلك في الحوار الذي دار بين سعد وحسن يقول سعد: «أنا والله نموت على طنبوبة عم حسن، طنبوبة نحب نعرس بيها... أنا نحب طنبوبة عم حسن... نحبها علخّر وماعادش نصبر»[1]. وهي مقاطع تكررت تقريبا

(1) الرواية ص27.

كلّما وظّف الكاتب شخصيّة سعد. وتعبّر في مجملها عن مواقف بسيطة للإنسان الشّعبي، إلاّ أنّ الكاتب حاول تفعيلها واتّخاذها أداة للكشف عن الألفة والعفوية مؤكّدا بذلك ارتباطه بالبيئة المحلية.

كما نقلت اللهجة العامية في هذه الرواية بعض الفضاءات مثل الإدارة وأحوازها والحديث عن الجنان، حيث حاول الكاتب من خلال روايته التقرب من الواقع التونسي باللّغة المتداولة اليومية.

تناولنا من خلال هذه الرّواية ظاهرة اللغة الدارجة، وهو لا محالة موضوع إشكالي متشعب لا يمكن الإلمام به في هذا المقام، لذا فقد حاولنا التركيز على بنية الخطاب الروائي والمستويات اللغوية للغة الدارجة ومحاولة تحريرها من سلطة اللغة الأحادية.

في معنى اللغة الدارجة

عموما يمكن القول إنّ «اللغة ليست رموزا فارغة، بل إنّها مشحونة بسياقات ثقافية وحضاريّة معيّنة وإنّ استعمالها في الفترة الحالية مرهون بالسياقات السّابقة، إذ لا يمكن أن تتطوّر اللغة ولا تفهم إلاّ في سياقات حضاريّة وثقافيّة محدّدة»[1].

تتّصف اللغة الدارجة بإسقاط الإعراب والتشكيل العادي المشترك المألوف، فهي متحررة من التعقيدات، والأحكام اللّغوية لتنطلق على سجيتها الكلامية باعتبارها اللّغة المحكية التي لا تخضع لأحكام الصرف والنحو ولا للألفاظ الدلالية المنتقاة.

لذلك فهي دائما حية متطورة نحو الأفضل. تتميز أوّلا بميلها إلى الاقتصاد اللّغوي، ذلك أنّ المتكلم باللّغة الدارجة يميل إلى

(1) حسين خمري، فضاء المتخيّل مقاربات في الرواية، الجزائر، منشورات الاختلاف ط1، 2009، ص12.

الخفّة في النطق، والاقتصاد في اللّغة جوهر من جواهر البلاغة. وتتميّز ثانيا بالعفوية في التخاطب اليومي، لا سيّما وأنّ العنصر الإنساني يضفي عليها مسحة الحياة، فالدارجة تعبر عن الحياة في سعادتها وفي قسوتها.

ولمّا تجاوز استعمال الدارجة، ما هو شفوي إلى ما هو كتابي، فإنّ ذلك قد أثار ضجة في الساحة الأدبية، خصوصا من طرف معارضي الكتابة بالدارجة، خوفا من فقدان اللغة العربية الفصحى هويتها الحقيقية، في حين أنّها تعدّ لغة العلم والفكر والأدب.

مع العلم أنّ الدارجة لا تعدّ فقط لغة البيت والشارع ولغة كلّ الفئات الاجتماعية فحسب، بل هي أيضا لغة موروثنا الشّعبي الضّارب بجذوره في القدم، فهو يحمل بطولاتنا المجيدة، ولغة حكاياتنا المليئة بالأمثال والحكم، وهذا الإرث لابدّ أن يخلد ويكتب كما هو دون أي تحريف لأنّه يعكس ثقافتنا، ثقافة الشّعوب.

ورواية **لوز عشّاق** كتبت باللّغة الدّارجة باعتبار أنّ النصّ الرّوائي نصّ مختلف ومتنوّع، ويعود بنا ذلك إلى ميخائيل باختين[1] الذي كان يرى في التنوّع اللّساني اللّهجي سمة العمل الرّوائي وعلامة دالّة عليه، فالرّواية هي التنوّع الاجتماعي للّغات تنوّعا أدبيّا منظّما. ويذهب باختين إلى أنّ اللّغة الوحيدة التي تشبه «لغة الآلهة» هي لغة الشّاعر لا لغة الرّوائي، لأنّ الشّاعر لا يحتاج لغة غيره بما أنّ نصّه هو نصّ مونولوجي بينما لغة الرّوائي لغة حواريّة تقوم على التعدّدية اللّسانية والصّوتية للّغة الأدبيّة وغير الأدبيّة.

---

(1) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي. ترجمة محمد برادة، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، 1987.

وتكمن أهمّية اللّغة الدارجة في أنها جزء من كيان الأمّة وهويّتها الوطنيّة ووجودها الحضاري، لذلك عمد الرّوائيّون إلى توظيفها باعتبارها جسرا رابطا بين طموحاتهم ورغباتهم في التمسّك بوطنهم من جهة، والاتّصال المباشر بالجماعة عبر لغتها وحكاياتها وأغانيها ومعتقداتها وأمثالها الّتي انطبعت نفوسهم وأحلامهم على صفحتها من جهة أخرى. وهو ما خلق مجالا خصبا للتّفاعل بين الرّوائي والذّاكرة الجماعيّة المعبّرة عن روح الشّعب وكيانه. وعمل على توثيق الصّلة بين اللّغة العاميّة والنصّ الفصيح، ممّا ولّد طاقة تأثيريّة قويّة، وحضورا فاعلا ضدّ محاولات الطّمس والتّذويب والسّرقة.

التعدّد اللغوي في رواية لوز عشّاق

كتب محمود بلعيد روايته باللغة الدّارجة سردا وحوارا، حيث يحيل الراوي الكلمة للشخصيات لكي تتحاور فيما بينها لتبين عن وجهات نظرها، وهي في حديثها هذا تعبّر عن طبقتها الاجتماعية التي تصدر عنها. ونلاحظ أنّ لكلّ ملفوظ في الرواية سياقه، والسياقات هنا تتمثل في سياقات الحياة الاجتماعية البسيطة للشّخصيات بمختلف مظاهرها.

حيث نجد شخصيات الرواية وهم كثر، نذكر منهم: بلقاسم، سعد، حسن، الهادي، طنبوبة، عم حميده، عم بركة العساس المغربي،... لكلّ شخصيّة دور تقوم به سواء في الحوارات أو التدخل للتعليق، كما أنّ لكلّ شخصيّة معاناتها وقضيّتها في الحياة ونجد ذلك من خلال الحوارات الباطنية للشخصيات، ولو أخذنا على سبيل المثال شخصيّة «سعد» في حديثه مع نفسه عن حبّه لطنبوبة، حيث يقول: «عندها قدّاش العجلة وهي تصيح وتيّط، وأنا

ساكت عليها... ولا نوخّر ولا نقدّم... توّه نمشيلها دغري، هذي المرّة، نمشيلها دغري وما نفلتهاش قداش العجلة باش تبقى تزريط شايحة نكتة زيت لازم نمشيلها ونقوللها، ولا من غير ما نشعر نقوللها قزوز قزوز... نحبّك نحبّك... طنبوبة نحبك من غير ما نشعر وهبل عليك...»[1].

ونذكر أيضا شخصيّة بلقاسم يقول عنه الكاتب: «والسبركة في يده يدفع فيها بالرّنة... وهي تعمل شت... شت... وهو يحكي... ويحدّث في روحه: نهز شويه زبيب ولوز للعزوزة...»[2]

إلى غير ذلك من الحوارات الداخلية وهي كثيرة في الرواية جاءت لتفصح عن دواخل الشخصيات وأوضاعها النفسيّة والاجتماعيّة.

يوظّف الكاتب في الرواية **الأمثال الشعبيّة** وهي كثيرة ومتنوّعة. فالأمثال الشعبية هي الحياة الرّوحية للشعب بمختلف طبقاته، خصوصا الفقيرة منها والتي لا تتوانى في حالة يأسها وإحساسها بالبؤس.

مثالنا على ذلك: «أنت كيف الزير المتكّي لا تضحّك ولا تبكّي» ذكرت في سياق غضب حميده وسكوته دون الإفصاح عن رأيه: حميده تتحرّك يا سخطة قول كلمة وتحرّك حميدة آش صادك اليوم مبوّم كيف البومة...»[3].

(1) الرواية ص34.
(2) الرواية ص101.
(3) الرواية ص174.

يقول أيضا: «حتى أحنا طامعين في العسل من زك الفرززّو»[1]. هذا المثل أيضا له سياقه العام الذي ورد فيه وهو سخط العمال على مدير الإدارة وعدم أكلهم من حلويات الحفلة التي كانوا يحلمون بها طيلة أسبوع كامل ليغنموا من حلوياتها ومشروباتها لكنهم لم ينالوا شيئا.

فالشخصيات الروائية تعبر عن واقعها بواسطة تلك التجربة المضغوطة والمكثفة التي يحملها المثل. ومنه، فالتوظيف العامّي يغوص بنا في السّياق الاجتماعي ليصوّر لنا معاناة الشخصيّة ومأساتها.

والتوظيف الشعبي لا يقتصر على المثل فحسب، بل يتعداه إلى **الأغاني الشعبية** وقد وظفها ليضفي بعض الحميمية على اللّغة بوصفها حاملة لفرح الشخصيّة وسعادتها. (وهنا ذكر الكاتب للكثير من الشخصيات المعبّرة عن فرحها بالغناء).

ولم يقتصر الكاتب في توظيفه للشّعبي على الأمثال والأغاني بل تعداه إلى الكلمات الأجنبية (الفرنسيّة خاصّة) التي أصبحت بفعل تداولها تدخل في إطار الدارجة مثل كلمة: «ديم ننشد وتوه وفى: فيني بالسوني يقولو: فيني هكه fini، Dommage، Frommage، إلى غير ذلك من الكلمات[2].

ويوظّف الكاتب أيضا اللغة الفصحى: من خلال بعض الكلمات: «نشعر بروحي(ص54)، (من قفصه ص64).

يستعمل الكاتب أيضا القرآن من خلال ذكره لآية الكرسي (ص212).

(1) الرواية ص222.
(2) الرواية ص156.

وما تجدر الإشارة إليه أن توظيف الدارجة الشعبية في الرواية لا ينفي عنها شعريتها، بل إنه يضفي عليها مسحة جمالية تكتسبها من ذلك التعدد اللغوي الذي يمنح النص بعده الواقعي.

وهذا من شأنه أن يعطي النص الروائي حركة دينامية، فيصبح نصا فاعلا ومتحركا.

ما نخلص إليه أن هذه الرّواية تعدّ نصّا حواريا بامتياز، فيه تعدّدت الملفوظات الكلامية للشخصيات، وجاءت خطاباتها متلوّنة بتلك السياقات الاجتماعية التي تنتمي إليها، حيث حضرت كلّ المستويات العاميّة لتسيطر على مستوى السرد وتستحوذ على الحوار، وهذا في محاولة من الروائي تعديد مستويات الكلام في الرواية.

فالرواية إذن أتاحت لنا أن نلمس عن قرب مسألة التعدّد اللغوي إيمانا بأنّه داخل اللغة الواحدة هنالك العديد من المستويات.

النتائج: توصلنا من خلال هذه الرّواية إلى النتائج التّالية:

1 – إن اختيار محمود بلعيد للغة الدارجة ليس اعتباطا، بل كان واضحا من خلال الغوص في عمق الواقع التّونسي وما كان يعانيه العامل البسيط والفقير في الإدارة التونسيّة.

2 –الوقوف على مميزات اللغة الدارجة من خلال هذه الرّواية مثل العفوية والاقتصاد اللغوي، وتحررها من كلّ التعقيدات.

3 –ما يزكّي الكتابة باللغة الدارجة في هذه الرواية هو مسألة اللغة سواء سردا أو حوارا، ورغم التطوّرات التي شهدها السرد العربي في الرواية وفنّياتها وطرائقها، إلاّ أنّ الكاتب هنا وفّق في الاشتغال على اللغة الدارجة من خلال كثرة الحوارات في الرواية وتعليقات السارد وكثرة الإشارات الركحية ولا ننسى أنّ هذه الرواية هي رواية مسرحيّة لا بدّ لها أن تكتب بالدارجة.

خاتمة:

تتميّز اللغة الدارجة بقدرة تعبيرية هائلة، وتتوفر على قيم جمالية حسية يمكن إطلاقها في أجواء أكثر حميمية وأقل كلفة لغوية. فالدّارجة، التي هي لغة سائدة في حياتنا اليومية، تعد تكثيفا مذهلا لمخزون تعبيري ودلالي رافق تشكلها عبر السنين، ما لا توفره الفصحى أحيانا، حين تصبح حملا ثقيلا على النص نفسه مثلا، بخلاف العامية التي توفر قدرا من التوليف المنسجم مع سمات الشخصية الروائية، حيث يمكننا سماع الإيقاع الداخلي لمشاعر الشخصيات بوضوح، والتقاط الدلالات التي تأتي بها مفردات أكثر قدرة على التعبير بتلقائية، عن المشاعر الداخلية.

وفي الأخير يمكن القول إنّ الرواية تكتب نفسها فلا يكون اختيار اللغة قرارا مسبقا من الكاتب تجاه النص، وهنا تبرز مسألة الضرورة الفنّية.

فهناك روايات لا تحتمل فكرتها أن تكون بالدارجة، وبالمثل توجد أعمال أخرى لا تقبل إلاّ بالدارجة. ذلك أنّ لكلّ نصّ سياقه الذي يحدّد الشّكل الفني الذي سيُكتب به وطبيعة الحوار ولغته يحددهما هذا السياق أيضا.

وهناك نصوص تغوص في قاع المجتمع، وتقدم حياة الناس البسطاء بعفوية وبساطة وتلقائية يصبح معها استخدام اللغة الفصحى غير منسجم مع سياق العفوية والبساطة، وغير قابل للتصديق من قبل القارئ. وهناك نصوص أخرى يمكن أن تكتب باللغة الفصحى، لأن ذلك ينسجم مع الموضوع الذي يتناوله النص.

الغائبون، أو الحداد المستحيل في أقاصيص محمود بلعيد

بقلم: العادل خضر

«طالما كنّا موجودين فلا وجود للموت
وعندما يوجد الموت فلا وجود لنا»
من رسالة أبيقور إلى مينسي [1].

من الافتراسيّة إلى الماليخوليا

يحكى أنّ «الشّاعر المعروف بديك الجنّ [...]كان له جارية وغلام قد بلغا في الحسن أعلى الدّرجات، وكان مشغوفاً بحبّهما غاية الشّغف، فوجدهما في بعض الأيام مختلطين تحت إزار واحد، فقتلهما وأحرق جسديهما، وأخذ رمادهما وخلط به شيئاً من التراب وصنع منه كوزين للخمر. وكان يُحضرهما في مجلس شرابه، ويضع أحدهما على يمينه والآخر على يساره. فتارة يقبّل الكوز المتّخذ من رماد الجارية وينشد: [من الكامل]

(1) انظر،
Épicure, **Lettre à Ménécée,** Traduction de Octave Hamelin (1910) Édition électronique (ePub, PDF): Les Échos du Maquis, 2011.

وقد جاء فيها: «[...] tant que nous existons nous-mêmes, la mort n'est pas, et que, quand la mort existe, nous ne sommes plus.

يَا طَلْعَةً طَلَعَ الحِمَامُ عَلَيْهَا وَجَنَى لَهَا ثَمَرَ الرَّدَى بِيَدَيْهَا
رَوَّيْتُ مِنْ دَمِهَا الثَّرَى وَلَطَالَمَا رَوَّى اَلْهَوَى شَفَتِي مِنْ شَفَتَيْهَا

وتارة يقبّل الكوز المتّخذ من رماد الغلام، وينشد: [من الكامل]

فَقَتَلْتُهُ وَبِهِ عَلَيَّ كَرَامَةٌ مِلْءَ اَلْحَشَا وَلَهُ الفُؤَادُ بِأَسْرِهِ
عَهْدِي بِهِ مَيْتًا كَأَحْسَنِ نَائِمٍ وَالْحُزْنيَسْفَحُ أَدْمُعِي فِي حِجْرِهِ»[1]

ويروي داود الأنطاكي في مقتل الجارية والغلام رواية أخرى جاء فيها: «حُكي أنّ عبد الله بن رغبان الكلبي، وقيل عبد السلام المشهور بديك الجن الحمصي، [...] عشق جارية وغلاماً واشتدّ بهما كلفه وتهالك في حبّهما حتّى حان تلفه فاشتراهما، وكان يجعل الجارية عن يمينه، والغلام عن شماله ويجلس للشّرب، فيلثمها ويشرب من يدها تارة والغلام أخرى، ولم يزل كذلك إلى أن أحسّ نفسه من شدّة الحبّ أنّه سيموت، ويصيران إلى غيره، فذبحهما وحرقهما، وعمل من رمادهما برنيّتين، فكان يشرب فيهما ويقبّلهما عند الاشتياق [...]»[2].

ليس يعنينا من روايتي الخبر المختلفتين صدقٌ ما حدث من تلك الجريمة الشّنيعة أو زيفُ وقائعها، فإذا علمنا أنّ ديك الجنّ «**كان من الشّيعة**» في رواية العاملي، و«**أنّه كان من أعظم الفسّاق بين**

(1) محمد بهاء الدّين العاملي، الكشكول لخاتمة الأدباء وكعبة الظّرفاء، تحقيق السّيّد محمّد السّيّد حسين المعلّم، قم، المكتبة الحيدريّة، الطّبعة الأولي، 1427 هـ، ج1، ص227. وقد أعدنا ضبط الأبيات الواردة في الخبر مصحّفة على، ديوان ديك الجنّ، حقّقه وأعدّ تكملته أحمد مطلوب وعبد الله الجبوري، بيروت – لبنان، نشر وتوزيع دار الثّقافة، (د.ت)، [تكملة الدّيوان]، ص90 وص93.

(2) داود الأنطاكي، تزيين الأسواق في أخبار العشاق، بيروت، منشورات دار ومكتبة الهلال للطّباعة والنّشر، (د.ت)، ج1، ص292.

العشّاق، وأجمعهم للقساوة والاشتياق» في رواية داود الأنطاكي، لا بدّ أن نعتبر أنّ الرّوايتين قد وضعتا للتّشنيع على الشّاعر لأسباب مذهبيّة لا سبيل إلى جحدها. ومهما يكن الأمر فقد ألهمت هذه «المأساة» عمر أبو ريشة لينظم قصيدته «كأس» [1]، مثلما ألهمت رئيف خوري ليكتب سيرة روائيّة عن الشّاعر عنوانها «ديك الجنّ، الحبّ المفترس» [2]. وفي كلتا المحاولتين الشّعريّة والنّثريّة كان العمل منصبّا على محاكاة وقائع القتل الّتي شاعت في كتب الأدب والأخبار، وإعادة كتابتها بشحنها بعواطف جديدة تستجيب لذوق القرّاء في العصر الحديث. ولم تلفت هذه الحكاية المثيرة انتباهنا لمأساوية أحداثها بل لغرابة وقائعها الموسومة بالإفراط. فأن تبلغ الأهواء بصاحبها حدّا مشطّا تجعله ينتقل من الانفعال الشّديد بسبب الغيرة والحسد إلى القتل فالحرق، ثمّ صنع «كُوزين» أو «برنيّتين» من رماد الفقيدين فذاك كلّه مشهد قريب في منطق أفعاله من عمل الحلم أو الاستيهام fantasme أو الهذيان délire. فعملُ القصّة كعمل الحلم يُخفي ويُظهر في آن واحد شوقا désir عاتيا إلى إلغاء كلّ ما يفصل ومحوِ كلّ ما يميّز ويرسم الحدود بين الذّات (الّتي مثّلها ديك الجنّ في الخبرين) والغير (الّذي شغله الجارية والغلام). فالغيرة والحسد يترجمان تصوّرا لهويّة مخصوصة واهمة، هي هويّة الهو هو le même، الّتي تتميّز بخواصّ خياليّة تتمثّل في عدم التّفريط في الآخر وعدم خسرانه إلى الأبد. وحين يغدو الآخر مبنيّا خياليّا عند الذّات على هذا النّحو المسكون بقلق

(1) عمر أبو ريشة، ديوان عمر أبو ريشة، بيروت، دار العودة، 1998، المجلد الأوّل، ص133-143.

(2) رئيف خوري، ديك الجنّ، الحبّ المفترس، بيروت، دار السّاقي، الطّبعة الثّانية، 2014.

الخسران يضحي تدميره والتهامه الضّمانة الوحيدة الّتي تجعله متيقّنا بأنّ الآخر لن يهجره أو يتخلّى عنه [1].

إنّ سلسلة الأفعال المتتالية المتشابهتين في الخبرين «**فقتلهما وأحرق جسديهما**»، «**فذبحهما وحرقهما، وعمل من رمادهما برنيّتين، فكان يشرب فيهما ويقبّلهما عند الاشتياق**» لتقرّبنا كثيرا من «الوليمة الافتراسيّة» le festin cannibalique، مع اختلاف في تأويل محتواها الميثيّ، فهي لا تهدف إلى تحصيل خواصّ الآخر ومزاياه بالتهامه. فـ«الافتراسيّة» le cannibalisme هي في السّياق الأنتروبولوجيّ هذه الأسطورة الّتي تتّخذ من القتل ذريعة لنكران كلّ اختلاف (بين الذّات والآخر) من شأنه أن يفضي إلى تماهٍ ممكن بينهما بواسطة الاعتقاد في الاحتواء بالالتهام. ولكنّها في السّياق النّفسي هي انتهاك خياليّ فعليّ للافتقار le manque (ومن صوره الحرمان والخسران والهجران والقطيعة)، يُنكر فيها وجودُ الآخر بنُكران الواقع ذاته désaveu du réel [2]. ومهما يكن معنى «الافتراسيّة» فهي «تتضمّن هذه العدوانيّة الماثلة في القلق ذاته من خسران موضوع الحبّ وإفنائه بدل تركه بالانفصال عنه.» [3]. فخسران الموضوع (بالقطيعة أو الهجران) لا يتضمّن أيّ تهديد إلاّ إذا أفضى ذاك الخسران إلى دمار الأنا. ويسمح لنا هذا التّصوّر بأن نؤوّل قلق خسران موضوع الحبّ بوصفه قلق

(1) انظر، (1978)، p64.

(2) p. 65 وسواء أكانت «الافتراسيّة» حلما أم هذيانا أم استيهاما فإنّها تكوّن مضمون الوهم الميثي الّذي جعل منه اللاّشعور لعبا متوحّشا للمتعة الماليخوليّة المتمثّلة في التهام موضوع الحبّ الّذي ترتبط به الأنا بواسطة هذا التّماهي البدائي الّذي يحمل في طيّاته تهديدا خاصّا بالقطيعة.

(3) p. 65 الّذي يؤكّد أنّ هذا النّكران يتحكّم في قلق الانقطاع، بمعنييه «أن ينقطع عن» أو «أن يكون مقطّعا» قطعا قطعا.

الأنا من أن تعجز عن العيش بعد اختفاء الموضوع المحبوب. وهذا يقرّبنا كثيرا من الماليخوليا. فهي ليست انطواء الأنا بعد خسران الموضوع فحسب، وإنّما هي هذه القدرة الاستيهاميّة (أو المهلوسة) على العناية به ليبقى حيّا بوصفه موضوعا ضائعا «objet perdu». وحينئذ يتّضح هذا الازدواج في «الافتراسيّة» والتّضادّ إن اعتبرنا أنّ القلق الماليخوليّ هو في الآن نفسه قلق افتراسيّ. فهذا الازدواج يعني أنّ أَضْمَنَ سبيل للحفاظ على الموضوع الضّائع هو تدميره لإبقائه حيّا. فـ«الافتراسيّة» هي هذا التّعبير الميثي عن حداد ماليخوليّ بقتل الموضوع الّذي من جرّاء سحره le charme وجد الأنا نفسه مفتتنا به وعاجزا عن الانفصال عنه. هذا «الافتتان» الّذي يعني إفراطا في التّعلّق بالموضوع السّاحر الفاتن بعدم التّفريط فيه يمثّل في الواقع مضمون هذا القلق الماليخوليّ الّذي تصوغه عبارة بيار فيديدا Pierre Fédida الرّشيقة «إبقاء الموضوع حاضرا وإن كان غائبا» [1]. ومن ثمّة أمكننا أن نتبيّن أنّ المشترك بين عدوانيّة «الافتراسيّة» والقلق الماليخوليّ يتمثّل في علاقتهما بالغياب. فأن يشرب الشّاعر خمره من كأس (أو كأسين) صُنع من رماد الفقيد الغائب le défunt absent ويشرع في منادمته كأنّه حيّ وإن كان ميّتا، وحاضر وإن كان غائبا فذاك مشهد من مشاهد «الحداد المستحيل». فالموتى لا يغيبون بمجرّد مواراتهم تحت التّراب، وإنّما يعودون بعد تحويلهم، كما جاء في الخبرين، إلى «كوزين» أو «برنيّتين»، أو يعودون رغم أنف الأحياء، فيشغلون على نحو ضمنيّ مواضعهم القديمة في الفضاء العائليّ أو الحميم. فديك الجنّ مازال ينادم الجارية والغلام حتّى بعد قتلهما، بتقبيل ما بقي من رمادهما عند

(1) p. 65. حيث يقول: « »

الاشتياق وإنشاد الشّعر. فالغائبان لم يتركا مكانهما شاغرا، بل كان غيابهما ممتلئا بحضورهما المؤلم الثقيل، بل قلبهما هذا الحضور الثّقيل إلى طرف ثالث، أو «ثالث ثقيل» لم يُقْصه الغياب، بل جعله كالثّالث غير المرفوع حاضرا رغم غيابه، حتّى أنّ بعض علماء النّفس أطلق عليه تسمية «الثّالث الثّقيل»، «le tiers pesant»، لأنّه «يشغل مكانا مركزيّا من فضاء العائلة الانفعاليّ»، وحاضر فيه على نحو ضمنيّ بوصفه عنصرا من السّلالة، وفردا من أفراد الأجيال السّابقة واللاّحقة، بالقرابة أو النّسب أو المحبّة والعشق... [1].

