فن القصة القصيرة بالمغرب

في النشأة والتطور والاتجاهات

أحمد المديني

فن القصة القصيرة بالمغرب

في النشأة والتطور والاتجاهات

تأليف
أحمد المديني

هنـــداوي

فن القصة القصيرة بالمغرب

أحمد المديني

الناشر مؤسسة هنداوي
المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

يورك هاوس، شييت ستريت، وندسور، SL4 1DD، المملكة المتحدة
تليفون: ٨٣٢٥٢٢ ١٧٥٣ (٠) ٤٤ +
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: https://www.hindawi.org

إنَّ مؤسسة هنداوي غير مسئولة عن آراء المؤلف وأفكاره، وإنما يعبِّر الكتاب عن آراء مؤلفه.

تصميم الغلاف: ولاء الشاهد

الترقيم الدولي: ٧ ٣٦١١ ٥٢٧٣ ١ ٩٧٨

صدر هذا الكتاب عام ١٩٨٠.
صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٤.

جميع حقوق النشر الخاصة بتصميم هذا الكتاب وتصميم الغلاف محفوظة لمؤسسة هنداوي.
جميع حقوق النشر الخاصة بنص العمل الأصلي محفوظة للسيد الدكتور أحمد المديني.

المحتويات

مقدمة	٩
الباب الأول	١٧
الفصل الأول	١٩
الفصل الثاني	٣١
الفصل الثالث	٥١
الباب الثاني	٦٥
الفصل الأول	٦٧
الفصل الثاني	٧٣
الفصل الثالث	٨٧
الباب الثالث	١٠٧
الفصل الأول	١٠٩
الفصل الثاني	١١٣
الفصل الثالث	١٢٥
الفصل الرابع	١٤٥
الفصل الخامس	١٥٧
الباب الرابع	١٩٧
الفصل الأول	١٩٩
الفصل الثاني	٢١٧
الفصل الثالث	٢٥١

الفصل الرابع ٢٩٣
الفصل الخامس ٣٢٣
الفصل السادس ٣٥٣
خاتمة واستخلاصات ٣٨٧
لائحة المراجع والمصادر ٣٩٥
(ملحق) دليل القصاصين ٤٠١

هذا البحث رسالة تقدَّمَ بها الدارس لنيل شهادة دبلوم الدراسات العُليا «أطروحة السلك الثالث» بكلية الآداب، جامعة محمد بن عبد الله بفاس تحت إشراف الدكتور محمد السرغيني.

مقدمة

أرى من المناسب، في البداية، أن أُظهر السبب أو الأسباب التي جعلتني أتعلَّق بموضوع القصة القصيرة، وأجعل منه مناط رسالتي هذه لدبلوم الدراسات العليا. فقد شغلَت القصة من نفسي موقعًا رحبًا خلال الدراسة الثانوية وأخذت صِلتي بالنماذج القصصية، قصيرة وطويلة، تستحكم إبَّان الدراسة الجامعية، وهي صلة امتدَّت إلى النصوص وأحاطت بالنقد الأدبي الذي يواكبها ويرتبط بها، وقد وجد هذا الاتصال ما يُنمِّيه ويرسِّخه في الفكر والوجدان، وهو ممارستي الشخصية للكتابة القصصية القصيرة، محاولة، في البداية، ثم متابعة منتظمة.

وحين استقر العزم لديَّ على إعداد بحث جامعي، وجدت، إلى جانب الأسباب الذاتية، الآنِفة الذكر، أن موضوع القصة القصيرة، الألصَق بالنفس والأقرب إلى الاهتمام، يكاد يكون غير مطروق طرقًا صحيحًا ومنهجيًّا في الدراسات التي وضعت في أدبنا المغربي الحديث، وأننا لا نتوفر، في بابه، سوى على أشتات من الآراء والمقالات، التي هي أقرب إلى الانطباع والتعبير عن الذوق الشخصي منها إلى الدراسة ذات الرأي السديد والمنهج الرصين. على أنه لا بد لي من الإشارة إلى الفتح الأول في هذا الميدان، وهو الذي قام به الأستاذ أحمد اليابوري في رسالته لدبلوم الدراسات العليا (سنة ١٩٦٧م) عن الفن القصصي في المغرب، فقد كان سبَّاقًا ورائدًا لدراسة هذا الفن الأدبي، ولكنه جعل موضوعه يتناول القصة القصيرة والرواية، معًا، كما أن المنهج الذي اتبعه في رسالته المذكورة اعتمد وحدة الموضوع، وهو ما خالف رأيي كثيرًا، وتضاربَ مع تصوُّري للكيفية التي ينبغي أن تتم بها دراسة فن القص في المغرب. أقول هذا وأزجي التقدير للأستاذ اليابوري لِما اهتديتُ به وأفدتُ من رسالته الجامعية القيمة.

