الرّوائي النّاقد
بين إمكانات التّخييل والتّنظير المفهومي

The novelist critic
between the possibilities of imagination and conceptual theorizing

د. آمال النّاجي حامد*
المعهد العالي للعلوم الاجتماعيّة والتربيّة- جامعة قفصة (تونس)، amel.hamed@yahoo.fr

تاريخ الإرسال	تاريخ القبول	تاريخ النشر
2025 / 10 /27	2025 /11 / 22	2025 / 12 /15

مُلخّص البحث

تميّزت تجربة محمد الباردي بجمعها بين بعدين إبداعيين الباردي/النّاقد والباردي/الروائي بشكل دلّ على أنّ الفعل الإبداعي لا حدود له. فالروائي لا يعني بالضرورة أنّه لا يمكنه أن يكون ناقدا متذوّقا للنصّ الذي يكتبه أو الذي يقرأه. فكما يكتب الرواية يمكنه أيضا إنتاج نصّ نقدي كاشف للنصّ الإبداعي. فيتحوّل، بذلك، من مرتبة الخالق للنصّ إلى مرتبة إعادة خلق نصّ منجز. فالقراءة تُفعّل إمكانات النصّ عبر آليات نقديّة تستند على تمشّ علمي ورؤية تأويليّة ومفاهيم محدّدة للاستراتيجيّات النصيّة المبثوثة في الحيّز النصّي.

وقد تعدّدت كتابات البادري النقديّة. فكان أن اعتبر النقد جزءا من العمليّة الإبداعيّة في تحوّلاتها المستمرة. و رأى النصّ الإبداعي من منظور آخر مختلف، فارق فيه عوالم الخلق نحو عوالم البحث. وكان إنتاجه النقدي مدخلا استراتيجيّا لكتاباته الروائيّة. وقد نأى بنقده للرواية عن بناء تصوّرات تجريديّة عنها أو صياغة نظريّة شاملة لها تلتزم بقواعد وقوانين محدّدة لا مجال لتخطّيها إيمانا منه أنّ الرواية فنّ لا يُعلّم بل يُمارس إبداعا وكتابة. فكانت كلّ رواية من رواياته تؤسّس لنظريّة مختلفة لهذا الجنس الأدبي ليتحرّر بذلك من فكرة سطوة النظريّة على العمل الإبداعي. فلم تكن أعماله تطبيقا للمناهج السرديّة وإسقاطها على النصوص، بل جعل لكلّ نصّ من نصوصه خصائص تسمه وتميّزه عمّا سواه. وتضع أدواته التعبيريّة في أفق المساءلة الدائمة.

الكلمات المفاتيح: النّاقد- الروائي- الرواية التونسيّة- النصّ النقدي- النصّ الإبداعي.

* الاسم واللقب والبريد الإلكتروني: د. آمال النّاجي حامد amel.hamed@yahoo.fr

Abstract

Muhammad Al-Bardi's experience was marked by his combination of two creative dimensions Al-Bardi, the critic and Al-Bardi, the novelist, demonstrating that the creative act has no limits. Being a novelist does not necessarily mean that he/she cannot be a critic of the text he writes or reads. Just as he writes the novel, he can also produce a revealing critical text about his/her creative work. Thus, he/she turns from the level of the creator of the text to the level of a re-creator of an accomplished text. Reading activates the potential of the text through critical mechanisms based on a scientific approach, an interpretive vision, and specific concepts of the textual strategies disseminated in the textual space.

Badri's critical writings varied. He considered criticism as part of the creative process in its constant transformation. He saw the creative text from a different perspective, in which he left the world of creation towards the world of research. His critical output was a strategic entry into his fictional writings. His critical work has distanced him from building abstract conceptions or formulating a comprehensive theory about the novel that adheres to specific unsurpassable rules and laws, believing that the novel is an art that is not taught but rather creatively practised. Each of his novels established a different theory of this literary genre, thus freeing it from the idea of the theory's supremacy over creative work. His works were not mere application of narrative approaches and their application to texts, but rather he made each of his texts distinguished from others, and exposed his expressive tools to the light of permanent accountability.

Keywords: Critic - Novelist - Tunisian Novel - Critical Text - Creative Text.

1. مقدّمة:

شهدت الساحة الأدبيّة ظاهرة الارتحال من التخييلي الإبداعي في إطار جنس الرواية، الذي تحدّده شروط وضوابط، إلى الأكاديمي الذي يقوم على التنظير المفهومي عن طريق التحليل والتجريد. فانتقل الروائي من الإبداع الذي يقوم على تصوير العالم برؤى وطرائق سرديّة إلى النقد الذي يتأسّس على الثّبات والنّظريات المسبقة. فمارس النقد والتنظير للجنس الأدبي الذي يكتبه. ونجد عددا كبيرا من الروائيين الذين زاوجوا بين حقليّ الإبداع والنقد مثل ديفيد لودج (David Lodge) وإيتالو كالفينو (Italo Calvin) وجوزيف كونراد (Joseph Conrad) وأمبرتو إيكو (Umberto Eco) وميلان كونديرا (Milan Kundera) و هنري جيمس (Henry James)... من الغرب، وعبد الرحمان منيف ومحمد الباردي ورضوى عاشور ومحمود طرشونة و زهور كرام... من العرب. فكان لكلّ منهم، فضلا عن نصوصه الروائيّة، كتاباته النقديّة التي طرحت قضايا وإشكاليّات خاصّة بالجنس الروائي درسا وتحليلا ممّا أفضى إلى الارتقاء بالنصّ إلى مستويات جديدة من الخلق بحثا عن المعاني الكامنة، وإضاءة لما يحمله المنجز النصّي من أبعاد مضمرة، وتحفيزا له لتجديد أدواته وأنساقه. فخطّوا مساراتهم المحاذية للنصوص ممّا أكّد أنّ النقد بدوره فعل إبداعي مواز لفعل الكتابة بشكل أثبت العلاقة الوثيقة بينهما فكلاهما مكمّل للآخر.

وسنعتمد في مقاربة هذه المسألة إشكاليات أساسيّة:

- ما مدى قدرة الروائي على التحوّل من مبدع كاتب للرواية إلى ناقد لها؟
- ما مدى قدرته على تمثّل الواقع وصياغته إبداعيّا بمنأى عن المقاييس النّظريّة؟
- هل يلتزم في كتابته للرواية بالمعايير النقديّة التي يستند إليها في مقاربة النصوص؟

ولدراسة هذه المسألة سنقارب تجربة الروائي النّاقد محمد الباردي الذي جمع بين المنجز الإبداعي والنقد الخلّاق عبر مراوحته بين الفعل النقدي بما يفرضه من مقتضيات وأنساق، وكتابة الرواية بما تتطلّبه من أدوات وشروط.

2.محمد الباردي ناقدا و روائيّا:

أثبت محمد الباردي حضوره في المشهد الإبداعي التونسي والعربي بما خطّه من كتابات تراوحت بين الرواية والنقد الأدبي بشكل بلور مفهومه لماهيّة الإبداع وطبيعة الخلق الفنّي. فجمع، بذلك، بين ذاتين: الذات الكاتبة التي تنقاد إبداعيّا إلى متعة الخلق وشغف الكتابة، والذات النّاقدة الممتلكة للدُربة النقديّة، والمتمثّلة للنّظريات السرديّة الحديثة، والواعية بمغاليق النصوص، إضافة إلى تأسيسه مركز الرواية العربيّة بقابس الذي شهد إشعاعا عربيّا تحقّق من خلال ندوته الدوليّة التي تُقام سنويّا. وسنعمد في هذا المقال إلى مقاربة جانب من تجربة محمد الباردي ناقدا ومبدعا:

- فما هي علاقة الإبداعيّ بالنقدي في مؤلّفات محمد الباردي؟ وما هي حدود التنافذ بينهما؟

1-2 المنجز النقدي:

تميّزت تجربة الباردي بكتابته، موازاة مع أعماله الروائيّة، أعمالا نقديّة. فكان أن اعتبر النقد جزءا من العمليّة الإبداعيّة في تحوّلاتها المستمرة. ورأى النصّ الإبداعي من منظور آخر مختلف، فارق فيه عوالم الخلق نحو عوالم البحث. فتعدّدت واختلفت كتاباته التي جعلت من الرواية مدارا لها، متسائلا عن آليّات الكتابة التي تبطنها النصوص الروائيّة، متتبّعا تطوّر الشكل الفنّي للرواية التونسيّة خاصّة والعربيّة عامّة من خلال استقراء العديد من التجارب التي أدرجت أعمالها ضمن هذا الجنس الأدبي.

واتّسم الفعل النقدي للباردي بجمعه بين مستويين اثنين أولاهما الانفتاح على المناهج والنّظريات الغربيّة، وثانيهما الانطلاق من النصوص لاستجلاء خصائصها الفنيّة وأبعادها الفكريّة. فلم يركن إلى النّظري، بقدر ما انتقل إلى الممارسة الإبداعيّة الخلّاقة التي تضع الرواية المختارة أفقا نقديّا متجدّدا. فواكب فعله النقدي المنجزات الروائيّة التي قارب نصوصها قارئا ومتأمّلا عبر المتابعة وتجديد أدوات القراءة بشكل أتاح له تحديد تصوّره الجمالي للرواية.

وتوزّعت الكتابات النقديّة للباردي على امتداد تجربته في مجال الإبداع. فتعدّدت العناوين التي اختصّت بتجارب روائيّة تونسيّة وعربيّة ضمّنها جملة من الإصدارات في مجال الإبداع النقدي. وقد تمثّلت في: **حنّا مينه كاتب الكفاح والفرح**[1] **- شخص المثقّف في الرواية العربيّة المعاصرة**[2] **- في نظريّة الرواية**[3] **- الرواية العربيّة والحداثة** [4]**- إنشائيّة الخطاب الروائي الواقعي في الرواية العربيّة**[5]**- سحر الحكاية: الراوي والمروي والميتاروائي في أعمال إلياس خوري**[6]**- عندما تتكلّم الذات**[7]**- الحداثة وما بعدها في الرواية العربيّة**[8]**- التحوّلات السرديّة: الحداثة وما بعد الحداثة**[9]**، تأمّلات في الرواية التونسيّة: في أدب المحاولة**[10]. وسنعمد إلى مقاربة نصّ منها للاستدلال على تجربته النقديّة:

1-1-2 تأمّلات في الرواية التونسيّة: في أدب المحاولة

أدرك الباردي أهميّة النقد بوصفه سلطة مرجعيّة لذلك بدا حريصا على الاحتفاء بالمنجز الروائي التونسي والتعريف به وإبراز خصوصيّاته وما بلغه من تطوّر أصبح يضاهي المنجز الروائي العربي، تحديدا المشرقي منه.

فخصّص له عملا نقديّا متمثّلا في **تأمّلات في الرواية التونسيّة: في أدب المحاولة**. وقد عمد فيه إلى تقويم جملة من النصوص محاولا تحديد قيمتها الإبداعيّة. وحدّد لدراسته مدوّنة اعتبرها أبرز ما نُشر في مجال الرواية التونسيّة منذ بداية الستّينات إلى الآن. وحرص على أن تضمّ كلّ منها إشكاليّات معيّنة تتيح لها أن تُعدّ علامة مخصوصة في مسيرة الإبداع الروائي التونسي.

وقد قسّم الباردي عمله إلى ثلاثة أبواب فرّعها بدورها إلى فصول متفاوتة العدد:

✓ **الباب الأوّل: في إشكاليّة التأسيس**[11]

➢ **الفصل الأوّل: في طبيعة الإشكاليّة**

اعتبر الباردي أنّ رواية **"الدقلة في عراجينها"**[12] للبشير خريّف هي النصّ التأسيسي في مسيرة الرواية التونسيّة. وهي المنطلق لقراءة ملامح تطوّر هذا الجنس الأدبي في تونس. وبرّر رأيه هذا بأنّ نصّ خريّف يعدّ رواية تونسيّة خالصة من حيث مروياتها التي بدت مغرقة في المحليّة التونسيّة. عرض فيها مؤلّفها المجتمع كما هو بدون تزيين ولا تحريف متجاوزا كلّ الممنوعات القائمة والطّابوهات السّائدة. فكان مرجعه الاجتماعي مصدرا أساسيّا للإلهام بشكل جعل من الكتابة الروائيّة كتابة إحاليّة بالأساس أكّدت نهج الكتابة الواقعيّة التي اتّبعها خريّف في مختلف أعماله السرديّة. وخلص الباردي إلى أنّ خريّف وضع الأسس الأولى للواقعيّة الفنيّة وأرسى قواعدها في الإنتاج الروائي التونسي.