*

مثل هذا «الثّالث الثّقيل» قد صادفنا في بعض أقاصيص محمود بلعيد في صور شتّى حملتنا على الانتباه إلى مشكليّة الغياب والتّفكير فيها لطرافتها من ناحية، ولانفرادها بمعالجة مسألة «الغائب» في المدوّنة القصصيّة التّونسيّة [2]. ولمّا كان استقراء صور «الغائب» واستقصاء وجوه «الغياب» في هذه المدوّنة يقتضي منّا عملا طويلا لا يتّسع له هذا المقام، آثرنا أن نحصر اهتمامنا في بعض القصص الّتي بدا لنا فيها «الغائبون» يمثّلون مظهرا من مظاهر «الحداد

(1) انظر،
- (2017) *Le Deuil impossible, La place des absents en thérapie familiale*, Préface de Mony Elkaïm, Belgique, Bruxelles, De Boeck Supérieur, p49-51

(2) تفطّنت هيام الفرشيشي لحضور هذه المسألة في بعض نصوص محمود بلعيد وأثارتها في مقالتين هما،
أ – «»شكرا أيّها اللّصّ الكريم» سؤال العبور من عالم الواقع إلى عالم المثل»، «الصّحافة» (ورقات ثقافيّة)، الجمعة 21 نوفمبر 2003، ص3.
وب – «قراءات، الفضاء المكاني وأسئلة الحياة والموت في «شكرا أيّها اللّصّ الكريم» للقاصّ محمود بلعيد، «الحرّيّة» (الملحق الثّقافي)، الخميس في 11 نوفمبر 2004، ص7.

المستحيل». ذلك أنّ ما يخوضه البعض من أبطال هذه القصص في شدّتهم ليس تجربة الموت، وإنّما تجربة الفقيد défunt. ومعلوم أنّ الموت في هذه التّجربة لا يبرز على نحو سافر، وإنّما يتجلّى في شكل مقاومة، وهي «المقاومة الّتي يجابهنا الموتى بها»[1]. فالأموات كما علّمنا فرويد «مهيمنون أقوياء وقد يأخذنا العجب إن علمنا أنّهم كانوا يُعتبرون بمثابة الأعداء كذلك» [2]. ومهما تكن أشكال المقاومة الّتي يبديها الموتى فإنّ قصصهم كانت تمثّل ضربا من «تذكار الموتى» mémoire des morts. وهو عبارة عن كتاب كان يؤلّف لتخليد أسماء القدّيسين وكلّ فقيد من القساوسة في الكنائس والأديرة. وكانت الغاية من هذا التّذكار هو أن يعين الأحياء على الانفصال عن الميّت وتخفيف عذابه في المطهر purgatoire بتقليص مدّة مكوثه فيه. غير أنّ قصص محمود بلعيد، أو طائفة منها، كانت تشتغل على نحو مختلف تمثّل في التّمسّك بالفقيد الغائب على نحو جعل عمل الحداد مستحيلا. وهذه الاستحالة تقرّب عمل الحداد من الماليخوليا بوصفها قدرة استيهاميّة (أو مهلوسة) على العناية به، أي بالغائب الفقيد، ليبقى حيّا. وإذا سلّمنا بأنّ فنّ القصّ هو في جوهره ممارسة ماليخوليّة [3] فإنّ استبقاء الغائب بجعله حاضرا وإحياء الميّت ببعثه حيّا واسترجاع الفقيد بجعله يعود هي مظاهر من الماليخوليا أو «الحداد المستحيل» بوصفه عملا فاشلا لا يمكن أن ينجز إلاّ في شكل سرديّ ماليخوليّ، فبفضل القصّ

---

(1) العبارة للفيلسوف النّمساوي طوماس ماتشو، وهي، " "، وقد أوردها (2002) « 54 (1).

(2) « Nous savons que les morts sont des dominateurs puissants; et nous serons peut-être étonnés d›apprendre qu›ils sont aussi considérés comme des ennemis. »ضمن ، Sigmund Freud, *Totem et tabou*

(3) انظر، 212.

فقط ومزيّته يعود الماضي، ويعود معه في الآن نفسه «الغائبون» في هيئة أخرى شبيهة بـ«الأشباح» fantômes و«الأطياف» spectres و«العائدين» revenants من موتهم. فهؤلاء «الغائبون» بجميع أصنافهم لا يمكنهم أن يعودوا إلاّ إذا تعرّفنا إليهم بفضل خيالنا الخلاّق أو «قوّة خيال الأحياء» [1]، «وهذه العودة بالتّعرّف إليهم غير ممكنة إلاّ بالقصّ» [2].

الغائب أو العائد من موته «نلاقي الموت في وجه الغير»

إيمانويل لفيناس [3]

لعلّ من مظاهر الاستحالة في بعض قصص محمود بلعيد هي عودة «الموتى» بين الأحياء. فالشّائع المعروف أنّ «الغائبين» من الّذين طال غيابهم هم في عداد الماضي، و«بجوار ربّهم» في مملكة الموتى يقيمون. ولكنّهم في بعض الأحيان يعودون حين يعود الماضي حاملا معه ما ضاع في حفل شبيه بالعيد. هذا على الأقلّ ما تؤكّده قصّة «**الوجه الآخر للمدينة**» المنشورة ضمن مجموعة محمود بلعيد القصصيّة «شكرا أيّها اللّصّ الكريم». فهي تثبت في مطلعها إمكان عودة الفقيد بعد غياب دون أن تكون في عودته ما يثير الاستغراب، فتصبح تلك العودة بمثابة عيد يحتفل فيه بحضور

(1) انظر، (1994) 75. الّذي يؤكّد أنّ:
«Les revenants[…] n«existent que par la force de l«imagination des vivants »

(2) العادل خضر، القصّ والماليخوليا، في الحكايات والمواضيع الضّائعة، مقالات في التّأويل القصصيّ، تونس، الدّار التّونسيّة للكتاب، الطّبعة الأولى، 2017، ص14.

(3) انظر، (2006) 121. حيث بيّن أنّ محبّة الغير، إنّما هي الانفعال الجزع، أو الانزعاج، من موت الآخر. «إنّ استقبالي للغير، لا القلق من الموت الّذي ينتظرني، هو مرجع الموت. إنّنا نلاقي الموت في وجه الغير.».

الغائب الّذي نجا من الموت وعاد سليما معافى: «سمعت كما يسمع جلّ النّاس، **حكايات** عديدة ومختلفة من بينها **حكايات** عن الّذين انتشر خبر وفاتهم، وبكى الأهل والأقارب، وتحرّقوا عليهم لوعة وأسى... كما شاع من لقي حتفه أثناء سفر أو في حرب من الحروب، أو في بلاد الغربة – كما يُقال في أيّامنا هذه – ثمّ عاد بعد سنين **مُعافى وفي صحّة طيّبة**، فعمّ الفرح وانقلب الحزن الشّديد إلى حفلات وأعياد، وذبحت الخرفان، وانطلقت الزّغاريد طوال الأيّام والأسابيع.» [1]. كلّ الأفعال الواردة في هذه الفقرة مسندة إلى ضمير الغائب، وهي تتعلّق بموت الآخر أو بموت «شخص مّا» «de quelqu«un »، أو بالموت بشكل عامّ «la mort-en-général»، أو بموت مجرّد مجهول «la mort abstraite et anonyme»أو موت غير شخصيّ impersonnel لا يبالي به أحد mort indifférente. غير أنّ هذا الضّرب من الموت الشّائع طبّيّا وبيولوجيّا واجتماعيّا وديمغرافيّا الّذي يمثّل منتهى الموضوعيّة غير المأساويّة le comble de l«objectivité atragique» [2] سرعان ما يضطرب إذا انقلب موت الآخر إلى مصدر من مصادر القلق. فأن يعود الميّت حيّا بين الأحياء، وأن يكون ماثلا حاضرا بينهم بعد طول غياب، ويُرى شخصه «بعد سنين **مُعافى وفي صحّة طيّبة**» فذاك كلّه يدخل في باب الغرائب والعجائب والمعجزات هذا إذا نظرنا إلى العجيبة mystère على أنّها «**نتيجة بلا مقدّمات**»، والمعجزة «**نتيجة بلا مسارات**» [3]. فالعجائب و**المعجزات** هي قبل كلّ شيء «**قصّة العجيبة**»، و«**قصّة**

---

(1) محمود بلعيد، شكرا أيّها اللّصّ الكريم، تونس، نشر محمود بلعيد، الطّبعة الأولى، 2003، ص7. والإبراز إبرازنا.

(2) (1977-2003) 25.

(3) انظر، (1991-2001) - 126، حيث يقول: «»- « ? ? »

المعجزة»، وخارج الكون القصصيّ و«الحكايات» لا وجود لمعجزة أو معجزات ولا عجيبة ولا عجائب في الواقع، لأنّه لا وجود واقعيّ لها خارج عالمها الممكن. ذلك أنّه لا دليل ملموس على عودة الغائب العائد من موته سوى ما يروج من **حكايات** يقبلها العقل حينا «هذه كلّها أحداث وقعت وغرائب جرت، يقبلها العقل ويرتضيها...» ويرفضها حينا آخر حين يعود الميّت الّذي غيّبه الثّرى إلى الحياة «أمّا أن يشيّع إنسان جنازة إلى مقبرة، ويشاهد بعيني رأسه الجثمان وهو ينزل في القبر ثمّ يُهال عليه التّراب [...] ثمّ يعود يراه من جديد يسعى كسائر البشر، فهذا لا يُصدّق ولا يُطاقُ ولا يستسيغه عقل ولا يقبله إنسان» [1]. ولكنّه لا يغدو غائبا استثنائيّا إلّا إذا كانت عودته نتاج خيالنا الخلاّق. فبفضل خيالنا الخلاّق فحسب نتعرّف إلى الفقيد العائد، بله كلّ الغائبين، على نحو استثنائيّ فرديّ لا يشاركنا فيه أحد. فما يقع لنا على نحو استثنائيّ لا يمكن إدراكه على نحو موضوعيّ إلاّ بالقصّة. فهي الّتي تجعل المستحيل وقوعه ممكنا على نحو استثنائيّ. يقول «حسن» بطل قصّة «**الوجه الآخر للمدينة**» وراويها وشاهد العيان الوحيد على وقوع أحداثها: «لكن هذا ما يحدث لي بالفعل... أشاهد أحيانا رجلا علمت علم اليقين أنّه تُوُفّي منذ أشهر وأعوام... فأقول بعد ما ألعن الشّيطان: «من المستحيل... الرّجل الّذي أراه أمامي هو ليس فلانا...؟!» تجري قدماي رغما عنّي، أقتفي أثره... وألاحقه طوال نهج أو نهجين... ثمّ أعود أدراجي قائلا: «من مات مات، فلا شكّ في ذلك... وقد شيّع إلى مثواه الأخير منذ أشهر أو أعوام، فقد انتهى أمره في هذه الدّنيا...». أحدّث نفسي وأهمس إليها قبل النّوم وقد عدت أفكّر في

(1) محمود بلعيد، شكرا أيّها اللّصّ الكريم، م.م، ص7.

شأن الرّجل الّذي شاهدت هذا اليوم، أو الأيّام الماضية، لكن تمرّ الأيّام وأعود من جديد أشاهد أناسا آخرين كنت علمت علم اليقين أيضا أنّهم انتقلوا إلى جوار ربّهم، وصاروا في عداد الموتى منذ زمن.» [1]. ولا يتجلّى الاستثنائيّ «l«exceptionnel» في ظهور الموتى بعد غياب طويل، ولا في ما يحدثه «انبعاثهم» من اضطراب في مجري الزّمان الطّبيعيّ، ولا في ما يتسبّب مرآهم من تزعزع أطر الفهم الّتي جعلها العجب عاجزة عن تفسير المستحيل (بوصفه حدثا قد وقع ولكنّه رغم ذلك لا يُصدّق)، وإنّما يتجلّى بوجود شيء زائد في هؤلاء «**الأناس الآخرين**» يجعلهم خارج «عداد الموتى»، وخارج إحصاء الجماعة ورقابتها لأفرادها، الأحياء منهم والأموات، والمفقودين الغائبين والعائدين. وهذا الزّائد فيهم هو تحوّلهم إلى «**أناس آخرين**» بسبب طريقة النّظر إليهم الّتي ينفرد بها الإنسان الاستثنائيّ ويتمتّع. وإن كان أرسطو قد عدّ السّوداويّين رجالا استثنائيّين (لأسباب أخرى) وجب بهذا الاعتبار أن نعتبر «حسن» بطل قصّة «**الوجه الآخر للمدينة**» إنسانا استثنائيّا لا بسبب «سوداويته» وتعلّقه المفرط بالموتى، وإنّما بسبب ما يراه وينفرد برؤيته، فيضحي بسبب ذلك وحيدا متوحّدا معزولا ومنعزلا لا شاهد على ما يرى وما يعلمه «**علم اليقين**» سواه. وما يعلمه «**علم اليقين**» هو رؤية المستحيل، رؤية الموتى في دنيا الأحياء بدل أن يكونوا في «**جوار ربّهم**». فالعلاقة بين «الزّائد» و«الاستثنائيّ» ينبغي أن تفهم في سياق هذه القصّة على أنّها لقاء جمع بين إنسان «البقية الباقية»، هذا الزّائد على الحاجة superflu، هذا الميّت الحيّ، الغائب الحاضر، وبين الإنسان الاستثنائيّ «perittos» صاحب هذا

(1) محمود بلعيد، م.ن، ص7–8.

المزاج الغريب، المتمتّع بإبداعيّة العبقريّ الخلاّقة، والخيال المجنّح [1]. وبفضل ذاك الخيال، صار الموتى في عداد الزّائدين على الحاجة، لأنّهم صاروا يوجدون في الفضاء الّذي يفترض أن لا يكونوا فيه. ولكن إن وجدوا في غير مكانهم، أي «**في عداد الموتى**»، فذاك يعود إلى نشاط الرّاوي البصري المفرط الّذي بلغ به الإفراط إلى درجة التبس فيها الحيّ بالميّت. ولعلّ ذاك الإفراط يفسّر بتعلّقه الشّديد بالأموات أكثر من تعلّقه بالأحياء. ولذلك كانت المقابر مكانه الأثير يمضي فيه عامّة يومه [2]. فإن جال في المدينة وشوارعها وأزقّتها جالوا معه، حتّى صار يرى وجوههم وقد حلّت في وجوه الأحياء على نحو بات فيه عاجزا عن التّفرقة بين ما هو واقعيّ وما هو خياليّ من نتاج خياله المجنّح: «مررت يوما في شارع شارل دي قول، النّهج المشهور في «باب بحر» في تونس المدينة، الّذي يعجّ بالخلق من الصّباح إلى آخر ساعات المساء، شاهدت قرب «فندق الغلّة» بل عند بابه الصّغير في آخر بناية السّوق، رجلا مستندا إلى الجدار فكدت أصيح من فوري وأنادي البشير، وضعت يدي في آخر لحظة. فالبشير مات منذ سنوات. لاقيت يوما أخاه الهادي، وقصّ عليّ بحزن بالغ قصّة وفاته. اقتربت من الرّجل أكثر، وأنا أختلس النّظر... كدت أفقد صوابي: فهو البشير بعينه، البشير الّذي رافقته أيّاما، وهو الّذي صمّم لنا المقهى والمخبزة... وتابع الأشغال

(1) في تخريج جميع هذه المعاني، اعتمدنا بعض ما جاء في مقدّمة ضمن كتاب، (1991) «.. « » 19-20.

(2) محمود بلعيد، م.ن، ص13، «أتّجه أحيانا إلى المقابر لأقضي ساعات داخلها... أبدأ في البداية بمقبرة الفدان، حيث الأجداد رحمهم الله... ثمّ أعرّج إلى مقبرة سيدي يحيى، غير بعيدة عن مقبرة الفدان...ثمّ مقبرة السّرولات، ومقبرة الأتراك القديمة القريبة منهما... وأتّجه أحيانا إلى مقبرة الزّلاّج في الطّرف الآخر من المدينة».

طيلة عامين كاملين... كنت لا أفارق جنبه في تلك الأيّام... ها هو أمامي بطوله وعرضه... مستند إلى جدار السّوق، كأنّه يترقّب أحدا... نفس الوجه، نفس الجبين والحاجبين نفس الأنف والذّقن، شعر الرّأس الهائج المعكرش هو هو... وكذلك اللّباس والهيئة... شعر الرّجل باندهاشي وأنا أحملق فيه، فابتسم... وظلّ في مكانه مبتسما لا يتحرّك... واصلت سيري... التفتّ إليه مرات وهو في مكانه لا يتزحزح... بقيت أيّاما وصورته عالقة بذهني. البشير هو البشير بعينه وذقنه وأنفه وحاجبيه، لا شكّ في ذلك ولا ريب... لو شاهده أحد غيري ممّن يعرفونه لأصابه من الذّهول والاندهاش ما أصابني، وربّما أكثر.» [1]. تؤكّد هذه العبارة «**لو شاهده أحد غيري**» استحالة رؤية ما لا يُرى إلاّ على نحو فرديّ. فما رآه «حسن» ليس «**البشير بعينه وذقنه وأنفه وحاجبيه**» بل صورة البشير الّتي جعلها بالقول، أي بعمل الإثبات، مطابقة للأصل «**نفس الوجه، نفس الجبين والحاجبين نفس الأنف والذّقن، شعر الرّأس الهائج المعكرش هو هو... وكذلك اللّباس والهيئة...**»؟ وهو بهذا الإثبات يُزيل الفوارق بين الأصل والشّبيه حتّى تتهافت الحدود المانعة من التباس الأصل بنظيره. بل بفضل هذا الإثبات تحلّ الصّورة محلّ الغياب بوصفها صورة من غياب الموضوع، أو قل هي غياب الموضوع ذاته [2] الّذي لم يتحمّل «حسن»، هذا الإنسان الاستثنائيّ، محنته، فكان عمل الحداد في هذا المشهد غير مجدٍ مادام هذا الماليخوليّ «متشبّثا بموضوع شوقه يأبى التّأسّي عنه وسلوانه إلاّ

(1) محمود بلعيد، شكرا أيّها اللّصّ الكريم، م.م، ص8-9.

(2) انظر، Pascal Quignard, (2004) *Sur le jadis, Dernier royaume, II*, Paris, folio, p152 حيث يقول، « (comme l«image est absence de) l«objet»

بشيء يحلّ محلّ ذلك الغياب ويسدّ مسدّه، فيكون نظيرا أو شِكْلاً Analogue للهو هو، أو شبيها به Semblable». وفي هذه الحالة تحلّ الصّورة في الموضع الّذي انسحب منه الفقيد (بشير)، «لتسجّل شغوره وانحفاره excavation والفراغ الّذي خلّفه غيابه» [1]. فالصّورة ليست صورة الفقيد لأنّها في كلّ الأحوال صورة من لا وجود له أنشأها شوق الماليخوليّ وتعلّقه المفرط بالغير. وليس موضوع هذا الشّوق سوى رؤية المستحيل، أي ما تستحيل رؤيته، بجعله ممكنا. وقد صار هذا المستحيل ممكنا والممكن مستحيلا بفضل تصادم طريقتين بصريّتين في التّعامل مع الغياب وتأسيسه. تسمّى الطّريقة الأولى الشّبحيّة Spectralité، أمّا في الطّريقة الثّانية فيتأسّس ما ندعوه المرآويّة Spécularité. ويرتبط متصوّر «الشّبحيّة» بالأشباح. فالشّبح هو ذاك الّذي يرانا ولا نراه على نحو يجعل من لقاء نظرته بنظرتنا أمرا مستحيلا. وقد أطلق جاك دريدا على هذا اللّقاء المستحيل عبارة Effet de visière أو **تأثير كوّة الخوذة** إن صحّت التّرجمة [2]، وتتعطّل أيضا كلّ مرآويّة. فهذا المتصوّر البصريّ الآخر «المرآوية»، نسبة من المرآة، «لا يعني تبادل النّظر بقدر ما يعني لقاء نظرتين بحيث أنّ كلّ نظرة ترى صورتها في عين

---

(1) العادل خضر، في الصّورة والوجه والكلمة، مقالات ميديولوجيّة، تونس، الدّار التّونسيّة للكتاب، الطّبعة الثّانية، 2015، ص20.

(2) العادل خضر، في الصّورة والوجه والكلمة، مقالات ميديولوجيّة، م.م، ص23، حيث يبيّن دريدا «أنّ المقصود من عبارة الجزء المتحرّك الأماميّ من خوذة الفارس الّذي كان في القرون الوسطى يُجهّز بعُدّة حديديّة ثقيلة. ويتحقّق التّأثير الّذي يتحدّث عنه دريدا حين يضع الفارس الخوذة على رأسه ويحكم غلق كوّتها أو فتحتها المتحرّكة على وجهه، فينقطع بذلك الغلق كلّ تبادل نظر ممكن، ويتأسّس بذلك الانقطاع ضرب من الشّبحيّة لا نرى فيها نظرة الفارس الّذي ينظر إلينا. وبذلك تستحيل النّظرة وينقطع كلّ تبادل نظر».

الآخر ومرآتها. فإن لم تر صورتها واصطدمت بنظرة الآخر الرّهيبة الّتي تفقدنا هبة الكلام كان الموتُ أو الجنونُ.» [1]. إنّ فقدان هبة الكلام من هول الاصطدام بالحقيقة سنلفيه في بقيّة القصّة عندما يلتقي «حسن» بشخصيّة أخرى من الماضي تدعى «عبد الحميد» قد «**شيّع الأقارب والجيران جثمانه إلى مثواه الأخير**» [2]. منذ سنوات. ولكن ما إن يسمع صوته حتّى «تتقاذفني أمواج الذّكريات وتعبث بي كما تشاء... ثمّ يصفعني الواقع، ويصدمني وجود عبد الحميد أمام المشرب بالقرب منّي، أستطيع أن ألمسه بيدي، وأخاطبه... صوّبت كلّ اهتمامي نحوه، وهو منتصب بجانبي، **ولم أقدر أن أبدي حركة أو أقول كلمة... لا أدري فكأنّ لساني شُدّ من الدّاخل، أو جذب أو كأنّي انقلبت صنما...** « [3]. فظهور هذا الغائب كان مباغتا وخارج كلّ حساب وانتظار وتوقّع، ولذلك كان اللّقاء صادما من علاماته العنيفة فقدان الحركة والكلام معا. وتتعارض هذه الحال مع سابقتها. فقد كان يشعر قبل ظهور «عبد الحميد»، إثر دخوله إلى مقهى صغير عثر عليه لأوّل مرّة «في نهج صغير، نهج المدرسة السّليمانيّة [...] بهدوء غريب، وبراحة لم أشعر بها في مختلف مقاهي المدينة أثناء تنقّلي وتجوالي... فكأنّي في عالم غير هذا العالم الّذي نعيش فيه، أو في حياة أخرى غير هذه الحياة... أو كأنّ الزّمن توقّف وكلّ شيء صار لا قيمة له» [4]. هذه الحال الّتي جعلت «حسن» يشعر بأنّه «خارج الزّمان» ستنقلب في آخر القصّة إلى شعور صادم بأنّه كان «خارج المكان». ذلك أنّ المقهى الّذي توهّم

(1) العادل خضر، م.ن، ص24.
(2) محمود بلعيد،، شكرا أيّها اللّصّ الكريم، م.م، ص15.
(3) محمود بلعيد،، م.ن، ص17.
(4) محمود بلعيد،، م.ن، ص15.

أنّه مقهى وجلس فيه وترشّف قهوته سيكتشف أنّه لا وجود له في الواقع «عدت على أعقابي متّجها إلى حيّ جامع الزّيتونة... دخلت نهج الكتبيّة، فنهج المدرسة السّليمانيّة وجهتي الشّيخ في نهاية الأمر وخاتمة المطاف... وإذا بي أمام حانوت ليس لها مشرب ولا كراسي ولا شيء يشبه مقهى الشّيخ عثمان عن قرب أو بعد... بل دكّان نقّاش وشابّ منهمك في عمله وأطباق وصواني من حوله وفوانيس وأباريق ورمّادات [...] وقفت أمامه ثمّ سألته بعد تردّد [...] هذا الدّكّان مقهى؟... لا أبدا !!... ثمّ تابع بكلّ هدوء: ربّما كان ذلك في قديم الزّمان... أنا هنا أعمل منذ سنين... وأبي كان قبلي منذ أكثر من خمسين سنة... قبل حرب الألمان... لم أدر ما أقول للشّابّ... درت على أعقابي... وابتعدت عن الحانوت خطوات... ألقيت بصري على بعد إلى آخرِ النّهج، فلا أثر للمقهى الكبير، ما عدا دكّانة طويلة عليها حصير أراها لأوّل مرّة في الجانب الأيمن من النّهج.» [1].

بين وجود «حسن» «خارج الزّمان» و«خارج المكان» حبكت القصّة مغامرة بطل ظلّ طويلا يعيش خارج المدينة في وجهها الآخر، رفقة صور الغائبين. وهي صور كانت تمثّل الأحياء بصور الأموات تمثيلا خادعا كاذبا، سرعان ما تهافتت وظهر زيفها بمجرّد بعد أن تبيّن بالبرهان أنّها لا تصدق على شيء، فهي بلا «ما صدق» sans extension، وبلا سند ولا مرجع لها ملموس مادّيّ في العالم الحقيقيّ. ولذلك كان كون هذه القصّة مبنيّا بطريقتين، أو بجهتي نظر:

(1) محمود بلعيد،، م.ن، ص38-39.

– **الأولى هي الجهة الشّبحيّة**، يكون البطل فردا من عالم ممكن لا يؤثّثه سوى الموتى والغائبين. فهو عالم، من شروط تشييده أن لا يكون فيها النّظر متبادلا «**ألتفت إليه نصف التفاتة، وأحملق فيه بطرف خفيّ** وهو يترشّف قهوة بتلذّذ، ثمّ يخاطب الشّيخ مبتسما [...] الصّوت هو هو. يرشح جبيني عرقا، يشعر من ناحيته، **دون أن يرفع بصره**، أنّي **أرمقه**. يتغيّر صوته، ويمتقع لونه، وأنا أتتبّع حركاته **بمؤخّر عيني**» [1]. فهذا العالم تصنعه الذّكريات، ويستمدّ خواصّ أفراده منها. ولذلك اشتغل الخيال والذّاكرة معا في تشييده على نحو يستجيب لمبدأ اللّذّة المحكوم بقانون التّكرار «**تتقاذفني أمواج الذّكريات وتعبث بي كما تشاء**... «. فظهور الموتى الغائبين يتكرّر كلّما كان البطل خارج المكان وخارج الزّمان وقد تمتّعوا بخواصّ الأحياء.

– **الثّانية هي الجهة المرآويّة**، يكون البطل فردا من عالم واقعيّ مؤثّث بأفراد لهم سمات الأحياء، من شروط تشييده البصريّة أن يكون فيها النّظر متبادلا. وهذا العالم قد صنعه حضور الأفراد على نحو تفاعليّ بأعمالهم وكلماتهم وانفعالاتهم. ولذلك تضافرت كلّ العناصر الّتي شيّدته على نحو مرجعيّ تاريخيّ كالشّهادات والتّواريخ والوثائق الرّسميّة الّتي تثبت أنّه عالم محكوم بمبدإ الواقع الّذي يعدّل شطط كلّ لذّة على نحو عنيف «**ثمّ يصفعني الواقع**» [2]. ولأجل ذلك امتنع فيه ظهور الموتى كلّما كان البطل داخل المكان والزّمان لا خارجهما حيث كان الأموات بجوار ربّهم لا بجوار الأحياء.

---

(1) محمود بلعيد،، م.ن، ص16. والإبراز إبرازنا.
(2) محمود بلعيد،، م.ن، ص33، والإبراز إبرازنا.