وقد وضعت لرسالتي هذا العنوان: «فن القصة القصيرة بالمغرب، نشأته، تطوره، اتجاهاته» أي إنني أردت أن تختص دراستي بفن القصة القصيرة كما كتبه المغاربة، وبالشكل الذي تبلور عليه في الأدب المغربي الحديث، علمًا بأنه فنٌّ حديث النشأة لا صِلة له بالماضي، مُستورَد من الغرب والمشرق، معًا، كما سيأتي تفصيل ذلك في موضعه من هذا البحث، والعنوان، يوحي بالإيمان بوجود جنس أدبي حقيقي، متكامل في شكله ومضمونه كتَبَه المغاربة، وأمكنهم أن يكون لهم باعٌ فيه، وليس مجرَّد كتابات متناثرة أو محاولات واهنة وهينة.

وبما أن النقد الأدبي في المغرب لم يُولِ القصة القصيرة ما تستحقه من عناية وتمحيص، خلا ما هو مبعثر في الصحف والمجلات من كتابات انطباعية، ولم يأخذ بمهمة تأصيل هذا الفن الأدبي والبحث عن جذوره التي ستكبر وتينع، فيما بعد، لتقدم أنضج الثمار، فقد رأيت من الملائم أن تنطلق دراسة الموضوع من البحث عن أسسه ومصادر نشأته الأولى، أي من تلك البدايات التي قد نستخفُّ اليوم، أو نختلف، بشأنها ومستوى ما تضمَّنَته من قِيم فكرية وعناصر فنية، هي هشة، على كل حال، ولكنها، ولا بد، تُعَد الأسس التي لا يمكن لأي بحث يريد الشمول والاستيعاب أن يحيط بهما وإلا جاء قاصرًا، منبت الصلة بما بعده، لا يحقق غاية التسلسُل والتناسُق والربط المطلوب بين النتائج والأسباب.

لذلك اتجه القصد إلى تحصيل نشأة فن القصة القصيرة، ظاهرة، وأسبابًا، ومكونات، فيكون هذا العمل بمثابة القاعدة يقوم عليها باقي البناء.

ومن مواصلة النظر في مرحلة النشأة وتتبع وجوه تبلورها، وأنساق سيرها تبدأ ملامح التطوُّر في الظهور وتأخذ في الانسياب، ويشرع في وضع اليد على سمات هذا التطور إلى أن نصل إلى المرحلة الحاسمة لما ظهر لي أنه منعطف وانتهاج لخط التطور العميق، كما سيبدأ مع مطلع الستينيات، ليستمر، بعد ذلك، في آفاق واسعة. وقد تم حصر هذا التطور، والبحث عن أسبابه، مثلما ظهرت في الواقع المادي، أو حملتها رياح التأثير والفعل الخارجي، منقحة ومكملة، كما تم استقصاء عناصره حيثما ظهرت في النسيج الجمالي أو تقنية القص وطرق العرض الفني أو محتوى المادة القصصية وما بشرت به من معاني وقيم أو انتقدته من ضروب الفهم والسلوك لدى الأفراد أو في الظواهر التي انشغلت بها القصة القصيرة.

وقد رأيت أن المادة القصصية، لفترة الستينيات، وعند القصاصين الذين انتظموا في كتابتها، قد سلكت مسالك فنية ومضمونية متعددة، أو أنها قابلة للخضوع والتعدد،

ففرزتها فيما لمست أنها تمثِّله من اتجاهات تمثل وحدة في الشكل والمضمون؛ أي تقوم على أساسٍ من تجانُس العناصر والأدوات الفنية المستخدمة، وكذا من تماثل في الرؤية المطروقة. وهكذا، فإنني أعتقد أن إعطاء صفة أو تسمية الاتجاه ليست إسقاطًا أو وضعًا مسبقًا ولكنها تعني الوحدة، أو على الأقل، التقارب في الرؤية الفنية والفكرية.

وتتم هذه العملية متوافقة مع التسلسل الزمني لقصص الستينيات، على الأغلب، بما يجعل بروز الاتجاهات وتواترها يجري على نسق زمني متتابع، وإن كانت الفواصل فيه غير متباعدة أو شديدة السعة، وخلال الرصد والتصنيف والتقييم تزداد أمامنا خطوط التطوُّر وملامحه اتضاحًا، ويكون رسم الاتجاه، ومن شارك فيه، والقيم الأساسية المتولدة داخله، جزءًا من توضيح التطور العام الذي عرفته القصة القصيرة بالمغرب في أنسجتها الفنية وشواغلها المضمونية، وبذلك فهي عملية تعتمد التقابل والالتحام الحميمين وتستبعد الفصل والعزل المتعسفين.