وأشار إلى أنّ روايات خريّف سُبقت بكتابات أخرى ذكر منها تحديدا روايات محمد العروسي المطوي وهي "**ومن الضحايا**"[13] و"**حليمة**"[14] و "**التّوت المرّ**"[15]. وتشترك جميعها في منحاها الوطني وتنزيلها زمنيّا ضمن الحقبة الاستعماريّة. واعتبرها الباحث مجرّد روايات تقليديّة دعائيّة لم تؤثّر في الكتابة الروائيّة التونسيّة لعدم انشغالها بقضايا السرد وفنيّات الرواية. وعدّ الباردي محمود المسعدي كاتبا إشكاليّا لتحوّل كتاباته إلى سلطة أدبيّة هيمنت على المشهد الأدبي التونسي مبرّرا ذلك بقيمة نصوصه وما تتميّز به من فرادة تحقّقت من خلال اللّغة العتيقة التي صيغت بها وطرح من خلالها قضايا فكريّة ذات طابع فلسفي.

ولئن أبدى الباردي رفضه لمحاولة بعض نقّاد الرواية التونسيّة اختزال المشهد الروائي التونسي في مدرستين نُسبتا إلى المسعدي والبشير خريّف لتميّز الإنتاج الروائي التونسي بتنوّع التجارب واختلافها وتعدّد المؤثّرات بشكل يحول دون اختزاله في أسلوبين من أساليب الكتابة السرديّة، فإنّه لم ينف مدى مساهمتهما في بلورة مسار الكتابة الروائيّة في تونس. فخصّص لكلّ منهما فصلا ضمن الباب الأوّل.

➢ **الفصل الثّاني: أثر محمود المسعدي**[16]

مثّل المسعدي سلطة أدبيّة تأكّدت من خلال تأثّر العديد من كتّاب الرواية في تونس بتجربته تحديدا جيل أواسط الثمانينات وبشكل أخصّ فرج الحوار وصلاح الدين بوجاه لحرصهما على تتبّع أثر المسعدي في صياغة نصوصهما بلغة تراثيّة وصياغة شخصيّة روائيّة شبيهة بأبي هريرة وإن كانت تعيش في سياق اجتماعي وتاريخي لا علاقة له بالسياق التاريخي الذي عاش فيه بطل المسعدي.

وبرز تأثّرهما تحديدا في نصوص "**مدوّنة الاعترافات والأسرار**"[17] بالنسبة إلى بوجاه الذي سعى إلى تنظير الواقعيّة اللّغويّة[18] والتأسيس لما أسماه الرواية اللّغويّة التي اعتبرها الوريث الموضوعي للرواية الذهنيّة والرواية

الواقعيّة في الآن ذاته [19]. وتأكّد هذا التوجّه لدى بوجاه بشكل جليّ في روايته "**النخّاس**"[20]. أمّا بالنسبة إلى فرج الحوار فبرز تأثّره بتجربة المسعدي في روايته "**الموت والبحر والجرذ**"[21] في مستويين اثنين. أوّلا في مستوى الشخصيّة التي هي في كثير من وجوهها شخصيّة أبي هريرة أو غيلان. وثانيا في مستوى التقسيم الشكلي للنصّ. ولاحظ الباردي أنّ كلّ من بوجاه والحوار قد عدلا عن هذا النهج في الكتابة في مؤلّفاتهما اللّاحقة لذلك أصبح من الصعب الحديث عن مدرسة المسعدي في كتابة الرواية. ولم يتعدّ الأمر بالنسبة إلى غيرهما من الروائيين ميلهم إلى ضرب من الأناقة اللّغويّة.

- **الفصل الثّالث: أثر البشير خريّف** [22]

طرح الباردي السّؤال ذاته: إلى أي حدّ يمكن أن نعتبر البشير خريّف رأس مدرسة في الكتابة الروائيّة التونسيّة؟ ولتحديد معالم الكتابة السرديّة لدى خريّف حرص الباحث على تحديد أهمّ سماتها. فنسب إليه فعل التأسيس للواقعيّة باعتبارها نهجا في الكتابة وأسلوبا في السرد. ورأى أنّها واقعيّة طبيعيّة تقوم على الإلمام بتفاصيل الحياة الواقعيّة. فهي تقوم أساسا على تمثيل الواقع المحلّي وتسريد الجزئيّات والأفعال التفصيليّة. ولاحظ أنّ ميزة هذه الواقعيّة تكمن في علاقتها باللّغة لاعتماد خريّف على اللّهجة المحليّة في مستوى بنية الجملة، وفي مستوى تطعيمها بمفردات من اللّهجة العاميّة المحليّة، وفي مستوى صياغة الحوار لتُعدّ نصوصه إبداعا تونسيّا خالصا في خطابها السردي وفي محكياتها.

وأكّد الباردي اقتفاء بعض الكتّاب أثر خريّف في محاولة تمثيل الواقع المحلّي وتوظيف اللّهجة العاميّة. ورأى أنّ أقربهم إلى هذا التوجّه هو محمد صالح الجابري من خلال "**يوم من أيام زمرا**"[23] . وحدّد نقاط الاشتراك بينهما. فقد حرص الجابري في نصّه على وصف واقع الحياة الاجتماعيّة في الرديّف أثناء حركة التحرير الوطني، إضافة إلى تنميط الشخصيّات سلوكا وأسلوبا في الحياة وطريقة العيش. كما مال إلى الاهتمام بجماليّة الجزئي والمفصّل في رسمه للأمكنة والشخصيّات والأوضاع الاجتماعيّة. وحرص على توظيف العاميّة التونسيّة المحليّة وإن لم يبلغ في ذلك مبلغ خريّف إذ اكتفى بتطعيم الفصحى بكلمات وعبارات من العاميّة المحليّة.

ولاحظ الباردي أنّ جيل الثمانينات من كتّاب الواقعيّة خرج على نموذج خريّف في كتابة الرواية الواقعيّة ونحوا منحى الواقعيّة المشرقيّة واستدلّ على ذلك بكتابات لعبد القادر بلحاج نصر مثل رواية "**صاحبة الجلالة**"[24] وساحة "**الطراميل**"[25]التي تميّزت كلّ منهما بإحالتها المرجعيّة الكثيفة وبتشخيصها الدقيق للعالم. فبدت تجربة بلحاج نصر أقرب إلى الاتّجاه الواقعي الوصفي الذي هو بين الواقعيّة التسجيليّة من ناحية والواقعيّة النقديّة من ناحية أخرى. كما استدلّ الباردي بتجربة حسن نصر من خلال نصّه "**دار الباشا**"[26]. فنصر رغم محاولته بناء شخصيّة روائيّة مغايرة هي أقرب إلى البطل الإشكالي، فإنّ روايته ظلّت وثيقة الصّلة ببعدها الواقعي فلم تتغيّر فيها صورة العالم ولا صورة السارد وشخّص فيها الواقع المعيش تشخيصا وصفيّا. ولاح أنّ الشخصيّة الإشكاليّة تظلّ قائمة في الرواية التونسيّة رغم تطوّر الفنّ الروائي، وإن ظلّت تتّبع النماذج التي صاغتها الرواية في المشرق العربي.

وأنهى الباردي هذا الفصل بالتأكيد على أنّ الكتابة الواقعيّة باتّجاهاتها المختلفة تظلّ سائدة باعتبار أنّ الواقعيّة أسلوبا في الكتابة ورؤية خاصّة للكون والوجود. وأكّد أنّ هذه الواقعيّة كرّست نمطا في الكتابة الروائيّة متكرّرا قلّص الطاقة الإبداعيّة.

✓ **الباب الثّاني: في التجريب الروائي** [27]

➢ **الفصل الأوّل: في أصل التجريب** [28]

قرن الباحث مفهوم التجريب باستراتيجيّة البحث في الشكل الأدبي. واعتبار التجاوز المستمر لتجربة الذات وتجربة الآخر رهانا فنيّا. وعدّ صدور كتاب **الأدب التجريبي** لعز الدين المدني [29] تتويجا للحركة الأدبيّة التي تبلورت في نهاية الستينات من القرن الماضي. واعتبره بمثابة البيان الأدبي العامّ الذي اختزل النقاشات الأدبيّة في نادي القصّة ومختلف المنتديات الثقافيّة. ولاحظ أنّ نشأة الرواية التجريبيّة في تونس كانت متأخّرة رغم أهميّة نصّ "**حدّث أبو هريرة قال**"[30] للمسعدي، إضافة إلى بعض النصوص الأخرى التي ظهرت في نهاية الستينات ومطلع السبعينات.

وأكّد أنّ التجريب ارتبط بشكل أساسي بالقصّة القصيرة. واحتضن التجريب القصصي نادي القصّة أبو القاسم الشّابي بالورديّة، فأغلب القصص التي أصدرها أعضاء هذا النادي من أمثال عز الدين المدني ومحمود التونسي وأحمد ممّو ورضوان الكوني وسمير العيّادي اتّسمت بنزعة تجريبيّة واضحة. وقام هذا التوجّه على البحث عن أشكال جديدة غير متشابهة.

وصرّح بأنّ تاريخ الرواية التجريبيّة يظلّ إشكاليّا. فتحدّث عن نصّ طويل للمدني هو "**الإنسان الصفر**"[31] الذي نُشر في مجلّة الفكر. وقد عدّه النقّاد رواية في حين أنّه نصّ سردي تكوّن من ثلاثة فصول. وذهب إلى أنّ نصّ "**حدّث أبو هريرة قال**" نصّ تجريبي بامتياز لأنّ مؤلّفه خرق السرد التقليدي في الرواية ووظّف شكل الحديث لإنشاء خطاب سردي جديد اخترق الحبكة الحكائيّة التقليديّة عبر تعديد السردة وتنويع الرؤى وتشظيّة السرد. كما احتفى النصّ باللّغة في مستواها التراثي.

➢ **الفصل الثّاني: في نصوص التجريب** [32]

أقرّ الباردي بأنّ الرواية التجريبيّة المكتملة هي "**ونصيبي من الأفق**"[33] لعبد القادر بن الشيخ. فرغم أنّ حكايتها بسيطة، فإنّها اشتغلت بالخطاب السردي في مستويات مختلفة. فقد وظّف كاتبها تقنيّة المشاهد السينمائيّة عبر تقسيم النصّ إلى ستّ لوحات متتاليّة اعتمادا على بعض تقنيّات التصوير السينمائي كالرسوم المكبّرة وزوايا النّظر المتباينة. واعتمد تقنيّة تعدّد الخطابات السرديّة. فالأوّل خطاب سردي واقعي تسجيلي والثّاني خطاب فكري نقدي تعليمي متعدّد المصادر، وإضافة إلى التعدّديّة اللّغويّة فالسرد يوظّف الفصحى والعاميّة التونسيّة والفرنسيّة على أساس أنّ الرواية تشخّص الواقع التونسي. فتمّ الجمع بين اللّغة العاديّة واللّغة الشعريّة واللّغة الرمزيّة. ورأى النّاقد أنّ هذه الرواية رغم أنّها بدت مشروعا سرديّا فإنّ مؤلّفه لم يصل فيه إلى تحقيق أهدافه الفنيّة. فالتّصوّرات الفكريّة والنّظريّة فاقت المنجز الفنّي الذي ظهر محدودا نظرا لبساطة الحبكة والغموض الذي يكتنف خطاباتها المتعدّدة، فهي تُعدّ من الروايات التجريبيّة الأولى التي يمكن أن نؤرّخ بها للتجريب الروائي في تونس.

وخلص إلى أنّ "**الإنسان الصفر**" و "**ونصيبي من الأفق**" لم يوثّرا في الكتابة الروائيّة في تونس، إذ ظلّت الرواية التقليديّة تهيمن على المشهد الإبداعي التونسي إلى حين ظهور نصّ "**حركات**" لمصطفى الفارسي [34] الذي تغيب عنه كلّ إشارة أجناسيّة. وهو نصّ انبنى على حركات اللّغة العربيّة (الفتح والضمّ والسكون). كما اختار مجموعة من الحروف ليبني عليها قسما من نصّه. وغابت الحكاية المستقلة في هذا العمل. وبدت الفصول منقطعة فلا بؤرة سرديّة مركزيّة ولا مدار حكائي أوّلي يجمعها. فلم تكن حركات رواية، بل هي نصّ إبداعي يدلّ على توق كاتبه إلى التجديد وتخطّي الأشكال الأدبيّة السّائدة.

ورأى أنّ "**مدوّنة الاعترافات والأسرار**" [35] لصلاح الدين بوجاه تُعدّ الرواية التجريبيّة الأولى التي تحمل وعيا نظريّا وإبداعيّا رغم حدودها الفنيّة. فهي الرواية التونسيّة الأولى التي ظهرت بميثاقها التجريبي. وافتتحت بتمهيد نظري غير معهود لدى كتّاب الرواية. فالمبدعون يؤلّفون والنقّاد ينقدون. ولكن مؤلّف الرواية وهو يكتب روايته الأولى أراد أن يكون منظّرا. وقد طمح إلى تأسيس نهج جديد بديل في الكتابة الروائيّة أطلق عليه رواية الواقعيّة اللّغويّة. أرادها أن تكون رواية أصيلة متأصّلة في التّراث السردي العربي والإسلامي. ويقدّمها صاحبها على أنّها رواية مضادّة للرواية الغربيّة الكلاسيكيّة وللرواية العربيّة الحديثة والوسيطة في الآن ذاته. بناها وفق شكل سردي تأسّس على نظامين بلاغيين تمثّلا في المتن والحاشية بشكل يوحي بتعاضدهما وتآزرهما. فكلّ منهما يمهّد للآخر ويهيئ له ويضيف إليه ويشرح مغلقاته.

