# أقصوصة "سهرت منه الليالي.." لعلي الدوعاجي مقاربة تحليليّة.

**د. بشير وسلاني**

**جامعة سوسة - تونس**

**ـ توطئة:**

طُرحت مسألة وضعيّة المرأة التونسيّة وعلاقتها بالرجل في فترة الثلاثينيّات والأربعينيّات من القرن العشرين في مجالات متعدّدة أدبيّة وفكريّة وسياسيّة، ففي حقل الفكر والحضارة نستحضر ما أنجزه الطاهر الحدّاد (1899 ـ 1935) في كتابه "امرأتنا في الشريعة والمجتمع" [1]، وفي حقل الأدب أنشأ محمد العريبي (1915 ـ 1949) نصوصا أقصوصيّة جسّمت هذه المسألة [2]، ونحا نحوه بأسلوب قصصيّ مخصوص محمد عبد الخالق البشروش (1911 ـ 1944) الذي تكاد مواضيع أقاصيصه السبع تتعلّق بالمرأة فحسب [3]، فضلا عمّا ابتدعه أبو القاسم الشابي (1909 ـ 1934) من قصائد ترتقي بصورة المرأة ومكانتها [4].

وفي هذا السياق العامّ المتّسم بالتحوّل والانفتاح الحداثيّ، تندرج أقصوصة "سهرت منه الليالي.." [5] لعلي الدوعاجي (1909 ـ 1949)، إذ هي تعنى بمعالجة العلاقة الزوجيّة والصلة الجامعة بين رجل مثقّف وامرأة أمّية، وذلك استنادا إلى حوار جرت وقائعه بين شخصيتيْ الخالة والزوجة زكيّة.

والسؤال الذي نروم الإجابة عنه مفاده كيف عبّر الدوعاجي عن هذه القضيّة الاجتماعيّة والفكريّة ذات الأبعاد المتنوّعة تعبيرا أدبيّا فنّيا..؟ لا سيما أنّ هذا الهاجس، حتىّ وإن بدا أمرا مشتركا بين هؤلاء الأعلام الروّاد، فلا ريب في أنّ طريقة التعبير عنه تختلف من كاتب إلى آخر. ومن ذلك أنّ الدوعاجي، على

وجه التحديد، لم يخصّص جميع أقاصيصه لمعالجة هذه القضيّة، وإنّما تنوّعت المسائل التي طرحها من أقصوصة إلى سواها، .

**ـ في انتظام المقاطع:**

تمتدّ أقصوصة "سهرت منه الليالي.." على خمس صفحات مقسّمة من حيث الشكل الطباعيّ إلى مقطعين الأوّل مطوّل، والثاني يغلب عليه القصر إذ استغرق حوالي عشرة أسطر فحسب.

ولقد بدا الإخراج الشكليّ لهذه الأقصوصة مساعدا في الظاهر على إيضاح مراحلها وأطوار مسارها السرديّ، إذ تمّ اللجوء إلى طريقة الترقيم الداخليّ الثنائيّ، فقد خصّص الرقم الأوّل لمجمل الفقرات الواردة قبل موضع النهاية، هذا الموضع الذي تمّ إبرازه برقم ثان وبتوزيع مادّته في فقرة بيّنة. وتبعا لذلك تظافرت القراءة البصريّة مع تنامي القصّ بدءا بوصول الخالة إلى منزل زكيّة ابنة أختها، وعقدها حوارا معها تركّز حول الشكوى من تصرّفات الزوج، وصولا إلى مآل الأزمة، وقد اتّسم أساسا بالفجئيّة وبلوغ درجة التوتّر أقصى مداها في الخاتمة التي باغتت الخالة والقارئ في آن معا.

**ـ في العنوان:**

إنّ اختيار أقصوصة "سهرت منه الليالي.." عنوانا للمجموعة [6] ـ دون غيرها ـ قد ينبئ بقيمتها الفنّية ويشي بمكانتها. ومتى جسنا في دقائق الخطاب، لا نعثر على ألفاظ هذا العنوان داخل الأقصوصة، وإنّما هو مستوحى أساسا من معانيها، على غرار قول الزوجة زكيّة متحدّثة عن زوجها: "يجبرني على إيقاد النار وطبخ "المشلوش" بعد الساعة الثانية من منتصف الليل" (ص 24)، أو قولها: "رجع ليلة أمس يترنّح سكرا" (ص 25)، أو قولها بالخصوص في آخر جملة: "لقد سهر كثيرا ليلة البارحة" (ص 27).

وانطلاقا من الصياغة اللغويّة، يتبدّى لنا أنّ عنوان "سهرتُ منه الليالي.." الوارد جملة فعليّة [7]، يتضمّن تقابلا بين ضميرين: الضمير الأوّل في فعل "سهرت" للعاقل المتلفّظ بالكلام، والضمير الثاني في لفظ "منه" قد يكون للعاقل إذا ما تعلّق السهر بالإنسان، وقد يكون لغيره. والنصّ وحده كفيل بإجلاء الأمر وكشف هويّة الطرفين المستترين في العنوان وبتوضيح سبب التضحية وملابساتها إجمالا.

ومن اللافت للنظر أنّنا نتبيّن من خلال الرسم الطباعيّ وجود نقاط تتابع في آخر العنوان إعرابا عن وجه ثان من المسكوت عنه، مختزل على نحو مضمر طيّ هذه النقاط، ممّا يثير فضول القارئ لمعرفة التفاصيل. وعلى هذا النحو بدا العنوان في لبسه وغموضه مشوّقا، حافزا على استكشاف المتن ومتابعة الوقائع بحثا عن استكمال المعنى.

**- في منطق الأحداث: خاصّية الاستتباع:**

متى اعتبرنا أنّ الأقصوصة الجيّدة تنأى عن التمهيد الثقيل وتلج رأسا إلى صلب الحدث، يجوز القول إنّ الدوعاجي قد شرع منذ الجملة القصصيّة الأولى في نسج خيوط القضيّة المطروحة، وحبك البنية الملائمة لها.. دونما تباطؤ أو تمطيط. فليس ثمّة إطناب في تقديم شخصيّة الخالة بل ما أسرع ما يفضي السرد الافتتاحيّ إلى ظهور شخصيّة جديدة وبالتالي إلى الحوار...

وممّا يدلّ أيضا على الإسراع ورود وصف الخالة مقترنا بالحدث، لذلك لا نعتبر منطلق القصّ وصفا خالصا خاليا من الصبغة الفعليّة أي أنّه وصف لم يقترن بوقف للأحداث، وهذا ما نستشفّه من خلال مكوّنات الجملة التي استهلّت بها الأقصوصة: "كانت الخالة امرأة ممتلئة الجسم يتحرّك كلّ جزء منها بمفرده، وهي تطلع درج السلّم لاهثة.." (ص 23).

لقد احتوت هذه الجملة فعلين الفعل الأوّل: "يتحرّك" وهو مرتبط بالوصف، والفعل الثاني: "تطلع" وهو مرتبط بالحدث.

نلاحظ حينئذ قدرة الدوعاجي على صياغة البداية الملائمة والتركيز على العناصر التي تخدم الغرض من كتابة هذه الأقصوصة، وكأنّنا به يدرك أنّ وحدة الأثر أو الانطباع لدى المتلقّي ينبغي أن تبدأ في التبلور منذ المنطلق...

وتتضمّن أقصوصة "سهرت منه الليالي.." منطقا داخليّا لمسارها السرديّ. وهو منطق مخصوص بها لأنّ القضيّة نفسها بالإمكان أن تصاغ لدى قصّاص آخر بكيفيّة مغايرة. والجليّ في انتظام المقاطع ارتكازها على مبدإ الاستتباع، فالزيارة التي قامت بها الخالة أفضت إلى التقاء الشخصيّتين، وتفرّسُها في وجه الزوجة أدّى إلى ملاحظة آثار البكاء، والاستخبارُ عن السبب ترتّب عليه انكشاف الخلاف بين الزوجين.. ثمّ يلي ذلك اقتراح الطلاق إلى أن تبلغ الأحداث نهاية محدّدة. والملاحظ أنّ العلاقة بين المقطعين الأوّل والأخير أقيمت على التقابل من حيث البناء والحجم فالأوّل طويل والثاني مقتضب، ومن حيث نسق الأحداث فالأوّل خضع لمنطق التوسّع في الحوار، خلافا للثاني الذي خضع لمنطق أشدّ سرعة من خلال اختزال الحوار.

