عنوان المداخلة: ظلال التجريب في المجموعة القصصية "أقوام الضفة الأخرى" لشوقي الصليعي.

من إعداد الدكتورة حميدة قادوم، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية ، قسنطينة، قدمت في المؤتمر الدولي الموسوم:التجريب والتفاعل بين الفنون، يومي 21و22 ديسمبر 2022.

الجهة المنظمة: مختبر السرديات والدراسات البينية، جامعة منوبة، تونس، بالاشتراك مع نادي القصة أبو القاسم الشابي. بالوردية.

ملخص:

إنّ الحديث عن التّجريب الأدبي حديث ذو شجون، كونه يلامس مختلف الأساليب والطرق التي يبتكرها المبدع لنسج نص متماسك ذو خصوصية متفردة، بحيث يصبح النّص معبّرا عن صاحبه، وواصفا لرؤيته الكونية، ومفصحا عن آماله وأحلامه. وبما أنّ التّجريب قرين الإبداع وغايته المرجوة على اختلافه وتنوعه؛ فهو عملية فاعلة في تطوير التّجربة الإبداعية بحسب التّطورات المعرفية والتّكنولوجية الحاصلة في العالم. ولا يكاد يخلو جنس أدبي من محاولات التّجديد والابتكار المستمرة؛ والقصة أحد هذه الأجناس التي استفادت –وما تزال –من خاصية التّجريب الذي يعدّ إبداعا في حدّ ذاته.

ويعتبر الأديب (شوقي الصليعي) أحد الأسماء الأدبية المجرّبة في القصّة القصيرة التّونسية، حصل على الجائزة الأولى للقصة القصيرة "أبو القاسم الشابي" سنة 2013 وهو فنان تشكيلي أقام بعض المعارض بالجنوب التّونسي؛ وتمثل كتاباته القصصية مجالا للتّفاعل والتّقاطع مع باقي الفنون الأخرى كالمسرح، والرواية، والرسم، والموسيقى... ممّا أعطى لنصوصه قوة في سبك المعاني العميقة والمكثفة، تلك المعاني المنفتحة على كمّ هائل من الأساليب التّجريبية التي تمتد لتخلق جسرا بين الكاتب والقارئ الموسوعي الواعي.

الإشكالية: بناء على ما تقدم، تأتي هذه الدّراسة بقصد تتبع ظلال التّجريب في المجموعة القصصية "أقوام الضّفة الأخرى" لشوقي الصليعي من خلال طرح الأسئلة الآتية:

–ما مدى تأثير الفنّ والسينمائي والمسرحي، الفنّ التّشكيلي والشعري في تشكل القصّة القصيرة عنده؟

–ما الجمالية التي تحققها التّفاصيل الفنّية، والتّناصية، والإحالية التي يستثمرها ؟

منهجية الدّراسة: تحاول الدّراسة الكشف عن مسار التّجريب الفنّي في القصة القصيرة عند "شوقي الصليعي" من خلال: **اللّغة** باعتبارها قنابل متشظية على حدّ تعبير سارتر، و**الحدث** المبثق من فنون الرسم والنّحت والموسيقى، و**الشخصية** المطلّة من خلال الذاكرة التّخيلية، **والموقف الدّرامي** المستوحى من الفنّ المسرحي العالمي، وغيرها من **الإحالات الأنثربولوجية العجائبية.**

النتائج المنتظرة: نعتقد بدراستنا لهذه المجموعة القصصية: تقديم قراءة نقدية كاشفة لقدرة الأديب "الصليعي" على استثمار الفنون المتنوعة في كتابة القصّة القصيرة، ورفع مستوى القارئ لها لأنّها نصوص ثرية بالمعارف والتّفاصيل التي تشترط الوعي بها لفهمها.

الكلمات المفتاحية: التّجريب، القصّة القصيرة، السينما، التّفاعل، الفنون.

مقدمة:

تمثّل القصة القصيرة جنسا أدبيا نثريا حديث النشأة، تعلق غالبا بالمرويات الشفوية والقصص الشعبية والحكايات التي كان يتسامر بها الناس في مجالس الأدب، ويطلق عليها المسامرات الليلية، وتتخذ هذه القصص قالبا نثريا حكائيا مركزا، يوجهه الحدث والشخصيات المحركة له، ويختص بموضوع واحد يشغل صاحبه.

ويرجع ظهور فنّ القصّة في شكلها الحداثي المعروف إلى أواخر القرن التاسع عشر، وفي إطار التّطور الحاصل في العالم وتكنولوجيا الاعلام والاتصال التي بلغت أقصاها، أصبح التّجريب قضية ملازمة للفنون الأدبية، ومنها فنّ القصّة القصيرة. فما مفهوم القصّة القصيرة؟ وماذا نعني بالتّجريب؟ وما هي مظاهره وجمالياته التي يحققها على مستوى النّص القصصي؟

نحاول الإجابة عن هذه الأسئلة وغيرها من خلال عرض نظري لمفهوم القصّة القصيرة، والتّجريب؛ ثم نخوض بعدها في إسقاط هذه المفاهيم وربطها بتقصي ظلال التّجريب في القصّة القصيرة عند الأديب التّونسي (شوقي الصليعي) من خلال المدوّنة الموسومة "أقوام الضفة الأخرى" على مستوى اللّغة والحدث والشخصية والموقف الدّرامي والإحالات وغيرها. وهي العناصر التي أثبتت إفادة الأديب من مختلف الفنون الأخرى في نسج نصه القصصي.

1-**مصطلح التّجريب:** ظهر مصطلح التّجريب في مجال الفنون النثرية جنبا إلى جنب ليدل على الابداع وخلق طرق تعبيرية جديدة في الفنون الأدبية كلها، بل إنّه السبيل لبقائها حية مستمرة، وقد ارتبط هذا المصطلح أوّل الأمر بالفن المسرحي، في القرن العشرين وأصبح (التجريب المسرحي) كل "مسرح يكرس نفسه للبحث عن صيغ جديدة للتّعبير وعمل على الممثل، وطرح للتّساؤلات حول مكونات الفعل المسرحي..وأن أي مسرح جديد بهذا الاسم...لا يقبل أبدا أساليب معروفة...سلفا."[1]

يدل التّجريب على خلق طرق جديدة في عرض العمل الفنّي سواء كان مسرحية أو رواية أو قصة أو شعرا. أو بعبارة أخرى التّجديد المستمر في بناء النّص الأدبي، وهذا التّجديد يكون إمّا بخلق مظاهر جديدة غير مألوفة أو استحداث مصطلحات غير معروفة، والتّجريب بهذه المعاني، لا يدل على فعل عشوائي وخلق غير مدروس للأساليب الجديدة، وإنّما يشترط أن يكون نتيجة لخبرات سابقة، وإبداع كامن في نفس الأديب يشي أحيانا كثيرة عن فعل المغامرة وتجاوز المألوف.