ينبغي أن نسجّل أنّ حضور إحدى جهتي النّظر تنفي الأخرى، فلا تكون إحداهما إلاّ في غياب الجهة الأخرى. فإن التقتا كان اللّقاء عاصفا عنيفا «[...] وشاهدت عبد الحميد منتصبا وسط حانوت بلاغي (جمع بَلْغَة) وأحذية ونور ساطع يبهر الأبصار عند رأسه. **التقت نظراتنا فاتّقدت عيناه دفعة واحدة**، كأنّها أشعلت نارا، قفز كسبع وشدّني من ثيابي بكره كبير، وانطلق يجرّني صارخا، مزمجرا: «ماذا تريد؟؟ ماذا تريد منّي؟؟ أنت تبحث عنّي في كلّ مكان، أقتلك اليوم، اليوم أخرج لك روحك.». توقفت أنفاسي، وخلت أنّ روحي فاضت، ثمّ انهال يلكمني بكلّ قواه وما أوتي من غضب وحنق تجاهي، ويصيح بأعلى صوته بكلمات لا أفهمها... وأنا بين الموت والحياة، وأردّد عليها واللّكمات تتهاطل [...] على رأسي وصدري وظهري فكأنّ مطارق نازلة من كلّ الجهات بقوّة غريبة...».

ويتّضح من ذاك التّصادم أنّ جهة النّظر الشّبحيّة هي مجرّد هلوسة يمكن تعريفها بكونها انقطاعا شبيها بالانقطاع الكهربائي «بين زمنين» [1]، أو بين واقع صلب وصورة هشّة، لأنّ صور الموتى هي محض سلبيّة لا تعرب عن شيء إلاّ عن وهنها الأنطولوجيّ [2]. ومن آيات وهنها inconsistance في القصّة مشهد لقاء ثان جمع «حسن» بعبد الحميد في مركز الشّرطة إثر خصومتهما. فحين سأل المفتّش عبد الحميد عن «الاسم واللّقب» وأجابه فورا «عبد

(1) انظر، Pascal Quignard, *Sur le jadis,* op.cit, p152 حيث يقول، «Toute hallucination est un court-circuit entre deux temps; entre un état et une image; entre une attente et une image qui n«assouvit pas mais qui trompe la faim ou le désir dans la figuration du perdu.»»

(2) انظر، – (2003). 52.، لأنّه كما تقول الفيلسوفة ماري جوزي مندزان: «كلّ صورة تصنع حدادا [...] تصنع حداد جسد لتذكي حياة الشّوق».

القادر بن سالم البستاني» ثمّ اسم زوجته «عايدة بنت المرحوم الحاج منصور» وأسماء أبنائه...، قاطعه «حسن» مكذّبا لأنّ «عبد الحميد» الّذي يعرف غير متزوّج «واسمه الحقيقيّ عبد الحميد، واسم أبيه عزّوز، واسم أمّه مريم طنجرة، ولم يتزوّج أبدا». يسأل المفتّش حسن بعد أن طالب «عبد القادر بن سالم البستاني» ببطاقة التّعريف: «أنت واثق من أنّ كلّ الأسماء الّتي قدّمها ليس لها أيّ نصيب من الصّحّة؟؟ فأجبته بسرعة: إنّني أعرفه وهو يعرفني. وأعتقد ألف في المائة أنّ بطاقة التّعريف هذه الّتي قدّمها مزوّرة، مزيّفة ألصق عليها صورته... لم ينظر المفتّش إلى بطاقة التّعريف، بل ظلّ يرنو إليّ بابتسام... صحت دفعة واحدة: ميّت هذا الّذي أمامك ميّت، انتهى أمره وأنت لا تدري، حضرت جنازته وشاهدته بعيني رأسي عندما أُنزل إلى القبر، وكيف وُضِعت اللّحود عليه، وكيف أُهيل التّراب فوقه، المشيّعون كثيرون من حيّنا ذلك اليوم، ومن الأحياء المجاورة، كلّ الجيران يعلمون، أستطيع أن آتي لك بالعديد منهم... اندهش المفتّش ثمّ انفجر ضاحكا... مقهقها... شدّ جنبيه من شدّة الضّحك، ثمّ انطلق سعاله وقد احمرّ وجهه وشُدّت أنفاسه... فارقت المركز وأنا لا أدري أفي يقظة كنت أم في حلم مرعب وجميل في آن واحد...» [1].

إنّ تأرجح حسن بين اليقظة والحلم المرعب الجميل، ليس، من منظور نظريّة العوالم الممكنة، سوى مراوحة بين عالمين ممكنين شيّدا على منوال العالم الممكن (الحالي) le monde actuel (W0) بتحوير بعض الخواصّ propriétés الّتي كان يتمتّع بعض أفراده، وهو ما يسّر لـ«حسن» بلوغ العالم الممكن (W1) بتنويع

(1) محمود بلعيد، شكرا أيّها اللّصّ الكريم، م.م، ص36-38.

العالم الممكن (الحالي) (W0) الّذي يتكوّن من أفراد يتمتّعون بخواصّ ضروريّة إمّا [+ حيّ] وإمّا [+ ميّت] لا يمكن تحوير واحدة منها إلاّ بزوال الخاصّة الأخرى. فإمّا أن يكون الفرد حيّا أو ميّتا. فإن كان حيّا وميّتا في آن نكون يتولّد من تلك الحال غير المتقرّرة indécidable إمكان آخر تحاول القصّة تتبّع مجراه وتشييد مساره في عالم ممكن [1]. فإذا ما جرى تحوير تلك الخواصّ [(+حيّ) ¬ (–حيّ) Ü [(+ميّت) ¬ (–ميّت)] أمكن بلوغ العالم الممكن (W1) بعلاقة بلوغيّة ثنائيّة accessibilité dyadique»l. ومعنى ذلك أنّه إن كان يمكن بلوغ العالم الممكن (W1) انطلاقا من العالم الممكن (الحالي) (W0) (بالتّوهّم مثلا أو بالتّذكّر)، فإنّ هذه البلوغيّة لا تنعكس، إذ من المستحيل تشييد العالم الممكن (الحالي) (W0) على طراز العالم الممكن (W1) بمجرّد تحويل خاصّة بعض الأفراد من (+ميّت) إلى (+حيّ). ففي هذا العالم لا يعود الموتى من موتهم. غير أنّ هذا الإمكان غير المتقرّر، بله المستحيل قد تحقّق على النّحو التّالي:

أ – بلغ «حسن» العالم الممكن (W1) بالتّوهّم وذلك بتحويل خاصّة [+ حيّ] الضّروريّة الّتي يتمتّع بها فرد (س1) («عبد القادر بن سالم البستاني») من العالم الممكن (الحالي) (W0) إلى الخاصّة المضادّة [+ميّت] [2]، وتجريده من خواصّ أخرى عرضيّة كالزّواج

(1) (1993) 169–173.، حيث بيّن أنّه إن وجد عالم مثل (1) و(2) يتمتّع فيه الأفراد، وفي نفس الوقت، بالخواصّ([+ ك] و[– ك])، أو([– م] و[+ م]) فإنّ هذا العالم لا يمكن بناؤه أو تشييده. فالحقائق المنطقيّة الضّروريّة ليست عناصر لتأثيث عالم من العوالم، وإنّما هي شروط شكليّة لبناء رحمه.

(2) محمود بلعيد،، شكرا أيّها اللّصّ الكريم، م.م، ص36، «ميّت هذا الّذي أمامك ميّت».

[+زوجة] والإنجاب [+أبناء] حتّى توافق خواصّه الضّروريّة [–حيّ] والعرضيّة [–زوجة] و[–أبناء] المسلوبة بالتّكذيب [1] فردا آخر (ش2) (عبد الحميد) من العالم الممكن (W1).

ب – بلغ فيه «حسن» العالم الممكن (W1) بالتّذكّر وذلك بتحويل خاصّة [+ ميّت] الضّروريّة الّتي يتمتّع بها فرد (س2) (عبد الحميد) [2] من العالم الممكن (الحالي) (W0) إلى الخاصّة المضادّة [+حيّ] صار يتمتّع بها (ش2) (عبد الحميد) [3] حتّى توافق خواصّه الضّروريّة المسمّاة nommées (لا المشيّدة construites لأنّها متحقّقة بعمل من أعمال الكلام: الإثبات) حاله الجديدة [4].

---

(1) محمود بلعيد،، م.ن، ص36، «كلّ أجوبته كذب في كذب وأقوال مزوّرة ليس لها نصيب من الصّحّة».

(2) محمود بلعيد،، م.ن، ص16، «عبد الحميد الجميل لا يعرف الحزن لقلبه سبيلا. مرض يوما، مرض فقلّ غناؤه... ثمّ خفت صوته، وشحب لونه، وقلّ دخوله وخروجه ثمّ اختفى [...] انزوى في بيته... كثر سعاله... نقل إلى مستشفى الأمراض الصّدريّة... وبعد أيّام أتانا خبره. عاد به أهله من المستشفى، **وشيّع الأقارب والجيران جثمانه إلى مثواه الأخير**، وكنت من ضمنهم.». والإبراز إبرازنا.

(3) محمود بلعيد،، م.ن، ص38، «التفتّ إلى عبد الحميد ورفعت بصري نحوه، فألفيته في هندام جميل ممشوط الشّعر، مشرق الوجه مبتسما [...] ثمّ رفع صوته وشرع يغنّي... إحدى الأغنيات الّتي كان يغنّيها في تلك الأيّام... وارتفع صوته العذب أكثر فأكثر كما كان يتألّق في أعقاب اللّيالي عند عودته إلى الحيّ بعد الحفلات...».

(4) محمود بلعيد،، م.ن، ص17–18، «كان عليّ أن أمسك أعصابي، وبكلّ برود دم، وكأنّ شيئا لم يحدث، وكأنّه لم يفارق الحياة منذ أعوام. أقول له مبتسما [...] «أهلا وسهلا عبد الحميد... كيف أنت... هذه صدفة جميلة... فارقت الحيّ من ناحيتي منذ زمان... فكيف حال عمّ عزّوز – أعني أباه – وخالتي مريم... صدفة جميلة... والجيران هل جدّ جديد...».

وبتزويد الشّخصيّة «عبد الحميد» بخواصّ مسمّاة متحقّقة بعمل الإثبات اللّغويّ [1] وبعملي الذّاكرة والخيال، يمكننا أن نعتبر (ش2) فردا فائضا surnuméraire في العالم الممكن (W1) لمّا جرى تحوير خواصّه الضّروريّة [(+ حيّ) ¬ (– حيّ) Ü [(+ ميّت) ¬ (– ميّت)]، فأصبح بذلك تنويعا من (س1) (شخص حيّ) و(س2) (شخص ميّت) بوصفهما فردين مختلفين من العالم الممكن (الحالي) (W0).

هذا الفرد الفائض هو نفسه ذاك الإنسان الاستثنائيّ الّذي تستبقيه القصّة تارة حيّا وإن كان ميّتا، وطورا تبقيه «حاضرا وإن كان غائبا» بأساليب شتّى برع محمود بلعيد في تنويعها.

(للبحث صلة).

(1) انظر، 204–206.، الّذي بيّن أنّ الخواصّ الضّروريّة (الّتي أسّستها الطوبيقا النّصّيّة)، والحقائق الّتي تسمّى «منطقيّة ضروريّة» المتّصلة بمبدإ الهويّة لا ينبغي أن نعتبرها خواصّ أفراد عالم من العوالم، وإنّما هي شروط لغويّة واصفة لتشييد أرحام العوالم.

سمات الشخصيات القصصية المركبة في «القط جوهر»

هيام الفرشيشي

الشخصية القصصية المركبة هي التي يقع التركيز على انفعالها وسلوكها وتفكيرها، وأقوالها، وحركتها التي تكون غير متوقعة. هي شخصية مستديرة، متعددة الأوجه والأبعاد، تفاجئ القارئ بردود أفعالها، فهي شخصية متجددة البناء تنمو وتتطور مع الأحداث، بغرابتها، بعدم استقرارها على حال معين. يتفاعل القارئ معها لأنها شخصية حقيقية نابضة بالحياة بكل تفاصيلها النفسية والذهنية المعقدة وبقدرتها على إرباكه. وكان إدوارد مورغان فورستر أول من كتب عن الشخصية المركبة المستديرة والشخصية المسطحة في كتابه «أوجه الرواية» الصادر في 1927. وميزها بمدى قدرتها على المفاجأة والإقناع من خلال أفعالها المباغتة. إذ تخرج القص من الرتابة وتساهم في خلق أجواء غير متوقعة.

وقد قدم لنا محمود بلعيد في مجموعته القصصية «القط جوهر» شخصيات مركبة مزاجية تعاني من اضطراب ذهني وسلوكي تعبث بتوقعات القارئ، في قصتين طويلتين: «عنتوف في المدينة» هذا المجنون الذي فر من المارستان، وقصة «دمياط» التي يتحدث فيها عن شخصية الشاعر «عمرون» الذي أصيب بالجنون ونقل لمستشفى الأمراض العقلية.

هي شخصيات مصابة بأمراض ذهانية أو نفسية، يتوقع القارئ أن يراها في هيئات معينة عبر النوبات والهذيان والتشنج، ولكنه يكتشف دوافعها ومواهبها وعوالمها الإنسانية أثناء عملية القص. ومن ثمة لنا أن نتبين كقراء الخصوصيات العاطفية التي جعلتنا نفاجأ باكتشافها ونتعاطف معها بعد التعرف عليها.

البعد السيكولوجي المتسم بالكثافة والتعقيد

لم يكن «عنتوف» مجرد مجنون فار من مستشفى الأمراض العقلية. بل نكتشف أنه داهية عبر الطريقة التي فر بها «لم يدر أي أحد في مستشفى المجانين من أين تحصل «عنتوف» على ملابس مدنية، وأين أخفاها، وأين ارتداها يوم الزيارة، وكيف خرج وغادر المستشفى مع الزائرين». ولم يمر في بال أحد أنه سيفر بهذه الطريقة وأنه بمثل هذا الذكاء والخبث.

إضافة إلى ذكاء «عنتوف» نكتشف أنه شخصية متذوقة للحياة والأكل ومكتشفة للأمكنة، عند امتطاء تاكسي واتجاهه نحو باب الجزيرة والتجول في أزقتها وأنهجها وبين مبانيها ودخوله مطاعمها ومقاهيها، وإغداقه على الأكل وعلى الدفع، أما في الفندق فهو يتخير أنظف غرفة وأنظف الملاحف، بل تساءل عن غياب طائر الريمي في الغرف على غرار الدنمارك، مرددا: «غرفة بلا عصفور كجدار بدون نور». فهو يزيل الهموم بشدوه. «عنتوف» يتميز بالذوق والإحساس بالجمال. أضف إلى ذلك العطاء والطيبة فقد أغدق على الطفل المتسول بالمال والطعام والشرب وطلب منه أن يعتبره أباه أو خاله أو عمه وهو يحلم بالزواج من الفتاة وردة.

تتخلل عملية القص تذكير القارئ بأن عنتوف شخصية غير سوية وعنيفة، وتستبدل العنف بالمرح: «وتقلبت سحنته، وانقض

عليه عنتوف وشده من تلابيبه، ورجه رجا وكاد يحطمه ويحطم الطاولة التي بجانبه...» وبعد لحظات»وخلى سبيله، فعادت إلى الحارس روحه. وتابع عنتوف، بعد لحظات صمت ثقال، أنا ألعب معك وانطلق ضاحكا بقوة».

فهي شخصية متناقضة، متقلبة تواجه شخصيات عادية تعيش في الفضاء الحكائي تواجهها بمساوئها، فعنتوف يعنف الحارس حين سولت له نفسه بالطمع، وحين صعد المئذنة ليؤذن مثل طائر الريمي بمعية الطفل المتسول واتفاقه معه بأن يمثل أنه سيرميه من فوق أن طلبوا منه النزول، كانت شروطه لمن عنفه بعصا المكنسة والخبز اليابس وسجنه في الزنزانة، طلب من المدير أن يجري حول الصومعة وأن يرقص، ومن الحاج أن يصفق له، إلى أن أتوا له بعدوه الدوجي وهو مجنون أيضا، طلب منشارا ليقطع الصومعة فألقى عنتوف نفسه من فوق فسقط في الشباك المنصوبة. فالشخصيات غير السوية هي التي حركت أحداث النص، وأزالت غشاء السطحية، وخرجت عن النمطية.

القارئ لهذا النص يتفاعل مع شخصية «عنتوف» لأنها شخصية مدهشة. شخصية متعددة الأوجه لا تكف عن مفاجأة القارئ بتلويناتها وتصرفاتها بشغفها وشهيتها للحياة اللذيذة وإحساسها بالامتلاء.

الشخصية الانفعالية المركبة

الشخصية الانفعالية المركبة هي التي يهتم الكاتب ببنائها السيكولوجي، لها مزاج خاص، وشحنة انفعالات مفرطة، وسلوك مختلف عن الآخرين، تعبر من خلال وجدانها، أو هكذا تمثلت لنا شخصة عمرون في قصة «دمياط». هو شاعر آواه الراوي في

منزله وعامله كابنه المدلل، في محاولة منه لاحتضان هذه التجربة الشعرية المنفلتة، وانطلق السارد من فكرة تتمحور حول الفضاءات التي تغوي الشاعر كشخصية مركبة لها مزاجها الخاص: « يتسلق سياح الحديقة ويدخل من النافذة إذا لم يجبه أحد، لا يريد النوم إلا في المكتبة، يغادر دون أن يخبر أحد، يلتهم الكتب قراءة ويترك الأوراق مبعثرة، أوقات أكله غير منظمة، ويطيل التحديق في عالم آخر هو عالم ما وراء الجدار إثر كتابة أي قصيدة: «وإذا بملامحه تتقلص شيئا فشيئا ثم يصمت دفعة واحدة.. ثم يعود إلى القراءة بعدما أطال التحديق إلى ركن من أركان السقف وكأنه يتأمل ما وراء الجدران أو إلى أشياء لا نستطيع مشاهدتها ويغيب عن الوجود برهة».

«يغيب أياما ينزوي في المقاهي للكتابة وقراءة نصوصه للفتيات خاصة. يكاد يطير من النشوة مع ولادة كل نص جديد».

فضاءات الإبداع: المكتبة والمقهى والأوراق وكلها فضاءات تبحث عن منفذ وهمي لا مرئي، عن مصدر الكتابة.

تصوير هيئته: معكر المزاج منفوش الشعر، الانزواء، التهام السجائر، التحديق في السقف.

قد تنسحب هذه الصفات على العديد من الشعراء وتصرفاتهم الغريبة، ولكن السؤال الذي يطرحه السارد لتنمو الشخصية وتصطدم مع الراوي: إلى أي مدى يصل التفرس في العالم اللامرئي، هل يتوه فيه المبدع إلى درجة أنه يخلع الهوية على غيره، ويجعل الآخر غريبا عنه؟ ما هو البعد السيكولوجي الذي اشتغل عليه السارد الماسك بكل خيوط الشخصية؟ أي كثافة نفسية تغير

صورة المبدع بالآخرين؟ وهل هو يراهم كوهم، أم ينزع عنهم أقنعتهم الاجتماعية؟

«من أنت. فأنا لا أعرفك لم أشاهدك مرة في حياتي».

يحدثه عن إخفاء ماضيه، انغلاقه في محيطه جموده، ورحيله عن المدينة. ومن الغد يعود منشرحا مقبلا على الحياة بذوق، يدعوه للعشاء في مطعم. يستقبله بحرارة لأنه عاد بعد غياب سنتين. ثم يخبر الخادمة أنه مات ولن يعود، إلى أن نقل إلى مستشفى المجانين».

قال لي طبيب المستشفى: «آت له بالأوراق كلما طلبها منك، فليكتب ويكتب ما شاء كتابته حتى يخرج كل ما في صدره وأمعائه ودماغه.. ربما تستقيم كتابته يوما ونلمس خيوط الأمل والشفاء وربما تكون النجاة.. أعود بالأوراق للمنزل وأحاول القراءة أو فك لغز من الألغاز، فتذهب مجهوداتي عبثا».

تنتهي القصة بفرار «عمرون» من المستشفى وحرق المنزل الذي سبب له الجنون.

إلى أي مدى نتوقع كقراء تحول شخصية عمرون نحو هذا المنزع المرضي السادي خاصة آخر القصة؟

عمرون الشاعر الذي يعيش حالات من اللاوعي واضطراب الذاكرة والتصرفات غير المألوفة لأنه شاعر، فالشعر جنون وهوس أو هكذا اعتقد الشعراء في الجاهلية فهم يستلهمون أشعارهم من الجن، كذلك في الغرب فقد عاش رامبو حياة صاخبة منفلتة عن قيود العقل والقيم المنضبطة، وانتهت مسيرته الشعرية حين اعتقد أنه أصبح سويا، وهولدرلين كان يعاني من مس جنوني، كما عانى

جرار جورنفال من الصرع والتهيج، وانتهى الشعر بالشاعر التونسي منور صمادح إلى مستشفى الرازي. وكأننا نصغي إلى صوت السارد وهو يقر بأن الشعر مغامرة جنونية قد تذهب بالوعي والذاكرة لأن الواقع غير عميق ومنضبط، وشخصية الشاعر هي شخصية معقدة مركبة. فهي تقوم بالفعل ثم تنقضه ثم تعود إليه، تخترع حكايات وهمية..

هل هي شخصية عميقة؟ أم مضطربة؟ هل تاهت في عوالم اللاوعي؟ إلى أي مدى وفق السرد السيكولوجي في تصوير الشخصية المركبة؟

شخصية عمرون تنمو باكتشاف مغامرة الكتابة. ومواجهة التغيرات الذهنية والعقلية في إدراكها لزيف العالم والأشخاص. نزعاتها السادية عند إحراق الدار تقوض أمن العالم المزيف. فالدار لا تعني الشعور بالسلام فهي تجمع تحت سقفها كل القيم التي تكبل الذات الشاعرة. وتلك القيم قادته لمحاكمة تفكيره المختلف. لهذا تقتص من شعورها بالرعب من هذه الجدران والأبواب المغلقة التي هي استعارة لمستشفى مرعب. فهي شخصية تتوحش كلما اكتشفت القيود.

على سبيل الخاتمة:

إلى جانب العنف الذي يتعرض له المجنون من في المورسطان وخارجه. وتبدو عليه حالات من التشنج لاحظنا اعتماد علاج آخر وهو علاج نفسي في قصة «دمياط»، حيث يطلب الطبيب من زياد أن يأتي له بالأوراق ليكتب ويكتب ما شاء حتى يخرج كل ما في صدره وأمعائه ودماغه قد تستقيم كتابته وتنكشف خيوط الأمل والرجاء. هذه صورة أخرى للطبيب تعود بنا إلى صورة الطب النفسي

والعقلي في الحضارة الإسلامية، إلى ابن سينا يعالج بالتخييل ورسم صورة في الذهن، والرازي الذي كان يعالج بالموسيقى ويعود إلى الظروف العائلية، ثم رأينا عنتوف مؤهلا ليعالج نفسه. فهو يحب الموسيقى ويتذوق الصور الجميلة وشم الروائح العطرة وأكل الأطعمة الشهية. ومن هنا يتساءل السارد ضمنيا: هل الإنسان طبيب نفسه والأطباء هم من يمنعون عنه العلاج؟ هل في ذلك إقصاء للجنون في بعده الفني والإبداعي والجمالي.

ومع أن محمود بلعيد ضد التعقيد في الكتابة والشعر والأفكار فهو يقترب من الصور الواضحة ولكن شخصياته القصصية متأزمة مجنونة في «شكرا ايها اللص الكريم» وفي «القط جوهر» نزع القناع الاجتماعي عن الشخصيات، وتوخى السرد السيكولوجي لشخصيات عميقة ومضطربة، ووصف سلوكها وعبر عن خيالها ولج ذلك العالم الباطني؟

كتب بلعيد عن مبدعين انتهوا مجانين، من مبدعين إلى شخصيات تعاني من الهوس والتخيلات والهلاوس. والهستيريا والكآبة والعنف والتصرفات الغريبة. ومزج بين الجنون الإبداعي والمس الجنوني. ونزعة إشعال الحرائق في قصة «دمياط». ونبه إلى عدم إثارة المريض والترفيه عنه السفر الاستماع للموسيقى، وتصحيح الخلل العقلي لنقيضه ونصح المريض بلطف دون مسايرته.

وجعل القاص محمود بلعيد من هذه الشخصيات المركبة مطية لنقد المجتمع الذي يحاكم الإبداع والخيال بمجرد الخروج عن القيم السائدة والأفكار البالية. فالإبداع لغة الصور الخيالية، كتابة نص يمثل رؤية الشاعر للعالم إذ يتخيل الشاعر عبر الصور الذهنية.

وكلمة صورة مشتقة من كلمة تخيل. فالصورة مرتبطة بالتخيل لا بنقل التجارب الحسية فحسب بل توقظ في المتلقي تجاربه الحسية وتنقله من عوالم اللغة إلى الحياة لأن مصدر قوة الصور في نقل القارئ إلى التيقظ الجسدي والروحي.. ولغة الشاعر تعبر عن حواسه وإحساسه وتخيلاته.. للصور أصول وأغراض يدركها الشاعر ويستنكرها الآخرون ويعتبرونها ضربا من الجنون. بل اعتبر فوكو في كتابه «تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي» 1961 أن الجنون تم إسكاته من طرف العقل وفقد القدرة على قول الحقيقة.

وختاما يمكن القول أن كل شخصية مركبة في هذه النصوص مزيج من شخصيات طفت من خلالها صور ذاكرة السارد وخيالاته وقراءاته، وأنها كتبت بوعي انطلاقا من خبرته ونظرته الداخلية ورغبته في الكتابة عنها ليصور لنا الوجه الآخر للجنون الذي لا يدركه عامة الناس. فهو يتجاوز الشخصيات المسطحة المعهودة. ويصور النشاط النفسي المعقد الذي يتغذى من الأشياء الفنية والصور الذهنية التي لا تعزف على أوتار سطحية وإنما تستدرجنا إلى أعماق النفس الإنسانية.

محمود بلعيد هو طبيب أسنان قاص صدرت له المجموعات القصصية، «أصداء المدينة»، «عندما تدق الطبول»، «القط جوهر»، «عصافير الجنة»، «شكرا أيها اللص الكريم»، «حب من نوع خاص» ورواية «لوز عشاق».