وفتح بوجاه أبواب التجريب لنصوص لاحقة. فأصدر فرج الحوار "**الموت والبحر والجرذ**" [36] و"**النفير والقيامة**" [37]. وقدّمت الأولى نفسها على أنّها رواية بديلة للرواية التي تُكتب في تونس. فبدت نصّا معاديّا للواقعيّة مذهبا أدبيّا يلاحق الواقع وينقله. تقوم على خطاب ذي مستويين: مستوى مصرّح به يتعلّق ببعض مسائل الكتابة الإبداعيّة يقوله الكاتب في مقدّمته أو يمارسه قائل نصّه أو راويه أو بعض شخصيّاته. ومستوى غير مصرّح به يتمثّل في الممارسة الإبداعيّة ذاتها. وقد هدف به صاحبه إلى أن يكون نصّا متجاوزا للنصّ الواقعي وللواقعيّة ومبشّرا بشكل جديد هو ما بعد الواقعيّة الروائيّة. وتظلّ هذه الرواية نصّا تجريبيّا متميّزا ببنيته السرديّة وبأسلوبه.

وأصدر إبراهيم درغوثي لاحقا روايته التجريبيّة "**الدراويش يعودون إلى المنفى**" [38]. وكانت من الروايات الأولى التي وظّفت العجيب بشكل مكثّف. فألغت الحدود بمستوييها المكاني والزماني. وجعلت ساردها يتنقّل بين أزمنة عجيبة وأمكنة غريبة بحريّة مطلقة. وينتقل من مستوى لغوي إلى آخر ومن إحالة مرجعيّة إلى أخرى وفق منطق سردي لا عقلاني. وهو نصّ تتداعى ضمنه الحكايات. فالمؤلّف ينتقل من بؤرة سرديّة إلى أخرى على سبيل التّداعي. يخترق الأمكنة والأزمنة معتمدا حريّة التخييل والتذكّر. فتظلّ البنية السرديّة مفتوحة. فالسارد يروي ما يشاء وينتقل من حكاية إلى أخرى ومن شخصيّة مغايرة دون رقابة. فلا نعثر على علاقة محدّدة بين هذه الحكايات الصغرى وبين خطابات الرواية المختلفة. فكأنّ كاتبها أراد أن ينقل كلّ شيء تعلّق بثقافته القديمة والحديثة بدون نظام محدّد. فحقّقت الرواية التمرّد على الرواية التقليديّة وتجاوزت المفهوم المعهود للحكاية. وتميّزت بتناصها واستدعائها للشخصيّات التاريخيّة المتناقضة وحكاياتها العجيبة.

كما بدت رواية "**محاكمة كلب**" لعبد الجبّار العشّ [39] رواية تجريبيّة. فهي نصّ يقوم على مدارين حكائيين تجمع بينهما مفارقة عجيبة: مدار حكائي تخييلي يذهب فيه السرد في الإغراب بعيدا، ومدار حكائي مرجعي يقترب فيه السرد من الواقع والحقيقة كثيرا. فكان الدخول والخروج من مدار حكائي إلى آخر والمراوحة بين المتخيّل والواقعي ينتجان معا ضربا من قلّة الانسجام والتوافق ممّا يسهّل عمليّة الفصل بين المدارين دون التأثير بنائيّا على أيّ منهما. كما بدت نصّا على قدر كبير من الطرافة والجرأة من خلال وقائع المحاكمة وفي أقوال الشخصيّات أثناءها وهي تخوض في سيرة الكلاب وأخلاقها وخصائصها، وجرأتها في عمليّة الكشف والمكاشفة عبر تعرّض المؤلّف على لسان شخصيته الساردة إلى حياته الشخصيّة المثيرة رغم غياب أيّ ميثاق سير ذاتي واضح.

وينحو التجريب منحى آخر في رواية "**المشرط**" لكمال الرياحي [40] لقدرتها الفنيّة على تحويل حدث من الأحداث اليوميّة العاديّة التي تتناقلها الصحف ووسائل الإعلام إلى مضمون سردي أو مروي أساسي من مرويّات الرواية. وهي استراتيجيّة جديدة في ما يُكتب في تونس من روايات. والرواية نصّ مزج بين التخييلي والواقعي، بين أحداث عجيبة تخترق المنطق والممكن ضمن عالم سحري يجمع بين الخيال والخرافة والأجواء الفنتازيّة، وبين أحداث واقعيّة عاديّة. وتتعدّد الأصوات السرديّة وتتنوّع. فالمولّف لا يحدّد هويّة الصوت السردي ولا يُعلن عن طبيعة المتلفّظ منذ بداية المقطع، بل يترك الأمر للقارئ الذي يكتشفه في غضون الحكاية وفي مسار السرد. وهو ما يسم النصّ بشكل من أشكال الإلغاز والغموض ممّا يجعله مفتوحا ومحاورا. كما تكوّنت من سياقات حكائيّة مختلفة ومتنوّعة سمتها التنافر والتباين. تقوم على الانتقال من مستوى سردي إلى آخر ومن سياق حكائي إلى سياق جديد، ومن مضمون سردي إلى مضمون مغاير. وبدت كلّ الحكايات التي تتألّف منها الرواية مبرّرة تبريرا فنيّا. فهي على تنوّع حكاياتها محكمة البناء متماسكة الحكي وما التفكّك الذي يبدو للقارئ إلّا تفكّك ظاهري ناتج عن الانتقال من مستوى سردي إلى مستوى آخر. وهو ما يمثّل مظهرا من مظاهر حداثة النصّ الروائي.

- **الفصل الثّالث: في أزمة التجريب** [41]

عرض الباردي ضمن هذا الفصل نموذجين من النصوص لحسونة المصباحي. أمّا الأوّل فرواية "**الآخرون**" [42] التي تتأسّس استراتيجيّة الكتابة فيها على تسريد الشخصي وتحويله إلى سرد ملتبس يظلّ على حدّ دقيق فاصل بين الحقيقة والخيال حتى لا يتحوّل إلى وثيقة شخصيّة من وثائق المؤلّف. فلا نعثر على إشارة صريحة إلى وجود الكاتب داخل نصّه. فيصبح صوت السارد هو رجع الصّدى لصوت الكاتب، دون أن يعلن الكاتب أنّه يروي تجربته الشخصيّة في هذا النصّ السردي لتندرج الرواية ضمن الكتابات التي صُنّفت ضمن ما اصطلح عليه بالرواية غير الخياليّة/ الصحافة الجديدة/ الحقائق القصصيّة. فالمؤلّف يتجاوز السائد في الرواية التجريبيّة التونسيّة التي تسعى في مستوى استراتيجيّة الكتابة إلى تذويت الموضوعي في حين يسعى المصباحي إلى موضعة الذاتي عندما يُخضع وقائع شخصيّة وعلاقات ذاتيّة يمكن أن تكون من باب المذكّرات الشخصيّة إلى صلابة البناء الروائي.

وأمّا الثّاني فيتمثّل في رواية »**حكايات تونسيّة**« [43] التي تتكوّن من حكايتين مستقلتين في شكل مقاطع قصيرة متناوبة وتمضيان متوازيتين لا تتقاطعان إلّا مرّات قليلة في المقاطع الأخيرة. فقد اعتمدت بناء السرد المزدوج وثنائيّة السارد. فيمكن قراءة كلّ حكاية بشكل مستقلّ دون أن يتغيّر شيء في مستوى بنية الرواية ومستوى تسلسل

أحداثها. ويرى الباردي أنّ هذه الرواية لا تطرح إشكاليّة محدّدة لا على مستوى مروياتها ولا على مستوى الشكل الفنّي.

➢ **الفصل الرّابع: السرد أو التخييل الذاتي** [44]

استدلّ الباردي على هذا التوجّه في الكتابة الروائيّة في تونس بعدّة نصوص مثل رواية "**انكسار الظلّ**" لنصر بلحاج طيّب [45]. والنصّ عبارة عن مقطعين سرديين كبيرين يمكن تحديدهما زمانا ومكانا. ويمثّلان عالمين مختلفين تجمع بينهما مجموعة من الثنائيّات تجري في إطار مدارين سرديين مختلفين ومترابطين في آن واحد. إنّهما مدار الحياة في القرية ومدار الحياة في المدينة. وتتمثّل هذه الثنائيّات في ثنائيّة المكان وثنائيّة التقليد والتحديث وثنائيّة الجيل. ولم تنتج هذه الرواية حكاية متكاملة شأن الروايات العاديّة. فالسارد لا يحكي ولا يروي، وإنّما يعرض مجموعة من الشخصيّات كان قد عرفها أو عاش معها أو سمع عنها. فكان ناقلا لما شاهد أو عرف أو سمع من أخبار وواصفا لها.

وبعد أن عمد السارد إلى إنشاء حكايات قصيرة حول الشخصيّات، فإنّه غيّر استراتيجيّة السرد في المقطع الثّاني من روايته ليصبح شخصيّة من شخصيّات المروي، وليقوم المدار السردي على رصد حياته مع أترابه في المدينة الكبيرة واصفا الحياة اليوميّة لهذه الشخصيّات التي عرفها وعاش معها. يرصد تفاصيلها وجزئيّاتها. وهو ما يفضي إلى التساؤل حول حقيقة هذا العالم المسرود. فلئن كان هذا العالم، من منظور سردي خالص، هو عالم متخيّل، فإنّ الحديث كان حول شخصيّات لها مرجعيّة اجتماعيّة ممّا يدفع إلى البحث عن مدى التخييل في بناء هذه الشخصيّات.

ولقد تطابق السارد في هذه الرواية مع المؤلّف. فالكاتب يورد مشاهدات شخصيّة حقيقيّة كان قد عاشها. فالمتكلّم في هذا النصّ السردي هو شخص حقيقي رغم محاولات التخفّي. فقد كان المنظور السردي ذاتيّا. ورغم محاولة الإيهام بالتباعد التي يلتجئ إليها السارد، فإنّ الرواية تظلّ أقرب إلى التخييل الذاتي.

✓ **الباب الثّالث: رواية نسائيّة / رواية نسويّة** [46]

➢ **الفصل الأوّل: رواية نسائيّة** [47]

إنّ الإشكاليّات التي تطرحها الرواية التي تكتبها المرأة لا تختلف كثيرا عن الإشكاليّات التي تطرحها الرواية التي يكتبها الرّجل. فالحديث عن رواية نسائيّة تونسيّة لا يعني خصوصيّة في حدّ ذاتها، بل إقرارا بأهميّة هذه النصوص في مستوى مساهمتها في تأثيث المشهد الإبداعي في تونس. ورأى الباردي أن لا مجال للحديث عن روائيّة تونسيّة بالمعنى الاصطلاحي للكلمة لعدم توفّر تراكمات إبداعيّة تؤسّس لرؤية متكاملة للفنّ الروائي لغلبة تجارب الرواية المفردة التي تكتب بقلم نسائي.

وتختلف هذه الروايات التي تكتبها المرأة في مستوى اتّجاهاتها الفنيّة والفكريّة. واعتمد الباردي نموذجا لهذه الكتابة رواية "**مراتيج**" لعروسيّة النالوتي [48]. ونسب إليها فضل الخروج عن المرويات التقليديّة في الروايات النسائيّة العربيّة التي تنحصر في أغلب الأحيان في قضايا المرأة وفي علاقتها بالرجل وفي تلك النزعات النسويّة التي تصوّر المرأة ضحيّة القهر الذّكوري. كما قطعت مع السرد الذاتي الذي يعمد إلى ضمير المتكلّم من خلال شخصيّة ساردة تسترجع حياتها الماضية لتبرّر موقفها في الحياة. فقام نصّها على الانتقال ين الضمائر الثّلاثة: الغائب

والمتكلّم والمخاطب. فيجد القارئ نفسه إزاء نمطين من السردة: سارد غير متضمّن في الحكاية يروي من خارجها ويبرّر ويفسّر ويعلّق عبر تدخّلاته المباشرة، وسارد متضمّن في الحكاية يروي من داخلها باعتباره شخصيّة مركزيّة في الرواية.

ولم تختلف المرويات في رواية "**زهرة الصبّار**" لعلياء التابعي [49] عن نصّ عروسيّة النالوتي. فالروايتان تتّخذان من النّضال الطلّابي في سبعينات القرن الماضي مدارا سرديّا أساسيّا. فكان نصّها سيرة نسويّة في شكل مزيج من الشّهادة على مرحلة عاشها اليسار التونسي ومن الاعترافات الخاصّة ومن النقد الذاتي، وإن أنكرت المؤلّفة أي علاقة لأحداث الرواية بالواقع غير أنّ الاحالات المرجعيّة تبدو عميقة وهوما منح النصّ تميّزه.