وقد لامس هذا التّجاوز عناصر عدّة على مستوى النّص الإبداعي العربي، على غرار البناء الفنّي، اللّغوي والفكري والتّصويري وغيرها. والمتتبع لحركة التجريب في الفنون الأدبية العربية، يدرك تماما أن التجريب ليس مجرد مغامرة موافقة لرغبة الأديب في لحظة ما، وإنما هو نتيجة ضرورة فنية بحسب التطور الحاصل في المجتمعات. ولأنّ القصّة القصيرة قريبة نوعا ما من جنس الرواية، بل تستند إلى خيط وثيق في عناصر بنائها الفني كالشخصية والمكان والحدث. فإنّ التّجريب الذي قام به عدد من الكتاب والقصّاصين تلتقي منطلقاته مع منطلقات التّجريب الروائي، ونذكر على سبيل المثال أن "الإفادة من التيارات الفكرية والأدبية (كالإفادة من مدرسة الرواية الجديدة ومن تيار الوعي) ومن التقنيات الحداثية(التقنيات السينمائية والقصّة الشعر...هذه الإفادة ألقت بظلالها على فنّ القصّة القصيرة كما وجدنا في الرواية، بل جاءت القصص القصيرة امتدادا للفنّ الروائي عند كاتبها."[2]

---

[1]-جلال حافظ، ملاحظات عن التجريب في المسرح، ص25.

[2]- شعبان عبد الحكيم، التّجريب في فنّ القصّة القصيرة (1960-2000) ، ص29.

إنّ هذا التّفاعل الحاصل بين الجنسين هو ما يمنح النّصوص حياة أطول، مثلما يمنحها اهتماما أكبر من طرف النّقاد والدّارسين، فكل الذين كتبوا القصّة جربوا كتابة الرواية، وجربوا نظم الشعر، وحاولوا الرسم، واختاروا من الموسيقى ما يعبّر عن أرواحهم، وغاصوا في المسرح وجرّبوا إحدى شخصياته وحواراته الدّاخلية والخارجية.

وبالوقوف عند موضوع التّجريب في القصّة القصيرة، تبين لنا أنّها أكثر الفنون الأدبية مرونة واتّساعا للتّجريب والتّنوع؛ إنّها " ذات شكل هش طيّع مراوغ، وهذه الخاصية تعطي لكاتبها حرية واسعة، لكن قيودها تنبع من داخلها في رصد اللّحظة، وفي إجادة التقاطها ثم تقدم التّفاصيل الدّالة واستبعاد ما عداها، حيث تحدث التأثير الذي يهدف إليه الكاتب، من حيث هي رسالة نهاية الأمر..."[3]

تبين ملامح التّجريب في المجموعة القصصية "أقوام الضّفة الأخرى "لشوقي الصليعي، إفادته من مختلف الموارد الفنّية من رسم، وسينما، وموسيقى، ومسرح، وتاريخ، وأنثربولوجيا، وعجائبية، محاولا من خلالها تقديم نصّ متعدد المعارف ومتداخل في تركيبته الفنّية، ولعل أكثر الفنون التي يظهر تأثيرها في تشكّل هذه النّصوص هي فنّ الرسم الذي يتخذ منه القاص مشربا عميقا في بنية القصص الداخلية. وفي هذا الصدد نذكر أنّ الأديب (شوقي الصّليعي) كاتب رواية ورسّام تشكيلي، وقارئ نهم للتّراث الشعري القديم والرواية الغربية والعربية على حدّ سواء. إضافة إلى ذلك نجد حضور التّصوير السينمائي، والمسرحي بشكل يجعل من النّص القصصي نموذجا قابلا للعرض والإثارة.

ويظهر التّجريب في هذه المجموعة القصصية على البناء اللّغوي والفكري خاصة، مع التّنوع الظاهر في مصادر الفنون التي ينهل منها مادته السردية، ممّا يجعل نصه نصّا مختلفا عن التّجارب القصصية المعتادة في المدونة التّونسية التي تمتلك خصوصية تميزها عن باقي الكتابات العربية، ولعلّ ذلك راجع إلى طبيعة التّكوين الفكري للمبدع التّونسي المتأثر بالثقافة الغربية دون أن يتملص أو يقصي حضور الثقافة العربية والإسلامية باعتباره كاتبا عربيا معاصرا، وبناء على ذلك يتشكّل نصه السردي في إطار تجريبي مختلف تماما عن غيره.

---

[3]– فاروق عبد القادر، حاضر القصة القصيرة، ص93.

2-التّجريب على مستوى العناوين: إنّ قراءة العناوين الدّاخلية للقصص المجتمعة في هذه المدوّنة ضرورة تمليها وظيفة العنوان باعتباره عتبة نصّية مهمة، ومنفتحة على دلالات متعددة واحتمالات تأويلية لا منتاهية أثناء تقديم العمل الإبداعي، وتعتمد العناوين على الوظيفة الاغرائية التي تمارسها في وجه المتلقي، لذلك يجزم الباحثون والنّقاد أنّ "اختيار العناوين عملية لا تخلو من قصدية تنفي معيار الاعتباطية في اختيار التّسمية، ليصبح العنوان هو المحور الذي يتوالد، ويتنامى، ويعيد انتاج نفسه وفق تمثلات وسياقات نصّية تؤكد طبيعة التّعالقات التي تربط العنوان بنصّه والنّص بعنوانه."[4]

والمؤكد أنّ التّجريب الذي يطال الفنون الأدبية لا يقصي العناوين من عملية التّجريب والابتكار وبالوقوف عند عناوين المدوّنة قيد الدّراسة، نكتشف ذلك التّداخل والتّفاعل بين عدّة فنون أخرى، ممّا "يدفعك إلى أن تعيد قراءة شيء كان مألوفا لديك، هو جزء من ثقافتك، ولكنّه يغريك بإعادة قراءته لأنّه يفجّر فيك طاقات جديدة، وكأنّه مع العنوان يبدأ فعل القراءة، ومن ثم فعل التّأويل."[5] الذي ينبئ عن استفادة الكاتب من فن الملحمة في القصة الموسومة "الملحمة الهمبرتية". ويعالج فيها جدلية الصراع بين المركز والهامش عن طريق استعارة الإحالة التّاريخية المقابلة (لملحمة الشعب الفيتنامي) التي انتهت بانهزام الجيش الأمريكي أمام صمود الجيش الفيتنامي. كما تتجلى ملامح التّجريب الأسطوري في عنوان القصّة "أسطورة هوى آذار" وحضور الحكاية الشعبية الخرافية على مستوى عنوان القصتين "الموتى يحلمون" و "رُخمة الحي" في حين تظهر ملامح فنّ النّحت على مستوى عنوان القصة" التّمثال الحي"، وتظهر إشارات لحضور الإحالة التاريخية على مستوى العناوين" قدماء المحاربين" واغتيال الزعيم" و"زهور الامبراطور" ، أما العجائبية فتظهر على العناوين" ملاك في الجحيم" و"فراشة الزعتر الجبلي"، وأفعى الصدع العظيم"، و"عرس في قاع البحر" ويظهر فن الموسيقى كذلك على مستوى العنوانين" الباز الأشهب" ، و"السيدة والكناري"، وأما السرد القصصي فنجده على مستوى العناوين "مجنون يهذي" و"الجراح البيضاء" ونهر الدّموع.