وفي تقديرنا أنّ هذه البنية المتّبعة قائمة على مبدإ الإيهام لأنّها تحاول أن ترسّخ لدى المتلقّي فكرة مّا، فكرة نفور الزوجة من الزوج المعربد السكّير، لكن سرعان ما يقع التراجع عنها... فهي بنية تخدم النهاية المفاجئة.. وهذا يعني بعبارة أخرى أنّ الفجئيّة المنكشفة في الخاتمة إنّما هي مندسّة ضمنيّا طيّ الجمل القصصيّة في المقطع الأوّل. وعلى هذا الأساس يبدو أنّ للكاتب برنامجا سرديّا خطّط له منذ البداية.

ومن الخصائص البنائيّة الأخرى التي تلفت الانتباه في هذه الأقصوصة وبالتحديد في منطق أحداثها: إحكام الربط بين البداية والنهاية، ممّا جعل الأقصوصة كلاّ متكاملا متماسكا، ففي الابتداء وقع الاعتماد على جسد

الخالة في حركته الاهتزازية. ثمّ وُظّف الجسد مرّة أخرى في النهاية بوصف حركة اهتزازه ثانية.

لقد ورد وصف اهتزاز جسم الخالة على النحو التالي:

أ ـ في بداية الأقصوصة: الجملة الافتتاحية: "كانت الخالة امرأة ممتلئة الجسم".

ب ـ وفي آخر الأقصوصة: "وتتحمّس الخالة ويهتزّ كلّ جسمها اهتزازا لا تجيده إلاّ المرأة الشعبية..." (ص27).

وهكذا يطالعنا وصفان لكلّ منهما وظيفته: فالوظيفة الأولى تتمثّل أساسا في تقديم الشخصيّة ووصف هيئتها الخارجيّة. والوظيفة الثانية تكشف عن تنامي موقفها وتحوّلها من الهدوء إلى الاضطراب والتوتّر. وبناء على ذلك، إنّ التركيز على وصف جسد الخالة منذ افتتاح القصّ لم يكن اعتباطيّا، بل هو يندرج ضمن إتقان بنية الأقصوصة لدى الدوعاجي وإحكام تصميمها.

ولم يخل ذكر الجسد في البداية من إيحاء يعدّ من مقوّمات هذا الضرب من الأدب المقتضب الحجم. فكأنّنا حيال نوع من السخرية الخفيّة من الخالة عند قول الزوجة: "هو ذا المقعد الذي يريحك ويريح شحمك"، ولعلّ هذا الانسجام الظاهريّ بينهما ليس سوى انسجام مفتعل سيؤول في النهاية إلى اندهاش وقطيعة.

ثمّ تتجلّى قدرة الدوعاجي الفنّية على نحو بارز بفضل إتقان صياغة النهاية أو "القفلة الغوركية" نسبة إلى مكسيم غوركي (M. Gorki) الكاتب الروسي[8]. وهي خاصّية فنّية أساسيّة تميّز بها القصّاص علي الدوعاجي وأجاد استخدامها في أقاصيصه كنحو أقصوصة "مجرم رغم أنفه" وأقصوصة "قتلت غالية". ونرجّح أنّ هذا الإتقان يرجع إلى حسن استيعابه نظرية الأقصوصة وطريقة تركيبها.

وعموما بقدر ما تكون النهاية مستبعدة وغير منتظرة، تكون أكثر إثارة وحفزا على التساؤل والتأويل. وذاك هو شأن أقصوصة "سهرت منه الليالي.." وميزتها الكبرى.. فلقد أطاحت بضعة أسطر في آخرها بكلّ ما كان انبنى وثبت على امتداد المقطع الأوّل. لقد دأبت الزوجة في مجمل حوارها مع الخالة على التذمّر من سلوك زوجها وعربدته وأوامره، حتّى إنّها بدت موافقة على الحلّ الذي أصرّت عليه الخالة وهو الطلاق، ويتبدّى ذلك في قول الزوجة: "الطلاق هو ذاك" (ص 26)، غير أنّ هذا الموقف انقلب انقلابا مثيرا للدهشة في الخاتمة.

وهكذا تلاعب الراوي ـ ومن ورائه الكاتب ـ بأفق انتظار المرويّ له معتمدا المخادعة وتحويل وجهة الأحداث، وتبدّل موقف الزوجة من رافضة لسلوك زوجها، مشتكية منه، مندّدة به، إلى راضية مستكينة، بل إنّها عبرت عن رأفتها بزوجها وعدّته مسكينا في حاجة إلى الشفقة استنادا إلى قولها مخاطبة الخالة :"دعيه ينام لقد سهر كثيرا ليلة البارحة" (ص27). ويجدر التنبيه إلى أنّ النهاية لا ينظر إليها من الزاوية الشكليّة فحسب، وبكونها لحظة كشف قد تصدم المرويّ له والشخصيّة في آن، وإنّما ينظر إليها من حيث دلالتها ومغزاها. وعلى هذا الأساس يطرح السؤال التالي: لمَ اختار الكاتب هذه النهاية بالذات، والحال أنّ سبل الاختيار متعدّدة..؟

لا ريب في أنّ الدلالة المكتنزة في موضع النهاية عميقة الغور، زاخرة بدرجات التعبير، ففيها تتجمّع رؤية الكاتب ويتّضح موقفه من القضيّة المطروحة، من جهة، وفيها، من جهة أخرى، حفز للقارئ على إنتاج المعنى وتعميق التأويل لأنّها نهاية مفاجئة في جانب منها، موحية في جانبها الآخر.

**ـ في بناء الشخصيّة الأقصوصيّة:**

إلى جانب تميّز هذه الأقصوصة بخاصّية النهاية المباغتة والقفلة المستجادة الحافزة على التأويل، يطالعنا الدوعاجي بخاصّية فنّية أخرى تتمثّل في قدرته

على رسم الشخصيّات ونحت صورها في الأذهان. فكيف تجسّم هذا الحذق المتعلّق ببناء الشخصيّة؟

تظهر على امتداد الأقصوصة شخصيّتان أساسيّتان حاضرتان في مستوى سرد الأقوال، ومن ثمّ اتّسمت الشخصيّات بقلّة العدد، وحتّى الشخصيّات الغائبة التي تمّ استحضارها في الحوار مثل الزوج والطفل والأمّ، فقد جيء بها لتعضد المسألة المطروحة، وتبلور وحدة الانطباع والأثر، وتساهم في نحت صورة الشخصيّتين الحاضرتين.

واستخدم الكاتب جملة من الفنّيات الداعمة للمقصد الجوهريّ، ومن ذلك أنّ وصف الراوي للخالة بدا وصفا خاضعا للاقتصاد والتركيز. أمّا الاقتصاد، فيتبدّى في الحيّز الوجيز الذي استغرقته الجمل الوصفيّة. وأمّا التركيز، فله صلة بالانطباع العامّ الذي يُرام بثّه لدى المتلقّي في شأن صورة الخالة.

إنّ الوصف المتعلّق بها يكاد يجسّمها للعيان سواء في ذكر بدانتها وشحمها المتزايد، أو هيئة لباسها والأساور في يديها، فضلا عن أنّ الكلام الذي تلفّظت به الخالة يجعلها شخصيّة حيّة نابضة، فلا نشكّ في أنّ الأسلوب أسلوبها وأنّ الرؤية معبّرة عن تفكيرها وتصوّرها المخصوص للأشياء والوجود.