ومثّل الخطاب السردي سمة من سمات هذه الرواية التي تُروى ضمن مقام سردي واحد لا يتجاوز الليلة الواحدة. تولّى فعل الرواية فيها ساردان تبادلا الأدوار طيلة زمن الحكي. فكان كلّ منهما راو ومروي له في الآن ذاته. وكانت أغلب المقاطع الحكائيّة من باب الخطاب المباشر، وفي شكل جمل سرديّة من باب الخطاب المنقول، إضافة إلى وجود سارد من الدرجة الأولى يظهر ويختفي.

وفي نهاية التسعينات ظهرت روايات نوّعت المشهد الإبداعي النسائي في تونس من بينها كتابات مسعودة أبو بكر التي نشرت "**ليلة الغياب**"[50]. وقد تميّز هذا النصّ ببساطة بنيته السرديّة وبميله إلى الاختزال الأسلوبي. وقامت الراوية بتذويت السرد باختيارها رواية حكايتها بضمير المتكلّم. فكانت الشخصيّة الساردة مثليّة القصّة. وقد لجأت إلى تقطيع السرد عبر تقاطعات زمنيّة كثيرة بين زمن الحكاية وزمن الخطاب. فهي تبدأ حكايتها من نهايتها.

وظهر جيل جديد من الروائيّات من بينهنّ آمنة الرميلي التي تثير روايتها "**الباقي**" [51] العديد من الإشكاليّات. فقد عدّها الباردي قصّة قصيرة مشبعة لسببين: أوّلهما قلّة عدد الشخصيّات، وثانيهما محدوديّة المدار الحكائي لأنّ السرد يراوح بين شخصيّة وأخرى. فلا يخرج عن هذا المدار المحدود. وقد وزّعت المؤلّفة نصّها وفق مقاطع سرديّة غير متكافئة. وورد بعضه معنونا وبعضها الآخر دون عناوين. وبدت الرواية نصّا تخييليّا مرّتين. نصّ تخييلي كتبته مؤلّفته الواقعيّة آمنة الرميلي، ولكنّه في الوقت ذاته قصّة كتبتها شخصيّات الحكاية التي تعاضدت لروايتها دون أن يحقّق ذلك سمة تعدّد الأصوات وتعدّد الرؤى. فلا اختلاف بين السردة حول الأحداث المرويّة ولا تباين في رؤيتهم للعلاقات بين الشخصيّات و رؤية العالم. فهم يشتركون في رواية حكاية واحدة ويمثّلون بالتّالي صوتا واحدا لا مجال للتعدّد فيه.

لقد مثّلت هؤلاء الكاتبات اتّجاها مشتركا في كتابة الرواية يمكن أن يُنعت بمصطلح الرواية النسائيّة. ويُقصد به الرواية الفنيّة التي تعكس رؤية مؤلّفاتها للحياة والوجود وموقفهنّ من الكتابة بعيدا عن تلك النزعات الأنثويّة وعن إيديولوجيّة المرأة. فالرواية النسائيّة ليست رواية أيديولوجيّة ولا تجعل من الأنثى مركز الكون في مقابلة حادّة مع الرجل، ومن ثمّ تظلّ الكتابة محايدة بعيدة عن التصنيف الجنسي.

- **الفصل الثّاني: رواية نسويّة** [52]

اعتبر الباردي أنّ آمال مختار هي زعيمة اتّجاه الرواية النسويّة في تونس بدون منازع. فكتاباتها تتبنّى مقولة الأنوثة والذكورة، لذلك تجعل منها مجالا تعبيريّا للدفاع عن الأنوثة. وقد أثارت كتاباتها جدلا كبيرا لاختيارها نهجا

في الكتابة يحدّد رؤيتها للعالم وللحياة من خلال مواقفها النسويّة التي تتجلّى في كلّ النصوص التي كتبتها، من ذلك روايتها "**الكرسي الهزّاز**" [53] وهي نصّ يقوم على مدارين حكائيين أساسيين هما قتل الأبّ وتمجيد العشق. تتولّى فيه الذات الأنثويّة سرد حكاية الرواية التي هي في الحقيقة الشخصيّة المركزيّة. وتتميّز هذه الرواية ببنائها البسيط المحكم وبلغتها الشعريّة وبتذويتها للسرد. فقد اختارت المؤلّفة أن تسرد حكايتها بضمير المتكلّم، وأن تروي حكاية شخصيّة هي أقرب إلى المكاشفة والاعتراف.

وعرف اتّجاه الرواية التي تكتبها المرأة في تونس تجربة روائيّة حديثة العهد تتمثّل في كتابات عفيفة سعودي السميطي التي كتبت "**هبني أجنحة**". [54] ويتمّ السرد فيها بضمير المتكلّم. وتبدو الساردة شخصيّة مركزيّة تعيش التجربة وتمارسها وتعبّر عنها لذلك يُغرق السرد في الذاتيّة. فيرد أشبه بمونولوغ أنثوي تعترض فيها المتكلّمة على الأوضاع الاجتماعيّة وتتوق فيه إلى حريّة تريدها ولم تستطع أن تنجزها.

واختارت المؤلّفة في روايتها "**صدأ التّيجان**" [55] أن تسرد حكايتها بضمير الغائب. فبدا ساردا عليما محيطا بالشخصيّات ومشاعرها وأحاسيسها. ويعتمد الرؤية من الخلف. فاطّلع على المشاعر الإنسانيّة وكثّف من المجاز والاستعارات. وتكلّم بلسان شخصيّاته. وقرأ أفكارها. وتظهر النزعة النّسويّة عبر بعض المواقف الفكريّة التي تتّخذها الساردة والتي تؤكّد أنّ المرأة ضحيّة الرجل من خلال أحداث الرواية التي تثبت وحشيّة الذكورة وقسوتها في علاقتها بالأنوثة.

رأى الباردي أنّ الكتابة الروائيّة النسائيّة، وإن كانت تتطوّر تطوّرا بطيئا، فإنّها أنجزت أعمالا فنيّة هامّة. وقد أثبتت أنّها لا تحصر الإنتاج الروائي في اتّجاه بعينه ولا تتبنّى أطروحات فكريّة مشتركة. فقد تنوّعت الخلفيّات الفكريّة التي تقف وراء هذه الروايات. وبهذا الاتّجاه الإبداعي النسائي، بدا المشهد الروائي في تونس متنوّعا ومختلف العناصر لا مجال لتصنيف مدوّنته تصنيفا علميّا دقيقا، لذلك يصعب الإقرار بوجود مدارس أدبيّة واضحة المعالم في مستوى الكتابة الروائيّة في تونس. ولعلّ ما يُعاب على المشهد الروائي في تونس، أنّه ظلّ ينمو ويتطوّر من خلال التجارب الفرديّة. فلم تظهر في تونس حركات أدبيّة متنوّعة في السرد ولم يظهر نقّاد ينظّرون للكتابة، إضافة إلى أنّ اللّحظة الثوريّة التي عاشتها تونس لم تغيّر المشهد الإبداعي. فلم تكن الثورة إلّا موضوعا في بعض النصوص التي تتّخذ صبغة التوثيق والشّهادة، فقليلة هي النصوص الروائيّة التي استوحت من الثورة مواضيعها ومروياتها. فلم تفرز، إلى حدّ الآن، ثورة في الأشكال الفنيّة وفي الأطروحات الفكريّة.

رسم الباردي لنفسه صورة النّاقد القارئ للنصّ الذي يسعى نحو استكشاف خواصّه ظواهرها وبواطنها بشكل أتاح له استشراف الكون الإبداعي للنصوص المقروءة واكتناه أبعادها الخفيّة. فرسم بذلك مسارا قرائيّا واضحا أتاح للقارئ فهما أعمق للروايات. وقد دلّت ممارسته النقديّة والقرائيّة للنصوص الروائيّة على إلمامه بالنّظريات النقديّة الحديثة بشكل أشار إلى وعي نقدي يلازمه وجّهه إلى قراءة الأعمال الأدبيّة. فتميّزت مقارباته بتنوّع مفاهيمها وتطوّر أدواتها وتجدّد أنساقها ممّا أتاح له النأي عن القراءة الانطباعيّة المنفلتة مقابل الموضوعيّة العلميّة. فجمع بين رصد الأنساق والبنى والأدوات الفنيّة والرموز، وبين التفسير والتأويل. فرسم ملمح النّاقد الأكاديمي المتمكّن من أدوات القراءة المنهجة التي تؤطّر عمليّة النقد ووظيفته ضمن أطر واضحة المعالم والمنطلقات. فارتقى بالفعل النقدي من المستوى الانطباعي إلى المستوى العلمي المتخصّص إيمانا منه أنّ النقد إنّما

هو فعل مواز للكتابة الروائيّة ومكمّل للعمليّة الإبداعيّة التي لا تستقيم دونه، محدّدا بذلك أطراف العمليّة الإبداعيّة النصّ- الروائي- القارئ/النّاقد.

وقد عكس تفاعل الباردي مع النصوص قراءة وتحليلا وتأويلا امتلاكه لقدر من الحدس جعله قادرا على قراءة كلّ نصّ بما يستجيب لخصوصيّاته ممّا أدرج نقده ضمن النقد الإبداعي. فهو لم يتقيّد بضوابط المناهج بشكل اعتباطي، بل أخضع المنهج لطبيعة النصّ المقروء. فاختلفت مقاربته للنصوص سواء تلك التي استوجب خصّها بمناهج مختلفة، أو تلك التي فرضت خضوعها جميعا لنفس النظريّة النقديّة مع حرصه على تخصيص كلّ منها بما يميّزها عمّا سواها في مستوى خصوصيّة سياقاتها الفنيّة والفكريّة والاجتماعيّة والتاريخيّة. وقد دلّ ذلك، من جهة، على قدرة الباردي النّاقد على تحديد الفوارق الدقيقة التي ينطلق منها كلّ كاتب، وأثبت، من جهة أخرى، أنّ الإبداع في النقد لا يكون بتطبيق المناهج النّظريّة بشكل يجعل النّاقد ملتزما بشكل يطغى عليه الحياد، بل من الضروري أن يتمتّع بحيّز من الحريّة التي تتيح له التفاعل مع المقروء وابداء رأيه في ما يقرأ دون خرق لمبدأ الموضوعيّة. ويمكن للمتتبّع لكتابات الباردي أن يلاحظ انعكاس فعله النقدي على رؤيته النقديّة لإبداع الآخرين من جهة، وعلى تطوّر أدبه من جهة أخرى.

2-1 المنجز الروائي:

كان إنتاج الباردي النقدي مدخلا استراتيجيّا لكتاباته الروائيّة. وقد نأى بنقده للرواية عن بناء تصوّرات تجريديّة عنها أو صياغة نظريّة شاملة لها تلتزم بقواعد وقوانين محدّدة لا مجال لتخطّيها إيمانا منه أنّ الرواية فنّ لا يُعلّم بل يُمارس إبداعا وكتابة. فكانت كلّ رواية من رواياته تؤسّس لنظريّة مختلفة لهذا الجنس الأدبي ليتحرّر بذلك من فكرة سطوة النظريّة على العمل الإبداعي. فلم تكن أعماله تطبيقا للمناهج السرديّة وإسقاطها على النصوص، بل جعل لكلّ نصّ من نصوصه خصائص تسمه وتميّزه عمّا سواه. وتضع أدواته التعبيريّة في أفق المساءلة الدائمة.

وقد تعدّدت نصوص الباردي الروائيّة بتعدّد تجاربه في مجال الكتابة ضمن هذا الجنس الأدبي [56]. فقد تدرّج من الواقعيّة التسجيليّة إلى الواقعيّة النقديّة فالتجريب ليتوّج تجربته بتوجّهه صوب سيرته الذاتيّة. وسنعمد إلى مقاربة رواية "**ديوان المواجع**" نموذجا لمنجزه الإبداعي عبر تحليل مستوى من مستويات عتباتها النصيّة ممثّلا في العنوان.