Forster (Edward Morgan) Aspects of the Novel 1927 NewYork Harcourt Brace & World 1954

«تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي» لميشال فوكو/ **Gallimard** 1976

جمالية الملفوظ الأقصوصي
في تجربة محمود بلعيد
حب من نوع خاص أنموذجا[1]

بقلم :رضا بن صالح*

المقدمة : في البدء كانت الهوامش وللأقصوصة بالهوامش أنساب وأسباب. فقد نشأت الأقصوصة جنسا أدبيا مهمشا مأخوذا بلعنة شقيقيه الأكبرين :الرواية والشعر. لم تكتف بذلك واتجهت ــ أي الأقصوصة ـ إلى طبقة قرّاء مهمشين هم عمال الحواضر والمتروبولات الغربية بتكوينهم المحدود وظروفهم القاسية هامش بطبقات وهو ما يجعلها منتذرة للإمحاء والتلاشي ومع ذلك تشاء أقضية الكتابة وأقدار القراءة ألا تكتفي الأقصوصة بالاستمرار فحسب بل نراها تتحوّر وتتحول كطائر العنقاء وإذا هي كالحرباء تبدل جلودها الجمالية متقلقلة بين النزعات والمدارس والاتجاهات وتفرض علينا التكنولوجيا نشأة ق.ق.ج والأقصوصة التشاركية. وضمن هذه الآفاق السياقية والجمالية تحتاز الأقصوصة التونسية مكانة مائزة من حيث الكم ومن حيث التمرس بأساليب السرد والتخييل في مدونة تونسية يؤثثها كتاب كثر تحولوا علامات شأن محمود بلعيد الذي يحتل موقعا مركزيا إن بنى جمالية وإن

(1) محمود بلعيد:حب من نوع خاص الدار العربية للكتاب.تونس 2007.

* رضا بن صالح:كاتب وباحث جامعي.عضو الهيئة المديرة لنادي القص

سيرورات تدليلية. وقد رأينا أن نتناول من أعماله الكثيرة مجموعة «حب من نوع خاص».

مقدمة ثانية: لئن كانت القصيدة تستمد وحدتها من الموضوع معنى ومن البحر والقافية شكلا ولئن كانت المسرحية منتظمة وفق أقسامها الثلاثة بالمدخل أو البرولوغوس وبالمخرج أو الايكسودوس وبينهما الابيسودوس فإن مجموعة محمود بلعيد «حب من نوع خاص» بدت للقارئ بعد معاشرتها وتدبرها أشبه بعقد من اللؤلؤ انتظمت حباته وتشابكت فكان الحب الحاضر الغائب في أقاصيص المجموعة بدءا ومختتما وكانت المرأة أجرأ وأقدر من الرجل بوحا وفعلا، منوال تكرر في كل الأقاصيص وانتظمت هده النصوص وفق انتمائها المكاني إلى المدينة العتيقة بتونس وضواحيها باستثناء الحنين إلى البلدان/ فتاة مطعم المازي/ الدكتور ابراهيم وإذا تركنا موضوع النص وموضوعاته وانتحينا صوب صوغه اللغوي وجدنا أنفسنا ننطلق من نقطة لنعود إليها في حركة دائرية. تنفتح المجموعة بـ«الوطية» وتنتهي بأقصوصة «تعاز وخطبة ونهج الزعرور» وقد كشف هدا الانتظام عن وعي صاحبها وحرصه على تجويد فعل الكتابة حتى كادت تكون هده الأقاصيص لوحات رسام رسمها وفق منظور مخصوص ووشاها بألوان متقاربة حرصا منه على أن يقدم للحادثة الواحدة صورا مختلفة وحرصا منه على تخصيص حديث مغاير لواقع متماثل متغاير زمكانا وإنسانا.

جماليات الكتابة

تذهب مباحث الإنشائيات والسرديات إلى تدبر المدونة السردية ما يتيح الوقوف على قوانينها العامة ونحوها المشترك المتصل بفهم

آليات العدول من الحكاية إلى القصّ[1].و لكنّ هذا النحو السردي لا يتجلى في النصوص المنجزة بالطريقة ذاتها فثمة دوما عدول وانزياح وتجديد يفرضها منطق التاريخ ومنطق الإبداع وهو ما يعني أن لكل نص ذاتا خاصة وسمات تميزه عن باقي المدونة المنتسبة إلى جنس معين أو نوع معيّن.و في هذا السياق تتنزل مجموعة محمود بلعيد «حب من نوع خاص». وقد رأينا ونحن نتدبر هذه الأقاصيص أن نقف عند المياسم المهيمنة والموزعة بين النصوص خالقة نسيجا مشتركا ناظما تنهض عليه إنشائية الملفوظات الأقصوصية في هذه المجموعة :

1)المتعاليات النصية

2) المشاكلة.

أ) المتعاليات النصية: وجب أن نشير في هذا السياق إلى الدور المحوري الذي لعبه باحثان مختصان في علم النص وهما جوليا كريستيفا التي استثمرت مفهوم الحوارية Dialogisme الباختيني المستخلص من دراسة اللغة الروائية ووظفتها في التنظير للنص وعلمنته[2] ولا يمكن أن أن نتناول العلاقات النصية دون العودة إلى جيرار جينات وكتابه المرجع/ الطروس[3]و قد انتهى جينات إلى ضبط خمسة أشكال من المتعاليات النصية أو العبور نصية Transtextuelite هي :

*التناص Intertextualite

(1) جاك موشلير ــ آن ريبول: القاموس الموسوعي للتداولية.ترجمة مشتركة. المعهد الوطني للترجمة.تونس 2010. ص456.

(2) جوليا كريستيفا. علم النص. ترجمة فريد الزاهي. المغرب 1991.

(3) Gérard Genette. Palimpsestes :la littérature au second degrés. Seuil.1982.

*النصية الموازية Paratextualité

*الميتانصية Métatextualité

* النصية الجامعة Architextualité

* التعلّق النصيّ Hypertextualité [1] وقد حضرت هذه المستويات في «حب من نوع خاص» بدرجات متفاوتة وفي مواقع مختلفة من شأنها توجيه القارئ صوب خيارات جمالية وفكرية مخصوصة ولكنه حضور متفاوت إذ بعض هذه المتعاليات النصية حاضرة بشكل لاقت كما هو الحال مع الميتانصية/ الميتاقصصية والتناص والتعلّق النصي.

1) **الميتاقصصية**: ننطلق في تدبر الأس الأول لإنشائية الأقصوصة في مجموعة بلعيد من منظور المتعاليات النصية وتحديدا الميتاقصصية التي تعني دون توسع أو اغراق في التنظير «كل تطفّل من السارد أو المسرود له على الكون القصصي أو من شخصيات قصصية على كون قصصي تال»[2].و نحن نتناول هذا المستوى الثالث من المتعاليات النصية وفق ترتيب جينات في كتابه، نشير إلى أهمية الظاهرة رغم غيابها من ثلاث أقاصيص هي: فتاة مطعم المازي // حمد/ / تعاز وخطبة ونهج الزعرور. وإن كانت هذه الأقاصيص الثلاث لم تخل من متعاليات نصية أخرى. في حين ألفيناها في سائر الأقاصيص الأخر سمة مهيمنة تواتر حضورها الكمي بنسب متفاوتة (ص 22/ 27/ 37/ 38/ 39/ 72/ 81/ 97/ 113م158/ 182/ 216...) وتوزعت تقريبا أفقيا بين الأقاصيص وعموديا /في الأقصوصة الواحدة. وقد يتواتر حضور هذه

(1) op.cit.p.7-13

(2) (6 محمد الباردي. سحر الحكاية. المروي والراوي والميتاروائي في أعمال إلياس خوري. مركز الرواية العربية.قابس.تونس.2004.ص 152

الانصرافات السردية مرة واحدة في الأقصوصة وقد يتعدد مرات كثيرة.

***المطالع والخواتم الميتاقصصية**: توزعت الميتاقصصية بين النصوص وفق مواطن مختلفة فقد يرد الملفوظ القصصي في مطلع النصوص أو في صفحتها الأولى كما هو الحال مع أقصوصة «حب من نوع خاص» التي يقول السارد في مفتتحها»لو كان أحبها منذ البداية كما يحبّ فتى فتاة لأخذت الحكاية طريقها الطبيعي كغالب حكايات الحب والغرام..لكن حبّ صاحبنا من نوع خاص فحيّرها حقا»(ص27) تعلن الأقصوصة منذ البداية ارتباط الحبكة السردية بالشخصية وسلوكها الغريب ويطرح هذا الانصراف السردي علاقة القص بالعوالم الممكنة فالأداة «لو» تضعنا في مجال الافتراض والممكن حيث تتعدد الممكنات التي قد تتيحها الفواعل كما يساهم في صياغتها القارئ.

وفي أقصوصة»توقفت الجنازة» التي تدور أحداثها في عيادة طبيب أسنان نجد أنفسنا أمام شخصية موجوعة الضرس لكنها مفتونة بالقص والسرد»ابتسم الطبيب...وهو يعرف الدبسي وحديث الدبسي كلما أتى إلى العيادة. فيتركه يتحدث وحديثه شيق جميل»(ص37) وعلى خلاف المثال السابق المتعلق بالكون القصصي لأقصوصة «حب من نوع خاص» فإنّ هذا المثال الثاني متصل بالقص عموما والشروط المائزة له عن غيره من الملافيظ فالحديث/ القص يجب أن يكون شيقا بما قد يتضمنه من غرابة واغراب ومفارقة فيتعلّق السامع/ القارئ به ويجب أن يتصف هذا الملفوظ القصصي بالجمال لأن الجمال هو مدار الإبداع ومقصده فالمعنى والموضوع مهمان لكن الأولوية في الفنون عامة هي

للجمال والاستمتاع الجمالي اللذين طبعا الأقصوصة منذ القرن السادس عشر حيث نقرأ مجموعة Bonaventure des Périés. التي صيغ عنوانها كالتالي «أقاصيص وتسليات وأقوال بهيجة»[1] وبالنظر في أقاصيص بلعيد نجد أغلبها ينفتح بخطاب ميتاقصصي يعلن براءة الكاتب من تهمة الكتابة واقتصار دوره على الانصات إلى الآخرين/ شخصيات مرجعية أو شخصيات تخييلية والاكتفاء بالتقييد لما يحدثُ / ما يُتحدّثُ به مستعيدا بذلك وظيفة مدوّني أخبار الأدب قديما وإمامهم في ذلك الاصفهاني.

وعليه نقرأ في مطلع أقصوصة «قمر» ما يؤكد أنّ المتن القصصي إنما هو مادة حصّلها الكالتب/ السارد من شخص آخر»التقيت به في سهرة من سهرات الأصدقاء...قصّ عليّ قصته.هذا الرجل الأنيق..باح لي بسره عندما دارت الكؤوس..قمر.سمعتُ اسمك لأول مرة..فأنت الفتاة التي أحبّها.كان سامي يحدثني عنك بحب وشوق عظيمين»(ص81) ونحن لا ننفي أن يكون سامي قناعة صاغه السارد ليختفي خلفه. ونذهب إلى كون نزوع الكاتب هذا المنزع في نصوصه يمكن أن يُردّ إلى دافعيْن أولهما محاولة خلق مسافة بين النص وبين الذات كتابة وثانيهما الإيهام بالواقعية فالأقاصيص ليست من أبنية الكاتب بل هي مستقاة من مصادر خارجية وأن النصوص تكتفي بإعادة كتابة الوقائع وهو ما يعود بنا إلى بعض تمثلات الأقصوصة ومداليل مصطلحها ويوظف الكاتب هذه التقنية في خواتم النصوص معلنا نهايتها أو معبرا عن موقف المتلقي منها «حكاياتك جميلة دبسي،جميلة جدا...

(1) تياري أوزوالد.الأقصوصة.ترجمة محمد آيت ميهوب. المركز الوطني للترجمة.تونس.2013ص35.

والأحسن، الأحسن من الكل أن نعود إليها مرة ثانية في المواعيد المقبلة»(ص68). خطاب حدد الطبيعة الأجناسية للمروي باعتباره سردا(حكاياتك) وباعتباره الصنعة فيها والتجويد (جميلة) وباعتبار تأثيرها في المتلقي الراغب المستزيد.

وتتعدد الأمثلة والنماذج ولكن السؤال يظل متعلقا بالغاية من وراء ذلك في نطاق العلاقة التداولية التي تؤسسها اللغة بين السارد والمسرود له أو بين المتكلم والسامع باعتبار النص فعلا لغويا ليس مدار حركته الصفحات المكتوبة فحسب بل عالم الناس ويدعو إلى تأسيس علاقة بينهم. ومن هذا المنطلق لن نقرأ هذه الفواتح السردية والخواتم باعتبارها ظاهرة أدبية في نص منتم إلى الأدب فحسب. وعي الكاتب بأهمية العقد القرائي بينه وبين المتلقي لذلك يسارع باعلان انتماء نصوصه إلى القصص وتثبيت نسبتها إلى السرد.

ولكن الغاية لا تقف عند هذا الحد الفني بل نراها تتحرك في السياق وفق محور زمني طرفاه الماضي والحاضر وحدّاه التراث والحداثة وقطبا الرحى فيه نصوص سابقة ونصوص لاحقة/ ناسخة. فنصوص بلعيد المكتوبة في مفتتح القرن الحادي والعشرين ليست معزولة عن سياقها السردي العربي الذي تحتل فيه ليالي شهرزاد مركزية ثقافية وحضارية ونحن نطالع مجموعة»حب من نوع خاص» لا نملك ألاّ نسترجع،وفق مفهوم الموسوعة الذي وظفه الإيطالي أمبرتو إيكو، غالبية نصوص «الف ليلة وليلة» التي تنفتح وتنغلق بهذه الفواتح الميتاقصصية كما هو الحال في الليلة السادسة حيث تقول شهرزاد «بلغني أيها الملك السعيد أن الشيخ الثاني صاحب الكلبتين قال أيها العفريت أما

حكايتي وشرح قصتي فإن هذين الكلبين إخوتي لي»[1] ومن خواتم التراث السردي الميتاقصصية «قالت دنيازاد: ما أطيب حديثك يا أختي وأغربه. فقالت أين هذا مما أحدثكم به الليلة القابلة إن عشت وأبقاني سيدي الملك.»[2] فتكون أقاصيصنا الآن جديدة لكنها متناسلة من جد قديم خانته»كيف أصبحت حكايتنا القديمة جديدة»(ص138). ولا يختلف شأن الخاتمة الميتاقصصية التي تندرج ضمن سنن سردية عريقة تضرب بجذورها في الثقافة العربية القديمة وسنن الدراما وفي الثقافة اليونانية وخصوصا العرض المسرحي الذي يُفترض فيه أن يتضمن من الخطاب/ الحوار ما يعلن النهاية في لحظة «الأكسودوس»Exodos التي يعتبرها أرسطو جزءا أساسيا من أجزاء التراجيديا « أي الأقسام المنفصلة، التي تنقسم إليها التراجيديا وهي:1)المقدمة / البورلوج.2)المشهد التمثيلي/ الإبيسود 3) المخرج/ الاكسودوس»[3] وفي التراث الشعبي تتضمن الخرافات والحكايات جملة ختامية تؤكد الطابع السردي للمروي وتعلن نهايته» طابا طابا خرافتنا دخلت للغابة والعام الجاي تجينا صابة».و بذلك ستكون هذه النصوص المنتسبة إلى الزمن الراهن ابتعاثا لأصول سردية مع تحويرها.

التعلق النصـي

يذهب جيرارد جينات إلى اعتبار التعلق النصي hypertextualité تفاعلا بين نصين متباعدين في الزمن تفاعلا قد يتعلق بالموضوع وقد يتعلق بالأسلوب وقد يكون مستخدمين مصطلحات أرسطو

(1) ألف ليلة وليلة. المجلد الأول. الطبعة الثانية 1998. ص55.
(2) ألف ليلة وليلة. المجلد الأول. الطبعة الثانية. 1998. ص55.
(3) أرسطو فن الشعر.ترجمة إبراهيم حمادة. الشارقة.دون تاريخ.ص 153.

المسرحية عدولا عن السامي إلى الوضيع وفي مستوى الأسلوب صيرورة التراجيديا كوميديا ويذهب جينات في تعريف هذا المستوى الرابع من المتعاليات النصية قائلا «أتمثل من خلال ذلك كل علاقة تجمع نصا ب (أسميه نصا ناسخا) بنص سابق أ (أسميه بطبيعة الحال سابقا) وينزرع فيه بطريقة ليست طريقة التعليق» [1]. وقد نهضت نصوص محمود بلعيد في هذه المجموعة على تقنية التعلق النصي في مواطن كثيرة سنكتفي ببعضها ولكننا نجد أنفسنا مجبرين على تذكير القارئ بتضمن هذه الاقاصيص في مواطن عديدة إحالات على نصوص من قبيل التناص من تراثنا السردي والتاريخي والشعري فمنذ النص الأول يعلن الكاتب صلته ونسبه بنصوص الطبري وكتاب الأغاني وحكايات ألف ليلة وليلة وقصص العشاق وأخبار الشعراء ونوادر الجاحظ وفرق المعتزلة «لكن بعض الصور وسط الموسيقى والرقص والغناء تعود إلى في إلحاح كإلحاح الذباب على قاضي البصرة... تعود علي أحداث حدثت، رواسب مطالعات... كتب التاريخ.. كتاب الأغاني وما في طياته من أخبار وأحاديث بقطع النظر عن العنعنة وألف ليلة وليلة.. صور جلية تظهر خلال الرقص والغناء واضحة أمام عيني، صور الماضي، مشاهد عديدة جوابا للحاضر، أحداثا تطابق أحداثا كوقوع الحافر على الحافر.» (ص15). حضور التراث السردي لا يعلن النسب فقط بل يعلن الاستمرارية ولكن هل تعني الاستمرارية المطابقة كما ظهر في الشاهد المذكور سلفا. لم تكن الإشارة إلى كتاب الأغاني مجرد ذكر هدفه بيان ثقافة الكاتب بل كان الأغاني أي الكتاب موضوعة العشق والحب التي تحكمت في مفاصل كتاب بلعيد ومثل ما أورد الأصفهاني أخبار

(1) Gérard Genette. Op.cit.p13

العشاق والمحبين أورد بلعيد قصصهم مع فارق قرون وقد رأينا استثمار الكاتب لما ورد في جمهرة قصص العرب عن قيس في نصه الذي عنونه «ماراطون الصيف» وكان موضوعه صلة قيس بليلى العامرية ولئن كان العنوان مثار تغريب واستغراب إذ يحيل على نشاط رياضي موصول بالجسد في مخالفة لموضوع النص الموصول بالوجدان والحب فإن المتن تلبس بالنص القديم فكان قيس وكانت ليلى وكان الحب بينهما «الحكاية قديمة قدم الزمن... قيس وليلى أو ليلى وقيس، مجنون ليلى وليلى التي أخرجت قيس من عقله»(ص138) في نطاق المتواليات النصية وفي كتاب جمهرة قصص العرب بدت قصة قيس وليلى سامية الموضوع تراجيديا بدأت حبا وانتهت هيما في الصحراء وموتا وبكاء «خرج شيخ من بني مرة ليلقى المجنون في أرض بني عامر فقال: دللت على محلته فأتيتها فإذا أبوه شيخ كبير... وقال الشيخ والله لقد كان آثر في نفسي من هؤلاء وأحبهم إلي وإنه هوي امرآة من قومه وذهب عقل ابني ولحقه خبل وهام في الفيافي ودا عليها.. فهو يهيم في هذه الفيافي مع الوحوش»[1]. غير أن بلعيد وهو يقتفي أثر المجنون في كتاب الأغاني أبى إلا أن يحرف بعضا من قصته ويعدل بها من السامي إلى الوضيع فكانت محاكاة ساخرة وانجر عن ذلك أن انتقل به من الصحراء والفيافي إلى تونس والمدينة «عم قيس بالله عليك قل لي وأخبرني أين أنت متجه... وقيس لا يقول كلمة... الرجل معتوه... رأينا العجب في المدينة.. وافسحوا له الطريق... ساحة القصبة، باب منارة... واصل قيس ركضه لا يتوقف عند الضوء الأخضر ولا يهتم بالضوء الأحمر... من باب منارة إلى باب جديد.. ومن

(1) جمهرة قصص العرب. تحقيق قصي حسيني. المجلد الثاني. مكتبة الهلال. ط1. 1999.ص16.

باب جديد إلى باب الجزيرة... ومن باب الجزيرة عرج قيس إلى باب البحر...»ص(138ـ142). وهذا العدول بالنص من سياق إلى سياق والانتقال بالشخصية من وضع إلى آخر يندرج ضمن ما يسميه جينات بالمحاكاة الساخرة في نطاق المتعالية النصية/ التعلق النصي، والمحاكاة الساخرة ضرب من التحويل المقترن باللعب غير أن القصاص الحديث لا يحرف نهاية قيس بل يحرف البداية كذلك فبداية العلاقة بين قيس وليلى التجاء قيس إليها طالبا الأدم إكراما لضيفين «قيل لقيس بن الملوح قبل أن يخالط ما أعجب شيء أصابك في وجدك بليلى قال: طرقنا ذات ليل أضياف ولم يكن عندنا لهم أدم. فبعثني أبي إلى منزل ليلى وقال لي اطلب لنا منهم أدما فأتيته فوقفت على خبائه فصحت به فقال ما تشاء؟ فقلت طرقنا ضيفان ولا أدم عندنا... فقال يا ليلى أخرجي له ذلك النحي فاملئي له إناءه من السمن. فأخرجتهم ومعي قعب فجعلت تصب السمن فيه وتتحدث فألهانا الحديث وهي تصب السمن وقد امتلأ القعب ولا نعلم جميعا وهو يسيل حتى استنقعت أرجلنا من السمن»[1]. في حين يطالع القارئ في أقاصيص بلعيد حكاية أخرى وسببا أخر وحالا وجدانية فليلى أرسلت قيسا بملعقة لتتخلص منه وأرسلته إلى أمها للتذوق ملوحة الطعام في تلك الملعقة «عرت ليلى عن طنجرة العشاء وهي فوق النار وقيس واقف جنبها... ولكي تتخلص منه، هذه العشية المباركة، مدت له الملعقة قائلة مبتسمة: قيس اذهب بها إلى أمي لتذوق الملح»(ص160). فلم تعد ليلى راغبة في قيس كما كان الحال في الخبر القديم ولم يذهب قيس إليها طلبا للأدم بما فيه من رمزية اللذة والصلة بل أرسلته ليذوق الملوحة

(1) م.س.ص.17.

بما فيها من طعم كريه وجفاء سببه الجفاف وكان قيس في النص القديم وحيدا فإذا هو مصحوب بالعشرات يركضون وراءه وهي صورة قد تذكر عشاق السينما بلقطة من شريط فوريست غامب عندما كان البطل (توم هانكس) يركض في الشوارع والشعاب وكانت الجماهير الأمريكية تركض خلفه. وللقارئ أن يستخلص من وراء ذلك صوغا فنيا مداره تجنب الاقتداء والاجترار والبحث عن العدول والابتكار أولا ومداره الثاني أن القديم لن يستمر إلا إذا اتخذ شكلا جديدا ولهذا يقول المسعدي في حدث أبو هريرة قال «ليس عندي أطرف من جدة القديم» ومحمود بلعيد يقول «كيف أصبحت حكايتنا القديمة جديدة»(ص138).

ويعثر القارئ على تعلق نصي بين مجموعة حب من نوع خاص لمحمود بلعيد وبعض نصوص علي الدوعاجي في أكثر من موطن كما نعثر على تعلق النصي بين أقصوصة توقفت الجنازة والمقامة المروقية التي صدرت في جريدة السرور العدد الثاني وقد صورت هذه المقامة حرص الفرق المختصة في شؤون الموتى غسلا ودفنا وتلاوة وتذكيرا على تحقيق المكاسب المادية «خطب الرئيس (شيخ عتوقة) الحمد لله الذي خلق الموت ووهبنا أقوى صوت. سبحانه من غني مميت كل غني ورازق الحي من الميت. أيها المشايخ اليوم راني شايخ بالنهضة السنديكالية التي بها تحيا المروقية. وقالوا تمشي الدفائن بغير مروقية وجعلوا الفرقين فرقا واحدا ولكل عشرين شيخ مثردا حتى جعنا وجاع أبناؤنا وبناتنا... ويضيف الشيخ المخماخ: أحنا الساعة نحبوا الشي القريب فلا نقبل الجنازة إلا إذا كان أجر المروقي ثلاثين فرنكا وجعل ثلاثة فروقات

ويكون الكسكسي بلحم العلوش والمقرونة بالدجاج»[1] ويطالع القارئ الصورة ذاتها في نصوص بلعيد «جاء الأفرم، المعروف في الجنائز، الأفرم في الحقيقة ليس قائد الفرقة... الحكاية في الحقيق حكاية صوارد... دينارات... الدينار يرقص أمام عينيه يصول ويجول في رحاب الجنائز... باللغة التي تعرفها بلغة الدينارات الراقصة أمام عينيك بالفلاقي بلغة الكسكسي والمقرونة وطواجن الجبن في الفروقات والزيارة والأربعين وغلوق العام» (ص50ـ56) فالشيوخ هم أنفسهم بنفس الصفات ونفس الوظائف وتقريبا نفس الخطاب وإن كنا انتقلنا بحكم الصيرورة التاريخية من سوق الفرنك إلى سوق الدينار» ولئن كان بلعيد يستدعي هذا النص القديم ليوظفه ضمن منحى يجمع بين متعاليتين نصيتين هما التناص والتعلق النصي فإنه يؤكد انتسابه سرديا إلى مدرسة جماعة السور من حيث الواقعية واللهجة الدارجة والسخرية ولكنه يؤكد كذلك أن المبدع مازال يواجه بنية اجتماعية شبه ثابتة تغيرت فيها التفاصيل واستمرت فيها الركائز والثوابت الكبرى.

بيد أن محمود بلعيد لا يكتفي بجريدة السرور ليقتبس منها ما يقتبس لأننا نراه ينهل بطريقته في محو المصادر من مجموعة «سهرت منه الليالي» وتحديدا استثمار محمود بلعيد لشخصية البطل في أقصوصة «سهرت منه الليالي» ذاك البطل الذي تشكلت مياسم البورتريه فيه على اللهو مع أصدقائه ليلا وتعنيف زوجته عند الرجوع منزلا وهذا البطل إن كان يمكن أن يوسم بالبطولة قد انتقل بقدرة قادر من ثلاثينات القرن الماضي وجماعة تحت السور إلى بداية الألفية الثالثة مع محمود بلعيد في أقصوصة قمر «ربما كتب

(1) علي الدوعاجي. جريدة السرور. ع2. 1936. ص14.

لك أنت تسكني غرفة بين الجيران في إحدى ديار قاع المدينة في نهج من أنهجها الملتوية»(ص81) وهو نفس الإطار المكاني الذي تسكن فيه بطلة علي الدوعاجي ويستحضر القارئ سوء معاملة الزوج لزوجته سبا وضربا «و أنت بلاء نزل على رأسي من السماء... والليلة ليلتك سمعت؟... إنت الوحشة ما أوحش وجهك وزيك وصوتك وقهقهاتك عندما تقهقهين»(ص82) وفي هذا العود إلى البدايات الأولى للأقصوصة التونسية إعلان من الكاتب مرة أخرى عن أصوله وأنسابه وأنه امتداد لتجربة راسخة في الزمن تخالفت في التاريخ ولكنها توافقت في الفن والموقف.