ولقد تعمّد الراوي وضع شخصيّة الخالة موضع المقابلة والنفور بينها وبين الزوج من جهة بموجب معاملته السيّئة لابنة أختها، ثمّ في مرحلة لاحقة بينها وبين الزوجة، من جهة أخرى، تمهيدا للانقلاب الذي سيحصل في النهاية، انقلاب موقف الزوجة، وهو الحدث الذي استقطب صيرورة القصّ ومثّل بؤرته المركزيّة. ولا ريب في أنّ في المقابلة بين هذه الأطراف حاضرة كانت أو غائبة تمييزا لكلّ شخصيّة من الأخرى، فإذا بنا إزاء نماذج اجتماعيّة مختلفة متباينة الأفكار ووجهات النظر التي تحملها.

وإلى ذلك، بدت الخالة ذات سلطة معنوية تقليديّة تجسّم حضورها من خلال احتكارها الحوار أكثر من الزوجة، ومن خلال أفعال الأمر التي ألقت بحملها على زكية. وهو إجراء يدلّ على التناسق القائم بين الشكل والمضمون [9].

ويستمدّ الدوعاجي أبطاله ههنا من الواقع الاجتماعيّ... وقد ألفيناه يذكر على لسان الراوي بصريح العبارة أنّ الخالة هي نموذج المرأة الشعبيّة، وذلك عند قوله: "وتتحمس الخالة. ويهتزّ جسمها اهتزازا لا تجيده إلاّ المرأة الشعبيّة، وهي غضبى." (ص 27). وهذا فضلا عن التسميات المسندة إلى الشخصيّات مثل زكيّة وحمّادي ومنجية، وهي تسميات تجذّر القصّ في الواقع، وتتظافر مع الأوصاف الناعتة للشخصيّات كي تؤكّد أمر المحاكاة.

ومن المعلوم أنّه يجوز أن تصنّف الشخصيّات حسب مقاييس متنوّعة تستمدّ من داخل النصّ وفق شبكة العلاقات الجامعة بينها: ولعلّ أبرز مقياس ههنا يتمثّل في تصنيف الشخصيّات حسب الحضور والغياب: فنتبيّن أنّ الخالة والزوجة زكية تمثّلان الصنف الأوّل، في حين تمثّل الشخصيّات الغائبة العدد الأوفر وهي الزوج ولم يذكر اسمه، والابن حمادي، والأمّ منجية التي ذكرت في موضعين على لسان الخالة. وقد وقع استحضارها بغية إثارة الزوجة وحفزها على الانفصال وطلب الطلاق [10]. أمّا الطفل فقد أُدمج في أحداث الأقصوصة لإظهار مجموعة من الدلالات:

- منها إبراز الروح الفكهة في الأسلوب بواسطة التلاعب اللّفظي في الجملة الاستفهاميّة: "الطفل أم الكتاب؟" (ص25).

- ومنها أنّ هاجس الثقافة يبدو لدى الزوج أهمّ من المؤسّسة العائليّة. والدليل على ذلك أنّ اللطم شمل الطفل والزوجة على حدّ السواء. ويدلّ إلقاء الطفل للكتاب على إهمال الثقافة وهو ما يخشاه الزوج. ولا ريب في أنّ الزوج شخصيّة غائبة حاضرة.. ولو أحصينا الضمائر والكلمات التي ترتبط به داخل الحوار أو داخل السرد، لألفيناها على درجة من الوفرة والحضور. وتبعا لذلك

يعدّ الزوج رغم غيابه في الخطاب شخصيّة لا تقلّ قيمة بنائيّة ودلاليّة عن شخصيتيْ الخالة والزوجة.

وجائز أن تصنّف شخصيّات "سهرت منه الليالي.." حسب السنّ، فالزوجة شابّة مبتدئة مضى على زواجها عامان، والخالة متقدّمة في العمر خبرت الحياة وجرّبت الرّجال. وهو اختلاف بينهما جسّمته الجملة التالية: "اسمعيني يا فتاتي. أنت صغيرة، فافتحي أذنيك إلى نصائح خالتك المجرّبة: لقد زففت إلى ثلاثة رجال. وأنا أعلم الناس بهم." (ص 26).

وينجرّ عن هذه البنية القائمة على التقابل في السنّ والتجربة دلالة مهمّة، فإذا الصراع قائم بين جيلين يمثّله الزوج والزوجة وجيل قديم تمثّله الخالة. وداخل الجيل الجديد يوجد صراع أيضا بين الأمّي والمثقف (أي بين الزوج والزوجة).

فنستشفّ أنّه على الرّغم من قصر هذا النصّ، تشابكت فيه العلاقات بين الشخصيّات وحُمّلت دلالات متنوّعة تعكس بصورة ضمنيّة وضعيّة المجتمع التونسيّ في تلك الفترة.. فإذا الصورة المصغّرة في الأقصوصة رمز المجتمع بأكمله.

وهو تأويل يؤكّده أيضا تصنيف شخصيّات الأقصوصة حسب مقياس الانسجام والتنافر. وقد لعبت فيه الزوجة دورا لافتا للنّظر إذ حوّلته من قطب إلى آخر: ففي المرحلة الأولى كانت الزوجة منسجمة مع الخالة متعاضدة معها ضدّ الزوج، وقد نعتتاه بضروب من النعوت، فهو أحمق وسكّير وفظّ وجلاّد وخبيث...الخ. ثمّ تتّخذ العلاقة في المرحلة الأخيرة وجهة ثانية، فإذا بالزوجة تنسجم مع الزوج فيشكّلان معا قطبا مضادّا للخالة.

وقد تجسّد هذا التحوّل في مستوى البنية، فتغيّرت أسئلة الخالة من أسئلة استخباريّة رصينة هادئة: "ما أبكى عزيزتي؟ ما أبكى صغيرتي؟ قولي لخالتك الحنون كيف؟ أتبكين في العام الثاني من زواجك؟" (ص 23)، إلى أسئلة احتجاجيّة منفعلة تستبطن التصادم: "لا أرفع صوتي؟. سأرفع صوتي ويدي! لا

أرفع صوتي؟ ولماذا من فضلك؟" (ص 27). ومن ثمّ بدت الزوجة شخصيّة نامية، فقد تطوّرت حالتها من الغضب إلى الرضى والشفقة على الزوج، فنفاجأ في آخر النصّ بانقلاب موقفها رأسا على عقب.

وخلافا لذلك بدت الخالة شخصيّة ثابتة، فقد تشبّثت بموقف واحد استندت فيه إلى مرتكزات عدّة منها ما هو ذاتي استمدّته من تجربتها الشخصية، ومنها ما هو وضعيّ قانونيّ متعلّق بالقضاء والمحاكم، ومنها ما هو دينيّ منزّل اتّفقت عليه الشرائع. واستنادا إلى هذه المقارنة يظهر أنّ الزوجة تمثّل نموذج المرأة المستعدّة للفهم والتّأقلم مع المستجدّ بالرّغم من أنّها كانت في البداية نموذج المرأة التقليديّة الخاضعة لسلطة العادات إذ تزوّجت دون اختيار منها، فهي تذكر أنّ خالتها هي من ألقت بها في جحيم هذا الزواج، وتمنّت لو زوّجتها أمّيا مثلها. وهكذا نستشفّ من صيغة الفعلين: "ألقى" و"زوّج" دلالة الإكراه والإلزام، دلالة تصاغ دون أن يسقط الكاتب في التدخّل السافر و"الوعظ الثقيل".

وبالإضافة إلى ذلك، بدت الزوجة خاضعة لسلطة ثانية هي سلطة الرجل، بما أنّها تنفّذ أوامر الزوج وتلبّي طلباته ولم تكن لتجرؤ على الرفض. وتجلّت الزوجة في النهاية محمّلة بمعاني الاختلاف والمفارقة. فهل هي نموذج المرأة التي يطمح إليها الدوعاجي؟ بما أنّه صوّرها في الخاتمة منشقّة عن النموذج السائد. وهل تعدّ سخريته من شخصيّة الخالة علامة رفضه لنموذج المرأة التقليديّة المحافظة والمتمسّكة بالعادات السائدة؟ أفلا تحمل هذه الأقصوصة عندئذ دعوة ضمنيّة لضرورة تثقيف المرأة ورفع أمّيتها؟

لا شكّ في أنّنا نثبت هذه الافتراضات بحكم أنّ الكاتب لم يفصح عن موقفه إفصاحا مباشرا بل توخّى الإشارة اللّطيفة والتلميح الخفيّ... مغلّبا الجانب الفنيّ على الجانب الوعظيّ، مجسّما مبدأ من مبادئ القصّ القصير وهو مبدأ الحياد [11]. وتبرز السخرية من شخصيّة الخالة في أكثر من موضع: ففي سؤالها:

"الطفل أم الكتاب؟" (ص 25)، يظهرها الراوي بمظهر الغبيّة ذات الفهم المحدود. وفي قولها: "زُففت إلى ثلاثة رجال" (ص26)، تهكّم من فشلها، فضلا عن وصف شحمها ولحمها.