2- 1-1 العتبات النصيّة:

يُقصد **بالعتبات النصيّة** جملة النصوص التي تحيط بالنصّ في مستوييه الداخلي والخارجي. ولئن لم يوليها النقد القديم عناية، فإنّ النّظريّات النقديّة الحديثة اهتمّت بربط الصّلة بينها وبين النصّ الأصلي [57]. وأكّدت أن لا مجال لوجود نصّ أدبي دون نصوص محيطة تُدرس "ضمن سياق نظري وتحليلي عامّ يعتني بإبراز ما للعتبات من وظيفة في فهم خصوصيّة النصّ، وتحديد جانب أساسي من مقاصده الدلاليّة. وهو اهتمام أضحى في الوقت الراهن مصدرا لصياغة أسئلة دقيقة تعيد الاعتبار لهذه المحافل النصيّة المتنوّعة الأنساق وقوفا عند ما يميّزها ويعيّن طرائق اشتغالها"[58]. فلا يُقرأ النصّ دون الإلمام بجميع جزئيّاته وعلاقاته الداخليّة والخارجيّة لتصبح العتبات بذلك مكوّنا جوهريّا في النصوص بشكل عامّ وفي الروائيّة منها على وجه أخصّ، إذ مثّلت عنصرا سرديّا

دالّا، وخطابا قائم الذات يختصّ بضوابط بنائيّة ودلاليّة. وتتمثّل العتبات النصيّة في "مجموع النصوص التي تحيط بمتن الكتاب من جميع جوانبه: حواش وهوامش وعناوين رئيسيّة وأخرى فرعيّة وفهارس ومقدّمات وخاتمة وغيرها من بيانات النّشر المرفقة التي تشكّل في الوقت ذاته نظاما إشاريّا ومعرفيّا لا يقلّ أهميّة عن المتن الذي يحيط به، بل إنّه يلعب دورا هامّا في نوعيّة القراءة وتوجيهها"[59]. وتُعدّ العتبات شفرات ذات علاقة مباشرة بالنصّ إذ تمكّنه من الانفتاح على أبعاد دلاليّة مختلفة، إضافة إلى أنّها تمهّد للقارئ التعرّف على النصّ وتتيح له تعميق فهمه وتأويله. وسنقارب العتبات في رواية الباردي بوصفها نصوصا موازية من خلال عتبة العنوان:

2-1-2 العنوان الخارجي/ الأصلي:

يمثّل العنوان نصّا موازيا في العمل الروائي وعتبة هامّة لمقاربة المتن، ومدخلا أساسيّا لعالم الرواية لما يتضمّنه من أبعاد بنائيّة ودلاليّة. ويعدّ "النظام المعقّد في تكوينه والمتشابك بإحالاته داخل النصّ. كما يمكن التماس أثره نصيّا عبر النّظر إليه بوصفه عتبة تربط الداخلي بالخارجي والواقعي بالمتخيّل. فهو عتبة النصّ وعلامته الأولى التي تسمه وتميّزه عمّا سواه من المؤلّفات. وهو على غاية من الأهميّة إذ يعتبر أساس كلّ خطاب روائي فهو يلخّص الرواية إذ يتقدّم بوصفه نصّا مكثّفا يختزل العمل الروائي. كما يُعدّ بعدا من أبعاد القراءة لدى المتلقّي ومفتاحا من مفاتيحها التي يستعين بها لاستنطاق النصّ وتأويله. وسنقارب هذا العنصر الفنّي في نصّ الباردي بوصفه عنصرا إجرائيّا أساسيّا ومحورا دلاليّا رئيسيّا. يمكّن المتلقّي من الولوج إلى عالم النصّ. وسنحلّله بنية ودلالة ووظيفة لنبيّن علاقته بالمتن الحكائي لما يحمله من دلالات وتأويلات تلقي إضاءات على النصّ في كلّيته.

أُثبت العنوان في صدارة الفضاء النصّي للرواية. فقد كُتب **ديوان المواجع** في أعلى صفحة الغلاف بخطّ واضح وبحروف كبيرة استدلالا على أهمّيته وبعده الأيقوني. فكان حضوره، رغم الاقتصاد اللّغوي الذي اعتمده الباردي في صياغته إذ لم يتجاوز اللّفظين، ملفتا للانتباه ومغريا القارئ بقراءة النصّ، والبحث عن دلالات العنوان بين سطوره، ومحاولة فكّ شفراته الرامزة. وقد صيغ في بنيته اللّغويّة في شكل مركّب إضافي وظيفته مفعولا به تنزّل ضمن جملة فعليّة مختزلة مؤولة تأويل حذف. وتُقدّر نواتها المحذوفة (مسند+ مسند إليه) بالنّواة الإسناديّة – قرأت-. فكان عنوانا فنيّا بكلمتين تضمّنتا كثافة دلاليّة أكّدت تعالقه بالنصّ اللّاحق. وجعلتا القارئ مقبلا لاستكشاف دلالات هذا الديوان المملوء وجعا وفكّ غموضه.

ومواجع اسم مشتق. وجمع للفظ موْجِع. ويعني في مستوى الدلالة مواضع الألم. وقد تعمّد الباردي جمعه للاستدلال على عمقه. ولم يكتف بذلك إذ جعل للمواجع ديوانا. فبدا عنوانا يثير الكثير من التساؤلات في مخيّلة القرّاء. فهم يشتركون في فهم أنّ النصّ سيكون موضوعه الوجع. فالتصوّر الأوّلي الجامع بينهم أنّهم سيقرؤون نصّا الوجع فيه نواة يبني وفقها الباردي نسيج نصّه، ولكن اختلافهم سيكون حول أيّ وجع ستتحدّث الرواية. فقد تكوّن الديوان من سبعة كتب وسبع حكايات جمعت بينها مدينة الجنوبيّة، التي تحيل على مدينة قابس الواقعة في الجنوب الشرقي للبلاد التونسيّة، وهي مسقط رأس الكاتب "أذكر اسمها، إنّها الجنوبيّة. قالوا لي إنّها بلدة على البحر، بحرها ساحر ويحيط بها النخيل من جوانبها الثّلاثة الأخرى"[60]. ومثّلت فضاء مكانيّا امتدّت في حيّزه الأحداث التي سعى الكاتب من خلالها إلى تفكيك كثير من قضايا الواقع التونسي الاجتماعيّة والسياسيّة

والاقتصاديّة والثقافيّة وإبراز موقفه منها بنَفَسٍ سرديّ ملحميّ كان الوجع فيه تيمة مركزيّة في النصّ، ففيها تسريد لأوجاع لامست أبعادا مختلفة توزّعت بين الوطن والشخصيّات:

أ- مواجع الوطن:

كانت الرواية تجسيدا واقعيّا لواقع تونس. فقد قاربت مواجع وطن على امتداد قرن كامل عبر رصد جملة التحوّلات السياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة والثقافيّة التي عرفتها تونس منذ بدايات القرن العشرين في مسار خطّي تفرّع إلى ثلاثة أزمنة زمن الاستعمار- زمن الاستقلال- زمن ثورة 14 جانفي 2011 وما بعدها. فبدا الباردي راويا لمواجع وطن.

صوّر الانقسامات السياسيّة التي عرفتها تونس بين الزعيمين بن يوسف وبورقيبة من خلال تمثيلها في العلاقة بين الأخوين إبراهيم وشكري اللذين احتدم بينهما الخلاف وشُبّها بقابيل وهابيل "في بيت الولي الصالح قابيل وهابيل، أُطلبي لهما الستر"[61] فقد اختلفا وتجادلا ولم يتّفقا على مناصرة رجل واحد. كان إبراهيم من أنصار بن يوسف وشكري من أنصار بورقيبة. فأصبحا الإخوة الأعداء يتقاتلان ويتبادلان الاتّهامات وكلّ منهما يحيك المؤامرات للآخر. وانساقت الجنوبيّة وراءهما ففقدت هدوءها واشتدّت الأزمة بالانقسام إلى فريقين. فأصبح لكلّ منهما أتباع ومريدين. وانتشرت الإعدامات في شوارع الجنوبيّة، والتصفيّات والتصفيّات المضادّة. واشتعلت النيران في الأملاك. فتجاوزت المعركة حدّها "لا شيء يُصان الآن، لا الدمّ ولا الأملاك والأرزاق"[62].

كثرت الاضطرابات. أصبحت المدن والقرى ساحات حرب. فالمقاوم يقاتل المقاوم. وارتكبت المجازر في أماكن عديدة. ففقد الإنسان طمأنينته لأنّه أصبح هدفا للملثّمين الذين يدخلون المدينة في العتمة فيخلعون الأبواب ويقتلون الرجال في بيوتهم أمام زوجاتهم وأطفالهم. وترك الرجال الجبال والمرتفعات والأودية وجاؤوا ليقاتلوا في الجنوبيّة "ومن يقاتلون؟ يقاتل بعضهم بعضا. لم تعد المعركة معركة كلام وخطب. أضحت معركة رصاص وسكاكين"[63] وتصاعدت الأحداث حدّ اغتيال الشيخ إبراهيم "رأيت ثلاثة رجال يعبرون المزار بسرعة مذهلة ويتّجهون نحو الضريح. كانوا يلاحقونه. صحت يا سيّدي إبراهيم. ثلاث طلقات ناريّة. ثمّ خرجوا كما دخلوا"[64]. اغتيل لأنّه دخل لعبة السياسة. والسياسة لا ترحم. إنّها معركة بقاء ووجود، والبقاء للأقوى. وحسم الصراع بين الزعامتين بالدماء.

بدأت الأزمات تتفاقم والتوتر يزداد يوما بعد يوم. وتوسّعت الاضطرابات وأُعلن الإضراب العامّ. ولم يعد الرئيس قادرا على المسك بزمام الأمور "لقد تغيّر الزمن. وعندما يتغيّر الزمن لا تظلّ الأشياء كما كانت. والرصيد التاريخي للزعيم ينضب الآن يوما بعد يوم"[65]. تغيّر المجتمع ولم يعد البلد كما كان. تعالت أصوات الاحتجاج والرفض ولن يكون الرئيس "قادرا على حسم الصراعات التي تشبّ حوله، كلّهم يريدون أن يكون حاضرا وغائبا في الوقت ذاته"[66] واحتدّت الصراعات في القصر.

واندلعت ثورة الجياع احتجاجا على ارتفاع سعر الرغيف ومناداة بسقوط النظام. وكانت المواجهة بين مواطنين بلا سلاح وحكّام يتشبثوّن بالسّلطة. كان الشعب يقاوم بالحجارة مقابل القنابل اليدويّة والهراوات والبنادق. تساقط الجرحى والقتلى دفاعا عن لقمة العيش. ولكن المفارقة العجيبة بمجرّد ظهور الزعيم على التلفاز عادوا إلى ديارهم وهم يهتفون بحياته.

كان الزعيم هرما هدّته الشيخوخة وأفناه المرض. والوزراء يصولون ويجولون والموظّفون في الإدارات هم السّادة الجدد. وبدأت الأزمات تتفاقم والتوتّر يزداد وتوسّعت الإضرابات. ولم يستطع الرئيس أن يحسم الأمور. فقد شاخ واستسلم للقوى تتجاذبه في كلّ اتّجاه إلى أن انقلب عليه الجنرال وأزاحه عن السّلطة.

أصبح البلد في ظلّ الحكم الجديد يتّجه نحو المجهول. وظنّ الرئيس أنّه الحاكم بأمره، وأنّ امبراطوريته ستدوم. فكان الاستيلاء على أملاك الدولة وعقد الصفقات السريّة وإيداع الأموال بالخارج. وفي القصر وُجدت امرأة تطمح إلى الحكم وإلى امتلاك كلّ شيء. فأصبحت سيّدة القصر وحاكمة قرطاج. أطلقت يدها تبيع وتشتري. وحرصت على المحافظة على نفوذها. امتدّت يد عائلتها إلى كلّ المدن. واستشرى الفساد. كانت الصورة قاتمة. وكان النّاس يتحدّثون عن المافيا الجديدة في القصر، وعن دور سيّدته فيها. فلم يردعهم امتعاض السفارات الأجنبيّة ولا تقارير منظّمات حقوق الإنسان. كثرت الاعتقالات وتضاعف عدد مرتادي القبو الكبير بوزارة الداخليّة. وتعالت أصوات المحقّقين وصيحات الموقفين وهم يتعذّبون. لا يرون نور الشّمس، ولا يميّزون بين الليل والنّهار. وتشعّبت الأحداث. وشنّت منظّمات حقوق الإنسان حربها العاتية. وتحرّكت الآلة الدعائيّة المضادّة في الداخل والخارج. ولم يعد الرئيس قادرا على الحكم.

وسقط الجنرال. وتنادى مناوئو الأمس من كلّ حدب وصوب. خرجوا من السجون وتركوا المهاجر. وتحوّلوا إلى ساسة جدد يحكمون البلاد بلا خبرة لهم بشؤون الحكم. تعمّقت أزمة البلد. وتكاثرت الاعتصامات في المدن والأرياف. واشتدّ الاحتجاج على الحكومة. وساءت الأوضاع. وبدأت سلسلة الاغتيالات.