الواقعية:

يطرح سؤال الواقعية الكثير من القضايا والإشكاليات ويضفي على المدروس من المدونة غموضا مقدار ما يوضح فهل الواقعية ونحن نختصر الأسئلة هي مضمون مخصوص يقدم للقراء أم أن الواقعية طريقة في الكتابة والإخراج؟ وألسنا نسقط في التناقض عندما نعلن مع علماء السرديات أن الأدب تخييل كما يقول تودوروف؟ ثم نذهب إلى وصمه بالواقعية ووسمه بالإحالة؟ وهل يمكن أن نفصل الواقعية عن سياق ايديولوجي وفكري طبع المشهد الإبداعي العربي منذ خمسينات القرن الماضي وارتباط ذلك بالفكر الاشتراكي؟ ومع ذلك هل يمكن للمبدع أن يبدع خارج الواقع أو ينتج عالما منفصلا عن الواقع؟ ألسنا نرى في نظرية العوالم الممكنة عودة بطريقة غير مباشرة إلى صورة العالم المرجعي ومركزيتها في قراءة النصوص؟ أليس مفهوم المشاكلة احتيالا علميا يتسرب من خلاله مفهوم الواقعية؟ الأسئلة كثيرة وأكثرها لم نطرحه ولكننا ونحن نتدبر الأقصوصة لا يمكن أن نتجنب غي دو موباسان الذي

اعتبر حضور الواقع معيارا أجنسيا يميز الأقصوصة عن غيرها وكذلك سار على نهجه تيري أوزوولد وإليهما يمكن أن نضيف بكثير من الاحتراز مقالة بارت التي أشار فيها إلى مصطلح أثر الواقع في النص السردي رغم أن بارت يذهب في هذا المقال الذي استثر فيه مدونة فلوبار الروائية ليقر بأن الواقع يحضر بشكل محدود وجزئي إلى حد يجعل أكثر النصوص الأدبية واقعية يكون لا واقعيا في أغلبه (إن الأدب الواقعي هو حتم سردي ولكن بما أن الواقعية فيه مجزأة، متواترة متصلة بالتفاصيل فإن القص الأكثر واقعية يتطور وفق مسارات لا واقعية) وهو ما يمكن أن نطلق عليه الوهم المرجعي «l'illusion référentielle»[1] في حين يذهب جون بول سارتر إلى أن عالم الكاتب هو عالم العلامات اللغوية ويعتبر النثر هو امبراطورية الكلمات ويذهب إلى أن الأدب لا يطلب الواقعية ولا يسعى إلى عرضها «لا يجب ان نتخيل أن اللغة وسيلة تتقصد تسييج الواقع أو عرضه» ولا تتخيلوا كذلك أنها تسمي العالم... لأن التسمية تستدعي تضحية متواصلة للاسم من أجل الموضوع»[2] ومع ذلك لا يخلو أي نص من علامات تشده إلى خارج النص وتنزله في سياق ونحن نقارب النصوص لا نكتفي بسؤال كيف قيل ما قيل؟ بل نتجاوزه إلى سؤال لم قيل ما قيل؟ أي إننا ننزل الكتابة السردية في سياق تداولي لتكون عنوان تأثر وتأثير وسنكتفي في مجموعة محمود بلعيد بتدبر هذه الظاهرة الواقعية من خلال مصطلحين هما مصطلح المشاكلة ومصطلح الإحالة.

الاحالة: الاحالة والمرجع مصطلحان متماهيان لدى الكثيرين حتى من صلب المباحث الأكاديمية وعليه وجب التمييز والتحديد

(1) R.Barthes .littérature et réalité .Ed seuil.1982 .p 88-89
(2) Jean Paul Sartres .Qu'est-ce que la littérature .P18

بحكم أنّ الاحالة موصولة بالنظام اللغوي بما هو نظام علامي محتو مضمونا قد يدل على الموجودات الخارجلغوية أي المرجع/ الواقع بينما يقوم المرجع على رصد العالم المادي.و تبسيطا تتصل الاحالة بالكلمات في حين يتصل المرجع بالموجودات أو الأشياء حسب فوكو. ونذكر القارئ بأن الاحالة ترتبط بعناصر عدة في النص منها أسماء الأعلام والأطر الزمكانية والضمائر وأسماء الإشارة وبالرجوع إلى أقاصيص بلعيد نعاين تعدد أنواع الإحالة في أقاصيص محمود بلعيد فبعضها متصل بالموروث الأدبي القديم.. «خطب في العصر الجاهلي أو الأموي...عمر بن أبي ربيعة ومواسم الحج،كتب التاريخ دواوين شعراء البحتري وجرير وبشار..كتاب الأغاني.. .وألف ليلة وليلة» (ص15) ونطالع في أقصوصة «قمر» إحالة إلى تجارب غرامية لها امتدادها الكوني»قيس وليلى، روميو وجوليات عنترة وعبلة وجميل بثينة وليت هندا أنجزتنا..»(ص138).

ومن الإحالات الثقافية التراثية ينقلنا الكاتب صوب الاحالات المكانية أو التأشيريات محددا مسالك المدينة /العاصمة وضواحيها وشوارعها الكبرى وأنهجها الفرعية وذلك منذ النص الأول «ليلة الوطية» يسرد النص على القارئ مساره صوب قاعة الحفل في الضاحية الجنوبية للعاصمة»أتابع طريقي في الشارع الطويل العريض الذي يكاد يخلو من المارة في ضاحية بلدة رادس...أشجار على اليمين والشمال»(ص11) المعروف في عالم المرجع بشارع الحبيب بورقيبة ويسميه السكان بشارع النخيل وقد كان منزل عبد العزيز العروي في هذا الشارع وفي ذلك إشارة ضمنية إلى منزع في القص يجمع الحكمة والعبرة والمتعة والواقعية

بين شخصيتين ولكن هذا التأويل لا يدركه إلا القارئ المقيم بمدينة رادس.

ونعرض في الأقصوصة الثانية «حب من نوع خاص» إلى خريطة المدينة العتيقة بأرباضها وساحاتها وأسواقها» العمارة القديمة تقع في نهج ضيق مغمور ذياسم قديم منذ عهد الاستعمار نهج البرنيطة..و يفتح هذا النهج الصغير على نهج سيدي بومنديل أين باعة التوابل والفلفل الشائح والفواكه الجافة...و يمتد إلى أن يصل إلى نهج باب الجزيرة...وهي متنقلة من ربط لربط...أيام الأسبوع يرسي صاحبنا المهندس سيارته بعيدا تحت نخيل شارع محمد الخامس ويدخل احدى مقاهي شارع الحبيب بورقيبة» (ص28 ـ29).

على أن أقاصيص حب من نوع خاص لا تكتفي بالإحالة على أماكن تونسية خصوصا المدينة العتيقة بل نراها تعرج على ذكر معالم المكان الفرنسي في ثلاث أقاصيص «الحنين إلى الأوطان» التي تمت الاشارة إليها منذ المنطلق بصورة رمادية حيث ترتبط أوروبا بالمقبرة المنسية وبالموت» يشاهد قبور المقبرة بيسر منْ يركب الحافلة ويمر في الشارع الطويل بالقرب منها الجدارؤ، جدار المقبرة...وهو باق على حاله منذ القدم بلونه الرمادي القاتم»(ص71) وفي أقصوصة»فتاة مطعم المازي» التي اهتمت بأماكن لها دلالاتها الثقافية الفرنسية والعربية «هاهم جل الطلبة يعودون إلى الأنهج والشوارع،يملؤونها بشبابهم...فجلّ الطلبة يدورون في حلبة واحدة: الحي اللاتيني...المطعم الجامعي،مطعم المازي،في الحي اللاتيني قرب شارع سان جرمان وساحة الأدويسون ومن يعرف باريس وجاب أنهجها وشوارعها يعلم أين

توجد ساحة الأوديسون وتمثال دانتون قائم وسطهم في هيجان رجال الثورة الفرنسية»(ص166) وفي أقصوصة «الدكتور ابراهيم» التي تنفتح منذ صفحتها الأولى بالاشارة إلى شخصيتين سافرتا في ذات السنة إلى فرنسا»أحرزنا في نفس السنة شهادة البكالوريا وفي نفس السنة سافرنا...إلى فرنسا..اتجه هو إلى كلية الطب بمونبيليي وأنا المصاب بلوثة الأدب اتجهت إلى كلية الآداب بـ:آكس أون بروفانيس في جنوب فرنسا»(ص181)

وتستمر لعبة التصوير الطبوغرافي في كامل الأقاصيص ليستحيل فعل السرد أشبه بكاميرا تسجل وتخزن العالم الخارجي في صور وأشرطة. ولكنه تسجيل مقصود يكشف عن تمثل للأدب يجعل منه ذاكرة للمكان يجب أن تحتفظ بالجزئيات والتفاصيل مادام المكان متحركا متقلقلا بفعل التاريخ والتطور.هل ستستمر تونس أو باريس على نفس خطاطتها وخريطتها؟ حتما لا سيبدلها التوسع العمراني والتطور العلمي ونحتاج، كما مارسيل بروست، أن نفتح ألبوم المدن والعواصم لنستعيد الزمن الفقيد.

ولكن هل سنقبل أن يتحول الأدب وثيقة تاريخية؟ لم نقبلها لأنه ساعتها سيحنط ويفقد روحه تلك الروح التي تنبعث من الرماد عندما تستفزها الرموز والخلفيات ويغدو الكاتب رساما بعدما كان كاميرامان. يرسم التنوع في تونس بين العتيق وضيقه والحديث بسعة شوارعه وعماراته ومقاهيه على الطراز الغربي. تونس التي تحتفظ بنهج البرنيطة الذي يذكرها ببؤس الاستعمار حتى لا تعود إليه ولكن الشخصية البطلة تركن السيارة برمزية الحداثة في شارع محمد الخامس فنحن لا ننسى الماضي لكننا نتقدم وننفتح على أشقائنا في المغرب والمشرق. أما الفضاء الأوربي فكان متعلقا بما

هو ميسم فرنسا والإنسانية فباريس تختزن ثورة حقوق الإنسان من خلال الثورة الفرنسية وتختزن العقل بحكم أنها قبلة طلاب العلم في إشارة أن من أراد التطور والمواكبة يعرف المكان المقصود. ونختم هذه النقطة بالاشارة إلى أن الاحالة في أقاصيص بعيد تنوس بين القدامة والمعاصرة وذاك صميم الحداثة التي تتوق صوب القادم لكنها لا تنسى أصولها وجذورها.

المشاكلة: تمثل المشاكلة مصطلحا بلاغيا غربيا يتنزل ضمن مدارات التأكيد على الخاصية التكوينية للغة أي إحالتها إلى عالم الواقع. وهو ما سيخلق في ذهن المتلقي علاقة تطابق أو تقارب كبير بين النص وبين المرجع. ومن الجدير بنا التنبيه إلى أن علاقة النص تتأسس مع الكلمات التي تدل معانيها أو مبانيها على عالم الناس الواقعي لكن النص ليس نسخا للواقع ولا تصويرا تسجيليا له حتى في تلك النصوص التي ارتبطت في أذهاننا بالواقع والمرجع والحقيقة شأن السير الذاتية وما نحا نحوها من مذكرات ويوميات ورسائل. غير أننا وتمثلا لتصورات توماس بافيل نجد أنفسنا أمام ثلاثة اتجاهات كبرى أولها توجه ينفي أي صلة بين المكتوب المتخيل والمعيش ويعتبر مضمون النصوص التخييلية مجرد نتاج للمخيلة وهو بالتالي فاقد لأي قيمة من قيم الحقيقة وينعت هذا الاتجاه بالتمييزيين، أما الاتجاه الثاني الضديد فهو اتجاه الإدماجيين الذين لا يرون من الناحية الأنطولوجية فرق بين عوالم التخييل وعوالم المرجع[1]. غير أن الفلسفة التحليلية والمنطقة الجيهي قد فرض علينا الانتقال من ثنائية الإقصاء والإدماج إلى مفهوم الممكن والمحتمل وهو تصور أشار إليه أرسطو في كتابه

(1) Thomas Pavel .Univers de la fiction .Ed seuil.1986 p19- 20

فن الشعر وطوره لايبنتز ومداره أن عوالم التخييل تتمتع بإمكانية الوجود في عالم يوفر تلك السمات الخاصة لأفراده وبالتالي فإن مشاركة ابن خلدون في هجرة سرية تصبح أمرا ممكنا في عالم ما. وبالرجوع إلى نصوص محمود بلعيد نجد أنفسنا أمام مغامرات وشخصيات منتسبة إلى عالم التخييل وفق المحدد الأجناسي الذي ورد في الصفحة الرابعة ونقرأ فيها «بلعيد محمود: حب من نوع خاص. مجموعة قصصية» (ص4) وبهذا الإعلان يدرك القارئ أن المغامرات والشخصيات الواردة في هذه المجموعة هي محض خيال ومع ذلك يشعر القارئ بأن مضمون هذه النصوص واقعي لا لأننا نجد إحالة على أماكن تونسية وفرنسية ولا لأن الكاتب استعمل اللهجة الدارجة التونسية فحسب بل نحن مقتنعون أنها واقعية لأنها تشبه واقعنا فالأقصوصة الأولى تصور بطلها هذا مدير الحسابات الذي يذهب إلى حفل وطية فوزية تلك الكاتبة التي كان يحبها لكنه لم يعبر لها عن حبه «قلبي يحبها رغم فارق السن بيني وبينها... عمرها الجميل وأنا من ناحيتي تجاوزت الخمسين منذ أعوام... لو كنت أعزب لكانت الحكاية حكاية أخرى» (ص13-14). فقصة كهذه قد يعيشها أقاربنا وأصدقاؤنا في أية مدينة أما حكايات الدبسي مع طبيب الأسنان فتبدو مقبولة لأن الكثير من المتقدمين في السن يجدون راحة في الحديث مع الأطباء في أمور غير طبية، تعلن أقصوصة توقفت الجنازة عن توجع الدبسي بسبب ضرس «الليلة بأكملها لم أنم وأنا أرقص في صحن الدار... أقص عليك قصتي قبل أن تشرع في العلاج أو الخلع.» (ص37). أما في أقصوصة فوق المنصة فتجري الأحداث بسيطة واقعية في هذا النص تقدم شخصية الأستاذ شعبان محاضرة فلاحية وكان مصحوبا بزوجته الجميلة المثيرة وبينما كان يتوسع في الأمثلة والمعارف كان الطلبة يركزون

على الزوجة «و يتابع الأستاذ شرحه... ونتابع بكل شوق حوارنا مع الجبين والحاجبين والعينين والخدين والشفتين وهي قبالتنا معتزة بجمالها المغري فنكاد نعوي كحيوانات وحشية»(ص97) ومثل هذا السلوك يعتبر طبيعيا فالكثير من التلاميذ يغرمون بأساتذتهم وكذلك الطلبة والموظفون... فالأستاذ شعبان في هذه الأقصوصة شخصية متخيلة ولكن يمكن أن نجد لها نظائر في عالمنا المرجعي. وقد نبه أرسطو منذ خمسة وعشرين قرنا إلى أن الأدب ليس نسخا للواقع وإنما هو بناء عالم محتمل وممكن أن يطابق تجاربنا في عالم الناس وهو ما أكده علماء السرديات المحدثون شأن آلان رباتال القائل «ليست الكلمة وسيلة لخدمة غاية خارجية،فالكلمة في ذاتها تمتلك قاعدة استعمالها وأخلاقها ورؤيتها للعالم[1] .

الخاتمة :تشكل مجموعة حب من نوع خاص حلقة جديدة في تجربة محمود بلعيد وتؤسس علاقة أفقية مع أعماله السابقة وأعماله اللاحقة شأن المجموعة التي تحمل عنوان قبلة على الخد وأخرى على الجبين وتؤسس علاقة أفقية مع تجارب أخرى كنصوص علي الدوعاجي وبشير خريف قديما وتوفيق العلوي حديثا أما من حيث المياسم فتستمر لعبة السخرية والواقعية والتأصيل التونسي ولكن المياسم المتسترة نراها متصلة بذاك التفاعل بين النصوص إذ لا يرى الكاتب ضيرا في إعلان مكتبته السردية القديمة ولكنه يزور عنها ويخاتلها وهو موقف يحسب له لأنه استطاع أن يحافظ على سردية النص ومتعة القراءة ويضمن مبدأ مركزية الحكاية/ المغامرة في الأقصوصة والأهم من ذلك أنه لا يفصل الدلالي عن الجمالي لتكون الأقاصيص مشبعة بمواقف ايتيقية وحضارية.

(1) Alain Rabatel :Homo Narrans ;pouir une analyse enonciative et interactionnelle du recit ;tome II ;Lambert – Lucas ;Limoges ;p ;487

قراءة في المجموعة القصصيّة «مليكة وحكاية الكنز» لمحمود بلعيد

أ. سامية الدّريدي

جامعة تونس

مقدّمة :

لا يختلف اثنان في أهميّة أدب اليافعين وعظيم شأنه، فالكتابة حين تُوجّه إلى فئة تنحصر أعمارهم بين سنّ الثّانية عشرة والعشرين ليس بالأمر الهيّن أو البسيط. لا لأنّ هذه الفئة تتعرّض لاهتزازات نفسيّة وتغيّرات فيزيولوجيّة دقيقة نصطلح عليها عادة بسنّ المراهقة، بل لأنّ هذه الفئة شديدة الحساسيّة والانفعال، تتصارع في ذوات المنتسبين إليها نزعات الطّفولة ودفق الشّباب، وقد تحتدم فيهم مشاعر متضاربة من طموح وقنوط، وحماسة وخنوع، ونشاط وخمول، وعزم وتردّد...

وهم لذلك يحتاجون إلى كتابة تراعي كلّ هذه الخصوصيّات، وتستجيب لحاجة هؤلاء إلى التّقدير والاهتمام. فإذا نظرنا في علاقة اليافعين بالعصر، لاحت لنا صعوبات جمّة في الكتابة الموجّهة إليهم، لأنّ هؤلاء اليافعين يعيشون في زمن غير زمن من يكتب إليهم بالضّرورة، ولأنّ هذا الزّمن بخصوصيّاته الفريدة وبنمط

الحياة المعقّدة فيه وبجملة الأحداث المتسارعة والمتشابكة التّي تتغيّر من فينة إلى أخرى، وبقيمه الجديدة وأخلاقيّاته المستجدّة، وبنظمه الفكريّة والسّياسيّة، ومكاسب التكنولوجيا والعولمة..إنّما يفرض على الكاتب أن يعي كلّ خصائص العصر وأن يستوعب كلّ المتغيّرات والمستجدّات، ليكتب أدبا يستجيب لتطلّعات يافعين يتوقون إلى الكثير من المطامح وينشدون أحلاما هي غير أحلام أبائهم , أجدادهم. وعندها يحدث الأدب أثرا فيهم،فيرون فيه ذواتهم، ويتحرّك فيهم الخيال، وتُشحذ الأفكار وتنبض القلوب وتدبّ فيهم الحياة.

وقد ينجح الأديب في تقويم ما اعوجّ فيهم، ويسدّ ثغرات جمّة في معارفهم، ويثير حماستهم وتوقهم إلى غد أفضل حين يتجاوزون هذه المرحلة الدّقيقة إلى مرحلة النّضج، فيغدون فاعلين في مجتمعات هي في أشدّ الحاجة إليهم.

ونحن، إذ نشهد نهضة في أدب اليافعين عند العرب بعد أن كان الغرب سبّاقا إليه، فإنّنا نشهد حتما تطوّرا مهمّا في النّقد الدّائر حول هذا الضّرب من الأدب، لأنّ كلّ زخم في الكتابة يُتبع ضرورة بزخم نقديّ يحاول النّظر في الكتابات نظرا متفحّصا متدبّرا، علّه يقدّر جودتها أو يقف على بعض هناتها ويخوض في شأن ما تثيره من قضايا ومواقف.

في هذا الإطار تتنزّل قراءتنا للمجموعة القصصيّة «مليكة وحكاية الكنز»، وهي أحدث ما كتبه محمود بلعيد، إذ صدرت طبعته الأولى هذه السّنة(2021)، وتضمّ اثني عشرة أقصوصة متفاوتة الطّول متمثّلة تباعا في : «قناتوس»، و«أنت السّبب» و«العصفورة تحكي» و«صديقنا عبد الحميد» و«مليكة وحكاية الكنز« و« عمّي حمّودة

والأيّام الجميلة« و« في انتظار عودة سامي» و«حصّة الموسيقى» و«نفيسة والخبر المفرح والحياة الجميلة» و«خميّس أكل عصفور عمّه» و« زيارة السيّدة المنّوبيّة» و«الأرنب الأزرق الصّغير».

ولئن عنون محمود بلعيد مجموعته بعنوان الأقصوصة الخامسة « مليكة وحكاية الكنز»، فإنّنا لا نعتقد أنّها أفضل ما في الكتاب. بل لسبب ما اختارها الكاتب عنوانا لمجموعته وهو ما سنحاول الوقوف عنده لاحقا، كما سنحاول أن ندرس كلّ المجموعة من جهة المضامين والأساليب وخاصّة من جهة علاقتها بأفق انتظار اليافعين، وعندها سنعوّل حتما على نظريّة التلقّي. وهي نظريّة غربيّة تنسب تحديدا إلى باحثين ألمانيّين هما هانز روبرت ياوس وفولفجانج آيزر [1] وقوام هذه النظريّة الإيمان بأنّ القارئ هو من يمنح النصّ قيمته لأنّه وهو يستوعب العمل الأدبيّ شعرا كان أو نثرا إنّما يشارك المؤلّف في تشكيل المعنى لأنّ ذلك العمل لم يُكتب إلّا من أجله. فهي نظريّة يدور محورها لا حول سلطة النصّ كما في النّظريّات الأدبيّة التّقليديّة بل حول سلطة القارئ الذيّ –وهو يتفاعل مع النصّ – يشكّل النّسيج النّقديّ الأوّل، ويساهم بالتّالي في تطوير الكتابات اللّاحقة. ومن هنا كان الاهتمام في صلب هذه النظريّة بآفاق التوقّعات أو الانتظارات.

من هنا كانت نظريّة التلقّي تجاوزا واضحا للنّظريّة البنيويّة الوصفيّة، وإحياء للمنهج التّاريخيّ لا في صيغته التّقليديّة وإنّما بتطويره حين غدا موصولا بالتقبّل. ذلك أنّ الفكرة الرّئيسيّة عند ياوس مفادها أنّ تاريخيّة الأدب تقوم على العلاقة الحواريّة بين

(1) انظر كتاب عبد النّاصر حسن محمّد، نظريّة التلقّي بين ياوس وإيزر، نشر دار النّهضة العربيّة، القاهرة، ط 2، 2002

العمل والمتلقّي، «فينبغي على مؤرّخ الأدب دائما أن يصبح في البداية هو الآخر قارئا ليمكن تفهّم العمل وتقويمه، وبمعنى آخر قبل أن يطلق عليه حكمه الذّاتيّ ليكون قادرا على القيام بالتّحديد الواعي لمكانة العمل الجماليّة ووضعيّته في التّواصل التّاريخيّ لقرّائه»[1] وقد تجسّمت جهود ياوس في ما سمّاه «أفق التوقّعات» أو «أفق الانتظار» وهو مصطلح ركّبه من مصطلحين سبقه إليهما الفلاسفة هما الأفق والانتظار. وأكّد على ضرورة قياس جودة النصّ وقيمته الجماليّة استنادا إلى أفق الانتظار، أي إلى ما يتوقّعه القارئ من النصّ.

وما يتوقّعه القارئ إنّما ينشأ من خلال ما ترسّخ في ذهنه من الأعمال السّابقة وما يكون عليه الذّهن في الحال الرّاهنة التّي برز فيها الأثر الجديد.

وقد ساند إيزر جهود ياوس في تطوير نظريّة التلقّي واتّفق معه في الخطوط العريضة ولكنّه اختلف عنه في التّفاصيل حين اهتمّ بقضيّة بناء المعنى وطرائق تفسير النصّ من خلال فكرة أساسيّة عنده وهي «القارئ الضّمنّي» فالكاتب وهو يبدع نصّه يحتاج إلى مساعدة القارئ الذّي يدرك أنّ هذا الإبداع قابل لأكثر من تأويل فيترك في النصّ فجوات يملؤها القارئ بما لديه من استعدادات ذاتيّة وبما توفّر في النصّ من إشارات موضوعيّة، فيكون المتلقّي بذلك، مساهما في بناء المعنى.[2]

---

(1) المرجع نفسه، ص 16

(2) لعلّنا نستطيع اختزال تاريخ النّقد الأدبيّ الحديث في منعرجات ثلاثة وذلك في علاقته بالثّالوث : المؤلّف، والنصّ والقارئ كما تقول بشرى صالح : « وبذلك نجد أنّ العمر المنهجيّ الحديث ينطوي على ثلاث لحظات : لحظة المؤلّف، وتمثّلت في نقد القرن التّاسع عشر (المنهج، التّاريخي المنهج

من هنا سنقرأ المجموعة القصصيّة «مليكة والكنز المدفون « استنادا إلى نظريّة التلقّي المتعلّقة كما بيّنا بعمليّة استقبال المتلقّي للكتاب وكيفيّة بنائه لمعانيه، آخذين بعين الاعتبار أنّها موجّهة أساسا إلى اليافعين.

لغة الأقصوصات ومضامينها :أفق الانتظار

إنّ القارئ لهذه المجموعة يقف دون شكّ على لغتها العذبة وأسلوبها السّلس، فالأحداث المعروضة في الأقصوصات والشّخصيّات الموصوفة والحوارات المنقولة تسافر إلى المتلقّي دون حواجز، وتقتحم عالمه دون كبير عناء. وهي أقصوصات لا تخلو من صور موحية وخيال.. وهي قد تقترن أحيانا بضرب من الغموض والإلغاز، وهما كما نعلم أشدّ تحريكا لنفس المتلقّي باعتبارهما يثيران فيه أكثر من سؤال. من ذلك مثلا قوله في «مليكة والكنز المدفون ناقلا الحوار بين عمّة الأطفال والزّائرة مليكة : «تعود إليها عمّتنا بقولها :

هيّا يا مليكة قصّي للأولاد وقد نفد صبرهم قصّة الكنز المختفي في حجرتكم ولم يستطع أحد من بينكم العثور عليه؟؟

فتجيب بصوتها النّحيل :

أنا لا أريد كما قلت لك أن أعود إلى هذه الحكاية من جديد وأولاد سيّدي صغار بيننا وسوف يخافون.