وإن هذه الرسالة، التي اعتمدت القصة القصيرة المغربية موضوعًا لها، كان لا بد أن تُحصر في إطار زمني محدَّد. وقد وجهت، في هذا الصدد، بمسألة تحديد المسافة التي ستمتد فيها الدراسة، وبما أنني رغبت في إنجاز عمل يكون من مهامه الأولى تأصيل جنس أدبي حديث، فقد كان لا بد من الشروع من البدايات حتى يستقيم لنا معرفة الأصول، تربةً ومنبتًا، ويكون تعرُّفنا على الخطوات اللاحقة والتطوُّر المحسوس وشبح الصلة بما قبله فما بعده.

وخلافًا للذين يضعون سنة بعينها مُنطلَقًا لأبحاثهم أو لنشوء الظاهرة التي تنصبُّ عليها معالجتهم، فإنني لم أحدِّد تاريخًا مدققًا لاعتقادي بما يشبه استحالة وَضْع هذا التاريخ، وإن وُجد مَن يفعل هذا فكثيرًا ما يكون وضعًا تعسُّفيًّا. وبدلًا من ذلك فقد ذهبت إلى القول بأن المحاولات الأولى في انتهاج الكتابة القصصية القصيرة انطلقت بين أواخر الثلاثينيات ومطلع الأربعينيات، وبأن هذه الفترة هي التي تشهد ميلاد مرحلة التأسيس؛ إذ ليس صحيحًا، في زعمي، القول بأن قصةً أو قصيدةً واحدة يجب أن تُعَد تاريخًا لبداية فن القص أو الشعر، وإلا وصلنا إلى التبسيط الذي يرى، مثلًا، في قصيدة «كوليرا» لنازك الملائكة بداية الشعر الحر أو شعر التفعيلة في أدبنا العربي؛ إذ الفن الأدبي ظاهرة تتشكَّل وتتبلور من خلال عدة نصوص تأخذ مسارًا مُعيَّنًا وسِمات محدَّدة أو شبه متميزة، بما يجعلني لا أعتبر الوقوع على نصٍّ، عرَضًا، بداية لهذا الجنس الأدبي أو ذاك.

وتتوقف دراسة القصة القصيرة المغربية عند نهاية الستينيات بحيث تشمل ثلاثة عقود أو أكثر بقليل، وقد كان لهذا التوقُّف ما يبرِّره ويدعو إليه:

- فمن نحو وجدت أن القصة القصيرة بالمغرب، قد قطعت، حتى هذه المرحلة، شوطًا برزت فيه خطوطها وتحدَّدت فيه مياسمها، فتكامل معمارها واستقام هيكلها الفني.
- ومن نحو آخَر تبيَّن لي، وعلى ضوء المنهج الذي اتبعته، أن تيارات القص واتجاهات الرؤية القصصية تسلك كلها في عقد هذا الشوط الطويل، نسبيًّا، وتتلاحق تباعًا يشد بعضها بعضًا؛ بحيث يسوق الواحد منها إلى الآخَر سوقًا طيِّعًا ثم متجاوزًا محتويًا لما قبله، بعد غربلة شوائبه، ومرهصًا منطويًا على عوامل الجدة، وعناصر الاستيعاب للموضوع الاجتماعي والرؤية الواقعية التي هي محور كل القصص القصيرة التي كُتبت في العقود الثلاثة المدروسة، وذلك بما يجعلنا، إذا شئنا، نعطي لهذه الرسالة عنوانًا جانبيًّا يحمل: القصة القصيرة بالمغرب في إطار الواقعية.
- إن هذا يفيد من نحو ثالث ويوحي بأن القصة القصيرة المغربية قد سارت في منعطف جديد في السبعينيات، وهو ما أنزع إليه وأجد لذلك أكثر من دليل ليس أهونه أنها انصرفت إلى محاولة البحث عن صيغ بديلة على مستوى الشكل وطرق العرض الفني، وفي خط التعميق وطرح البديل لما يمكن أن يُعد واقعية مستهلكة أو مستنفدة الأغراض، ومنه، أيضًا، أن كتاب القص القصير راحوا، مع إحباطات مشاريع التحوُّل الاجتماعي واتساع هوَّة الكبت والاستغلال، يرتادون أفقًا قصصيًّا أوسَع يتيح لهذا الإحباط والكبت مسارب للتنفيس ويصوغ رؤية جديدة للواقع تتناسب مع محدداته الجديدة وانعكاسها على ذاتية المبدع، وهذه الرؤية هي التي يصطلح على تسميتها، عادة، بالتجريب. ولكني أزعم أنه ليس ذلك التجريب الذي يرى فيه البعض مغامرة فنية أو زبدًا أجوف سرعان ما يتلاشى، بل هو خط التطوُّر والإبداع الخلَّاق يأخذ مجراه، وتلك سُنَّة الحياة والفن معًا.