---

[4]-عبد الفتاح الجحمري، عتبات النص، البنية والدلالة، ص19.

[5]- بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص32.

وهكذا تصبح هذه العناوين بمثابة مفاتيح أولية دالة على التفاعل والتقاطع بين الفنون الأدبية المتنوعة والجمالية الفنّية، فتتراءى لنا القصة" بناء سمفونيا بمعنى أنّ أجزاءها تتداخل في تيمات السمفونية، ويتشابك فيها الماضي والحاضر والمستقبل، في ضفيرة محكمة بحيث لا يعرف القارئ إلى أين تحمله الأحداث."[6]

3-التّجريب والتّفاعل الفنّي على مستوى المتن:

1.3-**الاقتصاد اللّغوي والتّصوير السّنيمائي:** يمثّل التّجريب القصصي على مستوى البناء اللّغوي ظاهرة منتشرة بين القصّاصين المعاصرين الذين التفتوا إلى أهمية اللّغة القائمة على الاقتصاد الشديد ، والكثافة التّعبيرية الإيحائية، ممّا يجعلها عنصرا فاعلا في نقل الأخبار بعيدا عن البناء التّقليدي والتّسلسل الزمني الروتيني، وهذا ما اعتمده (شوقي الصليعي) في أقوام الضّفة الأخرى، باعتبارها" فنّا لذيذا يتميز بالحذق والكثافة والاقتصاد الشديد في اللّغة-تشكيلا وتعبيرا وتدليلا- على النّحو الذي يعكس جماليات مميزة في عموم المسارات المتداخلة والمتشابكة."[7]

إنّها لغة تستمد خيوطها من اللّغة العربية الأصيلة، ويستثمر من خلالها المعاني القرآنية التي تشي بثراء قاموسه اللّغوي، وقدرته على الاختزال والتّكثيف الذي يجعل نصه مقتصد الألفاظ عميق الدّلالة، بعيد المرمى، لا يناله إلاّ متلق له زاد لغوي وفقه دلالي في مراميه البعيدة. ومن أمثلة هذه التّعابير اللّغوية قوله في قصة "مجنون يهذي" ما نصّه:" لقد جئت لأحرركم يا بني جلدتي، من سطوة الغريب، الذي استعبدكم لسنين، وسار الركب إلى دار القضاء، في جوّ مهيب، ينبئ بمبارزة حامية الوطيس، لكأن الحرس على رؤوسهم الطير، فلم يهبوا لمواجهتي."[8]

يصوّر الكاتب من خلال هذا المقطع مشهدا شبه ملحميا بلغة مكثفة جمعت عدّة مشاهد في ألفاظ تعبيرية قليلة (قدوم الفارس، إلقاء الخطاب على قومه، اجتماع القوم، السّير صوب دار القضاء، وصف المعركة، وصف الحرس على باب القاضي، استسلامهم).

---

[6]- شعبان عبد الحكيم، التجريب في فن القصة القصيرة، ص33.

[7]- محمد صابر عبيد، التجربة والعلامة القصصية، ص06.

[8]- شوقي الصليعي، أقوام الضفة الأخرى، ص14.

والتّمعن في هذا المقطع يلاحظ براعة القاص في تصوير المعنى كأنّه مشهد سنيمائي يسقط عليه الأضواء لتتراءى أمامنا صورة سينمائية" تستطيع أن ترينا منذ الوهلة الأولى، وفي ثوان قليلة ما يحاول الأدب أن يصوره دون جدوى عبر الصفحات، ومن ناحية أخرى فإنّ التّفصيلات عديمة الأهمية في الصورة السينمائية، تجد نفسها محصورة في مكانها."[9]

لذلك تعمد الكاتب افتتاح قصصه بمناظر تشبه المشاهد السينمائية، على نحو ما يظهر في قصة "الجراح البيضاء" التي يصف فيها المشهد العام بقوله" في ليل الصحراء الوادعة، يرسل البدر المكتمل أنواره الواهنة، على الكثبان والوهاد، أسمالا من الفضّة اللامعة، تتوج أعراف الأحراش البّرية، وترسم ظلالها الذّاكنة على تعرجات الكثيب. الأكف العريضة اليقظة، نجس على مهل أديم الرمال، بقوائمها الممشوقة الفارعة، من سحر آثار الخطوات، يكمن مجد الجسد، ومن لهب العينين المتّقدتين تفيض سلعة الروح على الوبر البراق، رداء من البهاء يجلّل ثنائية النّاب الأبيض، والمخلب القاتم، في الخف الذّهبية."[10]

يجمع المقطع بين جمالية اللّغة التّعبيرية المكثفة وبين المشهد التصويري الافتتاحي الذي يقدم للقارئ لقطات سنيمائية تصف جو القصيدة العام، مركزا على المكان باعتباره فضاء تصويريا مهما في عرض المشاهد" وترجع جماليات التّكنيك السينمائي في القصة القصيرة–وكذلك في الرواية– إلى الحيادية والموضوعية، وتواري الكاتب خلف النّص، ومواجهة النّص للقارئ مباشرة وفي صورة مكثفة، فالمنظر يوحي ، ويقول أشياء كثيرة بدلا من السرد والتّفصيلات الكتابية المسهبة، فالسينما تمتلك قدرا من المرونة في إلغاء الحشو والإسهاب، إضافة إلى أنّ العمل الأدبي بهذه التّقنية يكون شاخصا أمامنا، فيكون أكثر وقعا في نفس المتلقي"[11]

فاجتماع اللّغة المكثفة والمشهد السينمائي كفيل بإيصال الفكرة دون الحاجة إلى كثرة التّفاصيل والتّعابير التي قد تبعد القصّة عن مغزاها الحقيقي. لذلك لجأ الكاتب إلى توظيف آلة التصوير السينمائي التي تدخل " دخولا دراميا لتصوير حركة الخارج في المكان والزمان

---

[9]–آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، ص129.

[10]– أقوام الضفة الأخرى، ص42.

[11]– شعبان عبد الحكيم، التّجريب في فن القصة القصيرة، ص249.