أثبت الباردي أنّ للتاريخ مواجعه. فعند قراءة ديوان المواجع تطوّقنا الأسئلة وتحاصرنا من كلّ جانب، أسئلة عن وطن يكابد أوجاعه التي تُعاش كلّ تفاصيلها في كلّ آن بعمق بالغ. وطن أصبح العيش فيه ملحمة يتصارع فيها ألم ممزوج بأمل، وواقع متطلّع إلى حلم. وتتشابك في نسيجه الأزمنة بين ماض وحاضر ومستقبل. مواجع جعلت من الوطن جرحا لا يلتئم. وجعلت القارئ في توق دائم لوطن ينبض بملامح الحياة. فلم تكن هذه المواجع تجربة بلا معنى، بل مثّلت سبيلا لتشكيل صورة وطن يواجه تحدّيات. فكأنّ مواجعه اختبار حقيقيّ لبناء واع في إطار تجربة شاملة ومتعدّدة الأبعاد تجمع بين الإرادة الفرديّة والجماعيّة. وأكّد الباردي بذلك أنّ وجع الأدب من وجع الوطن. وبدا من خلال تشخيصه للمواجع داعيا إلى خلق معنى جديد لوطن يشكّل فيه الإنسان جوهر تحرّره ووجوده. فالوطن ليس مجرّد رقعة جغرافيّة، بل هو وجود وانتماء يمثّلان جوهر الهويّة الإنسانيّة.

ب- مواجع الإنسان:

وزّع الباردي المواجع على امتداد السرد الروائي. وقرنه بالشخصيّات المؤسّسة للحدث. فكشفت الرواية عن مشاعر إنسانيّة متدفّقة:

***الشّيخ عبّاس:**

رغم كونه رجلا من أثرياء المدينة إلّا أنّه عاش وجعا سببه والده بعد معرفته أنّ مجيئه إلى الحياة كان نتاج رغبة شبقيّة آسرة حين رأى شيخ العشيرة، أبوه، بنت الثّالثة عشر التي اختطفها ومضى بها إلى استراحته الخاصّة حيث اغتصبها ثمّ رمى بها وسط الخدم في البيت الكبير. حوّلها من طفلة يانعة إلى امرأة وأمّ على غير استعداد. لم يُشهد النّاس على زواجه منها إلّا بعد ولادتها بابنه السّابع/ الشّيخ عبّاس. عاش انكسار أمّه وخذلانها وهو يراها

تعيش حياتها أسيرة. فامتلأ قلبه حقدا عليه. فقد كان سببا في طفولته المضطربة. كان يدرك أنّه ليس شقيق إخوته، وأنّ والدته لم تحظ بالمكانة التي تستحق. فرغم ما ميّزها عن بقيّة زوجاته من صغر سنّ وجمال إلّا أنّ فقر أسرتها جعلها في مرتبة دنيا.

عاش ارتباكا كبيرا وصورة والده "شيخ العشيرة الذي يملك المال والجاه والنّفوذ وبنات العشيرة، يغتصب كلّ مرّة واحدة منهنّ، يتزوّج هذه ويطلّق تلك ويرمي الأخرى بين الخدم عندما ينتفخ بطنها"[67]، تطارده وتجعله يعيش حياة لا يريد أن يحياها. فرفض الحصول على نصيبه من ممتلكات والده عند توزيعه لثروته واكتفى بطلب البغال والعربات تعفّفا.

لم يستطع أن يغفر له خطيئته، وحين مات لم يتمكّن من البكاء أو إظهار حزنه. لم يتغيّر رأيه في أبيه كان يراه دائما "رجلا نزقا استطاع أن يمدّ ذراعه إلى العشيرة وأعطاها شيئا من نفوذه وماله، ولكنّه كان رجلا نزقا بلا عقل"[68] وتعمّق وجعه بقطيعة إخوته الذين كانوا يريدون شيئا من ثروته "لم يعد لي إخوة. لم يعطوني شيئا ولم آخذ منهم شيئا. أنا من أمّ وهم من أمّ أخرى"[69]. وبلغ الوجع ذروته في موته الذي لم يكن عاديّا. فقد مات مرتين.

***مريم:**

ذهبت الى بيت الشّيخ إبراهيم لترعى وليدته الجديدة. كان جمالها فتّاكا كما تخبرها سيّدتها للّا عيشة دائما. كانت طموحة وتتطلّع إلى حياة مختلفة "من حقّي أن أرفع نظري قليلا وأن أنظر إلى أعلى. فلماذا تريدين أن أعيش خادمة وأموت خادمة"[70]. بدأ الفتى خيري ابن سيّدها إبراهيم في ملاحقتها في غفلة من أمّه. تعلّمت في البداية كيف تحاذره وتصدّه. ثمّ أحبّته وهي تراه يلهث وراءها. مراودته لها تربكها وترهقها وهو يحدّثها حبّا وولها. لطالما حذّرتها أمّها "إيّاك وذكور البيت، لمّي نفسك يا بنت وحاذري. هم في البيت سادة وذكور وقد تخفق التقوى في ردع الوصول إلى الشّهوة. وإذا ركبت الشّهوة ذكرا من ذكورهم سيفعل كلّ شيء للوصول إليك"[71]، غير أنّها لم تصمد طويلا.

غرّر بها سيّدها خيري بعد أن أقنعها بهيامه وبأنّها سيّدة البيت وبأنّه يريد أن يتزوّجها وصدّقته. ناداها إلى فيلا ريجينة. وكذب عليها وانتهك جسدها وزرع بذرته في أرحامها. وكان جبانا فتخلّى عنها عند علمه بحملها. فتنكّر لها وأذلّها رغم توسّلها إليه للإيفاء بوعده "استرني يا سيّدي، لقد وضعت البذرة في أحشائي. ضناك في بطني يا سيّدي، وأنت كنت قد وعدّتني"[72] حينها أدركت أنّ للمجتمع قوانين لا يمكن لشريعة الحبّ أن تتجاوزها. فالسيّد لا يتزوّج خادمته. فالخادمة خادمة والسيّد سيّد.

كان زواجها اتّفاق تسوية بين أمّها و للّا عيشة في طيّ الكتمان. لم يترك لها إلّا الاختيار بين ثلاثة رجال في خدمة بيت والده. اختارت الطاهر السائق، فالخادمة تتزوّج خادما، هذا قانون الحياة. ترى زواجها قدرا وأمّها تراه حظّا "أنت محظوظة، في بطنك الآن حفيد من أحفاد سيدي عبّاس، إنّها بركة في النهاية، ومن يدري ماذا ينتظرك معه"[73].

ووجع مريم مواجع. فهي تعيش وجعها الخاصّ. وتعيش وجع هذا الطفل من خلال تفكيرها في مستقبله. فهو "سيكون هجينا وسيعيش رغم أنفه بين عائلتين ولن يكتشف حقيقة أبوّته إلّا بعدما يمضي في الحياة شوطا طويلا"[74]. تعهّدت لنفسها أن تخبره حين يكبر بقصّته وقصّتها مع أبيه. وستجعله ينتقم لمعاناتها "سأعلّمه كيف

يصفّي حساباته معه بنفسه، وكيف يُرجع لي حقّي من هذا الرجل الذي اغتصبني وسرق أنوثتي بأكاذيبه، واشترى لي زوجا بماله"[75].

وتعيش وجعها ووجع زوجها الذي قبلها رغما عنه امتثالا لأوامر سيّده "لم يتركه يفكّر حتّى يجيب. استعد هذا الأسبوع للزّواج. أنا الذي سأشرف عليه، ثمّ لك منّي ما يرضيك"[76]. تزوّجها رغم علمه أنّها كانت لرجل غيره وأنّ الطفل القادم ليس من صلبه. تعيش وجع أنّه لن يصدّقها لو روت له الحقيقة وكشفت له أنّ الأمر كان حادثا طارئا. كانت حياتها معه ألم ومعاناة "حياتي مع زوجي لا أستطيع أن أحدّدها، أسعى إلى أن أسعده، ولكن هل أفلحت؟ يضع يده على بطني المنتفخ ولا يقول شيئا. هذا القادم ليس من صلبك كيف ستستقبله عندما يخرج من بطني؟ يسكت ولا يقول شيئا"[77].

***خير الدين الجمني:**

كان يعيش شعورا غامضا لا يعرف كنهه، حيرة لا يجد لها مبرّرا فهو "خير الدين الجمني ولست خير الدين الجمني"[78]. لم يدرك أنّه ابن الخطيئة الكبرى، وأنّه من صلب خيري العمايري إلّا وقد غدا شابّا متخرّجا من الجامعة. كان الجميع يعلم إلّا هو. عرف وحده فلم يصدّق. ففتح جرحا قديما. كانت الحقيقة قاسية وموجعة. كانت سلوى ابنة خيري هذه الفتاة الليبراليّة حلمه، رهانه الذي لا بدّ أن يكسبه. كان يريد ربط الماضي بالحاضر. وقد تحقّق الربط ولكن بشكل لم يتوقّعه. كان في شكل اعتراف مفاجئ "ليست شقيقتك ولكنّها أختك. أنت من صلبي يا خير الدين. نعم أنت من صلبي...ما كنت لأعترف لولا خوف الوقوع في الخطيئة الكبرى"[79]. لم يستطع التصديق. انهار العالم من حوله.

أدرك أنّ أزمته أزمة هويّة من هو؟ من يكون؟ لم يكن الطاهر الجمني والده. اكتفى بمنحه اسمه في ظلّ مقايضة رخيصة. لا يمكن لابن سيّدي عبّاس أن يتزوّج خادمة. كان خيري يرعاه من بعيد. رفض وجوده. ورفض نسبته إليه. حمل وزرا ثقيلا "أبناؤك يخطؤون وأنا أحمل وزر هذه الخطيئة...أنا ولدك أحتاج إلى هويّة جديدة. أنكرتم عليّ هويّتي وانتسابي إليكم. تدارون الفضيحة وأعيش أنا بعيدا عن هذا الصّخب العائلي"[80] انتابه القلق واغتالته الحيرة نتيجة هذا المزيج الغريب ابن الخادمة والمليونير. أحسّ أنّه هجين فوالده من فصيلة وأمّه من فصيلة أخرى. عاش وجع الرفض فهو ابنه وليس ابنه. رفض الاعتراف رسميّا بأبوّته له. أيّ وجع أكبر من اكتشافه أنّ الفتاة التي بحث عنها ليراودها أضحت بين عشيّة وضحاها أخته، ولعنة الحرام تحول بينهما. انتقم لأمّه ولنفسه من عائلة العمايري من خلال علاقته بريم ابنة عمّته التي تخلّصت من جنينها دون أن تخبره بالأمر. ولم ينجب بعدها رغم زواجه المتكرّر. انتهى مكسور الجناحين بعد خروجه من السجن. عاد شبحا هرما. باع كلّ ما يملك ورجع إلى الجنوبيّة بحثا عن الرّاحة والسكينة بعد أن غاص في الوحل. فهرب من العاصمة تاركا جاهه وسلطانه وعلاقاته مع السّلطة والحكّام ورجع إلى الجنوبيّة يتملّكه إحساس بالخيبة عنيف.

بدا للعنوان الرئيسي صلة وثيقة بمواجع الواقع التي عكست مواطن وجع سياسيّة واجتماعيّة واقتصاديّة. فتمثّل الباردي واقع بلاده وتاريخه من خلال انشغاله بقضايا وطنه ومجتمعه في آن واحد. فقد كشف السرد عن كمّ الوجع الذي يتخلّل الوقائع. وكنّا كلّما توغّلنا في القراءة لاحظنا ازدياد وهج دلالة العنوان ليكتشف القارئ التعالق الدلالي بينه وبين النصّ. فالرابط بينهما تفاعلي بين بنية صغرى وبنية كبرى، والعلاقة بينهما مباشرة إذ

يحيل العنوان على النصّ والنصّ على العنوان. فمثّل مدخلا أساسيّا للنسيج النصّي. وعُدّ العلامة الأولى لعمليّة القراءة والتلقّي، وأُولى عتبات النصّ التي يمكن من خلالها الولوج إلى معالمه الخفيّة واكتشاف كنهها. وقد أفصح الباردي من خلاله عن محتوى نصّه بشكل كلّي غير مفصّل. فعلاقة العنوان بالمتن هي علاقة جزء بكلّ ولا مجال لفهمه دون الرجوع إلى الرواية في مجملها. فهو التيمة الكبرى للمتن بوصفه علامة تحيل عل المضمون الدلالي للنصّ.

لئن يعمد بعض الروائيين إلى إثبات عناوين ملغزة لا علاقة لها بمتن الرواية بشكل يثير دهشة القارئ ويكسر أفق توقّعه، فإنّ الباردي جعل منه عتبة النصّ وبدايته بصفته دالّا يحيل على مدلوله، وأفقا يفتح المجال أمام توقّع القارئ. فخلق علاقة تكامليّة بين نصّه وعنوانه الدّال عليه، بل إنّ العنوان يغتني بمعان جديدة في معجم الوجع كلّما تدرّجنا في قراءة الرواية. فربطت بين ديوان المواجع العنوان وديوان المواجع المتن علاقة جدليّة تفاعليّة بشكل توافق مع توقّع المتلقّي. وبدا هذا العنصر الفنّي مفتاحا إجرائيّا فتح مغالق النصّ إذ أمكن من خلاله استخلاص البنية الدلاليّة للرواية. كما ورد محمّلا بعلامات وإضاءات ساهمت في فكّ رموز المتن. فلم يكن العنوان، بذلك، مجرّد علامة لسانيّة، بل مثّل فعلا فنيّا يؤسّس لروابط حواريّة بينه وبين المتن. فلا مجال لفهم أحدهما بمعزل عن الآخر. كما تجاوز كونه مؤشّرا تعريفيّا وتحديديّا ليؤسّس لدور القارئ في عمليّة إعادة إنتاج النصّ وتأويل دلالته النهائيّة من خلال استكناه معانيه والكشف عن تعالق العنوان بالمتن.