أما كيف كان عليَّ أن أدرس القصة القصيرة المغربية خلال المرحلة التي حصرتها فقد جعلت المادة المدروسة هي الكفيلة بالهداية إلى منهجٍ يُناسبها ويساعد على سبر خباياها والكشف عن محاسنها وعيوبها. ولذلك عكفت، أولًا، على دراسة هذه المادة واختبارها، مما يتصل بالتقنية القصصية والأساليب الفنية التي سارت على نسقها وما يتصل بالمضامين

التي احتوتها والقضايا التي أبرزتها. وعدت بعد ذلك إلى بعض الأبحاث القيِّمة أُمعِنُ التأمل وأتبيَّن كيف سلك الباحثون في دراسة النصوص والاستنتاج، وكيف يتخلَّصون من التحليل إلى التقويم، وأستبصر، بكل ذلك، في كيفية دراسة مادتي، واهتديت أخيرًا إلى أن المنهج النقدي يُضاف إليه الاستعانة بالمنهج التاريخي، هو بالنسبة لي أوفق في تمكيني من دراسة المادة القصصية التي تجمَّعَت لديَّ، وذلك بناءً على أنني:

- أريد درس التجربة القصصية من الوجهة الفنية، أي أبين الفنية القصصية للقصة القصيرة بالمغرب ومدى مراعاتها لمقاييس هذا الفن وطرق التعبير التي سلكت، وأرسم خطوات التطوُّر الفني التي حقَّقتها ابتداءً من محاولات القص الأولى وقوفًا عند الفترة التي انتهيت إليها.
- وأريد أن أقيم المادة القصصية من الوجهة المضمونية، أي أبرز المضامين وأبحث عن خصائصها والرؤى التي بلورتها والهموم الفكرية التي شغلت كتاب القصة، كما أهدف إلى ضم ما تشابَهَ من هذه المضامين وأتخذ سمتًا فنيًّا وخطًّا فكريًّا واحدًا أو متقاربًا، وإدراجها في مسارات متدرِّجة محاولًا بذلك تشكيل الاتجاهات التي تتفرَّع إليها القصة القصيرة بالمغرب.

أما الاستعانة بالمنهج التاريخي فترجع، أولًا، إلى ما أراه من أن القصة القصيرة أثَّرَت فيها — كسائر الفنون الأدبية — طائفةٌ من العوامل الموضوعية والأحداث التاريخية عملت على نشأتها ورافقت سيرها وتطورها، وأثَّرَت في مضامينها، وأعطت السيادة لاتجاه دون آخَر.

وثانيًا، لأنني سأعتبر التحوُّل السياسي والاجتماعي الذي أخذ في حفر مجراه مع مطالع الستينيات من هذا القرن وما تلاه، من بين عوامل أخرى أساسية أدَّت إلى بناء الهيكل الكامل للقصة القصيرة بالمغرب، وساهمت في غرس بذور فنية إحساسية سرعان ما ستخصب، فيما بعد، في اتجاهات قصصية متباينة.

ولا يفوتني أن أنبِّه إلى أن العناصر السابقة التي تكوِّن هذا الخط التاريخي المعتمد ستبرز متفاعلة متبادلة الجاذبية والتأثير على اعتبار أن العملية النقدية كلٌّ يكمل بعضه بعضًا، وبنية عضوية تسودها دورة دموية واحدة، تذيب الشكل والمضمون والعامل الموضوعي في سبيكة واحدة.

ورُب قائل إن المنهج الذي اتبعته بات اعتياديًّا ومستهلكًا، وأن المطلوب اليوم هو إنجاز الأبحاث بمناهج أكثر جدة، ولكني أقول بأن المنهج الذي سرت على منواله مطلوب، بصورة أكيدة، لرسالة تنزع لتأصيل فن أدبي وتزعم أنها تكشف عن المسارب العامة والخاصة التي سار فيها فن القصة القصيرة، عندنا، وتصنع الإطار الفني والفكري العام لهذا الفن. ومن هنا كان المنهج الذي ارتضيته لنفسي أنسب إلى الغرض وأقرب إلى الإفادة، ثم يكون من الملائم، بعد اجتياز هذه المرحلة، أن تشحذ همة الباحثين ليرتادوا مناهج جديدة، نحن في مسيس الحاجة إليها، لتعميق فهمنا وتذوقنا لأدبنا المغربي الحديث.