أثناء عملية السرد، فتضاعف تلك الآلة التّصويرية من قدرتها على الرؤية والتّلمس والاستشراف والسّرد الاسترجاعي"[12]

تتجلى ملامح هذه المشاهد السينمائية في قصة الموتى يحلمون التي يستهلها بقوله" إعلان مختصر وغامض، خط بحروف عريضة "رحلة استثنائية" موضعه مدروس بعناية، محطة النقل، قرب المقبرة الكبيرة، والإشارة تدل على أنّ بقية المعلومات في المقر. طفق المكان يعجّ بالمواطنين عمالا وموظفين، وبعض الغرباء، لم يسترع الإعلان اهتمام الخلائق، كما أنّه ليس بالإمكان جرهم عنوة إلى هذه الرحلة..." [13]

ويتحوّل السرد القصصي في هذا المقطع إلى مشهد سينمائي بلغة مختزلة، وعبارات قصيرة أشبه بلقطات الكاميرا الضيقة التي تقوم بتصوير التّفاصيل الدقيقة للأشياء كما في المشهد الذي يقول فيه" كنت أتحسس في الهزيع، عناقيد العنب الحامضة، حبات نادرة، حبلى بالعصير، تتوارى خلف كومة من الأوراق الغضة، فتعتريني موجة من الحمى، تليها قشعريرة ثلجية، تستقر في قرقرة أمعائي الفارغة، فألقمها حلقي النّاشف، علّها تهوّن من هول ما أنا فيه."[14]

عملت المشاهد السينمائية في قصص (شوقي الصليعي) دورا وظيفا في تفعيل الأحداث باستعمال أسلوب التّشويق والإثارة من جهة، وأسلوب الاسترجاع من جهة أخرى، وهو ما يسمى بالتّوليف الدّرامي الذي يصرّ فيه على توظيف عناصر وأدوات سينمائية كآلة التّصوير، والعدسة، وهذه الأدوات تسهم في تحويل السرد القصصي إلى مشاهد ولقطات سينمائية، فيتحول المكتوب باللّغة إلى مرئي بالعين، كما في قوله" آويتُ إلى وحدتي القاتلة، ألعق جراحي النازفات، يا له من لقاء أولي مريع، مرّ كمخلب ناشب في الوجيب. ما كان ليخفف غصّتي، غير نوم كأنه الموت...أفقتُ منه مذعورا، وكدتُ أقع عن السطح...على صوت الأزيز الرهيب يلسع أذني، ترى ماذا حصّلت جولة الرجل الخطير، هذا المساء؟

---

[12]–مؤلف جماعي، الشعر النسوي والفنون، جماليات التلاقي، ص136.

[13]– أقوام الضفة الأخرى، ص59.

[14]–المصدر نفسه، ص05.

تراه يداعب آلة التّصوير، وكأنّها عين سحرية، يطل منها على الفردوس، أكان القاضي يبحث عني بعدسته، بين عرائس الكروم؟"[15]

إضافة إلى ذلك يؤكد الكاتب على حضور آلة التّصوير الفوتوغرافي للشخصية كما في قوله" كنت أرقبه بدا شبحا مريبا، يتنسم رائحة اللّصوص...والمتلصصين؟ تلازم معصمه عدسة فوتوغرافية داكنة تتدلى مثل ثمرة فاسدة، وحالما يوغل اللّيل في مساربه، يروق لزعقات البوم الموحشة، أن تدوي في أروقة باحته الكئيبة."[16] حيث تتراءى لنا صورة الشخصية في هذا المقطع بتفاصيلها الدقيقة اختصرها الكاتب في قوله (بدا شبحا مريبا) وفي هيئته الدّالة على مهنته كمصور(تلازم معصمه عدسة فوتوغرافية).وعلى هذا الشكل يتفاعل السّرد القصصي مع الفنّ السينمائي ويسهم في إثراء هندسة النّص وإضاءته، ممّا يخرج به عن طبيعة السّرد التقليدي الذي يقوم على الوصف البلاغي المرتكز على مختلف أنماط التّعبير اللّغوية.

2.3-السّرد القصصي والفنّ المسرحي:

لا يكتفي الكاتب في هذه المجموعة القصصية بتفعّيل آليات التّصوير السينمائي، بل يتجاوزها إلى الفنّ المسرحي؛ تارة من خلال أسلوب الحوار الدّاخلي(المونولوج) ، وأخرى من خلال السرد السينوغرافي الذي يقدم الأحداث كأنّها عرضا على خشبة المسرح. ويتجلى المونولوج في قوله" **(صوت مقدم العرض)** بعد ساعات كأنّها الدهر، تمتم متألما:**(يبدأ صوت ممثل العرض)** يا له من صدا؟ هل نمت لأصحو بعد سنين؟ كأنّه أفرغ في جوفي عن آخرها، قدح مخدّر، من حملني إلى هنا؟ وكيف نزلت من الهودج؟ أين عروسي؟

(يتدخل مقدم العرض ويسترسل في وصف المشهد المسرحي قائلا): شعر المسكين بضياع مطبق، ومن خلال خيط رفيع من الضياء، استطلع المكان في ذهول، وأصغى إلى ضجيج الخدم وهم يجرجرون لفائف من أقمشة بيضاء كأنّها الأكفان(...) فتحسس جسده الشاحب:**(يبدأ صوت ممثل العرض)** هل أنا حي أم ميت؟ أترى في الأمر مكيدة؟ وهل تكون هذه الطقوس مراسم دفني حيا؟ كيف يوارى المنتصر الثرى، ويترك غريمي الخاسر،

---

[15]- أقوام الضفة الأخرى، ص10و11.

[16]- المصدر نفسه، ص06.

ليتمتع بالحياة؟ **كان يقول:** قلّبت بصري في الزوايا، حيث تكوّمت مجموعة من المكانس الصغيرة، وتبعثرت زجاجات ملوثة بالأصباغ في كل الأرجاء..."(ص16).

يبدو ولع الكاتب بتوظيف تقنيات العرض المسرحي والتّصوير السينمائي، والفنّ التّشكيلي، والموسيقى وغيرها من الفنون الجميلة بطريقة جعلت نصوصه القصصية سجلا فنّيا زاخرا بألوان الإبداع التي تؤكد "أنّ الفنّ بوصفه رمزا حسيا لرؤية العالم يدمج بلا انفصال ضمن المجرى التّاريخي للثقافات، ولم يستمد الفنّ معياره من نفسه، بل كان يمثل الرؤية الجوهرية للعالم التي كانت كامنة في مفهومه."[17] حيث نجده يوظف ما ورد عن أشهر المسرحيات العالمية كمسرحية عطيل في قصة(أفعى الصدع العظيم) كما في قوله "كان هوس الفنّ، قد ألقى بالعديد من المسرحيين، وسط الحلبة الرملية النّاعمة، في استعادة لما لعبوه من أدوار، في أرقى الأعمال الدّرامية، فبعث عطيل، ودبّت الحياة في أوديب، وانتفض قلقامش، وقد زادت الصحراء وليلها السّاجي ورحابتها الطلقة، من جنون المبدعين، ومع انتهاء العروض المقتضبة، كانت تدور رحى النّقد النّافذة إلى عمق البنى المسرحية، بكل صرامة، بكل صرامة، في تناغم غريب، متدفق يدفع بالعمل الفنّي، إلى أقصى حدود احتمالاته الجمالية"[18]

تمثل قصة (أفعى الصدع العظيمة) مسرحية قائمة في قلب النّص، مسرحية بكل تفاصيلها وعناصرها المتشكلّة من؛ تقديم العرض المسرحي (ماتزال هذه القفار الرحبة، حيث تمتد الكثبان والأحراش، تحتقبّة السماء الفسيحة، مسرحا لعالم المخلوقات الليلية النشطة(...) وعندما تتجلي أضواء النهار المبهرة، يروي أديم الرمال ما تلاشى من مسرح الأحداث المنقضية)[19]، والحوار، والشخصيات، والفضاء المكاني (خشبة المسرح)، والإضاءة، والموضوع.