ومن أمارات التضادّ الذي طبع هذا الأنموذج الأقصوصي، ثنائيّة الظاهر والباطن وقد جسّدتها شخصيّة الزوجة: تذمّر وشكوى من الزوج، مقابل شفقة وحبّ. وهي ثنائيّة حضرت أيضا في شخصيّة الزوج رمز النموذج المثقّف الرافض الذي يعيش وضعا إشكاليّا: سكر ونوم ومطالعة، مقابل قطيعة وتنافر مع الواقع السائد.

والأرجح أنّ الرؤية التي تجسّمها الخالة منتشرة في المجتمع بل مهيمنة، بينما بدت رؤية الزوج الثقافيّة مطمحا منشودا.. وتبعا لذلك، تضاعف ثنائيّة الموجود والمنشود من تأزّم الزوج وتعمّق قطيعته مع المحيط. لذلك بدا منزويا، منغمسا في عالم آخر: مكوّناته الخمرة والنوم والكتب. كما أنّ رفضه معاشرة زوجته دليل على رفضه للمجتمع التقليديّ وللنواميس القائمة فيه.

وأمّا سعي الخالة إلى الطلاق، فرمز للقطيعة بين مجتمعين متضادّين حيث أضحت الثقافة قيمة جديدة تنافس ما هو اجتماعيّ معهود، وصورة ذلك أنّ الكتب أصبحت في مقام الضرائر [1 2]. وبسبب من ذلك يتأكّد التأويل القائل بأنّ العلاقة بين شخصيّات هذه الأقصوصة تحتكم إلى نواة أساسيّة ذات تقابل حادّ طرفاها الأمّي من جهة، والمثقّف من جهة أخرى. ومن ثمّة اختلطت المفاهيم والتبست في أذهان الشخصيّات، ولا سيما ما اتّصل منها بمفهوم الحمق.

لقد بدا مفهوم الثقافة عند الفئة الشعبيّة الأمّية حمقا، إذ نلاحظ أنّ لفظة أحمق التي نُعت بها الزوج تكرّر ذكرها على لسان الزوجة ثمّ على لسان الخالة.

بيد أنّ موقف الزوجة الذي اقترن بالنهاية تميّز بعدم تمسّكها بما هو عرضيّ زائل، فالخلاف بين الأزواج مآله الانفصال ـ وهو الحلّ المرتقب ـ إلاّ أنّ

الزوجة أعلنت عن تمسّكها بالجوهر أي بقيمة الوفاء والحبّ. فيضحي أدب الدوعاجي، استنادا إلى هذا النصّ، أدبا إنسانيّا لا يعالج المسألة معالجة سطحيّة مألوفة. أفلا تضمر الأبعاد الدلاليّة عندئذ دعوة خفيّة إلى التحابب والتسامح؟.

على هذا النحو اتّسمت الشخصيّات في حضورها وغيابها بالتلاحم من أجل خدمة قضيّة محوريّة أو انطباع مركزيّ، ممّا يفضي إلى القول بأنّ هذا التعدّد ظاهريّ فحسب باعتبار أنّ جميع الشخصيّات يستقطبها مقصد واحد من أجله ألّفت هذه الأقصوصة.

**- في وحدة المكان:**

بالإضافة إلى ما تمّ تدبّره من بنى مخصوصة بالقصّ المقتضب، من الجليّ أنّ هذه الأقصوصة تجسّم مقوّما فنّيا من مقوّمات هذا الجنس الأدبيّ، وبه نعني وحدة المكان.. فالفضاء الذي يدور فيه التبادل القوليّ ينحصر في بيت الزوجة، وبالتحديد في غرفة قبالة غرفة النوم الموصدة، فالأرجح أنّها غرفة الجلوس.. ومعلوم أنّ هذا الصنف من الأمكنة مهيّأ للتحادث والتحاور ومن ثمّ فالإطار في "سهرت منه الليالي.." يمهّد بدوره لجريان الحوار.

ولقد ارتبطت وحدة المكان بوحدة القضيّة المطروحة في هذا النصّ وبالانطباع الوحيد الذي يُرام تحقيقه. فالقاصّ يبتدع أجواء قصصيّة تنحصر في حيّز مكانيّ محدّد يساهم في بلوغ المأرب، دون تشتيت الاهتمام أو تنويع الفضاءات. وهو معطى فنّي ينبغي الأخذ به خصوصا أنّ حجم الأقصوصة الوجيز لا يتيح بدوره مجال التوسّع والتعدّد.

وممّا يلاحظ أنّه حصل تناغم بين بناء المكان في "سهرت منه الليالي.." والمسألة التي عالجها الكاتب. فالإطار إطار عائليّ بالأساس داخل فضاء المنزل، والمشكلة محلّ النظر والنقاش بين الزوجة وخالتها متعلّقة بالخلاف بين الزوجين. وإنّ انزواء الزوج في الغرفة المغلقة لدليل على استخدام المكان من أجل الإلماع إلى

العلاقة المتوتّرة، وقد تمّ توظيف المواقع في صلتها بالشخصيّات لإبراز الصدام وقطبيْ المواجهة، كنحو ما يتبدّى في قول الراوي: "... تنظر (الخالة) شزرا إلى باب غرفة النوم الموصود كأنّها تسأل قريبتها بعينها إن كان ما زال نائما أم هل خرج لتعرف أيّ طريق تسلك في نقدها له؟" (ص25).

ويضاف إلى هذه السمات جوانب أخرى تشمل الأشياء المؤثّثة للمكان والفضاء عامّة داخل المنزل. وقد خضع إيراد هذه الأشياء مثل "الكتب" و"الجرائد" و"الأوراق" للانتقاء والدقّة، تلاؤما مع وحدة الانطباع والأثر وتعميقا للإشكال المطروح. وليس من شكّ في أنّ الفقرة التالية الواردة على لسان الزوجة تظهر حسن التوسّل بالأشياء لبلورة المسألة، فهي تقول متحدّثة عن زوجها، مخاطبة خالتها: "... إن صحا فهو للكتب والأوراق. هي ذي تملأ كلّ الغرف. والويل لي إن فقد منها ورقة. ليتك زوّجتني أمّيا مثلي. إنّ عشرة هذا لا تطاق" (ص25).

**- في بناء الزمن:**

مثلما ساهم الإطار المكانيّ في تعميق درجة التوتّر وإنتاج وحدة الانطباع والأثر، اقترن الإطار الزمنيّ الذي احتضن الوقائع بلحظة حرجة دقيقة مثّلت فترة خاطفة من البوح والشكوى. واستغرقت هذه الفترة وقتا وجيزا لا يتعدّى مدّة المحاورة التي جرت بين الزوجة والخالة. وفي سياق هذا الزمن الضيّق تسنّى للكاتب تركيز النظر في أزمة مخصوصة.

وعلى هذا الأساس، نتبيّن أنّ الأحداث في هذه الأقصوصة ما بين نقطة انطلاق القصّ ونهايته أي ما بين وصول الخالة والحوار إلى غاية نهاية النصّ اتّسمت بالتركيز والتكثيف. وقد اكتفى القاصّ بهذه الدقائق المعدودة لأنّها كفيلة بأن تبلغه المقصد من التأليف.