ولقد عانيت في إعداد هذه الرسالة الكثير من المشاق التي يتطلبها البحث العلمي الجاد، ويزيد أحيانًا؛ إذ كان عليَّ أن أرجع إلى النصوص القصصية، القديمة، منها، على الخصوص، في مظانها، أي مبعثرة في أشتات الصحف والمجلات المغربية القديمة، أحمل أكداسها وأنفض عنها غبارها وأفرز عشرات ومئات النسخ، أحيانًا، وقليلًا ما كنت أعثر على ما يشفي الغلة ويهدي إلى القصد، وقضيت الأيام الطويلة في الخزانة العامة لكلٍّ من الرباط وتطوان، وكثير من الصحف والمجلات بخزانة الرباط مبتور أو منهوب، كما قيل لي، كما سعيت إلى المكتبات الخاصة، ما أمكن، وإلى الصحف والمجلات الصادرة على عهد الاستقلال، وكانت المجاميع القصصية المطبوعة وبعض القصص من المخطوط، مما رأيت ضرورة اعتماده لأهميته، رافدًا أساسيًّا من روافد رسالتي، يُضاف إلى هذا ما نشره قصَّاصونا في المجلات المشرقية.

وبالنظر لغياب الدراسات التحليلية والنقدية الجادة، عدا ما هو متناثر في الصحف من نقد انطباعي أو مزاجي، فقد كان عليَّ أن أقوم بمجهود تحليلي خاص وأن أقدِّم كثيرًا من الاجتهادات والآراء المنبثقة من طبيعة تعامُلي الخاص مع النص القصصي، وعلى ضوء ما أفدتُه من الدراسات النقدية الرصينة للفن القصصي، وما أظن أن هناك مَن يماري في الاجتهاد الشخصي إذا كان له نصيب من الدعم والإقناع الموضوعيين.

والحق أني وجدت كثيرًا من التشجيع والحث على نهج هذه الطريق من قِبل أستاذي الكريم الدكتور محمد السرغيني، الذي رافقني طيلة سنوات إعداد هذه الرسالة، خطوة خطوة، وقبلها حين أعددت شهادة استكمال الدراسة في الأدب الحديث على يدَيه، بل وفي سنوات الإجازة بكلية فاس العامرة، فلم يبخل عليَّ بالرأي والتوجيه والملاحظة، فإليه أزجي جزيل الشكر وخالص الامتنان.

وبعد، فإن هذه الرسالة لا تزعم، بتاتًا، أنها بلغت كمال ما كانت تقصد إليه أو أنها وفت بالمطلوب، إنْ هي إلا جهد متواضع في طريق أدبنا المغربي الحديث الشائك، ومحاولة

لسد فراغ قائم، وغاية ما يتمنى المرء هو أن يكون قد رفع الحجب عن بعض الحقائق الغامضة وأسهم، بقَدر طاقته، في تذليل بعض الصعاب على مَن سيأتون بعده ليزيدوا في تحكيك موضوع القصة القصيرة بالمغرب وقتله بحثًا وتحليلًا.

الباب الأول

الفصل الأول

بدايات التحرش بالمغرب ومعاهدة الحماية.
المقاومة الشعبية في وجه المحتل.
الظهير البربري.
تأطيرات الحركة الوطنية.
الوجه الفكري والأدبي لمغرب الحماية.

* * *

هل كان المغرب، حقًّا، في حاجة إلى إبرام معاهدة الحماية لسنة ١٩١٢م ليُداهمه الاستعمار من أبوابه الواسعة، وبصوره وأساليبه المكشوفة، أم إن هذا التاريخ كان تفنينًا رسميًّا للتدخُّل الأجنبي وفقدان السيادة بشكلٍ ما عادَ منه فِكاك؟

إن الإجابة عن هذا السؤال لا بد أن تحملنا إلى ما وراء هذه الفترة بكثير، فقد كانت فرنسا، التي مدَّت سيادتها على الجزائر، وحطمت ما تبقى من مقاومة الأمير عبد القادر، قد أخذت تتحرَّش بالمغرب، منذ عهد السلطان المولى عبد الرحمان، والحماية الإنكليزية وحدها هي التي بقيت تدعم وجود السلطان وليس الجيش المغربي الذي كان مختلًّا، سيئ التجهيز. وقد تمثل هذا التحرش، بصفة خاصة، بعد وفاة عبد الرحمان وإقدام فرنسا، مستغلة عدم الدقة الموجودة في معاهدة الحدود بين المغرب والجزائر، بالهجوم على إقليم بني يزناسن، وما كان من إسبانيا، بدورها، إلا أن أقدمت على صنيع مماثل بأن عمدت إلى احتلال الجزر الجعفرية مفتعلة، بذلك، الإرسالية العسكرية لسنة ١٨٥٩م، والتي تمثَّلت في الزحف على تطوان في ١٩٦٠م (خمسون ألف رجل مسلحين ومدربين يواجهون ٥٦٠٠ شخص غير مسلَّح) «لقد كان كل شيء في حرب ١٩٦٠م هذه يرمز لأزمة الدولة والمجتمع