كما نجده يعرض مشهدا يستفيد فيه من الفنون القتالية في قصة (مجنون يهذي) حيث يصوّر ضجر (البطل الإشكالي) ورغبته في مقاتلة القاضي الظالم دفاعا عن حبه، فتبدو

---

[17]– هانس بلتينغ، نهاية تاريخ الفن، تر: ناجي العونلي، ص171.

[18]– أقوام الضفة الأخرى، ص89.

[19]– المصدر نفسه، ص88.

المعركة القتالية التي خاضها في منامه كأنّها عرضا على خشبة المسرح موظفا تقنية الاستذكار(Flash back) التي تخرج النّص من آلية الحكي التّقليدي إلى العرض التّصويري "فعند فتح بوابة الذاكرة تنتج مجموعة لقطات تصويرية تخضع لرؤية بصرية بعد إطلاق الصور على شكل برقيات وربطها بعصب سردي واحد يشكلها تشكيلا سينمائيا تتجاوز فيه الأزمنة وتتماثل الأمكنة، وتعمل بذلك اللّقطة السينمائية على اختزال الزمن والتّجربة"[20]

يقول:" وأُذن لمن ظلم، وأُوذي في سبيل هواه، أن يُقاتل فينتصر، أو يموت شهيد الغرام(...) فما استخلصته من فنون القتال يكفي لمصارعة العماليق أنفسهم، غير أني ما كدت أنهض من مجثمي، متحفزا للقتال، حتى كتم شبح مرعب السحنة، أشعث الخصلات، أنفاسي بيديه القاسيتين، فضجّ الدّم النيل في أوردتي، التي كادت تتفجر(...) ولم أدرك كيف تسللت يدي إلى خنجري، وعاجلت هذا العتل المعتدي بطعنة نجلاء اخترقت قميصه، ونفذت إلى الجلد، وحطّمت العظام، فتدفق الدّم الفوار شلالا، وقد غمر أنفاسي، كأنه الجمر المذاب ، ودوت في المدى، صرخة مفزعة، تشق الظلام، سمعت إثرها ركض بقية الرجال وهم يولون الأدبار."[21]

وقد لعبت المصاهرة الفنّية في هذا المشهد على تعزيز التّعالق بين فنّ القصّة والفنّ المسرحي من خلال توظيف مسائل تقنية متشابهة في البناء الفنّي كالسرد القصصي والحوار الدّاخلي، والشخصيات التي تلعب أدوارا مختلفة في عرض المشهد المسرحي في مواضع مختلفة، والأضواء والستائر في مواضع متنوعة، كما في قوله (انزاحت الستائر من تلقاء نفسها فانبثق الضياء ودبّت الحركة غامضة."[22]

وفي (قصة الموتى يحلمون) يقيم الكاتب عرضا مسرحيا مميّزا جمع من خلال شخصيات شعرية، وروائية، وموسيقية، وتشكيلية، وجموعا من المواطنين عمالا وموظفين ووزع أدوار العرض بينهم، فيتجلى أمامنا عرضا مسرحيا بكل لوازمه وأدواته، ومن

---

[20]– مؤلف جماعي، الشعر النسوي والفنون...جماليات التلاقي، مقالات ونصوص، ص136.

[21]– أقوام الضفة الأخرى، ص12و13.

[22]– أقوام الضفة الأخرى، ص59و60.

الشخصيات التي لها دور في هذا العرض المسرحي؛ دوستويفسكي، وكونديرا، ودون كشيوت، وتأبط شرا، والمعري، وغوركي، والمتنبي وأبو تمام، بودلير وشكسبير. ويبدو هذا الزخم الفني الذي يوظفه الكاتب في قصصه ملمحا مهما من ملامح التّفاعل والتقاطع بين الفنون كلها التي تؤكد "إشراك بعض جماليات الفنون في أسسها كالصورة الفوتوغرافية المكتوبة بالكلمات والتي من الممكن إدراجها تحت تقنيات الكاميرا في السينما أو الفنّ التّشكيلي، والإضاءة كذلك عنصر مشترك بين المسرح والفنّ التّشكيلي والسينما"[23]

3.3-السّرد القصصي والانفتاح على فنّ الشعر:

يظهر انفتاح القصة على فن الشعر عند (شوقي الصليعي) في مواضع كثيرة، على نحو ما يظهره في قوله" وليست هناك وجوه تطلّ من وراء زجاج النّوافذ، على سحر الطبيعة، بعض أشجار النّخيل الباسقة تغور في الأفق مع الطرقات المتعرجة كعرائس يتتبعن الجادة، استحضرت قول الشاعر:

جميع الجواد تؤدي إلى منهل للميهاد

إذا كنت في صحصحان الحماد

ويتكرر التّفاعل بين السرد والشعر في قوله" كهل أربعيني، ربما لن يجد الدّليل الشاعر منهجا لوصفه خارج ميول التعبير الشعري الغابرة، حيث تقول القصيدة القديمة "هو الزنجي ذو الفرو الطويل الأصلم" مع التّدارك، وأنّ جيّار لم يكن طويل القامة أو ذا قد أهيف، وعندما نضيف العبارة الثانية يكتمل المشهد برمته(...)"[24]

ويستعين الكاتب أيضا بأبيات من الشعر العربي القديم من مثل قول أبي نواس:

وبتنا يظن الناس في ظنونهم*** وثوبي مما يرجم الناس طاهر.

إنّ مظاهر التّجريب التي يكتب بها (الصّليعي) هذا النّص منفتحة على عدّة فنون، تجتمع كلّها لتضع بين أيدينا قصصا مفعمة بالعمق الثقافي والفنّي والبلاغي في الآن نفسه،

---

[23]- سماح دياب، تراسل الفنون في الرواية العربية المعاصرة في مصر في العقد الأول من القرن الحادي والعشرون،أطروحة دكتوراه، جامعة المينا، مصر، 2017.

[24]- أقوام الضفة الأخرى، ص25.

فالاقتصاد اللّغوي الذي يكتب به كفيل بأن يمنح التّجربة القصصية بعدا بلاغيا مهمّا، يستثمر من خلاله بلاغة التّعابير القرآنية المتجلّية عنده، على نحو قوله" فكفّ جيش النّحاتين عن الحركة وانقطعت منهم الأنفاس. وألقى السّحرة ما هم ملقون" وكذلك قوله" تكوّم الشيخ في مجلسه مسلوبا منهوك القوى، كأنّه شجرة محترقة قد أصابتها صاعقة فهي خاوية على عروشها" ومثلها قوله" لقد اكتمل الآن وجده وانسكب الرحيق، وهتفت الأقداح...هيت لك لتصطفيه." وكذلك قوله" أخفت رأسها الحالم، بيديها المائيتين، وإشراقتها الملائكية، المنسابة كنغم يهلّ من بعيد، فغشي النّعاس أمنة..." وغيرها من التّعابير المكثفة التي لا يكفي المقام لذكرها كلّها.