وعلى ذلك، نلاحظ أنّ الزمن الداخليّ لم يخل من تركيب فنّي إذ فضلا عن الزمن الحاضر الذي استقطب الحوار، تمّ الرجوع - في شذرات وجيزة - إلى

الماضي. وبدا الارتداد بدوره مركّبا من خلال الماضي البعيد عند قول الزوجة: "لقد كان في أوّل سكراته يشتمني شتما مقذعا...، ثم يجبرني على إيقاد النار.." (ص24). ومن خلال الماضي القريب عند قولها: "تصوّري أنّه رجع ليلة أمس يترنّح سكرا... وعثرت رجله بكتاب.." (ص25). ومقابل ذلك تتوفّر الأقصوصة على تقنية الاستباق بالإشارة إلى أنّ الأحداث قد تحصل في المستقبل وذلك عند قول الخالة: "سنحاكمه، ونطالبه بتعويض، وندخله السجن... ستقومين توّا إلى لمّ أدباشك" (ص26).

والحاصل مما رُكّب تشابك في بناء الزمن داخل النصّ، فالأحداث لا تبقى منحصرة في صبيحة ذلك اليوم الذي يجري فيه الحوار. ونرجّح أنّ الحوار يدور صباح يوم مَّا لأنّ الزوج تعوّد ألاّ يصحو إلاّ بعد منتصف النهار.. وقد طلبت الزوجة من الخالة عدم إزعاجه.

أمّا الصنف الآخر من الأزمنة المستوحاة من النصّ فهو ما يسمّى بالزمن التاريخيّ المرجعيّ، ونستشفّ بعض أماراته من الجملة التالية: "تجلس الخالة على المقعد، وهي تزيح عن وجهها العصابة السوداء" (ص23)، فالأحداث تتنزّل في فترة الأربعينيّات، فترة زمن التأليف حينما كانت المرأة التونسيّة تضع الخمار، وكان السفور وقتها ظاهرة لافتة للنظر [13]، بل كانت هناك معركة فكريّة تعلّقت بقضيّة الحجاب [14].

وفي الجملة اعتنت الأقصوصة بوضعيّة المرأة في تلك المرحلة التاريخيّة.. وموقفها من سيطرة الزوج وعنفه اللفظيّ والماديّ.. وتحلّيها ـ على الرّغم من ذلك ـ بالرضى والتسامح والرأفة [15].

ونروم في الجزء الموالي من تحليل "سهرت منه الليالي.." تدبّر أسلوب قصصيّ بعينه، وبه نعني الحوار، نظرا إلى هيمنته واطّراد حضوره قياسا إلى أساليب القصّ الأخرى. فقد احتلّ الحوار الحيّز الأكبر إذ يدلّ الإحصاء على أنّ

تسعة وثمانين سطرا توزّعت على النحو التالي: تسعة منها صيغت صياغة سرديّة، وثمانون سطرا وردت في شكل حوار.

**- في بناء الحوار:**

وهو من صنف الحوار الثنائيّ (dialogue) بين الزوجة والخالة. وجلّه حوار مباشر أي خطاب معروض يقدّم لنا دون تمهيد من الراوي إلا في بعض المواضع التي تجسّم فيها ما يسمّى بـ"الخطاب الإسناديّ" (discours attributif). ولعلّ أبرزها تدخّله في بداية المقطع الأخير: "تخجل زكية.. تُصعد بصرها لباب الغرفة، غرفة النوم، وتصوّبه إلى الأرض" (ص27) [16].

ونرجّح أنّ ما يبرز تواتر الحوار يكمن في أنّ الحادثة المسرودة لا تقوم على الفعل والحركة، بقدر ما تقوم على اللّفظ والقول. ومن ذلك السياقات التلفّظية التالية:

- "قولي لخالتك الحنون كيف" (ص24)..
- "قولي جلادي" (ص24)..
- "احكي لي الأوّل بالأوّل" (ص24)...
- "خالتي لا ترفعي صوتك" (ص27)..
- "لا أرفع صوتي؟ سأرفع صوتي ويدي!" (ص27).

وممّا يقرّب هذا الحوار من المشهد المسرحيّ الشفويّ بروز صيغة السؤال في نغمة الصوت وخلوّ الجملة من حرف الاستفهام: "لا أرفع صوتي؟ سأرفع صوتي ويدي! لا أرفع صوتي؟ ولماذا من فضلك؟" (27). فالحوار هو الذي يقودنا إلى صميم المشكلة، وهو الذي يعمّق حالة التوتّر، ثمّ يتكفّل في النهاية بالكشف عن لحظة التنوير والإبانة عن العطف المستكنّ في نفسيّة الزوجة.

ولقد تناثرت في الحوار مواضع أخرى من الخطاب المشفّه القريب من التعبير العاديّ البسيط كنحو قول الزوجة: "خالتي! سلامتك يا خالتي! تفضّلي"

(ص23)، ممّا يشي بأنّ القصّ يلامس الواقع ويقارب الحقيقة، مثبتا بذلك مقوّما فنيّا من مقوّمات الكتابة الأقصوصيّة، وهو شدّة محاكاة الواقع.

ومن خصائص الحوار المبنيّ في "سهرت منه الليالي.." أنّه يقرّب المسافة بين النصّ والمتلقّي من خلال المعايشة الآنية للأحداث، وبين النصّ والواقع لأنّه يوهم بأنّه يقتطع جزءا منه ويقدّمه في شكل مشهديّ.. أي يتحوّل موقع المتقبّل من موقع القارئ إلى موقع "المشاهد". وجميع هذه الطرائق من شأنها أن تضاعف من حدّة الأثر والانفعال.

ومن وظائف الحوار:

دفع حركة القصّ شأنه شأن سرد الأفعال، وتوجيه النصّ نحو لحظة الأزمة، والكشف عن بواطن الشخصيّات. واستحضار وقائع حاصلة أو قد تحصل وشخصيّات غائبة ولاسيما شخصيّة الزوج محور الحوار في هذه الأقصوصة.

وإلى ذلك، يندسّ الوصف داخل الحوار أي أنّه لا يرد بالضرورة في مقطع خاصّ به. فيتجلّى من خلال النعوت. ومثال ذلك وصف نمط الحياة الذي يعيشه الزوج: "إنّه لا يصحو إلاّ بعد منتصف النهار.. كعادته. وإن صحا، فلكي ينام ثانيا!" (ص25)، وكذلك قولها: "رجع ليلة أمس يترنّح سكرا" (ص25)، ولو فككنا هذه الجملة لوجدنا نمطين من السرد داخل الحوار: ف "رجع ليلة أمس": سرد أفعال يعرب عن حدث الرجوع، و"يترنّح سكرا": سرد أحوال أي وصف.. وبهذه الصورة تجتمع في الجملة الواحدة الأنماط السرديّة الثلاثة ونعني بها: الحوار والسرد والوصف.

وعموما تتميّز هذه الأقصوصة بتتالي النعوت الوصفيّة المندسّة داخل الحوار فيوصف الزوج بكونه فظّا، أحمق، سكّيرا، يحبّ مطالعة الكتب...الخ.

**- في لغة القصّ:**

لقد ارتبطت لغة الأقصوصة بلغة المجتمع لذلك بدت بسيطة مألوفة قريبة من الفهم من قبيل السهل الممتنع، وإن لم تخل من بعض العبارات الجاهزة مثل:

"صبّ جام غضبه" (ص25) (والجام هو الإناء من فضّة، والعبارة تعني أفرغه دفعة واحدة)، كذلك تميّزت بأسلوب الحجاج والجدل ودحض الحجّة بالحجّة، ومن دلائل ذلك توفّر هذا التركيب: "قلت... قلنا..." المتكرّر في أربع مناسبات.

وإلى ذلك، تبدّت اللغة لغة موحية إذ توفّر فيها الإيحاء والمجاز من خلال القتل المعنويّ والنفسيّ عند قول الزوجة: "وهو يقتل كلّ يوم شيئا منّي" (ص24)، وبالتالي فاللّغة على بساطتها فيّاضة بالمعاني دون تفنّن وتصنّع ودون أن تجلب الانتباه لذاتها. ومن ثمّ ساهم أسلوب الدوعاجي في تقديم نصوص مفهومة مستساغة.