المغربي في القرن التاسع عشر ... كما أن حرب النهب في نظر المؤرخين الذين عاصروا الحدث، كانت تُنذر بأفول أحلام المغرب.»[١]

والواقع أن كل شيء، في المغرب الكبير، كما يرى عبد الله العروي[٢] كان مهيَّأً ليكون للضغط الأوروبي آثاره الكبيرة، فالروابط العضوية المتزايدة الوثوق بين الدولة والتجارة الأجنبية كانت تعطي عناصر سياسية نتيجتها، على المدى البعيد، هي عزل هذه الدولة وجعلها في خدمة المصالح الأجنبية.

وبالنسبة للمغرب — على الخصوص — فقد كان محطَّ الأنظار الاستعمارية ومناط المصالح التوسُّعية الغربية، وبدأت هذه المصالح تظهر في صورة ضغوط لعقد اتفاقيات تستفيد منها البلدان المشرئبَّة نحو المغرب. فبالاستناد إلى اتفاقية ١٨٦٧م توسَّعَت امتيازات التجار والمقيمين الفرنسيين والمستوطنين توسُّعًا كبيرًا، فتمتعوا إلى جانب الحصانة القضائية بالإعفاءات الضريبية العديدة، وعقدت إسبانيا في التاريخ نفسه اتفاقية من هذا النوع مع المغرب. وحصلت دول أخرى، وهي النمسا – إيطاليا – الولايات المتحدة الأمريكية – إنكلترا – هولاندة – بلجيكا، على عدد من الامتيازات، سواء في الصيد البحري أو التجارة الحرة أو امتلاك العقارات[٣] بل إن المغرب عرف طيلة القرنين ١٥ و١٦ وحتى مطلع القرن العشرين اغتصابًا متواترًا لأراضيه من طرف البرتغال والإسبان والإنكليز. وكانت فرنسا آخِر مَن تحرَّش بالسيادة المغربية.

وقد بدا التحرش الفرنسي انطلاقًا من منطقة الحدود الجزائرية المغربية، بالاستيلاء على بعض المناطق المتاخمة، وبدأ الزحف الأول بقيادة الجنرال ليوتي، الذي شرع يحتل المغرب تدريجيًّا، وما كان لهذا الاحتلال التدريجي إلا أن يتم بعد موافقة الدول الكبرى، وهي الموافقة التي أمكن لفرنسا أن تحصل عليها بعد إبرامها لعدد من الاتفاقيات مع البلدان الأوروبية التي كانت لها أطماع مماثلة، ومنها اتفاقية مع إيطاليا في سنة ١٩٠٠م ومع إنكلترا في ١٩٠٤م، وأخرى مع إسبانيا في السنة نفسها.

وأحكمت فرنسا الطوق على المغرب بعد القرض الذي قدَّمَته للسلطان عبد العزيز، الذي كان: «مولعًا بالدراجات والغراموفونات وشتى الهيئات المدنية الغربية»[٤] وقد تقدم بهذا القرض مجموعة بنكية يرأسها بنك باريس والأراضي المنخفضة، الذي أخذ يمد سلطته، تدريجيًّا، على الاقتصاد المغربي.

وفي ١٥ يناير ١٩٠٦م تأتى لفرنسا أن تجمع حول مائدة واحدة كل الطامعين والمتطلِّعين إلى المصالح في أفريقيا، والمغرب، من ضمنها، وهكذا اجتمع في مؤتمر الجزيرة

الخضراء غالبية الدول الأوروبية، بالإضافة إلى روسيا والولايات المتحدة، وانتهى المؤتمر بإطلاق يد إسبانيا وفرنسا في المغرب وثرواته.

ولم يكُن مجيء عبد الحفيظ ليغير شيئًا من حال التدهور والوقوع في قبضة الاحتلال التي سقط فيها المغرب مع مطلع القرن العشرين، سيما وأن الفرنسيين كانوا قد احتلوا مدينتي وجدة والدار البيضاء، وألزموا السلطان عبد الحفيظ بتسديد ديون أخيه السابقة، بل وقيدوه بديون جديدة، واحتل الإسبان تطوان والعرائش والقصر الكبير.