2-1-3 العناوين الداخليّة/ الفرعيّة:

هي العناوين التي تثبت داخل النصّ. ويعتمدها المؤلّف لتقسيم نصّه. وهي تؤدّي وظائف مشابهة أو مماثلة لما يؤدّيه العنوان العامّ. وتمثّل عناصر مؤسّسة داخل المتون الروائيّة. كما تعدّ شكلا من أشكال الأسانيد القرائيّة التي توجّه قراءة المتلقّي لكشف مغالق النصّ.

وقد شكّلت العناوين الداخليّة البناء السردي للرواية إذ قسّمتها إلى مقاطع ووحدات سرديّة كوّنت مجتمعة متن الرواية في سبعة أجزاء من خلال تصنيف الباردي لها في شكل سبعة كتب تفرّعت بدورها إلى وحدات سرديّة صغرى تتالت كالآتي:

***الكتاب الأوّل: عاشق البحر**

1- المعجزة 2- اغتصاب 3- استراحة 4- للرجل أسراره 5- الفقير إلى ربّه

***الكتاب الثّاني: غزالة**

1- عندما تروي الخادمة حكايتها 2- فيلا ريجينة 3- زعامات 4- صراع 5- الشّهيد

***الكتاب الثّالث: ديكان وحبّة قمح**

1- هجرة 2- شارع مرسيليا 3- الأستاذ 4- كازينو فريدة 5- عودة الرّوح

***الكتاب الرّابع: ريم الدّهماني تمارس حرّيتها**

1- الخيّاط وصالون الخياطة 2- الحفيدة 3- وعيّ أنثوي 4- المرجل 5- ضباب

***الكتاب الخامس: اعترافات خير الدين الجمني**

1-نار 2- المواجهة 3- الآخر 4- هُجنة 5- سيّد القصر

***الكتاب السّادس: نور**

1- حلّ 2- دراويش 3- اعترافات لا بدّ منها 4- طريق الله 5- وصول

***الكتاب السّابع: كاتبُ السيرة يُحيِّن أوراقه**

1- فوضويّ 2- ميثاق واعتراف 3- وللسيّرة مفاجأتها أيضا 4- عطب 5- المطر والعاصفة

مثّلت العناوين الداخليّة عتبات نصيّة هامّة تخلّلت عمليّة القصّ وكشفت مغاليق النصّ. وبيّنت أوجه التعالق بينهما. وقد اقترنت ببعدين: بنائي إذ استقلّ كلّ عنوان بقصّة مختلفة فكانت نصّا قائم الذات، ودلالي إذ لخّصت مضمون الكتاب في مستوى الأحداث والوقائع. وقد أُسند فعل السرد في كلّ وحدة سرديّة من وحدات كلّ كتاب إلى شخصيّة مختلفة من شخصيّات الرواية بجعلها تتحدّث عن نفسها بسرد سيرتها أو جزء منها، أو الحديث عن شخصيّة أخرى في مستوى علاقتها بها ممّا شكّل الإطار التفاعلي الذي عبّر عن العلاقة بين الشخصيّة والحدث وفق تحوّل الأنساق السرديّة والسياقات الحدثيّة التي تتشكّل ضمن نسيج السرد. وهي حكايات حدّدت مواطن المواجع ذلك أنّ الإحاطة بالظروف التي عاشتها وعايشتها تيسّر للقارئ فهم جوهر النصّ القائم على الوجع الذي قام على توجيهها وتحديد مسارها.

وقد تغيّرت العنونة بتغيّر مسارات السرد دون أن ينفي ذلك تفاعل العناوين وترابطها بالنصّ وتعالقها معه وامتدادها فيه ضمن رؤية سرديّة واحدة. فقد اخترقت هذه الكتب نسيجَ الرواية عموديّا، ليُخبر كلّ واحد منها عن حكاية شخصيّة من شخصيّاتها، وتضافرت أفقيّا لتُنبئَ بالمحكيّ العامّ وفق رؤية فنيّة ودلاليّة تحدّد علاقتها بالسياق العامّ للرواية ممّا مكّننا من استكشاف النصّ فهما وتفسيرا، تفكيكا وتركيبا. وبدا بين النصّ وعتبة عناوينه الداخليّة علاقة جدليّة إذ كانت سبيلا للسفر في دهاليز مواجعه المتفرّعة داخله ليحقّق النصّ انسجامه واتّساقه، وبها تشكّلت مقروئيته وكُشفت مقاصده.

مثّل العنوان الرئيسي والعناوين الداخليّة مكوّنا أساسيّا من مكوّنات الخطاب السردي لدى الباردي باعتبارها نسقا نصيّا ومعرفيّا يشيّد معانيه ودلالاته في مواقع التعالقات الوثيقة مع متن الرواية. فشكّلت مدخلا للتشكيل والبناء في مستوى علاقة المجمل بالمفصّل الذي صاغه عنصر التفاصيل التي كان لها حضور كثيف في مستوى نسق السرد، والتي تباينت طبيعتها وخصوصيتها ووظائفها بتباين مساراتها دون أن ينفي ذلك ارتباطها العضوي الذي ساهم في بلورة عالم روائي مخصوص قارب التخييلي في علاقته بالمرجعي، والذات في علاقتها بما تبدع. فكان "**ديوان المواجع**" محكي وطن ومحكي ذاكرة. وحمل عمقا سياسيّا واجتماعيّا جعل منه ذاكرة ثقافيّة سجّلت مرحلة هامّة من تاريخ تونس الحديث تتجاوز القرن وتمتدّ من نهايات القرن التاسع عشر إلى بدايات الألفيّة الجديدة في سياقات فنيّة متنوّعة أحاطت بعائلة عبّاس العمايري على امتداد أربعة أجيال وما أحاط بها من تغييرات حضاريّة وسياسيّة واجتماعيّة واقتصاديّة. هذه العائلة التي خرجت من الإقطاع إلى البرجوازيّة في سلالتها المتأخّرة. ومرّت بالنضال الوطني وتبنّت الاتّجاه المعارض في الحزب. وتوزّعت في النهاية بين ليبراليّة وإسلاميّة. وقد انعكست هذه الصيرورة على الشخصيّات في مستوى علاقاتها وسلوكها ومسار تطوّرها في تفاعلها مع الواقع الروائي الذي ساهم في نموّها وتغيّرها بأن عاشت مواجعها التي أبرزت صراعاتها وكشفت جوانبها النفسيّة. وكان ارتباطها بغرض الوجع ارتباطا عضويّا شكّل وعيها وحدّد مسار الأحداث في الرواية. فالصراع والمعاناة يؤثّران على تفاعلاتها

مع واقعها ممّا أتاح كتابة السائد والمألوف عبر تخييل الواقع. وهو ما أثبت قدرات الباردي في التحوّل من ناقد إلى مبدع يكتب الرواية من خلال محاولته استقراء قدرته في تمثّل واقعه وتأويله بعيدا عن صفة الأكاديمي المختصّ في النقد الأدبي.

بدا الباردي مدركا لأهميّة عتبة العنوان بوصفها احدى الأسس النظريّة المعرفيّة التي توجّه إنتاج النصّ الأدبي الحديث، وباعتبار النصّ الموازي أهمّ المفاتيح التي تدرس مغاليق النصّ الذي تتحقّق أدبيته، في وجه من وجوهه، انطلاقا من عتبة العنوان التي تجاوزت كونها مكوّنا ثانويّا لتستقيم مركز اهتمام في لسانيّات النصّ. وقد حقّق "**ديوان المواجع**" هويّة نصيّة مخصوصة من خلال هذا العنصر البنائي الذي اعتبر عنصرا اجرائيّا لاستكشاف الأغوار العميقة للرواية. فالوقوف عند المرفقات النصيّة **لديوان المواجع** مساءلة وتحليلا من شأنه نقل مركز التلقّي من النصّ إلى النصّ الموازي، وفي توجيه القارئ نحو سياق إضافي لفهم النصّ وتفسيره، وتنبيهه إلى مسالك ممكنة لولوج الرواية والتعرّف إلى عوالمها. كما أنّ مقاربتها نظرا وتأويلا يتيح إمكانات مختلفة للقراءة.

أكّد الباردي، من خلال كتاباته الروائيّة، ذاته بوصفه مبدعا دون أن يحاول تأكيد ذاته النقديّة في نصوصه التي تبلورت شكلا تعبيريّا إبداعيّا فنيّا دلّ على امتلاكه طاقة تخييل منحته القدرة على الإدراك الجمالي للعالم والتعبير عن سياقاته المختلفة. فلم يخضع لوصاية النقد ولم يستحضر مفردات علم السرد ونظرياته وأدواته الإجرائيّة، وإن لم ينف هذا مساهمة تجربته النقديّة في إدراكه لعوالم الكتابة الروائيّة فصاغ نصوصه بشكل ضمني من منظور النّاقد العارف بمداخل النصّ والمدرك للسّياقات التي توجّهه وتتحكّم بالفهم والتفسير ممّا أتاح له تطوير أدوات الكتابة وصياغة أسئلة مختلفة وسلك مناح أخرى أكثر رحابة.

3- الخاتمة:

أثبت الباردي بجمعه بين بعدين الباردي/النّاقد والباردي/الروائي أنّ الفعل الإبداعي لا حدود له، ممّا مكّنه من أن يكون من جهة ناقدا عالما بنظريّات السرد، ومن جهة أخرى كاتبا مبدعا. فالروائي لا يعني بالضرورة أنّه لا يمكنه أن يكون ناقدا متذوّقا للنصّ الذي يكتبه أو الذي يقرأه ممّا يدحض المقولة المنسوبة إلى عبد الرحمان منيف "النّاقد مبدع فاشل". فالنّاقد يمكن أن يكون كاتبا للرواية، كما أنّ كاتب الرواية يمكن أن يكون ناقدا يمتلك وعيا بأدواته النقديّة والمعرفيّة التي تمكّنه من الانفتاح على عوالم النصّ الإبداعي ومقاربة عمق الأعمال السرديّة واكتشاف جماليّاتها. وتقوم طبيعة هذه العلاقة بين هذين البعدين على التماهي. وقد رفض الباردي تصنيفا لذاته المبدعة في عوالم النقد أم في عوالم الإبداع من خلال إجابته عن سؤال: "محمد الباردي روائي وناقد على أيّ الجنبين ترتاح؟" فأجاب: "في الحقيقة لا أرى هذه المواجهة بين وجهين من شخصيتي الأدبيّة: وجه النّاقد ووجه الروائي. ولا أستطيع أن أفضّل وجها على وجه، ففي الوجهين أجد راحتي فعندما أتعب وأنا أكتب نصّا نقديّا التجئ إلى الكتابة الإبداعيّة والعكس أيضا صحيح لكنّني في الإبداع يكون هامش حرّيتي واسعا فلا شيء يمكن أن يضع حدّا للخيال، أمّا في الكتابة النقديّة فأنا ككلّ ناقد أدبيّ أخضع للمواضعات وأتوخّى الحياديّة والدقّة وبالتّالي يكون هامش الحرّية محدودا." فكما يكتب الرواية يمكنه أيضا إنتاج نصّ نقدي كاشف لسياقات النصّ الإبداعي تحليلا وتفكيكا وتأويلا. فيتحوّل، بذلك، من مرتبة الخالق للنصّ إلى مرتبة إعادة خلق نصّ منجز. فالقراءة تُفعّل إمكانات

النصّ عبر آليات نقديّة تستند على تمشّ علمي ورؤية تأويليّة ومفاهيم محدّدة للاستراتيجيّات النصيّة المبثوثة في الحيّز النصّي ممّا يمنح الأدب آفاقا جديدة، ورؤى متبلورة ومتغيّرة .

الهوامش:

[1] - محمد الباردي: حنّا مينه كاتب الكفاح والفرح، دار الآداب، بيروت، 1993.

[2] - محمد الباردي: شخص المثقّف في الرواية العربيّة المعاصرة، الدار التونسيّة للنّشر، تونس، 1993.

[3] - محمد الباردي: في نظريّة الرواية، سراس للنّشر، تونس، 1996.

[4] - محمد الباردي: الرواية العربيّة والحداثة، دار الحوار للنّشر والتوزيع، 2002.

[5] - محمد الباردي: إنشائيّة الخطاب الروائي الواقعي في الرواية العربيّة، مركز النّشر الجامعي، تونس، 2004.