النّفسي المنهج الاجتماعي) ثمّ لحظة النصّ التّي جسّدها النّقد البنائيّ في الستّينات من هذا القرن، وأخيرا لحظة القارئ أو المتلقّي كما في اتّجاهات ما بعد البنيويّة ولا سيّما نظريّة التلقّي في السّبعينات منه « (نظريّة التلقّي أصول وتطبيقات،المركة الثّقافي العربي، ط 1 الدّارالبيضاء المغرب 2001 ص 85)

ويسترسلان في أحاديث أخرى....»[1]

فالحوار هنا لا يخلو من غموض وتشويق، إذ يجد القارئ نفسه أمام سؤال بديهيّ : لم تعتقد مليكة أنّ القصّة تثير الخوف فلا يجوز أن تُروى للصّغار في حين لا ترى العمّة مانعا من رواتها ؟

ومن هنا يرسم الكاتب أفقا للانتظار غامضا هو الآخر، إذ قد ينتهي الأمر بالقارئ أن يرجّح رأي مليكة حين يُدرك أنّ القصّة تثير الفزع فعلا فلا يُستحسن رواتها على مسامع الأطفال، أو قد ينتهي به الأمر إلى الإقرار بإمكانيّة رواتها في مجلس الصّغار.

ولكنّ الكاتب في أغلب مواضع مجموعته القصصيّة، بدا حريصا على بناء أفق من التوقّع يعتمد أساسا على المنطق الذّي يقود الأحداث أو يشكّل خيطها الخفيّ النّاظم لأدقّ مراحلها ومنعرجاتها. ومن هنا ندرك أنّ المتلقّي حين يبدأ قراءة الأقصوصة فإنّه قلّما يعجز عن توقّع نهايتها، لأنّ المؤلّف اختار في نظرنا واستنادا إلى نظريّة التلقّي في تحليلنا ألاّ يشاكس القارئ وألّا يخيّب أفق انتظاره على مستوى القصّ. ويتجلّى ذلك في الواقع منذ العنوان. فالعنوان يشكّل- كما هو متواتر في كلّ الدّراسات - مدخلا ضروريّا للنصّ، وهو العتبة الأولى منها نلج إلى عالمه،وهو هنا تحديد لاتّجاه القراءة ورسم لاحتمالات المعنى بل هو أحيانا كثيرة اختزال للحكاية كلّها. ونحتجّ لذلك بعنوان الأقصوصة المطوّل «نفيسة والخبر المفرح والحياة الجميلة»، فهو عنوان يوجّه القارئ حتما إلى توقّع نهاية جميلة يسبقها خبر مُفرح. وأيّا كانت تفاصيل القصّة ومجريات الأحداث فيها فإنّها وقد بدأت بهذا العنوان لا تخرج ضرورة عن النّهايات السّعيدة. وهذا نأي من

(1) مليكة والكنز ص 79

الكاتب بقصّته عن التّشويق وتجنّب واضح لما يسمّى بتخييب أفق الانتظار لدى قارئه.

وما يُقال عن هذه الأقصوصة ينسحب أيضا على الأقصوصة المعنونة بـ «عمّي حمّودة والأيّام الجميلة»، إذ العنوان – وباعتباره عتبة النصّ القصصيّ الأولى – لا يسمح إلّا بتوقّع الجمال : جمال الشّخصيّة الرّئيسيّة أي عمّي حمّودة وجمال أيّامه أو الحياة التّي يحياها في السّرد. وليس أدلّ على ذلك من قول الكاتب في الخاتمة: أي خاتمة الأقصوصة المذكورة : « قام عمّي حمّودة في الصّباح الباكر مبتسما منشرحا، ونادى رقيّة زوجته الطيّبة، وهو يقول فرحا... ليلة ما أجملها ليلة، يا رقيّة... أحلام بعد أحلام ما أجملها العمرة وما أروعها، سبحان اللّه الكريم...

حضّري نفسك للعمرة إن شاء اللّه، إن شاء اللّه قي أقرب الأيّام ننطلق متّجهين إلى مكّة المكرّمة والمدينة المنوّرة...»[1]

ولم نعرف في الأقصوصات تشويقا لافتا، وتخييبا لأفق الانتظار وفق نظريّة التلقّي إلاّ في أقصوصتين هما: «في انتظار عودة سامي» و«حصّة الموسيقى».ففي الأولى : يتأخّر البطل عن العودة إلى المنزل وقت الغداء على غير عادته، إذ كان يُفترض أن يعود مع أخته أو بعدها بقليل إن سلك دربا غير دربها، أو تلهّى باللّعب أو الثّرثرة مع أترابه. ولكنّه هذه المرّة تأخّر كثيرا فعمّ الخوف قلبي والديه وكاد قلب الأمّ يهوي بين ضلوعها. وممّا وجّه الأحداث إلى نهاية حزينة مؤلمة، حديث الجدّة التّي لم تراع حالة الفزع والقلق التّي سكنت القلوب فظلّت تثرثر متوقّعة أسوء الاحتمالات. يقول الكاتب : «ارتفع صوت الجدّة وهي جالسة قرب النّافذة...ابن جابر

(1) مليكة وحكاية الكنز، ص 99

جارنا، دفعته يوما سيّارة وهو عائد من المدرسة، فسقط على حافّة الطّوار وعجّلوا به إلى المستشفى...»[1]

وهي لا تكتفي بذلك بل تفصّل القول في الحادثة المذكورة فتضيف قائلة : «السيّارات كثرت وكثرت الحوادث... يجب أن تخفّض من سرعتها قرب المدارس على الأخصّ... فالأطفال الصّغار عندما يخرجون بعد الدّروس يفارقون المدرسة بسرعة وينطلقون في الشّارع... ابن جابر طفل صغير، عند خروجه من المدرسة تلقّفته سيّارة... جابر يحتفظ بصورة ابنه في محفظته إلى اليوم... وعندما يخرج صورته تفيض دموعه...»[2]

وتزيد الجدّة إمعانا في توقّع السّوء، ويمعن الكاتب من خلال قولها : «جلّ الحوادث يذهب ضحيّتها الأطفال الصّغار... لأنّهم صغار... وأصحاب السيّارات كالجنون يطيرون طيرانا... وكذلك الشّاحنات والدرّاجات النّاريّة...

فقد ابن يوسف رجله في حادث...»[3]

فكلّ الأقوال المنقولة في الأقصوصة،إنّما تحدّد وجهة للقارئ واحدةً :إنّ مكروها سيحدث لسامي، لاسيّما وأنّ الوصف قد عاضد الحوار وأنبأت سحنة الأب والأمّ وتصرّفاتهما على حدّ سواء، بالخطر الوشيك. يقول الكاتب : « لم يستطع الأب أن يقول كلمة، لا يجيب الجدّة بالمرّة...زوجته بين النّافذة والمطبخ..كثُرت تعاليق الجدّة فكاد الأب أن يجنّ ويخرج من جلدته... وتكاثرت عليه الأفكار السّوداء...و الجدّة لا تكفّ... وساعة يده تشير إلى

(1) مليكة وحكاية الكنز، ص 107
(2) المرجع نفسه، ص 108
(3) المرجع نفسه، ص 109

الواحدة... تعلّقت الأمّ بالنّافذة ولم تتحرّك ووقف الأب بجانبها... والجدّة تهذي ولا تكفّ» [1]

وأطرف ما في الأقصوصة وهي تتقدّم بقارئها رويدا، رويدا، نحو أسوء التوقّعات أنّ الكاتب وهو يصف الجدّة ينتقي لها من الصّفات أوحشها ومن الحركات أقبحها ألم يقل : «والجدّة ترتجّ وتتململ قبالة النّافذة وتحرّك رأسها إلى كلّ الجهات... منفوشة الشّعر كجنيّة...مغلقة العينين مضطربة الأعصاب، تكاد تنطق صائحة..»[2]

ولكن تحدث المفاجأة، وتنتهي الأقصوصة بعودة سامي سالما آمنا، وتكون الفرحة بعد أن كاد الكاتب يُتلف أعصاب العائلة أوّلا وأعصاب القارئ ثانيا. هذا ما يمثّل تخييبا صريحا لأفق الانتظار.

ومثالنا الثّاني كما ذكرنا،أقصوصة «حصّة الموسيقى»، حيث يجد القارئ نفسه محاصرا بإطار زمنيّ موحش وآخر مكانيّ لا يقلّ عنه وِحشةً، إذ يقول الكاتب : « نفارق المدرسة ونخرج إلى الشّارع فيبدو لنا مُظلما موحشا مرعبا... وقد خلت الطّرقات من المارّة إلّا القليل منهم، يمرّون ويعجّلون نحو ديارهم...وجمعت المقاهي كراسيها وكوّمتها جانبا... وخفتت أنوارها فكأنّها بدورها تتهيّأ للنّوم... وتنتظر غافية خروج آخر روّادها ثمّ يُغلق أصحابها نوافذها وأبوابها وينطلقون إلى بيوتهم...»[3]

بل يُمعن الكاتب في تصوير الرّعب الذّي يملأ الشّوارع الخالية، ويتسلّل إلى قلبي الطّفلين حتّى يكاد القارئ يسمع دقّاتهما

(1) ص 108 من المجموعة
(2) ص 107
(3) ص 116

المتسارعة ويحسّ بأنفاسهما اللّاهثة طلبا للنّجاة. يقول : «و الأنهج الآنسة الممتلئة حركة ونشاطا في وضح النّهار انقلبت تكشّر لنا مقطّبة عابسة وكأنّها تتوعّدنا... ويخيّل لي أحيانا أنّ شخصا يتبعنا ويقتفي أثرنا، وتكاد قدماه تصطدمان بأقدامنا فأسرع أكثر فأكثر وقد انخلع قلبي هلعا،وأنا متشبّث بيد أخي، لا أتركها...»[1]

ويزداد الوضع تعقيدا، ويتّجه القارئ نحو توقّع ما لا يُفرِح حين يُخبره الكاتب أنّ الطّفلين أكبرهما لا يتجاوز العاشرة حين يقول: «أخي الكبير لا يتجاوز عمره العاشرة ومن ناحيتي لا أتجاوز الثّامنة»[2] إذ لابدّ أن يطرح السّؤال : ماذا يفعلان في الظّلام وفي الشّوارع الخالية ؟ ولن يمنع القارئ ذاته من طرح سؤال أهمّ : أيّ خطر سيواجهانه ؟ ولكنّ الكاتب يراوغه بإتقان حين يصلان إلى باب سويقة ويدخلان دارا كبيرة تنبعث منها موسيقى جميلة فيحضران حصّة تدريب ممتعة تجتمع فيها كلّ أسباب المتعة : منها ما يخاطب السّمع (أي الألحان العذبة) ومنها ما يُمتع العين (أي الآلات التّي «تبرق في أيديهم صفراء لمّاعة تهزّ عقولنا» كما يقول) ومنها ما يمتع الشمّ (ونقصد قوله : «ورائحة البخور من وشق وجاوي تملأ أنفي) ومنها ما يُمتع الذّوق (ونعني قوله: «وطعم البقلاوة والغريّبة في فمي وكؤوس الشّروبو والرّزاطة بألوانها الخلّابة في الطّباق تُوزّع على المدعوّوين). لتتأكّد الخاتمة الموصولة بالفرحة : فرحة حضور حصّة الموسيقى. وعند انتهائها تكون العودة دون ذكر للخوف أو وصف للطّريق، بل هي الفرحة

(1) الأقصوصة ذاتها، الصّفحة نفسها
(2) ص 116

فحسب. يقول في آخر سطر من الأقصوصة : « ثمّ نتابع طريقنا إلى بيتنا فرحن منشرحين»[1]

هذان المثالان، نعتبرهما مخالفين لبقيّة الأقاصيص، التّي يمهّد فيها الكاتب للخاتمة بقرائن تقود القارئ إليها، فيتوقّعها دون كبير عناء، بينما خيّب هذان النّموذجان أفق الانتظار وراوغ فيهما الكاتب قارئه بكلّ تفنّن وإتقان.

من هنا نُدرك أنّ الكاتب وهو يسرد أحداث القصّة في هذه المجموعة، لم يخرج عن مقامات ثلاثة: أوّلها وهو الشّائع الغالب على الأقصوصات ونعني به تحديد أفق الانتظار وتوجيه المتلقّي إليه بقرائن نصيّة مختلفة فيخمّن شكل النّهاية بسهولة، وثانيها غموض الأفق وهو ما يعني تعدّد الاحتمالات في مجرى الأحداث، أو نهايتها كما هو الحال في «مليكة وحكاية الكنز»، وثالثها هو ما بيّنّاه من خلال النّموذجين السّابقين يُختزل فيما نصطلح عليه بتخييب أفق الانتظار، وعندها تجري الأحداث على نحو مخالف للمنتَظَرِ، وتنتهي على نحو غير متوقَّعٍ أيضا.

الذّخيرة النصيّة :

يعوّل الكاتب وفق نظريّة التلقّي على الذّخيرة النصيّة المتوفّرة لدى القارئ والتّي من خلالها يضمن تفاعل القارئ مع نصّه، باعتبار أنّ ما يكتبه ليس نصّا بكرا، بل سبقته نصوص أدبيّة كثيرة اطّلع عليها القارئ قصدا، أو صدفة، أو في سياق تحصيله العلميّ. ويعتمد الكاتب دون شكّ، على مبدأ أساسيّ في الكتابة هو مبدأ «الانتقاء». فيستحضر أشياء ويغيّب أخرى، ويصوّر عوالم ويترك

(1) ص 118

عوالم كثيرة في «العتمة». والذّخيرة النصيّة تتجاوز الكتابات الأدبيّة إلى كلّ ماهو خارج النصّ مثل الأعراف والقيم والأوضاع التّاريخيّة والاجتماعيّة والسّياسيّة وغيرها من العوامل خارجيّة والتّي تجعل من النصّ الأدبيّ بالضّرورة بنية غير مستقلّة بذاتها، بل بنية تصلها بما هو خارج عنها وشائج وصلات هي التّي تشكّل في الحقيقة منطقة الالتقاء بين النصّ وقارئه. وفيها يحدث التّفاعل المرجوّ بين الكاتب والمتلقّي. فإذا كان الأدب موجّها إلى اليافعين بدا التّفاعل غير مضمون بالمرّة للأسباب التّي ذكرناها في المقدّمة. وإذا ربطنا اليافعين بعصرنا هذا ازداد الأمر صعوبة كما قلنا سابقا، لأنّنا لنضمن التّفاعل المرجوّ علينا أن نعوّل على «ذخيرة نصيّة « مشتركة بيننا وبينهم. فنستدعي قيما وأعرافا وأحداثا وموضوعات تهمّمهم لتشكّل تلك «المنطقة المشتركة» بيننا جميعا. فإن لم يحصل ذلك في النصّ الأدبيّ قلّ التّفاهم وقد ينعدم تماما فلا نضمن أن يؤثّر النصّ في اليافعين وقد لا يتمّون قراءته أصلا.

ومن هنا يلوح لنا أنّ مبدأ التّوافق الذّي قد يحصل بين النصّ والكاتب ليس معطى نصيّا حسب نظريّة التلقّي، وإنّما هو ضرب من الفهم والتّأويل الذّي يمتلكه القارئ ويبنيه بنفسه معتمدا في ذلك على تتبّع ما أسماه آيزر فجوات النصّ ومحاولة فهمها وتأويلها.[1] ومن هنا كان ابتداعه لما سمّاه القارئ الضّمنيّ، وهو ليس قارئا حقيقيّا بل هو تصوّر من الكاتب لقارئ في مواجهة النصّ يفهمه ويتفاعل معه. وبذلك تتمّ عمليّة التلقّي من خلال استجابات فنيّة. ولا يحصل ذلك كلّه إلّا بتوظيف القارئ لقدراته وثقافته وذخيرته

(1) انظر كتاب «نظريّة التلقّي مقدّمة نقديّة» تأليف روبرت هولب، ترجمة عزّ الدّين إسماعيل، النّاشر: المكتبة الأكاديميّة، ط 1، 2000

التّي تتّسع لتشمل كما قلنا الأعراف والقيم والأوضاع التّاريخيّة والسّياسيّة والاجتماعيّة. وكلّما كثرت شيفرات العمل الأدبي وغارت أعماقه بذل القارئ جهدا أكبر في القراءة والفهم فتحل لذّة القراءة للمبدع والقارئ معا.

والسّؤال هنا : هل يجد اليافع في أقصوصات «مليكة وحكاية الكنز» فجوات وشيفرات وأغوارا عميقة تجعله يبذل جهدا في الفهم والتّأويل فتحصل المتعة ؟

الواقع أنّ الغالب على الأقصوصات طابع البساطة والوضوح،إلى حدّ يجعلها تمنح المعاني لقارئها دون عناء يُذكر. وهي إذ تستدعي ذخيرة من القيم والأعراف والتّقاليد وبعض قضايا المجتمع فإنّها تبدو منبتّة عن الواقع المعاصر، منشدّة أكثر إلى الزّمن الجميل : زمن السّبعينات والثّمانيّات، وأحيانا ما قبلهما. صحيح أنّ اليافعين قد ينشدّون إليه حين يكون الحديث دائرا حول القيم الإنسانيّة الخالدة كالصّدق والكرم والتّآزر... أو حين يكون محوره الخير أو الحبّ أو الجمال، وهذا بيّن في كلّ الأقصوصات تقريبا، ولكنّنا نخشى أن يكون نسيج النصّ بغير الكثافة المطلوبة ومفتقرا إلى روابط تشدّه إلى الواقع الحديث. فلا يجد اليافع إحالات على قضايا معاصرة تشدّ انتباهه وتستولي على حواسّه لتكون الاستجابة الفنيّة المرجوّة.

ففي المجموعة القصصيّة مليكة وحكاية الكنز حديث عن صداقة نادرة تجمع كلّ صغار الحيّ بعبد الحميد في أقصوصة «صديقنا عبد الحميد»، وفيها سرد ممتع يدور حول ألعاب الطّفولة التّي تعدّدت وتنوّعت ولكنّها أتت جميعا من الماضي البعيد نسبيّا عن اليافعين : خذروف، و«بيس»، وقلوب مشمش، وطنبور،

ومزامير... ولكنّ الانترنت وألعاب الفيديو الحديثة غائبة تماما، وكذلك شأن فضاءات التّرفيه والمسارح....

وفي أقصوصة «مليكة وحكاية الكنز» خيال شيّق وشيء غير قليل من الرّعب وذلك بيّن في حديث مليكة عن شبح الطّاقة أو حارسة الكنز، تقول « فكما أقول وأحكي... عندما يغلط أحد منّا وينام قدّام الطّاقة أو الخزانة، كما تشاؤون أو قريبا منها، يرى فيما يرى النّائم امرأة عربيّة طويلة بدينة كأنّها غولة ترتدي ملية حمراء مزدانة بألوان مختلفة وعلى صدرها قلائد من ذهب وفرادي من ذهب في معصميها وفي رجليها خلخال يلمع، تكشّ في وجه النّائم وترجّه بقوّة وعنف، وتصيح فيه وهي تنظر إليه بعينين متّقدتين كجمرتين من نار : قم قم وابعد عن الطّاقة أحسن لك فما بداخلها ليس من نصيبك»[1]

ولعلّ ذلك ما جعل الكاتب يختارها عنوانا للمجموعة كلّها، ولكنّ الخيال «الحديث» غائب عن المجموعة كالخيال العلميّ، ونظريّات المؤامرات البيولوجيّة والحروب غير التّقليديّة مغيّبة، والحال أنّ هذا الجيل من اليافعين يمرّ بسنوات عجاف عرف فيها الوباء والحجر والشّائعات بكلّ ضروبها حتّى غدا واقعه موسوما بها. وما يقال عن الخيال يُقال عن القيم، فالصّدق والخير والحبّ والجمال والكرم قيم خالدة كما قلنا تخاطب يافعي اليوم كما تخاطب يافعي الأمس، ولكن ثمّة من القيم المستجدّة ما غُيّبت في النّصوص ومجريات الأحداث ولم نجد من الشّخصيّات من يمثّلها أو يدافع عنها أو حتّى يخوض صراعا ضدّها، كقيم الحريّة والمساواة، وحقوق الإنسان بشكل عامّ، فضلا عن قبول الآخر

(1) مليكة وحكاية الكنز، ص 82

وقبول الاختلاف العرقيّ والدّينيّ، والمذهبيّ والايديولوجيّ... وهي قيم نحن في أمسّ الحاجة إلى نشرها لتجنّب مخاطر انزلاق اليافعين في الصّراعات المفتعلة وجرّهم إلى الإرهاب.

الخاتمة :

كنّا نودّ صادقين لو أبدع محمود بلعيد شخصيّة تمثّل التّسامح والاعتدال، وتنشرهما بين المراهقين والشّباب. وكنّا نودّ لو كانت الأقصوصات أكثر تعقيدا وأعمق أغوارا ولو قليلا بما يناسب المتلقّين اليافعين، لتدعوهم إلى مزيد من التفكّر والنّظر والتدبّر في الأحداث والشّخصيّات والصّور... لأنّ ذهنا تُعرض عليه المعاني والدّلالات سافرة، واضحة، لا يتّقد نشاطا، ولا يتعلّم كيفيّات الفهم وإجراءات التّأويل. لأنّ الكاتب واستنادا إلى نظريّة التلقّي دائما، إنّما يتصوّر قارئا ضمنيّا وهو يكتب، فيتخيّله متفاعلا ما نصّه، باحثا في ثناياه، متفاعلا مع قضاياه، فينبض قلب المبدع بما ينبض به قلب القارئ، وينشغل كلاهما بمشاغل الحياة الحديثة المعقّدة، ويحلمان معا بغد أفضل... وللكاتب أن يرتدّ أحيانا- كما فعل محمود بلعيد في مواضع كثيرة من هذه المجموعة - إلى الزّمن الجميل بذكرياته وتفاصيل الحياة البسيطة فيه،ولكن ليس له أن يُلغي الحاضر تماما،لأنّ القارئ الضمنيّ بلغة «آيزر» لن يجد له في الكتاب مكانا فنفقد ما تسمّيه بلذّة القراءة وهي الغاية والمنتهى.

ولعلّنا بقراءتنا هذه لمليكة وحكاية الكنز، إنّما نُقيم الدّليل على أنّ القارئ بتفاعله مع النّصوص الأدبيّة، يمثّل حلقة مهمّة في تطوير الأدب، وهو جوهر ما نادت به نظريّة «التلقّي « حين أعادت للمتلقّي مكانته بعد أن غيّبها المؤلّف والنصّ في النظريّات النّقديّة التّي سبقتها.

محمود بلعيد حكّاء المدينة

أحمد ممّو

1ـ مدخل:

محمود بلعيد من مواليد 01/ 04/ 1938 بحي باب الخضراء من تونس العاصمة. فهو أحد أبناء «الربط» الشرقي، وبه زاول تعليمه الابتدائي بالمدرسة العرفانية بباب سويقة، ثم تعلميه الثانوي بالمعهد العلوي ومنه أحرز شهادة الباكالوريا سنة 1960 (شعبة الرياضيات) وأتمّ تعليمه العالي بجامعة الطبّ بباريس حيث تخرّج مختصّا في طبّ الأسنان. وباشر هذه المهنة مدّة أربع سنوات بفرنسا، حيث واصل الدّراسة بنفس الكليّة ومنها أحرز شهادة الدكتوراه في جراحة الفم والأسنان سنة 1967، لكي يعود بعدها إلى تونس في مطلع السبعينات، لفتح عيادة خاصة لممارسة مهنة طبّ الأسنان[1]. هذه المعطيات العامة قد تعرّف البعض نسبيّا بشخصية هذا الكاتب، لكنها لا توضح كيف وجد طريقة إلى الأدب وكتابة القصّة، وهو ما لا يمكن فهمه إلا استنادا إلى بعض أحاديثه

(1) يجد المهتمّ ببدايات محمود بلعيد في الملفّ الخاص بشخصية العدد من مجلة «**المسار**» **عدد** 30/ 31، **أفريل** 1997 وخاصة الحديث الذي أجراه معه محفوظ الجراحي، [**محفوظ الجراحي**: «**القاصّ الدكتور محمود بلعيد**». مجلة المسار، تونس، العدد 30/ 31، أفريل 1997، ص 62-70]، تفاصيل مهمّة عن بداية اهتمامه بالأدب، إضافة إلى بقية الملفّ الذي يقدّم آراء لأدباء آخرين حول كتاباته.

الصحفية، وكذلك متابعة ما نشر له في الصحافة الأدبية في بداية اهتمامه بالكتابة. أمّا دوره في تجذير الكتابة القصصية في الأدب التونسي الحديث وخصائص القصّة التي يكتبها، فهو جانب بدأ النقد الجامعي يوضح ملامحه، ويمكن لمتتبع إصداراته[1] تبيّنه من خلال بعض الدراسات المختصة والأطاريح الجامعية«[2]، مع ملاحظة أن الجزء المخطوط من كتاباته قد يكون معادلا لما نشر منها[3].

(1) ما نشر لمحمود بلعيد: «**أصداء في المدينة**» (مجموعة قصصية)، الدار العربية للكتاب، 1977، 187 ص [الجائزة التشجيعية لوزارة الثقافة]– «**عندما تدق الطبول** « (مجموعة قصصية)، المؤلف، تونس، 1989، 187 ص [جائزة أبو القاسم الشابي للقصّة القصيرة]– «**القطّ جوهر** « (مجموعة قصصية)، المؤلف، تونس، 1991، 229 ص [جائزة نادي القصة بالوردية للقصّة القصيرة]– «**عصافير الجنّة** « (مجموعة قصصية)، الدار العربية للكتاب، 1994، 235 ص [المجموعة الثانية من حيث تاريخ الكتابة]– «**شكرا أيها اللص الكريم** « (مجموعة قصصية)، المؤلف، تونس، 2003، 190 ص – «**حبّ من نوع خاص** « (مجموعة قصصية)، الدار العربية للكتاب، 2007، 229 ص – «**لوز عشّاق** « (رواية/ حوارية)، المؤلف، تونس، 2010، 222 ص. [نال بلعيد بعد صدورها، جائزة «كومار» على كامل أعماله الإبداعية لسنة 2010].

(2) محمد القاضي: «**جدلية الفنّ والواقع في مجموعة «عصافير الجنّة» لمحمود بلعيد**». المسار، عدد 31/ 32، ص 72–81 – «**محمد داود: أطروحة ماجستير عن «عصافير الجنّة»**، بإشراف محمد الباردي بجامعة صفاقس (2005) – **أحمد السماوي**: «**سينوغرافيا العرض في قصص محمود بلعيد**». في كتاب «في السردية التونسية الحديثة» (مؤلف جماعي)، إتحاد الكتذاب التونسيين، 2005، ص 61–75. – محمد الجابلّي: «قراءة في المجموعة القصصية «حبّ من نوع خاص» لمحمود بلعيد». مجلة قصص، عدد 144، أفريل–جوان 2008، ص 115–117. «

(3) في أحد أحاديثه الصحفية، صرّح محمود بلعيد بأنّه كتب مائة وستا وتسعين قصّة (راجع: هيام الفرشيشي، 2009)، كما ذكر بنادي القصّة أنّه يقدّر قصصه المخطوطة التي لم تنشر، بما يقارب أربع أو خمس مجموعات.