وأمّا السمة الأخرى التي طبعت اللغة فبالإمكان نعتها باللغة الساخرة فـ"سهرت منه الليالي.." أقصوصة تطغى عليها روح الدعابة سواء أكان ذلك في السرد أم في الحوار. وتندسّ الفكاهة حتّى في المواقف الحرجة المتأزّمة لانتهاج الدوعاجي طريقة المزج بين الجدّ والهزل. وقد تجلّى هذا المنحى في التلاعب اللفظيّ عند قول الخالة: "الطفل أم الكتاب؟" (ص25). وتبرز الروح الفكهة أيضا في الوصف، وصف هيئة الخالة وكيف أنّ كلّ جزء من جسدها يتحرّك بمفرده.. كما تبرز في الحوار ولغته وكيفيّة بنائه وفق صيغة "قلت... قلنا...".

وعلى هذا الوجه كانت ذاتيّة الدوعاجي الأدبيّة حاضرة من خلال خاصّية الأسلوب الفكه الساخر الذي يخلط الهزل بالجدّ. والهزل عنده يؤتى به لا لمجرّد الإضحاك فمدلوله ليس سطحيّا بل هو طريقة مخصوصة بهذا الكاتب في طرح القضايا العميقة. ولا اختلاف في أنّ الدوعاجي يتقن استعمال هذه الخاصّية التي لا يكاد يخلو منها مقطع من أقصوصة "سهرت منه الليالي..".

**ـ خاتمة:**

لقد جسّمت هذه الأقصوصة مقوّمات القصّ القصير، وحقّقت على نحو واف جملة من الأركان التي ينبني عليها هذا الجنس الأدبيّ، ومن ذلك بالخصوص توفّر مقوّم الوحدة التامّة (unicité absolue). إذ توفّرت الأقصوصة

على وحدة المكان والزمن والحدث والموضوع ومحدودية عدد الشخصيات المشاركة في الوقائع. فجاءت مقتضبة مركّزة متقنة النسج والحبك [17].

وتعدّ نهايتها أهمّ موضع يثبت جودتها لا لأنّها كانت مفاجئة فحسب، وإنّما لبعدها الدلاليّ، فالمغزى من هذه النهاية معارضة السائد، ورفض الانسياق وراء العادات والتقاليد المألوفة، والتبشير بقيام نمط جديد من العلاقات بين الرجل والمرأة خصوصا، وهو تبشير لا يتمّ الإفصاح عنه على نحو وعظيّ مكشوف مخلّ بشروط الكتابة الفنيّة الأدبيّة.

ومن وجوه المسألة المطروحة، قضيّة تعنيف المرأة، قضيّة مجسّمة في مستوى الألفاظ أو المعجم المستعمل: فمتى قمنا بإحصاء، وجدنا أنّ عبارة اللطم، فعلا كانت أو مصدرا، تكرّرت سبع مرّات، فضلا عن أنّنا نجد ما شابه معناها مثل: "يضرب امرأته" (ص26)، و"وصلنا لسوء المعاشرة والضرب" (ص26)، وإلى ذلك تجسّمت هذه المعضلة بواسطة المقارنة لإبراز شناعة هذا السلوك، فتعنيف المرأة معادل لفقدان الرجولة: "إنّ الرجل الذي يضرب امرأته ليس برجل" (ص26). كذلك بدت الصفات المسندة إلى الزوج وهي الحمق والفظاظة والسكر والمطالعة جميعها صفات مغفورة ما عدا الضرب، فقد صوّرته الشخصيّة أعظم إساءة في العلاقة بين الزوجين.

تبدو هذه الأقصوصة في ظاهرها حادثة عابرة بسيطة لكنّها في باطنها تختزل نظامين اجتماعيّين متناقضين: نظاما تقليديّا، وآخر جديدا أو مناشدا الجدّة. ويبدو الدوعاجي - وإن لم يصرّح بذلك - ميّالا إلى النمط الثاني إلى درجة أنّ بعضهم وقد حلّل الأقصوصة تحليلا اجتماعيّا اعتبر أنّ شخصيّة "البطل الإشكاليّ تتطابق إلى حدّ بعيد مع الدوعاجي نفسه الذي كان من روّاد الحركة الأدبيّة والفكريّة بالبلاد التونسيّة، فهو من مؤسّسي "جماعة تحت السور" الأدبيّة والتي ليست إلاّ تكتّلا للانتلجنسيا... فكانت هذه الجماعة تعيش

نفس المأساة التي يعيشها هذا الزوج، مأساة الصراع مع مجتمع جاهل، متخلّف كان في تلك الفترة في مرحلة انحلال وتحوّل..." [18].

ويجسّم النصّ عدم انسجام الفئة المثقّفة مع الفئة الأمّية وقتئذ، ويدلّ سوء المعاملة على أنّ الزوج يرفض المرأة التقليديّة التي لا تفقه شيئا من الكتب والأوراق. وندرك من القطيعة مع العالم الخارجي معاناة المثقّف وتوتّر علاقته بالمجتمع.. إذ لم يكن من اليسير تغيير الثوابت في الأفكار والتقاليد.. ويعدّ انعزال الزوج - وإن كان من نسج الخيال والمحاكاة - شبيها بوقائع سجّلها التاريخ عن تلك الحقبة وأثبتتها القصائد والنصوص التوثيقيّة، كنحو نقمة الشاعر أبي القاسم الشابي على شعبه وهروبه إلى الغاب، وإقدام محمد العريبي على الانتحار في شقّته بباريس، وموت الطاهر الحدّاد منبوذا مدحورا. إنّه انعزال شبيه أيضا باللامبالاة والشعور بالضآلة وانعدام الجدوى لدى الدوعاجي نفسه الملقّب بـ"فنّان الغلبة" [19]. وقد تبدّى ذلك من خلال مقولة "عاش يتمنّى في عنبة / مات جابولو عنقود.." [20].

**نصّ أقصوصة "سهرت منه الليالي.." لعلي الدوعاجي:**

- 1 -

كانت الخالة امرأة ممتلئة الجسم، يتحرّك كلّ جزء منها بمفرده، وهي تطلع درج السلّم لاهثة، شاخرة، تتصبّب عرقا، وهي تصرخ مداعبة ابنة أختها من قبل أن تراها:

- أين أنت؟ أين؟ ما هذا بسلّم! هذا الصراط! أين أنت يا فتاتي؟ لعن اللّه هذا الشحم الذي يعوقني عن التنفّس.

- خالتي! سلامتك يا خالتي! تفضّلي. هو ذا المقعد الذي يريحك، ويريح شحمك. لكن دعيني أقبّلك.

وتقبّلها، وتجلس الخالة على المقعد، وهي تزيح عن وجهها العصابة السوداء. وتتفرّس قليلا في وجه زكيّة ابنة أختها وتسألها:

ـ ما هذا؟ ما لعينيك مورّمتين؟ أكنت تبكين؟

ـ هو ذاك... لا يمكن أن أخفي عنك شيئا يا خالتي.

ـ ما أبكى عزيزتي؟ ما أبكى صغيرتي؟ قولي لخالتك الحنون كيف؟ أتبكين في العام الثاني من زواجك؟ هي أخلاق أمّك المسكينة، وهي في دار الحقّ ونحن في دار الباطل، تتجلّى فيك. لقد كانت ـ رحمها الله ـ ولوعة بالبكاء، احكي لخالتك كيف تعيشين... مع...

ـ كما وددتني أن أعيش في جهنّم منذ ألقيت بي في جحيم هذا الزواج...

ـ هذا زوجك...

ـ زوجي؟ قولي جلاّدي، فقلبه قلب جلاّد... وهو يقتل كلّ يوم شيئا منّي. ستجدينني ميّتة جامدة في زيارتك المقبلة إن لم أذب وأسل دموعا من عيني.

ـ خفّفي عنك... احكي لي الأوّل بالأوّل ما وقع بينكما...