[6] - محمد الباردي: سحر الحكاية: الراوي والمروي والميتاروائي في أعمال إلياس خوري، مركز الرواية العربيّة، تونس، 2004.

[7] - محمد الباردي: عندما تتكلّم الذات، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، 2005.

[8] - محمد الباردي: الحداثة وما بعدها في الرواية العربيّة، المجلس الأعلى للثّقافة، 2014.

[9] - محمد الباردي: التحوّلات السرديّة: الحداثة وما بعد الحداثة، دار الحوار، 2015.

[10] - محمد الباردي: تأمّلات في الرواية التونسيّة: في أدب المحاولة، ضحى للنّشر، تونس، 2015.

[11] - المصدر السابق، ص7.

[12] – البشير خريّف: الدقلة في عراجينها، الدار التونسيّة للنّشر وتنمية فنون الرسم، تونس، 1969.

[13] - محمد العروسي المطوي: ومن الضحايا، دار المغرب، تونس، 1956.

[14] - محمد العروسي المطوي: حليمة، دار بوسلامة للنّشر، تونس، 1964.

[15] - محمد العروسي المطوي: التوت المرّ، الدار التونسيّة للنّشر، تونس، 1967.

[16] - محمد الباردي: تأمّلات في الرواية التونسيّة: أدب المحاولة، مصدر سابق، ص19.

[17] - صلاح الدين بوجاه: مدوّنة الاعترافات والأسرار، سراس للنّشر، تونس، 1985.

[18] - المرجع نفسه، ص88.

[19] - م. ن، ص. ن.

[20] - صلاح الدين بوجاه: النّخاس، دار الجنوب للنّشر، تونس، 1995.

[21] - فرج الحوار: الموت والبحر والجرذ، دار الجنوب، تونس، 1985.

[22] - محمد الباردي: تأمّلات في الرواية التونسيّة: أدب المحاولة، مصدر سابق، ص33.

[23] - محمد صالح الجابري: يوم من أيّام زمرا، الدار التونسيّة للنّشر، تونس، 1968.

[24]- عبد القادر بلحاج نصر: صاحبة الجلالة، الدار العربيّة للكتاب، 1981.

[25] - عبد القادر بلحاج نصر: ساحة الطراميل، على نفقة المؤلّف، 2004.

[26] - حسن نصر: دار الباشا، دار الجنوب، تونس، 2010.

[27] - محمد الباردي: تأمّلات في الرواية التونسيّة: أدب المحاولة، ضحى للنّشر، مصدر سابق، ص79.

[28] - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[29] - عزالدين المدني: الأدب التجريبي، الشركة التونسيّة للنّشر والتوزيع، تونس، 1972.

[30] - محمود المسعدي: حدّث أبو هريرة قال، الدار التونسيّة للنّشر، تونس، 1973.

[31] - عزالدين المدني: الإنسان الصفر، مجلّة الفكر، تونس، 1967.

[32] - محمد الباردي: تأمّلات في الرواية التونسيّة: أدب المحاولة، مصدر سابق، ص89.

[33] - عبد القادر بن الشيخ: ونصيبي من الأفق، دار سراس، تونس، 1970.

[34] - مصطفى الفارسي: حركات، الدار التونسيّة للنّشر، تونس، 1978.

[35] - صلاح الدين بوجاه: مدوّنة الاعترافات والأسرار، مرجع سابق.

[36] - فرج الحوار: الموت والبحر والجرذ، دار الجنوب، تونس، 1985.

[37] - فرج الحوار: النفير والقيامة، دار سراس، تونس، 1985.

[38] - إبراهيم درغوثي: الدراويش يعودون إلى المنفى، دار رياض الريس، لندن، 1992.

[39] - عبد الجبّار العشّ: محاكمة كلب، دار الجنوب، تونس، 2007.

[40] - كمال الرياحي: المشرط، دار الجنوب، تونس، 2006.

[41] - محمد الباردي: تأمّلات في الرواية التونسيّة: أدب المحاولة، مصدر سابق، ص137.

[42] - حسونة المصباحي: الآخرون، تبر الزّمان، تونس، 1998.

[43] - حسونة المصباحي: حكايات تونسيّة، دار سحر للنّشر، تونس، 2007.

[44]- محمد الباردي: تأمّلات في الرواية التونسيّة: أدب المحاولة، ضحى للنّشر، مصدر سابق، ص145.

[45] - نصر بالحاج بالطيب: انكسار الظلّ، الشركة التونسيّة لتنمية فنون الرّسم، تونس، 2012.

[46] - محمد الباردي: تأمّلات في الرواية التونسيّة: أدب المحاولة، مصدر سابق، ص 157.

[47] - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[48] - عروسيّة النالوتي: مراتيج، دار سراس للنّشر، تونس، 1985.

[49] - علياء التابعي: زهرة الصبّار، دار الجنوب، تونس، 1991.

[50] - مسعودة أبو بكر: ليلة الغياب، دار سحر للنّشر، تونس، 1997.

[51] - آمنة الرميلي: الباقي، در الجنوب، تونس، 2013.

[52] - محمد الباردي: تأمّلات في الرواية التونسيّة، مصدر سابق، ص182.

[53] - آمال مختار: الكرسي الهزّاز، دار الآداب، بيروت، 1992.

[54] - عفيفة سعودي السميطي: هبني أجنحة، على نفقة المؤلّفة، 2009.

[55] - عفيفة سعودي السميطي: صدأ التّيجان، مركز الرواية العربيّة، تونس، 2011.

[56]- محمد الباردي:

- الملاح والسفينة، دار كمون، تونس، 1983.

- مدينة الشموس الدافئة، مؤسّسة سعيدان للطباعة والنّشر، تونس، 1987.

- قمح أفريقيا، دار الحوار، 1992.

- على نار هادئة، دار الجنوب، تونس، 1996.

- حوش خريف، دار سراس، تونس، 1997.

- جارتي تسحب ستارتها، دار الآداب، بيروت، 1998.

- الكرنفال، دار سحر للنّشر، تونس، 2004.

- حنّة، مركز الرواية العربيّة، تونس، 2010.

- تقرير إلى عزيز، ضحى للنّشر، تونس، 2012.

- ديوان المواجع، ضحى للنّشر، تونس، 2014.

– مريم، ضحى للنّشر، تونس، 2016.

- شارع مرسيليا، ضحى للنّشر، تونس، 2017.

* - رواية الكرنفال: جائزة الكومار الذّهبي للرواية التونسيّة لسنة 2005.

- رواية ديوان المواجع: جائزة الكومار الذّهبي للرواية التونسيّة لسنة 2014.

[57] - أُنظر: Gérard Genette, Seuils, éd Seuil, Coll. Poétique, Paris, 1987

[58] - عبد الفتاح الحجمري: عتبات النصّ: البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط 1، 1996، ص7.

. أُنظر أيضا: Bernard Valette, Esthétique du roman moderne, éd. Armand Colin, 2005, P147

[59] - عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النصّ، دراسة في مقدّمات النقد العربي القديم، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2000، ص16.

[60] - محمد الباردي: ديوان المواجع، مصدر سابق، ص10.

[61] – الرواية، ص113.

[62] - الرواية، ص123.

[63] - الرواية، ص131.

[64] -الرواية، ص152.

[65] - الرواية، ص225.

[66] - الرواية، ص226.

[67] - الرواية، ص34.

[68] - الرواية، ص64.

[69] - الرواية، ص62.

[70] - الرواية، ص100.

[71] - الرواية، ص107.

[72]- الرواية، ص117.

[73] - الرواية، ص124.

[74] - الرواية، ص121.

[75] - الرواية، ص139.

[76] - الرواية، ص118.

[77] - الرواية، ص124.

[78] - الرواية، ص315.

[79] - الرواية، ص333.

[80] - الرواية، ص335

المصادر والمراجع:

***المصادر:**

1. محمد الباردي: ديوان المواجع، ضحى للنّشر، تونس، 2014.
2. محمد الباردي: تأمّلات في الرواية التونسيّة: في أدب المحاولة، ضحى للنّشر، تونس، 2015.

***المراجع:**

✓ **باللغة العربيّة:**

1. محمد الباردي:

- حنّا مينه كاتب الكفاح والفرح، بيروت، دار الآداب، 1993.
- شخص المثقّف في الرواية العربيّة المعاصرة، الدار التونسيّة للنّشر، 1993.
- في نظريّة الرواية، سراس للنّشر، 1996.
- الرواية العربيّة والحداثة، دار الحوار للنّشر والتوزيع، 2002.
- إنشائيّة الخطاب الروائي الواقعي في الرواية العربيّة، مركز النّشر الجامعي، 2004.
- سحر الحكاية: الراوي والمروي والميتاروائي في أعمال إلياس خوري، مركز الرواية العربيّة، 2004.
- عندما تتكلّم الذات، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، 2005.
- الحداثة وما بعدها في الرواية العربيّة، المجلس الأعلى للثّقافة، 2014.
- التحوّلات السرديّة: الحداثة وما بعد الحداثة، دار الحوار، 2015.
- الملّاح والسفينة، دار كمون، 1983.
- مدينة الشموس الدافئة، مؤسسة سعيدان للطباعة والنّشر، 1987.
- قمح أفريقيا، دار الحوار، 1992.
- على نار هادئة، دار الجنوب، 1996.
- حوش خريف، دار سراس، 1997.
- جارتي تسحب ستارتها، دار الآداب، 1998.
- الكرنفال، دار سحر للنّشر، 2004.
- حنّة، مركز الرواية العربيّة، 2010.

- تقرير إلى عزيز، ضحى للنّشر، 2012.
- مريم، ضحى للنّشر، 2016.
- شارع مرسيليا، ضحى للنّشر، 2017
2. - البشير خريّف: الدقلة في عراجينها، الدار التونسيّة للنّشر وتنمية فنون الرسم، 1969.
3. - محمد العروسي المطوي:
- ومن الضحايا، دار المغرب، 1956.
- حليمة، دار بوسلامة للنّشر، 1964.
- التوت المرّ، الدار التونسيّة للنّشر، 1967.
4. - صلاح الدين بوجاه:
- مدوّنة الاعترافات والأسرار، سراس للنّشر، 1985.
- النّخاس، دار الجنوب، تونس، 1995.
5. - فرج الحوار:
- الموت والبحر والجرذ، دار الجنوب، 1985.
- فرج الحوار: النفير والقيامة، دار سراس، 1985.
6. - محمد صالح الجابري: يوم من أيّام زمرا، الدار التونسيّة للنّشر، 1968.
7. - عبد القادر بلحاج نصر:
- صاحبة الجلالة، الدار العربيّة للكتاب، 1981.
- ساحة الطراميل، على نفقة المؤلّف، 2004.
8. - حسن نصر: دار الباشا، دار الجنوب، 2010.
9. - عزالدين المدني:
- الإنسان الصفر، مجلّة الفكر، 1967.
- الأدب التجريبي، الشركة التونسيّة للنّشر والتوزيع، 1972.
10. - محمود المسعدي: حدّث أبو هريرة قال، الدار التونسيّة للنّشر، 1973.
11. - عبد القادر بن الشيخ: ونصيبي من الأفق، دار سراس، 1970.
12. - مصطفى الفارسي: حركات، الدار التونسيّة للنّشر، 1978.
13. - إبراهيم درغوثي: الدراويش يعودون إلى المنفى، دار رياض الريس، لندن، 1992.
14. - عبد الجبّار العشّ: محاكمة كلب، دار الجنوب، 2007.
15. - كمال الرياحي: المشرط، دار الجنوب، 2006.
16. - حسونة المصباحي:
- الآخرون، تبر الزّمان، 1998.
- حكايات تونسيّة، دار سحر للنّشر، 2007.
17. - نصر بالحاج بالطيب: انكسار الظلّ، الشركة التونسيّة لتنمية فنون الرّسم، 2012.
18. - عروسيّة النالوتي: مراتيج، دار سراس للنّشر، 1985.
19. - علياء التابعي: زهرة الصبّار، دار الجنوب، 1991.
20. - مسعودة أبو بكر: ليلة الغياب، دار سحر للنّشر، 1997.
21. - آمنة الرميلي: الباقي، در الجنوب، 2013.
22. - آمال مختار: الكرسي الهزّاز، دار الآداب، 1992.
23. - عفيفة سعودي السميطي:
- هبني أجنحة، على نفقة المؤلّفة، 2009.
- صدأ التّيجان، مركز الرواية العربيّة، 2011..
24. - عبد الفتاح الحجمري: عتبات النصّ: البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط 1، 1996.
25. - عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النصّ، دراسة في مقدّمات النقد العربي القديم، الدار البيضاء، بيروت، 2000.

✓ باللّغة الفرنسيّة:

1. Bernard Valette, Esthétique du roman moderne, éd. Armand Colin, 2005
2. Gérard Genette, Seuils, éd Seuil, Coll. Poétique, Paris, 1987

.