كل هذه الأحداث جعلت الطريق ممهدًا لتوقيع اتفاقية الحماية بفاس في مارس سنة ١٩١٢م، التي أملاها المبعوث الفرنسي على السلطان عبد الحفيظ، وهي الاتفاقية التي ضمنت لفرنسا الاحتلال العسكري للمغرب وإقامة ما تراه مناسبًا فيه من إجراءات إدارية واقتصادية، وبحكم هذه الاتفاقية: «أصبح المقيم العام الفرنسي، وهو المفوض الذي قلد سلطة مطلقة تامة في بلاد مراكش باسم الجمهورية الفرنسية، وصارت تقدم إليه جميع مراسيم السلطان لإبداء رأيه فيها والمصادقة عليها.»[٥]

ونجَمَ، بعد ذلك، عن هذه الاتفاقية أنْ وقعت في مدريد اتفاقية جديدة بين فرنسا وإسبانيا تثبت حدود المنطقتين الشمالية والجنوبية، وهكذا لم يفقد المغرب استقلاله، وحسب، ولكنه أضاع وحدة أراضيه.

(١) المقاومة الشعبية في وجه الاحتلال الأجنبي

إذا كان المحتل الفرنسي قد استطاع أن يمد هيبته، تباعًا، على سلاطين المغرب وأن يجعل من معاهدة ١٩١٢م تكريسًا لاحتلاله التدريجي وسيطرته السياسية والاقتصادية على المغرب، فإنه لم يتمكن من بسط هذا الاحتلال على كامل الربوع المغربية بذات السهولة والتدرج؛ فقد صادف من طرف السكان، وسكان القبائل الجبلية والصحراوية، بوجه خاص، أشد أنواع المقاومة والتصدي التي جعلته يقضي ما يقرب من ربع قرن في مجابهة المقاومين وتكبيد الخسائر المادية والبشرية قبل أن يستتب له الأمر، أخيرًا بعد استنفاد آخِر طلقة في ثورة عبد الكريم وسحق المقاومة في إفني، وخمود نار الثورة في الأطلس المتوسط.

ففي الجنوب المغربي، وبمجرد توقيع معاهدة الحماية، الْتفَّ سكان الصحراء حول الهيبة ابن الشيخ ماء العينين وبايعوه سلطانًا، ومن مقر إقامته بتزنيت أعلن صيحة المقاومة. واستطاع في ظرفٍ وَجيز أن يمد سلطته على مجموع إقليم سوس. وشرع يوفد مَن يدعون له في الحوز وتجاه الشمال، وقد تمكَّن من الوصول إلى مراكش ومنها جمع

قوة رجالية مكوَّنة من خمسة آلاف نفر، وحاول أن يعترض طريق القوافل الفرنسية، لكن قلة التنظيم وضعفه العسكري جعل الفرنسيين يكسرون شوكته، فما لبث أن تراجع إلى الجنوب إلى أن وافاه أجله المحتوم في ١٩١٩م، فواصل بعده أخوه المقاومة حتى سنة ١٩٣٤م حينما تمكَّن الفرنسيون من وضع حد نهائي للمقاومة الشعبية في سيدي إفني.[٦]

وتصدى الأطلس المتوسط، بدوره، لمقاومة المحتل الغاصب وسجل صفحات رائدة في البطولة والاستشهاد، أهمها تلك التي برزت على يد موحا وحمو الزياني، الذي كان قائدًا ذا بأس وشدة وتسلح، وقد أعلن الحرب على الفرنسيين في خنيفرة انطلاقًا من مواقعه في الجبال وظلَّ يقاومهم ببسالة لا متناهية إلى سنة ١٩٢٠م حين أسلم الروح إلى باريها مثخنًا بجراحه.

غير أنَّ أنصَعَ صفحة من صفحات المقاومة والبطولة الشعبية المغربية سجلت في تاريخ الغزو الاستعماري للمغرب، هي التي كتبها أبطال الريف بدمائهم وعلو هممهم في مقاومة الدخلاء، وصاغ خيوطها المضيئة، بالذات، عبد الكريم الخطابي الذي سيصبح اسمه رمزًا لكفاح الشعوب وصمودها في التاريخ المعاصر ضد الاحتلال والاستعمار.

لقد تهيأ لعبد الكريم من التجربة والعدة والصلابة ما جعله يبدع في الريف نضالًا يتجاوز نطاق المقاومة، التي تأتي رد فعل للدخيل الأجنبي، ولكنه انتقل بها إلى مستوى البديل التنظيمي، ولا شك أن الطموح السياسي كان أحد روافد هذا التنظيم والصمود الذي جعله يحقِّق نصرًا كاسحًا على المحتل الإسباني في شمال المغرب.