4.3-السّرد القصصي وفنّ الرسم:

نستحضر -في هذا الصّدد- ما ورد في كتاب (كلود سيمون) الموسوم الكتابة بالرسم Ecrire en peinture ، ويبين من خلاله كيف توسّلت الرواية الفرنسية بتقنيات الفنون التّشكيلية كالرسم والنّحت، بحيث ينفتح السرد على الفنون البصرية في صورة جمالية يمتزج فيها الفنّ التّشكيلي بالإبداع السردي اللّغوي، وقد جعل (شوقي الصليعي) هذا التّمازج الفنّي ممكنا من خلال اللّوحات البصرية التي يقدمها لغويا على امتداد المجموعة القصصية، مستعينا بالإشارات السيميائية لحضور فنّ الرسم والنّحت على غرار(اللّوحة، الرسم، التّمثال، اللّون، المقاسات، والأوراق، التّفاصيل الدّقيقة التي تشكل في النهاية لوحة بصرية مكثفة الدلالة.

ويرجع هذا الاتجاه الذي تجاوز حدود اللّغوي إلى التّصويري والتّمثيلي إلى محاولات كافكا وجون كوهين من جهة، ومحاولات أعلام فلسفة الجمال أمثال هيجل والأخوين شليغل ونوفاليس من جهة أخرى. وقد ورد عن بيكاسو قوله "إنّني أرسم كما يكتب الآخرون سيرهم الذّاتية، لوحاتي التي اكتملت وتلك التي لم تكتمل تعد صفحات صادمة ليومياتي ويختار المستقبل الصفحات التي يفضلها(...) أنّني أشعر أنّ الزمن سريعا وأنا كالنّهار المتدفق أبدا يحمل متعة الأشياء النابتة على ضفافه، والجثث(...) إنّني أحمل كل هذه الأشياء معي."[25]

تتجلى التّعابير المرتسمة عن طريق اللّغة المكتوبة في نص الصليعي كلوحة فنّية واضحة في مواضع كثيرة على غرار ما يظهر في وصفه" الكثيب النّقي الصغير، تحت السور، أراه بكل

---

[25]-قاسم حسين صالح، في سيكولوجية الفن التشكيلي، قراءات تحليلية في أعمال بعض الفنانين التشكيليين، ص44و45.

تفاصيله، وقد تناثرت فوقه قطع الملابس، المنشورة تحت شمس أوسو الحارقة، هنالك كنت أتقافز حافيا مولولا، فوق الرمضاء الملتهبة، فلا أتمكن من جمعها، ورأس الحمار الجوعان الغاضب، وقد علا شخيره، وتطاول عنقه، فوق الخرب المتداعية، كنت أمتطيه في تجوالي بدروب الواحات، مسابقا أترابي من الصبية، أراهم الآن يعدون خلفي، على صهوات دوابهم، فلا يدركونني."[26]

وقد اتّخذ فنّ الرسم مكانا واسعا في هذا المتن كأنّه بصدد تقديم لوحات تشكيلية عن قصص متنوعة، فنجده يرسم اللّوحة من السرد رسما دقيقا يجعل الفكرة أوضح والصورة أقرب إلى ذهن المتلقي، على نحو ما نقرأ في رسمه لشخصية جيّار في قصة (الملحمة الهمبرتية) التي تقوم على أكثر من نوع فنّي" كان جيّار معفرا بالتراب، وعلى جبينه التمعت ذرات من رمل بلون التّبر، وخطوط متموجة كرغوة من زبد البحر. بدا كمركب تقاذفته الأمواج، ليرسو محطما، وقد دفن في رمال الشاطئ" [27]

وفي المقطع الآتي يطل علينا فنّ الرسم بصفته الحدث الأهم في القصة التي عنوانها (مجنون يهذي) من خلال وصف تفاصيل اللّوحة التي ترسمها فتاته، معتمدا في ذلك على أدوات الرسم وحركاته، يقول" وأحيانا تتركني مسمّرا في مكاني، كالتّمثال، وهي تدنو مني وتبتعد، لتنصرف عني، إلى وضع خربشات غامضة، على تلك الأقمشة البيضاء، بعد أن تطيل النّظر إلى هيئتي، وتتفرس في جمالي، فيعلوا محيّاها الرضا، وتفتّر شفتاها النّديتان، عن ابتسامة ساحرة. كانت تمازحني، وتدللني بقولها، إنّني فتى بالغ الطيبة وعبقري، وبلمسات بارعة تحول تلك الخربشات الرصاصية، التي تبدو سخيفة، بادئ الأمر إلى رسومات مدهشة، ولقد تبينت ملامحي الرائعة، وسحنتي النّبيلة، تشرق من خلال عجينة الألوان، التي تداعبها بمكنسة صبيانية(...) قد لا يصدق القرويون تلك الرسومات في حياتي التي عرفت باعتبارها مسبغة دائمة."[28]

---

[26]– أقوام الضفة الأخرى، ص73.

[27]– أقوام الضفة الأخرى، ص26.

[28]– أقوام الضفة الأخرى، ص18.

ويبدو أن الكاتب حين يستدعي الفنّ التّشكيلي في نصوصه إنّما لوعيه بأنّ المصور يمتلك في عقله كل ما في الكون جوهريا، وكل ما هو حضور واقعي أو خيال ثم يمتلكه بعد ذلك؛ في يديه وهما القادرتان بما لديهما من براعة أن يخلّف تناغما متناسقا بصريا عن نفسه في نظرة واحدة عامة كما تفعل الأشياء ذاتها[29].

وتظهر هذه الصورة التي تمزج بين حضور الواقع والمتخيل عند (شوقي الصليعي) لإيمانه بأنّ الكتابة كالرسم، تتطلب استعارة التّقنيات اللازمة، والعبارات المناسبة لوصف الصورة السردية حتى ترقى إلى مستوى اللّوحة التشكيلية، وهذا ما يتجلى في نصوصه محاولا إنشاء نموذج تشكيلي بلحمه ودمه، فخلَطَ العناصر التّشكيلية وتفاصيلها بسلوكات الشخصية وحركاتها النّفسية وحالاتها الاجتماعية، لأنّ الغرض من ذلك هو تقديم المعادلات الروحية للعالم الخارجي والعالم الدّاخلي بالطرق التّشكيلية المعترف بها، وأن يجعل هذه التّقابلات مفهومة عن طريق النّقل عن اللّوحة، وهكذا تتداخل وتتطابق المشاعر أمام الطبيعة في الخيال الإبداعي للمصور، ومعها الاندفاعات الخاصة للجنس والاكتشافات الخاصة والتناسق المطلق. فالأمر إذن أمر البحث عن لغة أو رمز تشكيلي يضم عالم الحواس بصفته مصدر المشاعر وعالم الروح بصفته كشفا نهائيا.[30]