ـ إنّه رجل خبيث أحمق، سكّير يسكر كلّ ليلة، ولا يأتي بعد كلّ منتصف ليل إلاّ ليعربد عليّ وعلى طفلي. آه! لو لم يكن حمّادي ابننا!... آه يا خالتي، لقد كان في أوّل سكراته يشتمني شتما مقذعا، وينعتني بأقبح النعوت، ولا يسمّيني إلاّ بأخبث أسماء الأسماك والطيور: فإنّني "حسب الخمّار" بين الطاووس والوطواط، أو بين التنّ و"النازللي" القبيح الرأس. ثمّ يجبرني على إيقاد النار وطبخ "المشلوش" بعد الساعة الثانية من منتصف الليل، وإلاّ فإنّي أستحيل في نعته إلى حمارة لا تجيد الطبخ...

ـ أعوذ بالله! أعوذ بالله! هذا شيطان!.. وشيطان بذيء القول!..

تقول الخالة هذا، وهي تنظر شزرا إلى باب غرفة النوم الموصود كأنّها تسأل قريبتها بعينها إن كان ما زال نائما أم هل خرج لتعرف أيّ طريق تسلك في نقدها له؟

وتجيب زكية:

ـ إنّه لا يصحو إلاّ بعد منتصف النهار... كعادته. وإن صحا، فلكي ينام ثانيا!

ـ ينام؟

ـ بين الكتب والجرائد التي تأخذ كلّ وقته. فإنّه لا يكلّمني إلاّ وهو سكران. فإن صحا فهو للكتب والأوراق. هي ذي تملأ كل الغرف. والويل لي إن فقد منها ورقة. ليتك زوّجتني أمّيّا مثلي! إنّ عشرة هذا لا تطاق.

ـ لا تطاق!

ـ تصوّري أنّه رجع ليلة أمس يترنّح سكرا، ورائحته كرائحة النسناس، وعثرت رجله بكتاب ألقاه الطفل المسكين، ولم أنتبه له، فصبّ جام غضبه على الطفل، ولطمه لطمة كادت تخرج روحه، ووددت افتكاكه منه...

ـ الطفل أم الكتاب؟

ـ الطفل يا خالتي!.. حمادي!.. فلطمني أنا بدوري!

ـ كيف لطمك أنت، ولا تقولين لي هذا من الأوّل؟ آه... إنّ الأمر أهمّ ممّا كنت أظنّ، كيف؟ أيرفع يده على امرأته وأمّ ولده، هذا لا يطاق... وصلنا إلى اللطم! اسمعيني يا فتاتي. أنت صغيرة، فافتحي أذنيك إلى نصائح خالتك المجرّبة: لقد زففت إلى ثلاثة رجال، وأنا أعلم الناس بهم. إنّ الرجل الذي يضرب امرأته ليس برجل (تحتدّ الخالة كلّ الحدّة، وتصرخ في ابنة أختها) اسمعي! اطلبي طلاقك منه، وسنحاكمه، ونطالبه بتعويض، وندخله السجن. إنّ القضاء،

وكلّ الشرائع (الخمسمائة دين) لا تبيح لأيّ رجل كان لطم امرأة ضعيفة. اطلبي طلاقك منه! قلت لك... إذ ليس بعد اللطم من معاشرة!

ـ الطلاق هو ذاك.

ـ أتصبرين على معاشرة هذا الفظ؟! قلت: إنّه أحمق، قلنا لا بأس ككلّ الرجال. قلت: إنّه يسمّيك بأسماء البهائم، قلنا لا بأس سيغيّر نعوته وتحسن معاشرتك له. قلت: إنّه سكّير، قلنا: لا بأس ستنتفخ كبده ويترك الخمرة. قلت: إنّه يحبّ مطالعة الكتب، قلنا: لا بأس وهي وإن كانت ضرائر لك إلاّ أنّها أخفّ من ضرّة بشريّة واحدة. لكن وصلنا لسوء المعاشرة والضرب... اطلبي طلاقك، وأنا الضمينة بحصولك عليه من أقرب السبل.

ـ كيف يا خالتي؟

ـ إن كان دمك هذا دما مثل الذي يجري في عروقي (تقول هذا وهي تنظر إلى معصميها المكتنزين، والتي ضاقت بهما الأسورة الفضيّة) إن لم يكن دمك ماء وسكرا وعصير برتقال، وإن كنت حقا ابنة اللبؤة منجيّة أختي ـ رحمها الله ـ فستقومين توّا إلى لمّ أدباشك وتخرجين معي الآن. وعليّ أنا الباقي.

ـ 2 ـ

تخجل زكيّة.. تصعّد بصرها لباب الغرفة، غرفة النوم، وتصوّبه إلى الأرض.

ـ خالتي لا ترفعي صوتك!

وتتحمّس الخالة. ويهتزّ كلّ جسمها اهتزازا لا تجيده إلاّ المرأة الشعبيّة، وهي غضبى. وتصرخ:

ـ لا أرفع صوتي؟. سأرفع صوتي ويدي! لا أرفع صوتي؟ ولماذا من فضلك؟

ـ لئلاّ تزعجي.. تزعجيه!

ـ أزعج من؟

ـ هو. دعيه ينام... المسكين... لقد سهر كثيرا ليلة البارحة يا خالتي!..

**قائمة المصادر والمراجع:**

**ـ المصدر:**

الدوعاجي (علي)، **سهرت منه الليالي**..، تقديم عز الدين المدني، دار شوقي للنشر، 1996.

**ـ المراجع العربيّة:**

**ـ الكتب:**

ـ الحدّاد (الطاهر)، **امرأتنا في الشريعة والمجتمع**، الدار التونسيّة للنشر، 1980.

ـ الدوعاجي (علي)، **تحت السور**، الدار التونسية للنشر، 1975.

ـ بن سلامة (عبد الحميد)، **محمد البشروش حياته وآثاره**، الدار التونسيّة للنشر، 1978.

ـ الشابي (أبو القاسم)، **ديوان أغاني الحياة**، دار الكتب الشرقية، ط1، 1955.

ـ العريبي (محمد)، **الرماد**، منشورات مجلة قصص، ع7، 1986.

ـ قسومة (الصادق)، **الأقصوصة مقوماتها وعينات من بداياتها**، الأطلسية للنشر، تونس، ط1، 2009.

**ـ المجلات:**

ـ بكار (توفيق)، مجلة التجديد، تونس، السنة الأولى، العدد 5 ـ 6، جوان ـ جويلية 1961.

ـ الملولي (رضا)، "الدلالة الاجتماعيّة في سهرت منه الليالي"، مجلة الحياة الثقافية، عدد 41، 1986.

**ـ مرجع باللغة الفرنسيّة:**

Ghazi (Férid), **Le roman et la nouvelle en Tunisie**, Maison Tunisienne de l'Edition, 1970.

**الهوامش:**

1 ــ الطاهر الحدّاد، **امرأتنا في الشريعة والمجتمع**، الدار التونسيّة للنشر، 1980.

2 ــ محمد العريبي، **الــرماد**، منشورات مجلة قصص، ع7، 1986.

3 ــ وردت هذه النصوص ضمن كتاب: عبد الحميد بن سلامة، **محمد البشروش حياته وآثاره**، الدار التونسيّة للنشر، 1978، ص ص 153 ــ 188.

4 ــ نذكر بالخصوص قصيدته: "صلوات في هيكل الحب، وهي في ثمانية وستين بيتا"، أبو القاسم الشابي، **ديوان أغاني الحياة**، دار الكتب الشرقية، ط1، 1955، ص ص 121 ــ 124.

5- علي الدوعاجي، **سهرت منه الليالي..**، تقديم عز الدين المدني، دار شوقي للنشر، 1996.

وليست "سهرت منه الليالي.." أوّل أقصوصة كتبها الدوعاجي، فقد نشرت بجريدة "الأسبوع" في الحادي عشر من مارس سنة 1946 بعد أن ظهرت قبلها أقاصيص أخرى نذكر منها "جارتي" سنة 1936 و"الركن النير" سنة 1936 و"مجرم رغم أنفه" سنة 1945. ونلاحظ أنّ الدوعاجي نشر سنة 1946 خمسة نصوص أقصوصيّة، فمثــلت هذه السنة أغزر إنتاجه. ثمّ تليها سنة 1944 إذ أنشأ خلالها ثلاث أقاصيص.