بدايات محمود بلعيد الأدبية

المتتبّع لخطوات محمود بلعيد الأولى في مجال الكتابة الأدبية، يعثر له في سنة 1966، بمجلة «الفكر» على قصّة «الدرفيل»[1]، ثم في سنة 1968، على قصتين بنفس مجلة «الفكر» بعنواني «قلبه لا يدقّ»[2] و«سيدي سالم»[3]، وأخرى بمجلة «قصص» بعنوان «هندة»[4]. فكتاباته الأولى مقترنة بفترة الدراسة الباريسية وهي متناغمة مع ما كانت يعتمل في الساحة الثقافية لتلك الفترة[5]، من تطلّع لآفاق أرحب للحريّة والكلمة الأدبية، كما تبلورت من خلال كتابات «جيل الشبان» أو «الطليعة الأدبية». وقد كانت كتابات محمود بلعيد في سياقها ومن جملة النوابض الدافعة لها، كما يتّضح ذلك ممّا أثارته قصتّه «الدرفيل» في حينها من تعاليق حول هذه الشخصية النمطيّة «لدرويش الحي» الذي يستعرض الرّاوي أثناء مخاطبته إيّاه الذكريات التي حفظتها ذاكرته عن عادات الحي وتقاليده[6]، ولا يجد الكاتب مخلصا لإنهاء القصّة، إلّا في تعليق

(1) ( ) محمود بلعيد: «**الدرفيل**»، مجلة «الفكر»، تونس، السنة 12، العدد 2، نوفمبر 1966، ص 30.

(2) محمود بلعيد: «**قلبه لا يدقّ**»، مجلة «الفكر»، تونس، السنة 12، العدد 5، فيفري 1968، ص 29.

(3) محمود بلعيد: «**سيدي سالم**»، مجلة «الفكر»، تونس، السنة 12، العدد 7، أفريل 1968، ص 38.

(4) محمود بلعيد: «**هندة**»، مجلة «قصص»، تونس، العدد 8، جويلية 1968، ص 6. يعتبر تصدير هذا العدد هو «**البيان الأدبي**» للمفاهيم التجديدية في كتابة القصّة التي تبنّاها أعضاء النادي. ويرجح أن يكون من كتبه هو سمير العيادي

(5) يراجع: أحمد ممّو: «لقاء مع محمود بلعيد». مجلة «قصص» السنة 22، عدد 90، ديسمبر 1990، ص 9–23.

(6) يراجع: جلول عزونة: «الدرفيل ودرميش». مجلة الفكر، السنة 12، العدد 6، مارس 1968، ص 77 – جلول عزونة : «الدرميش والدرفيل». مجلة

لراو آخر غير معنيّ بالأحداث يصف تراجع نموّ جسم الدرفيل حتى تضاءل تماما ووجده سكّان الحي ذات يوم، في شكل جثّة لطفل بعمر سنتين. فهذه القصّة «تتراوح فيها الأحداث بين الواقع والفنتازيا»، كما صرّح بذلك محمود بلعيد عن أسلوبه في صياغة القصّة بصفة عامة[1]. وهذا التوجه في البداية نحو «المنولوق/ الحوار» الذي صاحب بدايات محمود بلعيد، يظهر أيضا في قصّة «هندة» المكتوبة في نفس الفترة. ومازلت أذكر النقاش الحادّ الذي أثارته عند قراءتها قبيل نشرها، في «نادي القصّة» إذ أجمع الحاضرون على جدّة الطرح من وجهة نظر الرّاوي المعنيّ بالأحداث، كما وقع الاختلاف بين الحاضرين لتلك الجلسة عن مدى إمكانية تقديم كل الأحداث والوقائع التي تتكوّن منها القصّة في شكل «حدث/ منولوق» تتوجّه به العجوز «المجنونة»، إلى البنت «هندة» التي تعتبرها بمثابة حفيدتها «نجوى»، لكي يكتشف المستمع/ القارئ في السطر الأخير من القصّة، بتعليق من الكاتب، أن «هندة « مجرّد دمية تعاملها هذه العجوز على أساس أنها حفيدتها. ولقد كان الشكل الفنّي لدى محمود بلعيد هو الجانب الذي لفت الأنظار إلى كتاباته في البداية، ثم تأكّدت بعد ذلك خصوصية التصاق كتاباته بمخزون الذاكرة عن حياة مدينة تونس العتيقة وما فيها من وضعيات ما انفكّت التحوّلات الاجتماعية في مسحها من المعيش اليومي.

الفكر، السنة 12، العدد 8، ماي 1968، ص 93. [يراجع أيضا: عبد الرحمان عبيد: «التجريب في قصّة الدّرفيل لمحمود بلعيد: الحياة الثقافية، العدد 80، ديسمبر 1996، ص 66-75»]

(1) هيام الفرشيشي: «حوار مع الكاتب القصصي التونسي محمود بلعيد». رابطة أدباء الشام، 25/ 07/ 2009.

صورة الحياة في مدينة تونس العتيقة:

«أصداء في المدينة» هي المجموعة القصصية الأولى لمحمود بلعيد[1]. وقد جمع فيها القصص التي نشرها في الصحافة الأدبية، بداية حضوره في الساحة الثقافية. ومن خلالها يتضح اهتمامه بالمدينة العتيقة وما اختزن من صورها وشخوصه في ذاكرته.

يقول محمود بلعيد: «المدينة – ويعني مدينة تونس العتيقة – هي عالمي منها أستمد روح الكتابة. هذه المدينة المكتظة بكل التفاعلات والأحاسيس، عالم متحرك وحركتها لا تتوقف. أنا إنسان متجوّل، أجوب أزقة المدينة العتيقة من حين لآخر وأستحضر طفولتي وذكريات الصبا والشباب... عشت طفولتي في باب الخضراء، لذلك فإن هذا الحي من أحياء المدينة له موضع خاص في نفسي ولا أستطيع أن أفارقه إذ لابد أن أزوره من حين إلى آخر »[2]. وهو عندما يكتب عن المدينة، يتصرّف في الزمن ويعتمد كثيرا على «العودة إلى الوراء» (فلاش باك) وربطه بالحاضر الذي تعيشه الشخصية ويبرز التناقض بين ما تحفظه الذاكرة عن مرحلة الطفولة و«الزمن القديم» وما تعيشه الشخصية من راهن مغاير تماما وقد يكون أحيانا مثقلا بأثر التحولات الطارئة في حياتها.

وهذا الاهتمام بماضي الحياة في المدينة لا يقتصر على مجموعته القصصية الأولى، بل هو مبثوث في النصيب الأوفر من قصصه القصيرة الأخرى، متلوّن بحسب الوضعيات لكي يكتسب

(1) محمود بلعيد: «أصداء في المدينة». الدّار العربية للكتاب، 1977.
(2) نور الدين بن الطيب: «لقاء مع محمود بلعيد». صحيفة الشروق 18/ 06/ 2005.

مرجعية التعبير عن التغيّر والفقد. وعلى هذا الأساس أسبغ البعض صفة «حكّاء المدينة» على محمود بلعيد[1].

والاهتمام بالحياة كما كانت في المدينة العتيقة، تشكّل جانبا مهمّا في التحكّم في تقنية القصّ لدى محمود بلعيد وتوظيف المكان في بلورة النفسيات أو تبرير تصرّفات الشخوص. و«المكان»، كما «الزمن» أو «الرّاوي» في القصّة القصيرة، من مقوّمات جوانب التجديد في مقاربته القصصية[2]. وهو يقول: «**المكان نبع متدفق بكل مكوناته والثراء موجود في الأمكنة. والأبطال الذين يتحركون في هذا المكان يأتون في مرحلة ثانية، فأنا ككاتب أحيا المكان وأكتب في صلب ذلك المكان حيث الحركية والحيوية. وبإطلالة خاطفة من شباك عيادتي التي تنفتح على الشارع الرئيسي بالمدينة (العاصمة التونسية) تتخلق الأجواء من جديد، وأثناء تحركي بين مكونات المدينة ومقاهيها كنت أتأمل الصور وأستبطن ملامحها وأحمل تلك المواقف والأحداث، والحوارات لأحولها إلى إحالات وتعاليق**»[3].

---

(1) بوراوي عجينة : «محمود بلعيد أحد أعلام القصّة القصيرة التونسية الحديثة: حكّاء المدينة العتيقة وذاكرتها». مجلة قصص، تونس، العدد 158، أكتوبر 2011، ص 73-89. [في هذا العدد ملفّ خاص بتكريم نادي القصّة لمحمود بلعيد في الملتقى السنوي للنادي لسنة 2011]. وقد استعملت نفس الوصف هيام الفرشيشي في حديثها الصحفي مع محمود بلعيد (2009).

(2) نور الدين فلّاح: «المشروع الحكائي في أقاصيص محمود بلعيد». الحياة الثقافية، تونس، العدد 53، 1989، ص 54-57.

(3) هيام الفرشيشي: «**المكان بين الرمز والواقع في: «حبّ من نوع خاصّ» لمحمود بلعيد**». صحيفة المثقف، سوريا، العدد: 1338 الاثنين 08/ 03/ 2010.

ويقول محمود بلعيد مبرّرا ارتباط كتاباته بذاكرة المدينة: «**ماذا بقي من الآثار الإبداعية لذاكرة المدينة العربية؟ فالناس قد عاشوا من قبل، إرهاصات وتمخضات وعوامل لا نعرفها لأنها لم تنحت فنيا فنحن لا نستحضر ملامحها رغم وجود الموهبة لدى من سبقونا نظرا، لغياب القصة في عالمنا العربي باستثناء بخلاء» الجاحظ» و«الف ليلة وليلة» التي رغم اعتمادها على الخرافة والخيال، نجد بها الأحياء والأسواق**»[1]. وهو عندما يستوعب ذلك الحضور المشحون بالماضي في ملامح المدينة، غالبا ما يفعل ذلك بعيني « **طفل كبير متجول بين دروب ومنعطفات مختلف الأمكنة في هيئة كاتب ذكي في التقاطه للأصوات والحركات والمشاعر وألوان الوعي ضمن منطق التفاصيل وجمالياتها.. كل ذلك في كتابة لها أسلوبها الساحر وصدقها ورشاقتها**»[2]، مؤكّدا بذلك دور الذاكرة في استرجاع ما أصبح غير موجود. ولكن «**أسماء الأنهج والأمكنة والمشاهد لا يفتعل محمود بلعيد ذكرها والحديث عنها، ولا يتقصد منها تجميل وتأثيث القصص مسايرة للموضة التي عرفتها بعض الأعمال الروائية على سبيل التهويل والتهوّر الساذج باسم الجمالية وعنفوان السرد.. فالكاتب يوظّف كل ذلك في سياق مقتضيات السرد الأمر الذي يعطي لهذه الأمكنة توهّجها الذي افتقدته في شيء من عطور الذكرى والذاكرة التي تعطي للقصص رمزيتها العالية... وهنا تكمن أدبية القصّ وحرفية الكاتب محمود بلعيد**»[3].

(1) هيام الفرشيشي: «حوار مع الكاتب القصصي التونسي محمود بلعيد». رابطة أدباء الشام، 25/ 07/ 2009.

(2) شمس الدين العوني: ««حبّ من نوع خاصّ» مجموعة قصصية جديدة للأديب محمود بلعيد «. صحيفة الشروق، تونس، 25/ 02/ 2010.

(3) شمس الدين العوني: ««حبّ من نوع خاصّ» مجموعة قصصية جديدة للأديب محمود بلعيد «. صحيفة الشروق، تونس، 25/ 02/ 2010.

وحضور المدينة المكثّف في قصص محمود بلعيد، بشخصيّاتها وأحيائها وأنهجها، قد يرى فيه البعض، تشبثا بمخزون الذّاكرة لأحداث ومواقف أصبحت نادرة في الواقع اليومي المعيش. وما الالتفات إليها إلاّ من باب تصفّح «ألبوم الصورالباهتة»، أو التدليل على أثر التحوّلات في الأشخاص والمجتمع بين ما كان من قبل وما هو عليه الحال اليوم. ويرى رضوان الكوني أنّ محمود بلعيد في «**ولوعه الشديد بالمدينة القديمة والأحياء الشعبية التي أصبحت تفقد أشكالها الأولى وتتغير حدودها وملامحها... لكأنّ محمود بلعيد خشي أن تضيع تلك الرسوم فسارع بتسجيلها، حتى أصبحت المدينة ماثلة في العديد من قصصه، ولعلّه من هذه الزّاوية، امتداد لعلي الدوعاجي والبشير خريّف**»[1].

محمود بلعيد ولغة القصّة:

يكتب محمود بلعيد بلغة عربية مبسّطة تتخلّلها أحيانا كلمات أو تراكيب من اللهجة العامية التونسية، وذلك عن سابقية إصرار لأنّ لهذا الكاتب موقف من اللغة التي يكتب بها. وهو يبرّر ذلك بأنّ موضوعات قصصه «تحتم عليه المزج بين الفصحى والعامية، لنقل نبض الحياة والشارع والمقهى، في أبسط تجلياته وأعقدها... وبالتالي لأبطاله، حقّ التجول في أعماق النفس التي نكتشفها (كقرّاء) عبر تحركاتهم في الأزمنة والأمكنة حيث «الأبواب الخارجية للمدينة كباب سيدي قاسم، وباب العلوج، وباب سعدون، وباب سيدي عبدالسلام، وباب العسل، وباب الخضراء... هي أيضاً الأبواب «الداخلية» لنفسياتهم في بعض

(1) رضوان الكوني: «حول الكتابة القصصية لدى محمود بلعيد». مجلة المسار، تونس، العدد 30/31، أفريل 1997، ص 81-82.

تجلياتها»[1]. ويؤكّد بلعيد ذلك بقوله» « **وانطلاقا من هذا التجذر في واقعي، أعتمد اللهجة الدارجة إلى جانب اللغة العربية. فلا يمكنني أن أجعل أبطال قصصي الشعبيين البسطاء وهم من صميم الشعب يتكلمون بلغة عربية لا تتناسب مع ملامحهم، سيما وأنهم يتحركون في أماكن وأجواء تونسية صرفة. فليعبروا عن مشاعرهم وعلاقاتهم بتلقائية وبلهجة التونسية... فأنا حريص في كتاباتي على تعدّد السجلاّت اللغوية لأن المحليّة لها قيمة في النصّ. فأنا ككاتب لست معزولا عن واقعي ومرجعيتي الثقافية**»[2]. هذا الموقف لفت أنظار المهتمّين بقصصه وأثار نقاشا حول مدى جدوى الكتابة بالعامية في توسيع مقروئية الكاتب خارج بلده[3]، ومثل هذا الموقف، وقد عرف سابقا لدى البشير خريف، يأتي على هامش الكتابة القصصية وقد يكون أحيانا من عوامل التواصل أو التنافر بين الكاتب وقارئه، لكنه يبقى في جميع الحالات ثانويا في الحكم على قيمة القصّة.

الخصائص الفنيّة للقصة لدى محمود بلعيد

القصّة عند محمود بلعيد هي حكاية معهود بها لرواة ما تنفكّ ملامح شخصياتهم تتبلور من خلال الأحداث المروية، لكي يكتشف المستمع/ القارئ، في النهاية، ما يرغب الكاتب في إعلامه إيّاه عن تلك الشخصيات أو الوضعيات التي مرّت بها ووجد فيها

---

(1) محمد علي اليوسفي « **القاص محمود بلعيد جمع بين الأدب والعلم. نبض الشارع التونسي في «أصداء المدينة». صحيفي** «الحياة»، 28/ 03/ 2004.

(2) هيام الفرشيشي: «حوار مع الكاتب القصصي التونسي محمود بلعيد». رابطة أدباء الشام، 25/ 07/ 2009.

(3) يراجع: عبد الرحمان مجيد الربيعي: «محمود بلعيد في القطّ جوهر». مجلة «قصص»، تونس، العدد 98، أكتوبر 1992 (ص 68 وما بعدها) وملاحظات محمد العروسي حولها في تصدير نفس العدد (ص 3-4).

مبرّرا لروايتها في شكل قصّة. وهي في الغالب في شكل حكاية، قلّ أن يتدخّل راو مجهول لكي يعلّق على ما حدث أو ما آلت إليه الوضعية المحكيّة.

فزيادة عن الأبعاد النفسية المختلفة التي تدفع هؤلاء الرواة إلى الحكي، يكتشف القارئ أن ما يرغب الكاتب في تبليغه يتعلّق أساسا بأماكن معيّنة كثيرا ما تتلبّس بملامح مدينة تونس العتيقة ونماذج من الشرائح الاجتماعية التي كانت تتحرّك فيها في فترات سابقة، وكثيرا ما تقترن تلك الوضعيات بما عايشه الكاتب ووعته ذاكرته وترسّخ في وعيه كشكل من أشكال ملامح المدينة. وحتّى في القصص التي يتجاوز فيها الإطار المكان فضاء مدينة تونس كان تندرج الأحداث في أماكن أخرى (كباجة أو مرناق أو أماكن أخرى من فرنسا كباريس وغيرها)، فإنّ مخزون ذاكرة الكاتب يبقى هو المبرّر الأساسي للحكي من خلال وضعية مخصوصة. فالحكي لدى محمود بلعيد تقنية للقصّ تقوم على استقلالية الرّاوي بالتعبير عمّا يرغب الكاتب في توصيفه من وعي الذاكرة. وهو يتوسّل إلى ذلك ببلورة ملامح شخصية الرّاوي ونفسيته ودوافعه للكلام عمّا يبلّغه، بالتوازي مع تنامي الحكي ووضوح مواقف الشخوص بما يقنع القارئ بما يرويه الكاتب. وهكذا يكون محمود بلعيد الكاتب، قليل التدخّل في شخصيات قصصه، يقدّمها من خلال ما تبرّره من وضعيات ومواقف، تنمّ عنها أفعالها وردود فعلها. ولكن القارئ يحتفظ في النهاية بطغيان فضاء المدينة وشخوصها على قصص محمود بلعيد، بما يبرّر أن يرى فيه حكّاء المدينة وكلك في جانب من سرده الوصفي لمعالمها وسكّانها، ذاكرة تسعى جاهدة لإنقاذ صور أصبحت اليوم مفقودة.

ومهما كان موقف القارئ من الأحداث التي ترويها القصّة، فإنّ ردود فعله تجاه تلك الشخصيات والوضعيات المتسمة بخصوصية خبرة الكاتب بالبيئة التي تقع فيها الأحداث وحسن سبر أغوار نفسيات الشخوص، وهو ما يدفعه إلى الإقرار بعدم مجانية محتوى القصّة وطرافة ما يختاره الكاتب من مواضيع وشخصيات.

وتجاوزا لدور الحكّاء المهتمّ بفضاء المدينة العتيقة لمدينة تونس وذاكرة معالمها وشخوصها، فالقصّة لدى محمود بلعيد ذات خصائص فنيّة أصبحت اليوم قوام الكتابة المبرّرة لوجودها وحداثتها. وهو ضمن الرعيل الأوّل من كتّاب القصّة في تونس ممّن عملوا على تبنّي النظريات السردية الحديثة وإرسائها في الكتابة القصصية والمتمثّلة خاصة في حسن اختيار الشخصيات النمطية وقصر وجهات النظر المعروضة على مواقف الشخوص وردود أفعالهم دون هيمنة أو تعليق إسقاطي لموقف الكاتب وتحميل شخصية الرّاوي ما يمكّن من فهم «زاوية الرؤية» التي تكشف ما يساعد فقط على تنامي الحدث تنوير الشخصيات. وغالبا ما يكون الرّاوي في قصص محمود بلعيد من معنيّا بالأحداث التي يرويها ومشاركا في تطوّرها. كما أن رسم حدود «الحدث المروي» بأبعاده الزمنية والمكانية وتأثره بالدوافع النفسية، يجسّم في قصص بلعيد جوانب من ذلك التحوّل الذي عرفه السّرد القصصي التونسي مع كتّاب جيل ستينات القرن الماضي، الذي أخذت ملامحه تتضح أكثر باعتماد الإيحاء بالتماثل بين القصّة وواقع الإنسان التونسي.

ويرجع الفضل لمحمود بلعيد في تجذير مفهوم «القصّة القصيرة/ الطويلة» في الكتابة القصصية التونسية[1]. وهو من تقاليد كتابة القصّة الأنقلوساكسونية، ولكنّه وجد مبرّراته في كتابات محمود بلعيد من خلال مواقف الإطناب التي يطفح بها «حديث الذاكرة» أو «تقاطع المواقف» وطغيانها ضمن مخزون ذاكرة الكاتب[2]..

واليوم والقصّة لدى محمود بلعيد ما انفكت تقترب في طولها من الرّواية والمواقف ما انفكت تجمع شخصيات أحوج للحوار منها إلى الوصف لكي تعبّر عن خصائصها الفردية وتمايزها، كأنّي بمحمود بلعيد يريد أن يتخلّص من الوصف الذي لازمه طويلا باعتباره من القلّة من الأدباء الذين التزموا بكتابة القصة القصيرة فقط. فهو من خلال «لوز عشّاق» (2010)، قد أصبح في حاجة للتعبير عمّا يرغب في تبليغه، بالتقليل من الوصف والالتجاء أكثر فأكثر إلى الحوار. ولكن ذلك لم يقلّل في كتاباته، من تعلّقه بالعبارة التي تلتجئ إلى العامية لكي تجد فيها المفردة التي يراها أنسب، وكذلك تشبثه بمخزون الذاكرة المرتبط بالمدينة العتيقة وسحر الحكاية التي تربّى عليها في طفولته.

****

(1) من أفضل الأمثلة على القصّة القصيرة/ المطوّلة، مجموعة «**القطّ جوهر**»، 1991.

(2) من أفضل الأمثلة على ذلك في كتابات محمود بلعيد قصص مجموعة «شكرا أيها اللصّ الكريم» (2003).

«الدارجة التونسيّة» أو عندما تتّسع العبارة في رواية «لوز عشّاق» لمحمود بلعيد

نزيهة الخليفي

تقديم الرواية:

رواية «**لوز عشّاق**» لمحمود بلعيد هي رواية مسرحيّة من الحجم المتوسط (222 صفحة)، صدرت في طبعتها الأولى بتونس عن الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرّسم سنة 2010، وهي رواية تعالج الواقع الاجتماعي التونسي من خلال طبقة العمّال الضعفاء والمسحوقين في الإدارة التونسية عبر لغة محلّية صوّرت لنا أدقّ التفاصيل وأصدق المواقف.

والرواية بنيت على التشويق والأسلوب التهكمي أحيانا والعاطفي أحيانا أخرى، فيها حديث عن أحوال الناس العملة البسطاء والفقراء الذين يشتغلون في الإدارة، ومقاربة الواقع اليومي لهم. وقد أقحمت فيه مقاطع متعلقة بالحبّ أراد من خلالها الكاتب أن يكسّر الروتين اليومي للعمّال. وجاء ذلك في الحوار الذي دار بين سعد وحسن يقول سعد: «أنا والله نموت على طنبوبة عم حسن، طنبوبة نحب نعرس بيها... أنا نحب طنبوبة عم حسن... نحبها علخّر وماعادش نصبر»[1]. وهي مقاطع تكررت تقريبا كلّما وظّف الكاتب شخصيّة سعد. وتعبّر في مجملها عن مواقف

(1) الرواية ص27.

بسيطة للإنسان الشّعبي، إلاّ أنّ الكاتب حاول تفعيلها واتّخاذها أداة للكشف عن الألفة والعفوية مؤكّدا بذلك ارتباطه بالبيئة المحلية.

كما نقلت اللهجة العامية في هذه الرواية بعض الفضاءات مثل الإدارة وأحوازها والحديث عن الجنان، حيث حاول الكاتب من خلال روايته التقرب من الواقع التونسي باللّغة المتداولة اليومية.

تناولنا من خلال هذه الرّواية ظاهرة اللغة الدارجة، وهو لا محالة موضوع إشكالي متشعب لا يمكن الإلمام به في هذا المقام، لذا فقد حاولنا التركيز على بنية الخطاب الروائي والمستويات اللغوية للغة الدارجة ومحاولة تحريرها من سلطة اللغة الأحادية.

-في معنى اللغة الدارجة

عموما يمكن القول إنّ «اللغة ليست رموزا فارغة، بل إنّها مشحونة بسياقات ثقافية وحضاريّة معيّنة وإنّ استعمالها في الفترة الحالية مرهون بالسياقات السّابقة، إذ لا يمكن أن تتطوّر اللغة ولا تفهم إلاّ في سياقات حضاريّة وثقافيّة محدّدة»[1].

تتّصف اللغة الدارجة بإسقاط الإعراب والتشكيل العادي المشترك المألوف، فهي متحررة من التعقيدات، والأحكام اللّغوية لتنطلق على سجيتها الكلامية باعتبارها اللّغة المحكية التي لا تخضع لأحكام الصرف والنحو ولا للألفاظ الدلالية المنتقاة.

لذلك فهي دائما حية متطورة نحو الأفضل. تتميز أوّلا بميلها إلى الاقتصاد اللّغوي، ذلك أنّ المتكلم باللّغة الدارجة يميل إلى الخفّة في النطق، والاقتصاد في اللّغة جوهر من جواهر البلاغة.

---

(1) حسين خمري، فضاء المتخيّل مقاربات في الرواية، الجزائر، منشورات الاختلاف ط1، 2009، ص12.

وتتميّز ثانيا بالعفوية في التخاطب اليومي، لا سيّما وأنّ العنصر الإنساني يضفي عليها مسحة الحياة، فالدارجة تعبر عن الحياة في سعادتها وفي قسوتها.

ولمّا تجاوز استعمال الدارجة، ما هو شفوي إلى ما هو كتابي، فإنّ ذلك قد أثار ضجة في الساحة الأدبية، خصوصا من طرف معارضي الكتابة بالدارجة، خوفا من فقدان اللغة العربية الفصحى هويتها الحقيقية، في حين أنّها تعدّ لغة العلم والفكر والأدب.

مع العلم أنّ الدارجة لا تعدّ فقط لغة البيت والشارع ولغة كلّ الفئات الاجتماعية فحسب، بل هي أيضا لغة موروثنا الشّعبي الضّارب بجذوره في القدم، فهو يحمل بطولاتنا المجيدة، ولغة حكاياتنا المليئة بالأمثال والحكم، وهذا الإرث لابدّ أن يخلد ويكتب كما هو دون أي تحريف لأنّه يعكس ثقافتنا، ثقافة الشّعوب.

ورواية **لوز عشّاق** كتبت باللّغة الدّارجة باعتبار أنّ النصّ الرّوائي نصّ مختلف ومتنوّع، ويعود بنا ذلك إلى ميخائيل باختين[1] الذي كان يرى في التنوّع اللّساني اللّهجي سمة العمل الرّوائي وعلامة دالّة عليه، فالرّواية هي التنوّع الاجتماعي للّغات تنوّعا أدبيّا منظّما. ويذهب باختين إلى أنّ اللّغة الوحيدة التي تشبه «لغة الآلهة» هي لغة الشّاعر لا لغة الرّوائي، لأنّ الشّاعر لا يحتاج لغة غيره بما أنّ نصّه هو نصّ مونولوجي بينما لغة الرّوائي لغة حواريّة تقوم على التعدّدية اللّسانية والصّوتية للّغة الأدبيّة وغير الأدبيّة.