وتتجلى هذه اللّوحة التّشكيلية باللّغة المكتوبة في قوله "فأكرهتُ على اتخاذ جذع زيتونة متفحمة، من هول الصواعق، وتصورتها عدوا مفترضا لي...فلونها المأتمي، وبقايا حطام أغصانها المشرئبة نحو السماء، مشفوعة بتلك البقعة بحجم الكف، في منتصف الجذع، والتي أخطأتها يد القدر، قد تبدت جميعها كقاض، يرتدي زيّه الأسود المرعب، رافعا يديه بالصياح المدوي، في وجهي. وكلما زادت تلك القطعة المتدلية، الشبيهة بفراء الثعلب، عند خاصرته، في تأرجحها، إلاّ وثار حنقي..."[31]

إنّ ارتكاز الكاتب على تقنيات الفنّ التّشكيلي في بناء نصوصه نابع من موهبة الرسم التي يمتلكها، لذلك نراه يستعير أدوات الرسم والألوان استعارة يتحول فيها المكتوب باللغة إلى

---

[29]–ينظر: ليوناردو دافنشي، نظرية التصوير، تر: عادل السيوي، ص51.

[30]– بتصرف: جان بريتليمي، بحث في علم الجمال، تر: أنور عبد العزيز، ص260.

[31]– أقوام الضفة الأخرى، ص13.

مرئي ومحسوس في لوحة تشكيلية مبهرة، على نحو ما نجد في الخطاب الواصف الذي تتحول يلعب فيه عنصر اللون دورا وظيفيا تتحول من خلاله الكلمات إلى رسومات وأشكال، كقوله "أحملق في قبة السماء، المتوهجة بنثار فسفوري أزرق، وأرقب مزق الغمام الهاربة، كبجعات بيضاء، تتأى ...تتأى...مستحضرا بكل جوارحي صوت ملهمتي التي فتنت بها ، في منامات صباي البعيدة."[32]

إنّ عملية انتاج النّص القصصي هذا تلتحم فيه وشائج القرابة بين المكتوب باللّغة والمرسوم بالريشة، فيجعلنا نقف على متنين[33]؛ الأوّل سردي تتفاعل من خلاله مختلف العناصر اللّغوية لتنجز الأحداث القصصية، وأمّا الثاني فهو متن بصري تشكله اللّوحة أو الخطاب الواصف.

5.3- التّقاطع السرد القصصي والتّمثيل المسرحي العجائبي:

يتجلى البعد العجائبي والتّصوير المسرحي معا في عدّة مواضع من المجموعة القصصية، خاصة في قصة "أسطورة هوى آذار" التي تستثمر أحداث القصة الخرافية في التّشكيل والبناء، وتقوم أساسا سيّد الرياح اللّواقح المسمى "**إنليل**" الذي يصوّر من خلاله الكاتب عرضا مسرحيا ذو طابع عجائبي يشي باستثمار الكاتب من التّراث الأسطوري الراسخ وتوظيفه في شكل سردي مسرحي ، فيبدو كأنّه متمثلا على خشبة المسرح، ويقوم أوّل الأمر بتقديم الشخصية الأسطورية بقوله" عن سيد الرياح اللّواقح، العاشق الجسور إنليل، وقد تبدى، بصدره العاري، وجبينه الوضاح، في رقصته الجذلى، مطاولا بقامته الفارعة، أشجار الحور السامقة، عيبة وجمالا، وقد رفع ذراعيه الفارعيتن، إلى السماء، سائقا قطيعا من الغيوم العذراء، بصرخات الحداء، من قلبه المعنّى."[34]

تتجلى الأسطورة الأنثربولوجية في هذا المقطع -الذي يأتي على شكل مشهد مسرحي- بكامل قوتها وجبروتها، ويستخدمها الكاتب من خلال الحفر في التّراث الأسطوري العريق الذي يمكنه من نسج قصته التي يرى بأنّها فنّ خالص طيّع وقابل للتّمازج مع غيره من الفنون

---

[32]- أقوام الضفة الأخرى، ص5و6.

[33]-ينظر: بلقاسم مارس، الرواية والفنون مجرد لعبة حظ لابراهيم الدرغوثي، ص223.

[34]- أقوام الضّفة الأخرى، ص47.

الجميلة والأدبية؛ "فالفنّ كما يقول علماء الثقافة هو الذي يستطيع أن يستنقذ الأعماق الحقيقية للوقائع والأساطير الماثلة في حيوات النّاس، في أماكن محددة، حيث يلقيها في بوتقة التّخييل المتجسد فنّيا ولغويا في الأدب ليمنحها الخلود والشعرية."[35]

ومن مظاهر هذا التّجسيد للوقائع الأسطورية المصاحبة بالمشاهد التّصويرة ما نصه "تهادى تحت لوائها، موكب الغيد، في كرنفال الحياة، وأطلت عالية المقام، ملّوحة من هودجها المهيب، كعروس من الجن، تزينت بقلائد من جمان، وأصدر البرق حكمه الآمر، على كينغالودا الضال، الذي توارى مجرجرا هامته الجريحة، إلى تخوم الصحراء، حكما بالخلود في جحيمها المتّقد، إلى أن يجمع الله الأرض ومن عليها، لميقات يوم معلوم، وشاطره حكمه المنصف قاضيان عادلان، من مطر وغمام، أقسما لا يطآ أرضه الموبوءة، إلا لماما، وليتوجن مفرق العاشق إنليل بتاج المحبة، في مخرجان ملامحه الخالدة. إلاّ أنّ أجنحة الموت، ما تزال كل مصيف، ترفرف، على ثغور مملكة الحياة، بالرغم من لعنة المنفى، التي حلت بالمارد الرهيب"[36]

ويتكرر التّجلي المسرحي والعجائبي في موضع آخر من المجموعة القصصية، باستدعاء الشخصيات الأسطورية على غرار **عطيل وأديب وقلقامش**، فيمنحهما الكاتب أدوارا مهمّة في تشكل السرد القصصي وتصبح هذه الشخصيات الأسطورية بمثابة المقابل الموضوعي لقصة "أفعى الصدع العظيم" كأنّه على خشبة المسرح، فيقول" عمّت الفوضى المكان وأصابت المجنونة والأصوات الصارخة غريزة الأفعى المتكورة للهجوم فقد زج بها في ذروة تيقظها الحانق وسط جموع الساهرين. حاصرتها الأخطار المتكررة، وأوشكت مرات عدة أن تلامس نقطة اللاعودة."[37] يظهر هذا المشهد المسرحي في مقابل مشهد "عطيل" الذي يقول فيه" فبُعث عطيل ، ودبّت الحياة في أوديب، وانتفض قلقامش، وقد زادت الصحراء وليلها الساجي ورحابتها الطلقة من جنون المبدعين ..."[38]

---

[35]– صلاح فضل، لذّة التّجريب الروائي، ص07.