6- لا نعتقد أنّ الدوعاجي هو من اختار عنوان مجموعته الأقصوصيّة، وإنّما نرجّح أنّ جامعها ومحقــقها عز الدين المدني أنجز ذلك، لأنّ هذه الأقاصيص كانت في بداية إظهارها للقرّاء متناثرة في الجرائد والمجلاّت.

وإلى ذلك، نلاحظ أنّ هذا العنوان يتعارض مع أغنية سهرت منه الليالي لمحمّد عبد الوهّاب من جهة الدلالة العاطفيّة أو التضحية التي تستوجبها العلاقة الغراميّة، أي أنّه يتداخل عموما مع مجال الغناء، فلعلّ الدوعاجي أن يكون قد استمدّه من المحيط الفنّي الذي كان يحتضنه داخل "جماعة تحت السور..

وقد قيل في هذا الشأن: "كان مقهى "تحت الصور" يقع بحيّ باب سويقة بالعاصمة. وهو ربض شعبي معروف. وقد تهدّم هذا المقهى اليوم. كان مكان لقاء... واجتماع... فيه كان يتجمع العازفون لإعداد سهرة موسيقية. وفيه كان يستضيف بعض أدباء تونس يومئذ زملاءهم الأجانب للحديث معهم. وفيه كانت تــنعقد اجتماعات أدبيّة وفنيّة..."، عز الدين المدني ضمن تــقديمه لكتاب الدوعاجي، **تحت السور**، الدار التونسية للنشر، 1975، ص 7.

و"سهرت منه الليالي.." عنوان نقــله فريد غازي إلى الفرنسيّة وفق الصيغة التالية: A cause de lui, j'ai veillé tant de nuits ، وننتــقي مما ذكره ما تعريبه: "تأخذنا (الأقصوصة) أخذا إلى

حياة عائلة متوسطة في تونس. زوج وامرأة وطفل بعد سنتين من الزواج"، Férid Ghazi, **Le roman et la nouvelle en Tunisie**, Maison Tunisienne de l'Edition, 1970, p.50.

7 ــ عموما تــقلّ صيغة العناوين الواردة جملة خلافا للعناوين في صيغتيْ لفظ واحد أو مجموعة ألفاظ، ومهما تكن الصيغة المستعملة، يبقى العنوان رهن المتــن تابعا له لأنه يضطلع بإيضاحه وإتمام مقصده.

8- ذكر علي الدوعاجي عبارة "قــفلة غوركية" واعتبرها من صميم الفن الأقصوصيّ في مقاله النقديّ الموسوم بـــ"القصة في الأدب المغربيّ الحديث"، ضمن كتاب **تحت السور**، مرجع مذكور، ص 71.

9 ــ إنّ لإتــقان الدوعاجي تصوير الشخصيّات علاقة بإتــقانه الرسم بواسطة الريشة: ومن ثمّة يتداخل الرسم بالقلم مع الرسم بالألوان، وتتداخل الفنون لديه.

10- ومثل هذا الرأي يوظّف معطيات نفسيّة اجتماعيّة من خارج نصّ الأقصوصة.. لأنّها متعلقة بحياة الكاتب. فهل يصحّ القول إن استحضار الأم بالذات وتغييب الأب ناجم عن العلاقة الحميمة التي جمعت علي الدوعاجي نفسه بوالدته؟..

11- مبدأ عبّر عنه علي الدوعاجي تعبيرا صريحا في مقاله النقدي المذكور سابقا إذ قال مؤكّدا وجوب اعتماد الحياد في الخطاب الأقصوصي: "مهمّة كاتب القصّة... عرض الواقع البحت بكلمات واضحة نيّرة، وأن يمسك زمام قلمه عن التعاليق الزائدة، وعن وصف شعوره الشخصيّ، وعن الوعظ الثــقيل"، **تحت السور**، مرجع مذكور، ص 68.

12 ــ تقول الخالة في حوارها مخاطبة الزوجة: "قلت: إنه يحبّ مطالعة الكتب، قلنا: لا بأس وهي وإن كانت ضرائر لك إلا أنها أخف من ضرة بشرية واحدة"، الأقصوصة، ص26.

13 ــ أشار الطاهر الحدّاد ــ منذ الثلاثينيّات ــ إلى أنّ "السفور آخذ في الازدياد بلا ريب، سواء تذمّرنا منه أو لم نتذمّر، وسواء اتجهنا لتعليم وتربية المرأة كما يجب أو لم نتجه"، **امرأتــنا في الشريعة والمجتمع**، مرجع مذكور، ص189.

14 ــ تعرّض الطاهر الحدّاد إلى مسألة الحجاب في حوالي ست صفحات استهلّها بقوله: "ما أشبه ما تضع المرأة من النقاب على وجهها منعا للفجور بما يوضع من الكمامة على فم الكلاب كي (لا) تعضّ المارين"، المرجع نفسه، ص183.

15 ــ أشار عز الدين المدني في تقديمه للمجموعة القصصيّة إلى أنّ علي الدوعاجي "احتفل في قصصه بالحبّ احتفالا كبيرا، وحلل علاقة الرجل بالمرأة تحليلا قصصيّا رائقا، وشرّح روابط المرأة بالأسرة المحافظة..."، **سهرت منه الليالي**، مصدر مذكور، ص17.

16 ــ لئن كان الدوعاجي كاتبا أقصوصيّا، فإنه متمرّس بكتابة المسرحيّات الإذاعيّة، ويبرز الأسلوب المسرحيّ في هذه الأقصوصة من خلال تدخل الراوي قاطعا الحوار بقوله الوارد بين قوسين: "(تحتدّ الخالة كلّ الحدّة، وتصرخ في ابنة أختها)"، فكأنّ الشخصيّات فوق ركح والراوي يعدّل أدوارها ولا يتدخل إلاّ لوصف هيئاتها وملامحها. والحوار، إذا ما هيمن على النصّ، فإنّه يقرّبه من المسرح.. ومن ثمّة نلاحظ التداخل القائم في "سهرت منه الليالي.." بين الأقصوصة والمسرحيّة.

17 ــ تحقــقت هذه المقوّمات الفــنيّة على غرار ما أثبته أحد الدارسين حينما اعتنى بتحليل أقصوصة علي الدوعاجي "مجرم رغم أنفه"، إذ انتهى إلى القول: "هكذا نتبين بعض سمات الأقصوصة عند شيخ كتابها التونسيّين في مرحلة نشأتها الفــنيّة الجادّة، ونتبيّن مهارة منشئها في الاقتصار على ما هو ذو وظيفة فنيّة في بناء الأقصوصة وإحكام حركتها والانتهاء بها إلى مآل طريف يرجّ القارئ، ويبلغ بإحساسه أقصى درجات الانفعال"، الصادق قسومة، **الأقصوصة مقوّماتها وعيّنات من بداياتها**، الأطلسية للنشر، تونس، ط1، 2009، ص190.

18- رضا الملولي، "الدلالة الاجتماعيّة في سهرت منه الليالي"، مجلة الحياة الثقافية، عدد41، 1986، ص73.

19 ــ كتب توفيق بكار مقالا وسمه بــ"الدوعاجي "فنان الغلبة""، وظهر جزؤه الأول في مجلة التجديد، تونس، السنة الأولى، العدد 5 ــ 6، جوان ــ جويلية 1961. ثم ظهر جزؤه الثاني بالمجلة نفسها بتاريخ نوفمبر 1962.

20 ــ قول استهلّ به توفيق بكار مقاله هذا، (ص 62)، بينما افتتح جزءه الثاني بقوله: "هو أبو القصة التونسيّة غير مدافع وأعتقد أن ما من باحث تحرى في بحثه وتثبت إلا وهو مسلم للدوعاجي بهذه الأبوّة"، المرجع نفسه، ص4.