وتكمن أهمّية اللّغة الدارجة في أنها جزء من كيان الأمّة وهويّتها الوطنيّة ووجودها الحضاري، لذلك عمد الرّوائيّون إلى توظيفها

---

(1) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي. ترجمة محمد برادة، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، 1987.

باعتبارها جسرا رابطا بين طموحاتهم ورغباتهم في التمسّك بوطنهم من جهة، والاتّصال المباشر بالجماعة عبر لغتها وحكاياتها وأغانيها ومعتقداتها وأمثالها الّتي انطبعت نفوسهم وأحلامهم على صفحتها من جهة أخرى. وهو ما خلق مجالا خصبا للتّفاعل بين الرّوائي والذّاكرة الجماعيّة المعبّرة عن روح الشّعب وكيانه. وعمل على توثيق الصّلة بين اللّغة العاميّة والنصّ الفصيح، ممّا ولّد طاقة تأثيريّة قويّة، وحضورا فاعلا ضدّ محاولات الطّمس والتّذويب والسّرقة.

التعدّد اللغوي في رواية لوز عشّاق

كتب محمود بلعيد روايته باللغة الدّارجة سردا وحوارا، حيث يحيل الراوي الكلمة للشخصيات لكي تتحاور فيما بينها لتبين عن وجهات نظرها، وهي في حديثها هذا تعبّر عن طبقتها الاجتماعية التي تصدر عنها. ونلاحظ أنّ لكلّ ملفوظ في الرواية سياقه، والسياقات هنا تتمثل في سياقات الحياة الاجتماعية البسيطة للشّخصيات بمختلف مظاهرها.

حيث نجد شخصيات الرواية وهم كثر، نذكر منهم: بلقاسم، سعد، حسن، الهادي، طنبوبة، عم حميده، عم بركة العساس المغربي،... لكلّ شخصيّة دور تقوم به سواء في الحوارات أو التدخل للتعليق، كما أنّ لكلّ شخصيّة معاناتها وقضيّتها في الحياة ونجد ذلك من خلال الحوارات الباطنية للشخصيات، ولو أخذنا على سبيل المثال شخصيّة «سعد» في حديثه مع نفسه عن حبّه لطنبوبة، حيث يقول: «عندها قدّاش العجلة وهي تصيح وتيّط، وأنا ساكت عليها... ولا نوخّر ولا نقدّم... توّه نمشيلها دغري، هذي المرّة، نمشيلها دغري وما نفلتهاش قداش العجلة باش تبقى تزريط

شايحة نكتة زيت لازم نمشيلها ونقوللها، ولا من غير ما نشعر نقوللها قزوز قزوز... نحبّك نحبّك... طنبوبة نحبك من غير ما نشعر وهبل عليك...»[1].

ونذكر أيضا شخصيّة بلقاسم يقول عنه الكاتب: «والسبركة في يده يدفع فيها بالرّنة... وهي تعمل شت... شت... وهو يحكي... ويحدّث في روحه: نهز شويه زبيب ولوز للعزوزة...»[2]

إلى غير ذلك من الحوارات الداخلية وهي كثيرة في الرواية جاءت لتفصح عن دواخل الشخصيات وأوضاعها النفسيّة والاجتماعيّة.

يوظّف الكاتب في الرواية **الأمثال الشعبيّة** وهي كثيرة ومتنوّعة. فالأمثال الشعبية هي الحياة الرّوحية للشعب بمختلف طبقاته، خصوصا الفقيرة منها والتي لا تتوانى في حالة يأسها وإحساسها بالبؤس.

مثالنا على ذلك: «أنت كيف الزير المتكّي لا تضحّك ولا تبكّي» ذكرت في سياق غضب حميده وسكوته دون الإفصاح عن رأيه: حميده تتحرّك يا سخطة قول كلمة وتحرّك حميدة آش صادك اليوم مبوّم كيف البومة...»[3].

يقول أيضا: «حتى أحنا طامعين في العسل من زك الفرززّو«[4]. هذا المثل أيضا له سياقه العام الذي ورد فيه وهو سخط العمال على مدير الإدارة وعدم أكلهم من حلويات الحفلة التي كانوا يحلمون

(1) الرواية ص34.
(2) الرواية ص101.
(3) الرواية ص174.
(4) الرواية ص222.

بها طيلة أسبوع كامل ليغنموا من حلوياتها ومشروباتها لكنهم لم ينالوا شيئا.

فالشخصيات الروائية تعبر عن واقعها بواسطة تلك التجربة المضغوطة والمكثفة التي يحملها المثل. ومنه، فالتوظيف العامّي يغوص بنا في السّياق الاجتماعي ليصوّر لنا معاناة الشخصيّة ومأساتها.

والتوظيف الشعبي لا يقتصر على المثل فحسب، بل يتعداه إلى **الأغاني الشعبية** وقد وظفها ليضفي بعض الحميمية على اللّغة بوصفها حاملة لفرح الشخصيّة وسعادتها. (وهنا ذكر الكاتب للكثير من الشخصيات المعبّرة عن فرحها بالغناء).

ولم يقتصر الكاتب في توظيفه للشّعبي على الأمثال والأغاني بل تعداه إلى الكلمات الأجنبية (الفرنسيّة خاصّة) التي أصبحت بفعل تداولها تدخل في إطار الدارجة مثل كلمة: «ديم ننشد وتوه وفى: فيني بالسوني يقولو: فيني هكه fini، Dommage، Frommage، إلى غير ذلك من الكلمات[1].

ويوظّف الكاتب أيضا اللغة الفصحى: من خلال بعض الكلمات: «نشعر بروحي(ص54)، (من قفصه ص64).

يستعمل الكاتب أيضا القرآن من خلال ذكره لآية الكرسي (ص212).

وما تجدر الإشارة إليه أن توظيف الدارجة الشعبية في الرواية لا ينفي عنها شعريتها، بل إنه يضفي عليها مسحة جمالية تكتسبها من ذلك التعدد اللغوي الذي يمنح النص بعده الواقعي.

---

(1) الرواية ص156.

وهذا من شأنه أن يعطي النص الروائي حركة دينامية، فيصبح نصا فاعلا ومتحركا.

ما نخلص إليه أن هذه الرّواية تعدّ نصّا حواريا بامتياز، فيه تعدّدت الملفوظات الكلامية للشخصيات، وجاءت خطاباتها متلوّنة بتلك السياقات الاجتماعية التي تنتمي إليها، حيث حضرت كلّ المستويات العاميّة لتسيطر على مستوى السرد وتستحوذ على الحوار، وهذا في محاولة من الروائي تعديد مستويات الكلام في الرواية.

فالرواية إذن أتاحت لنا أن نلمس عن قرب مسألة التعدّد اللغوي إيمانا بأنّه داخل اللغة الواحدة هنالك العديد من المستويات.

النتائج: توصلنا من خلال هذه الرّواية إلى النتائج التّالية:

1- إن اختيار محمود بلعيد للغة الدارجة ليس اعتباطا، بل كان واضحا من خلال الغوص في عمق الواقع التّونسي وما كان يعانيه العامل البسيط والفقير في الإدارة التونسيّة.

2-الوقوف على مميزات اللغة الدارجة من خلال هذه الرّواية مثل العفوية والاقتصاد اللغوي، وتحررها من كلّ التعقيدات.
3-ما يزكّي الكتابة باللغة الدارجة في هذه الرواية هو مسألة اللغة سواء سردا أو حوارا، ورغم التطوّرات التي شهدها السرد العربي في الرواية وفنّياتها وطرائقها، إلاّ أنّ الكاتب هنا وفّق في الاشتغال على اللغة الدارجة من خلال كثرة الحوارات في الرواية وتعليقات السارد وكثرة الإشارات الركحية ولا ننسى أنّ هذه الرواية هي رواية مسرحيّة لا بدّ لها أن تكتب بالدارجة.

خاتمة:

تتميّز اللغة الدارجة بقدرة تعبيرية هائلة، وتتوفر على قيم جمالية حسية يمكن إطلاقها في أجواء أكثر حميمية وأقل كلفة لغوية. فالدّارجة، التي هي لغة سائدة في حياتنا اليومية، تعد تكثيفا مذهلا لمخزون تعبيري ودلالي رافق تشكلها عبر السنين، ما لا توفره الفصحى أحيانا، حين تصبح حملا ثقيلا على النص نفسه مثلا، بخلاف العامية التي توفر قدرا من التوليف المنسجم مع سمات الشخصية الروائية، حيث يمكننا سماع الإيقاع الداخلي لمشاعر الشخصيات بوضوح، والتقاط الدلالات التي تأتي بها مفردات أكثر قدرة على التعبير بتلقائية، عن المشاعر الداخلية.

وفي الأخير يمكن القول إنّ الرواية تكتب نفسها فلا يكون اختيار اللغة قرارا مسبقا من الكاتب تجاه النص، وهنا تبرز مسألة الضرورة الفنّية.

فهناك روايات لا تحتمل فكرتها أن تكون بالدارجة، وبالمثل توجد أعمال أخرى لا تقبل إلاّ بالدارجة. ذلك أنّ لكلّ نصّ سياقه الذي يحدّد الشّكل الفني الذي سيُكتب به وطبيعة الحوار ولغته يحددهما هذا السياق أيضا. وهناك نصوص تغوص في قاع المجتمع، وتقدم حياة الناس البسطاء بعفوية وبساطة وتلقائية يصبح معها استخدام اللغة الفصحى غير منسجم مع سياق العفوية والبساطة، وغير قابل للتصديق من قبل القارئ. وهناك نصوص أخرى يمكن أن تكتب باللغة الفصحى، لأن ذلك ينسجم مع الموضوع الذي يتناوله النص.

الأدب الحي في كتابات الأديب محمود بلعيد

«عصافير الجنة» أنموذجا

بقلم الاستاذ شكري السلطاني

تصدير :

إن الأدب الحي الذي يبقى على مر الأيام لا يعرف علم المعاني أو علم البيان أو علم البلاغة، ولا يفهم القواعد العويصة التي يصطنعها العاجزون المتحذلقون. مصدر روعة الأدب وخلوده أنه يلاقي صدى في نفوس الناس ويضرب على الأوتار الحساسة في قلوبهم. إنه كما قلنا انبثاق من أعماق النفس، والذي يخرج من القلب ليدخل إلى القلب كما يقول المثل القديم[1].

ويعد الدكتور محمود بلعيد من الكّتاب الذين جمعوا بين الطب والأدب وكلاهما شفاء للناس وقد ولد بتونس سنة 1938 وتخرج في كلية طب الأسنان بباريس وهو من المولعين منذ صغره بالإبداع فخط بمسيرته جسرا من الكلمات ا صدرها في م جام يع قصصية

(1) عن كتاب «أسطورة الأدب الرفيع» علي الوردي. دار كوفان للنشر، لندن.

واشمة سافرت في ذاكرة الناس وترجم بعضها إلى اللغة الإنجليزية، وهي كالآتي : «أصداء في ا لمدينة» و«عندما تدق الطبول» و«القط جوهر» و« عصافير الجنة» موضوع اشتغالنا.

والقارئ لأعماله القصصية يجد محمود بلعيد قد كسر الحواجز الاجناسية بين الرواية والقصة والمسرحية والمقامة والنادرة لأنه يؤمن أن الأدب الرفيع هو الذي يعالج شواغل المجتمع (جمالية، فكرية، اجتماعية، نفسية، اقتصادية وسياسية) دون مبالغة أو ميل إلى الترف اللغوي والإلحاح والتكلف والتصنع. فالكتابة هي نفاثة الصدور عندما تختلج المشاعر ويطمئن الضمير وهذا ما آمن به الشاعر التونسي أبو القاسم الشابي حيث يقول : شعري نفاثة صدري إن جاش فيه شعوري حسبي إذا قلت شعرا إن يرتضيه ضميري لكل ذلك يشترك المبدعون لسانيا في جدول الاختيار ويختلفون في تصريف الكلام على غير العادة أثناء التوزيع والإنشاء وهذا ما جعل الكتابات القصصية للأديب محمود بلعيد نابضة حياة لأنه لم يكن منشغلا بالكم اللغوي الذي يشكل نسيج الأثر الأدبي.

فالقضية الفنية لا تكمن في طول الجنس الأدبي أو قصره على المستوى الكمي فالمسهب كحاطب الليل كما قال أبو العلاء المعري في رسالة الغفران واصفا معيار الكيف، وورد ذلك على لسان الأعشى مخاطبا النابغة «وإن بيتا مما بنيتُ لِيُعْدَلُ بمائة من بنائك، وإن أسهبت في منطقك فإن المسهب كحاطب الليل».

فالمهم عند المبدع محمود بلعيد هو أن تتناسل المشاهد الفنية على نحو عفوي يفعل في النفس فعل الغيث في الأرض فتعشوشب أرواح المتلقين لأن الكاتب يذيب روح الكون في انشائه وآثاره التي نحتها من تجاويف الأضلع مستعينا بالأسئلة الآتي ذكرها :

كيف أقول، ماذا أقول ولماذا أقول ولمن أقول؟

وهي أسئلة موصولة بثنائية الموت والحياة ولكن من خلال مواضيع عديدة ليست مفارقة لتفاصيل الواقع الإنساني الدقيقة التي تنشأ في المكان وتستدعي الذاكرة لسرد الأقاصيص المستمرة في الماضي الذي لا ينفصل عن الراهن ابتغاء إعادة بعث الحياة في ذاكرة خزنت جملة من الصور تثير الصدمة الفنية والحيرة في ذهن القارئ فيقف متسائلا هو الآخر وتلك مقاصد الكاتب في التفاعل مع المتلقي وهنا يكمن الأدب الحي الذي عبّر عنه الأديب محمود بلعيد عندما حاورته الكاتبة هيام الفرشيشي حيث اعتبر الإبداع الأدبي سبرا لأعماقه وذاكرته فيقول : «وفي الأثناء أنا أرسم علاقة الشخصية بأجواء المدينة وعلاقتها بالآخرين. لان الكتابة في نهاية الامر هي سبر لا عماقي ولذاكرتي وبقدرتي على اعادة بث الحياة في صور الذاكرة انطلاقا من قصص تحدث هذه الحيرة في ذهن القارئ وتجعله لقي بدوره اسئلة المكان»[1] وهوما ينطبق على اغلب مجامعه القصصية وخاصة «عصافير الجنة» التي انتخب لها عنوانا خطه بلون وردي مركب بالاضافة نحويا ليحدثنا عن معاني الحرية والعفوية والبراءة والحلم والثواب والنعيم وهو عالم وردي وردي الشرفات كما قال نزار قباني يرتبط بمفهوم الأدب لدى محمود بلعيد ف«ليس الأدب أن نقول كل شيء بل هو أن نحلم النفس بكل شيء» على حدّ عبارة سانت بوف وهذه العفوية تتجلى في مهارة الوصف ودقته والاهتمام بالتفاصيل القائمة على الحرية

(1) رابطة أدباء الشام، حوار مع الكاتب القصصي محمود بلعيد، هيام الفرشيشي.

والتداعي في التعامل مع الاحداث والشخصيات والامكنة لرصد العلاقات بينها والتقاء الماضي بالحاضر.

وأثره الأدبي «عصافير الجنة» يكشف كثافة التفاصيل في المكان فهو لا يكتفي بالتسجيل الباهت الذي يستطيع الفوتوغرافي ان ينجزه دون عناء بل هو فنان يستبطن المكان ويحياه فيضخ فيه دورة دموية وليدة. فالقارئ لـ«عصافير الجنة» يكتشف من خلال الفهرس جملة من العناوين الموحية بالأدب الحي المتجذر في الواقع دون أن نعتبر الأدب انعكاسا وفيا للحياة ففي قصة «العودة إلى المدرسة» يضج المكان باطفال صغار عائدين إلى المدرسة فيرتبط نمط الشخصيات في حاضر الكاتب بما عاشه في الماضي فتتدفق في ذاكرته الحياة انطلاقا من ذلك المكان الراهن فيطل على صور استبطن ملامحها من الماضي البعيد ليعبر عن مواقف وأحداث ومقاصد تجعل المكان مفعما بالحيوية والديناميكية التي ما زالت راسخة في الذاكرة (اعز امنية عندي هي ان اعود يوما إلى المدرسة، امنية لا تتحقق بالطبع... وكيف لها ان تتحقق لكنها تعود إليّ هذه الايام بالحاح غريب، وقد ابتدأت السنة الدراسية منذ اسبوع تقريبا... والتقي وانا في طريقي إلى مكتبي باطفال صغار يرتدون الميدعة الزرقاء أو الشخماء والمحفظة الصغيرة المختلفة الالوان على الظهر يرافقهم امهاتهم أو اباؤهم أو بعض الاخوة والاخوات فاعود واقول في نفسي وانا ارنوا ليهم بمحبة :

«اه لو اعود يوما طفلا صغيرا مثلهم وعمري بين السادسة والسابعة مثلهم!!! والمحفظة هكذا على الظهر محشوة كتبا وكراريس واقلاما بجميع الالوان».

فترى الكاتب بين الحنين إلى ماضي الطفولة اثناء العودة إلى المدرسة والانين من وطأة حاضر يتمنى لو يحياه كما كان «و يا ليت الشباب يعود يوما».

فالانبعاث عنده ابداعي ووجودي على نحو يتسم بالاستمرارية والديمومة حتى لا تنطفئ شعلة الحياة والارادة وبالفن استطاع المبدعون ان يهزموا الموت مثلما عبر عن ذلك محمود درويش :

هزمتك يا موت الفنون جميعها هزمتك يا موت الأغاني في بلاد الرافدين، مسلة المصري، مقبرة الفراعنة،النقوش علي حجارة معبد هزمتك وانتصرت، وافلت من كمائنك الخلود... فاصنع بنا وأصنع بنفسك ما تريد. (محمود درويش)[1][2]

اما في قصة «المزمار المصدوع» يعود الكاتب إلى ماضي الطفولة في «سوق سيدي محرز» لاحياء المكان والتلويح إلى جماليته ونضارته وبريقه لمقاومة لوثة الاجتماع البشري والعولمة الزاحفة والزائفة فقد عاد اليه طفلا كبيرا وحملنا معه في جولات بين الازقة والدروب المتشابكة ابتغاء الامتلاء بفسيفساء الاصوات وضجيج الالوان والمشاعر والذكريات والعلاقات والتفاصيل اليومية التي تقدح زناد الذاكرة بكل ابعادها الاجتماعية والسياسية والثقافية والفكرية حتى نشبب علاقاتنا وعاداتنا وهويتنا بطريقة احيائية.

اليس الأدب سبيلا إلى بناء حضارة ومقاومة الفناء؟ الامة التي لا أدب لها هي إلى الموت تنتسب باعتبار ان الأدب هو الإنسان والإنسان هو من صميم الأدب وهذا هو الأدب الحي.

---

(1) جدارية محمود درويش.

(2)عصافير الجنة «العودة إلى المدرسة» ص ص – 24 – 25.

«وصل إلى ساحة«البيقة»... فوقف وهو يلهف والتفت يمنة والتفت يسرة ثم قطع الساحة ودخل نهج سيدي البيان الضيق الملتوي القصير ثم نهج «سيدي محرز»داخل السوق المكتظة بالرجال والنساء وعربات الباعة الصغيرة المنتصبة يمينا وشمالا طوال سوق سيدي محرز تعرض الوشق والجاوي والعفص وعود القرنفل وقوارير صغيرة مملوءة عطرا مختلفة الحجم والالوان». عصافير الجنة ص 24. 4

وفي هذا السياق يقول الاديب محمد علي اليوسفي ان : «موضوعات محمود بلعيد تحتم عليه المزج بين الفصحة والعامية لنقل نبض الحياة والشارع والمقهى في ابسط تجليته واعقدها كما يحلو له وبالتالي لابطاله التجول في أعماق النفس التي نكتشفها عبر تحركاتهم في الازمنة والامكنة حيث الابواب الخارجية للمدينة باب سيدي قاسم باب العلوج وباب سعدون وباب سيدي عبد السلام وباب العسل وباب الخضراء هي ايضا الابواب الداخلية لنفسيات ابطاله في بعض تجلياتها». القاص محمود بلعيد جمع بين الأدب والعلم[1]، نبض الشارع التونسي اصداء المدينة، نشر في «الحياة» يوم 23 – 03 – 2004.

وهذا ما يبرز التحام الكاتب بواقعه ومرجعيته الثقافية فهو ينتمي إلى مكان يضج بالذكريات والاحداث والشخصيات ولا يمكن ان يكون منبتا بلا هوية تشده إلى اصله فعمد إلى انطاق شرائح مجتمعه باللهجة العامية واللغة العربية الفصحى حسب ما يناسب ملامحهم

(1) محمد علي اليوسفي، القاص محمود بلعيد جمع بين الأدب والعلم، نبض الشارع التونسي – اصداء المدينة، نشر في «الحياة» يوم 23 – 03 – 2004.../ / 31201099.

الاجتماعية ونجد هذه المرجعية في قصة «شبشوب» اذ يجعل الكاتب ابطال قصصه الشعبيين يعبرون عن مشاعرهم وطرائق تواصلهم بلهجة تونسية عفوية «تابع بوجمعة وهو ينظر اليه بطرف :«ولدت امه ثلاث جراوي خلات الذكر هذا وعطيت الاناثي»، «بوجمعة الجرو مازال صغير ياسر، كارك خليتو لامه«فاجابني على الفور«مشات يعطيها وبا، ولدتهم ومشات، ساعة ساعة بنت الكلب تحوم وتقعد تشوفني من بعيد وتهرب»[1] فمحمود بلعيد ليس معزولا عن واقعه الاجتماعي ومحيطه الثقافي اذ يقول في حوار له :

«فالكاتب ينطلق من ارض ما من مكان ما واذا انبت عن واقعه كان نصه القصصي خال من الهوية ويفتقد إلى الاصالة. وانطلاقا من هذا التجذر في واقعي اعتمد اللهجة الدراجة إلى جانب اللغة العربية».رابطة أدباء الشام، حوار مع الكاتب القصصي محمود بلعيد، هيام الفرشيشي.

ولا يكتف المؤلف بسرد الاحداث ووصف الشخصيات ورصد حركاتهم في اماكن لها مرجعياتها الثقافية العريقة بل يمعن النظر في هذه المشاهد الاجتماعية مستعينا باساليب السخرية والتعليق من وراء حجاب اللغة منددا ومسلطا لاذع نقده على ما يحدث في الاحياء الشعبية من علاقات تدل على ذهاب الاخلاق والقيم الإنسانية ويتجلى ذلك في قصة «الديك الاحمر كوكو« الذي سرق «نزل الطهر من الخربة يتوعد سارقا هادرا كالجمل الهائج : «انا اعلم من الذي اختطفه واعرف كيف اجده، ومن بطن الحوت اخرج عبد الله واخرج الديك معه»[2]

(1) عصافير الجنة قصة «شبشوب» ص ص – 191 – 192.
(2)عصافير الجنة قصة «الديك الاحمر كوكو« ص – 176.

صعد الطاهر وراءه واقتف اثره صائحا : «والله انا اليوم قاتلك ولو كان تطير وتجنح، لو تطلع للسماء والقمر انا ذابحك»[1]

وهذا الخلق الفني وان كان في ظاهره عفويا بسيطا فان الكاتب يدعمه بالخيال فهو لا يسجل وقائع اجتماعية مجانية بل يعمل فيها خياله تبديلا وتحويلا لتلك التفاصيل حتى تتحقق المتعة الجمالية وينقلب السمع بصرا وقد حضرت المدينة حضورا بارزا في أقاصيص «عصافير الجنة»وكانت غنية بتداعيات الذاكرة الفردية والجماعية والكاتب في كل ذلك يبدو لنا مصورا ماهرا لأصداء المدينة العتيقة بعفوية وحرفية وهذا هو الفن الرفيع الموصول بدقة الوصف وشدة التركيز على الشخصيات في أفعالها وأقوالها وأحوالها فيحيط بهم من كل النواحي اجتماعيا ونفسيا ومعرفيا... حتى ترسخ معالمهم في ذاكرة القراء متمثلين مقاصد الكاتب البعيدة فهو ينشا مدينته من العبارة ونجد ذلك في قصة «كلفوزة» متحدثا عن جولات ممتعة في أعماق المدينة العتيقة[2] «يكف أخي عن البكاء وسرعان ما يكف بكاؤه وتجف دموعه ونشرع في

جولات جميلة ممتعة في الحلفاوين ودور الحارة وباب الاقواس وحتى باب سيدي عبد السلام...» فالأدب الحي تترجمه الكلمات النابعة من مكونات المدينة بمقاهيها وأزقتها ومعمارها وملامحها العتيقة فتصير مواقف يعبر عنها الكاتب في تعاليقه واحالاته داخل اقاصيصه والأدب الحي يستمد حياته وخلوده من المكان (المدينة) فتنشأ تلك الحيوية فنيا واجتماعيا فالكتابة بالنسبة إليه «وحي يأتي من الداخل ومن الخارج في الآن نفسه دون غموض يحدث فجوة

(1) عصافير الجنة قصة «الديك الاحمر كوكو« ص – 172.
(2) عصافير الجنة قصة «كلفوزة» ص – 47.

بين الباث والمتقبل لان كتابة القصة لا تكون لها حياة الا من خلال تبسيط الكلمات وتيسير الصور وانتاج الدلالة فاستطاع بذلك ان يقف على آفاق انتظار القراء» وتلك هي بلاغة الوضوح وهذا ما ذهب اليه نزار قباني الشاعر في قصته مع الشعر : «اني استطعت ان اخطف الشعر من شفاه الناس وافواههم وارده اليهم...انني اشعر بكبرياء لاني استطعت ان احول الشعر إلى قماش شعبي يرتديه كل الناس»[1] فالاديب محمود بلعيد لم يختر الكتابة بل دفع إلى ذلك رغما عنه متاثرا باعلام الأدب البشير خريف، جبران خليل جبران، ميخائيل نعيمة، طه حسين وارناست هيمنغواي وبالزاك وايميل زولا وكل شيء قصة في هذه الحياة التي نشكلها بالعبارة والحجارة مقاومة العدم متوخيا لغة بسيطة ومتوهجة وفي هذا السياق يأتي كلام الكاتب كمال الكافي «ببساطته في الكتابة استطاع الدكتور محمود بلعيد ان يبنى مدينة بالكلمات وبموهبة في القص تجعلك تشم روائح مدينة تونس بازقتها الضيقة وايقاعها وسطوحها وترى الاعشاب الثابتة بين الجدران وان يجعل للكلمة روحا وايقاعا وبالحروف يعيد بناء مدينته التي ولد فيها وبالتحديد باب الخضراء»[2] وهي حلم لا يفارقه كعصافير الجنة تماما.

(1)نزار قباني، قصتي مع الشعر.
(2)كمال الكافي، موقع : -...// 122045.