[36]– أقوام الضفة الأخرى، ص53و54.

[37]– أقوام الضفة الأخرى، ص89.

[38]– أقوام الضفة الأخرى، ص89.

ويدعم هذا الحضور الدّرامي والمسرحي في هذه القصّة الحوار الذي يدور في فضاء المسرح بين راوي القصة ومرافقه، ليؤكد أن أحداثها لم تخرج عن أسوار المسرح. وهذا أهم ملمح من ملامح التّجريب في فنّ القصة القصيرة عامة، والتّونسية خاصة، حيث كانت القصّة القصيرة التّونسية في إلى وقت قريب جدا لا تتعدى كونها" مشهد مكاشفة...ففيها نتعرف على الحياة الشعبية، ونقف عند أبطالها والغرباء عنها، وفيها نرى عيون الصدق، وعواطف الانسان، وإفراغ الشحنة، وتصوير خُلقيا وخَلقيا. وفيها نميط اللثام عن المغمورين والمنسيين، وفيها نعيش عالم القصاص المزدحم بالأحداث والصراعات ..."[39] لكنّها اليوم تظهر بلباس آخر تظهر معالمه في ذلك التّنوع بين أكثر من نوع فني وأدبي، وتتفاعل من خلاله كل الفنون الجمالية والأدبية وتنصهر مشكلّة نصّا ثري المعارف عميق البنية التكوّينيّة.

خاتمة:

تمثّل المجموعة القصصية (أقوام الضفة الأخرى) منحى تجريبيا جديدا في التّجربة القصصية التّونسية، اجتمعت فيها فنون عدّة–لم يسمح المقام بدراستها كلها نظرا لثراء المدونة – كالتّصوير السينمائي، والمسرحي، فنّ والرسم، والموسيقى والأسطورة، وغيرها. وكانت اللّغة أهم مدخل تجريبي بنى عليه (شوقي الصليعي) نصوصه، كما استفاد من معارف وموارد ثرية جدّا، منها ما له علاقة بالتّراث الشعري العربي والمدونة الروائية الغربية والعربية، ومنها ما تعلق بالأساطير وبعض الفنون الجمالية الأخرى كالمسرح والرسم والسينما.

ولكن مهما يكن حضور هذه الفنون وتنوعها فإنّه تجدر الإشارة إلى أنّ **فنّ الرسم** كان حاضرا بقوة في تفاصيل القصص الدّاخلية، هذا من جهة، **وفنّ التّصوير السينمائي** من جهة أخرى ممّا يجعل المجموعة القصصية كلوحة فنّية ترتسم من خلالها عدّة لوحات أخرى، تغير ألوانها مع تغير الحدث والشخصية والمكان في فعل التّصوير الدّرامي والمسرحي الذي سار جنبا إلى جنب على امتداد صفحات المجموعة القصصية .

كما نخلص ختاما إلى جمالية هذا التّفاعل بين الفنون الجمالية كالسينما والرسم مع السرد القصصي الذي يستعير مختلف الآليات والأدوات لتشكيل نص سردي بتقنيات جديدة

---

[39]–حسني سيد لبيب، ورشيد الذاوي، اتجاهات القصة التونسية القصيرة، ص30.

تجعله يحقق خصوصيته الفنّية ضمن أنماط السرد المتنوعة هذا من جهة، وتنبئ من جهة أخرى بثراء هذه المدونة القصصية وقدرتها على استيعاب هذا الكم الهائل من المعارف والفنون.

المصادر والمراجع:

1- لبابة أمين الهواري، التّجريب في القصة القصيرة "حيوانات أيامنا" لمحمد المخزنجي مثالا، مجلة الخطاب، مج17، ع2، جوان2022.

2-جلال حافظ، ملاحظات عن التّجريب في المسرح، مجلة فصول، ج13، ع04، شتاء 1995

3-شعبان عبد الحكيم، التّجريب في فنّ القصّة القصيرة (1960-2000) دار العلم والإيمان للنشر والتّوزيع، دسوق، د.ط، 2011.

4-فاروق عبد القادر، حاضر القصة القصيرة، حوار أجراه محمد الحلو مع مجموعة من الأدباء، مجلة الثقافة الجديدة، ع15و16، أبريل 1988.

5-أحمد بن يوب، نحو قراءة منهجية للنص الروائي"غدا يوم جديد" لعبد الحميد بن هدوقة، نموذجا، مقال منشور على الموقع : https//revues.univ-ourgla.dz

06-محمد صابر عبيد، التّجربة والعلامة القصصية (رؤية جمالية في قصص "أوان الرحيلّ لعلي القاسمي)، عالم الكتب الحديث، اربد، عمان، ط1، 2011 .

07-عبد الفتاح الجحمري، عتبات النص، البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1 ، 1996.

08-بسام قطوس، سيمياء العنوان، طبع بدعم من وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1 ، 2001.

09-شوقي الصليعي، أقوام الضفة الأخرى، دار زينب للنشر، نابل، تونس، ط1 ، 2018.

10-آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، د.ط، د.ت.

11-صلاح فضل، لذّة التّجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة ، مصر، 2005.

12-حسني سيد لبيب، ورشيد الزاوي، اتجاهات القصة التونسية القصيرة، دار الاتحاف للنشر ، د.ط، د.ت. 18-

13-جلال حافظ، ملاحظات عن التجريب في المسرح، مجلة فصول، ج13، ع04، شتاء 1995.

14-فاروق عبد القادر، حاضر القصة القصيرة، حوار أجراه محمد الحلو مع مجموعة من الأدباء، مجلة الثقافة الجديدة، ع15و16، أبريل 1988.

15-هانس بلتينغ، نهاية تاريخ الفن، تر: ناجي العونلي، المركز القومي للترجمة، تونس، ط1 ، 2012

16-مؤلف جماعي، الشعر النسوي والفنون، جماليات التلاقي، مقالات ونصوص شعرية، منشورات محافظة المهرجان الوطني للشعر النسوي في طبعته الرابعة، وزارة الثقافة، قسنطينة، الجزائر.

17-سماح دياب، تراسل الفنون في الرواية العربية المعاصرة في مصر في العقد الأول من القرن الحادي والعشرون، أطروحة دكتوراه، جامعة المينا، مصر، 2017.

18-ليوناردو دافنشي، نظرية التصوير، تر: عادل السيوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 2005.

19-جان بريتليمي، بحث في علم الجمال، تر: أنور عبد العزيز، ص260، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2011.

20–بلقاسم مارس، الرواية والفنون مجرد لعبة حظ لابراهيم الدرغوثي، أعمال مؤتمر التفاعل بين الأدب والفنون الأخرى، 10–18–2017، جامعة ابن طفيل، المغرب، عالم الكتب الحديثة، اربد، الأردن.

21–قاسم حسين صالح، في سيكولوجية الفن التشكيلي، قراءات تحليلية في أعمال بعض الفنانين التشكيليين، منشورات دار علاء الدين، سوريا، ط3 ، 2010.