فقد نظم القبائل، وانتخبت، هذه، جمعية وطنية، اتفقت على برنامج عمل مشترك ينص، أساسًا، على عدم الاعتراف بالمواثيق التي أفقدت المغرب سيادته، وعلى جلاء الإسبان من المناطق الريفية والاعتراف باستقلال الجمهورية الريفية التي أعلنها عبد الكريم، بالإضافة إلى عدد هام آخر من المطالب المالية، ووضع تشريعات سياسية وعسكرية وإدارية وتنظيمات اقتصادية واجتماعية تحت الشكل الجديد الذي اختاره لمؤسسته السياسية، أي الجمهورية.[٧]

وسيطول بنا الأمر لو حاولنا اقتفاء خُطى المقاومة الريفية وهياكل الدولة الجديدة في ديباجتنا التاريخية هاته، وحسبنا أن نقف على أكثر نواحيها بروزًا ودلالة، والتي تكشف لنا جوانب البطولة الفذة في هذه الحركة النضالية التي خنق التكالب الاستعماري وتحالف الجيوش الإسبانية والفرنسية أنفاسها، وإلا لكان للمغرب شأن آخَر تمامًا.

وإن معركة أنوال تلخِّص لنا عظمة عبد الكريم وطموح الدولة الجديدة، وبأس مقاومتها. وقد كانت هذه المعركة التاريخية مسبوقة بمعارك مهدت لها وكلها حقَّقَت

النصر للريفيين وحصلوا فيها على غنائم وعتاد حربي هام، كانت مقدمة للهجوم الكاسح الذي سيشنه محمد بن عبد الكريم على القيادة العامة الإسبانية برئاسة الجنرال سلفستر استولى المجاهدون خلاله على عتاد ضخم: ١٥٠ مدفعًا ثقيلًا وخمسة وعشرين ألفًا من البنادق وعشرة ملايين من الرصاص والتموينات، مما أرهب إسبانيا وجعل الكل يتربص خيفة هذه القوة الجديدة.[٨]

واستمر محمد بن عبد الكريم يطارد فلول المحتل الإسباني وامتد نفوذه إلى أن كاد يطرد الإسبان، تمامًا، من الشمال وأخذ ينفذ جنوب الريف إلى أن «انتهت هذه الحرب التحريرية بتسليم الأمير (بن عبد الكريم) يوم ٢٥ مايو ١٩٢٦م فنقل إلى فاس ومنها إلى منفى (لارينيون) حيث بقي هو وأخوه وعمه واحدًا وعشرين سنة.»[٩]

(٢) الظهير البربري وانطلاق الحركة الوطنية

يمكن اعتبار صدور الظهير البربري المناسبة التي انطلقت بها الحركة الوطنية إلى حلقاتها الاحتجاجية والمطلبية الأولى، وانتقلت من صعيدها النظري الخالص والمستوحى من الفكر السلفي الجديد إلى الصعيد العملي المتمثل في المباشرة ومجابهة الاحتلال الأجنبي المجابهة المناسبة.

لقد كان الفكر السلفي الجديد شريانًا غذى واستمر يغذِّي الحركة الوطنية حتى فجر الاستقلال، ورفد منه الوطنيون ما يستطيعون به مواجهة الدخيل الفكري والسياسي. فإذا كان المستعمر يستهدف طمس الشخصية الوطنية الشاملة، فإن السلفية تغذي النفوس للحفاظ على مقومات الأمة الدينية. ولئن كان المحتل يشجع المشايخ والزوايا كوسائل للتغلغل في صميم الأمة، فإن السلفية جاءت لتطهير الدين من الخرافات ومظاهر الشعوذة. ومن هنا فقد كان الارتباط حيًّا ومتينًا، منذ البداية، بين السلفية والوطنية، ووجد أكبر تعبير له حين إعلان الظهير البربري في ١٩٣٠م، وهو ما جعل الأستاذ علال الفاسي يقول: «... ولكن ١٦ مارس سنة ١٩٣٠م هو الذي علم نقطة البداية في تاريخ الحركة الوطنية الجديدة.»[١٠]

ويقوم هذا الظهير الاستعماري على أساس التفرقة بين المغاربة، أي بين العرب والبربر المتساكنين في المغرب، وفرنسة البرابرة لغويًّا وثقافيًّا وإخضاعهم في المسائل الشرعية والمدنية والجنائية للقوانين الفرنسية، وذلك لتشتيت المغاربة وتفكيك وحدة صفهم «والحقيقة أن هذه السياسة هي آخِر ما اهتدى إليه الفكر الفرنسي للقضاء على

مقومات المغرب العربي وإدماجه في حظيرة العائلة الفرنسية.»[١١] ولعل الظهير البربري لسنة ١٩٣٠م لم يكُن جديدًا، تمامًا، في روحه؛ فقد كان مسبوقًا بظهير ١١ سبتمبر ١٩١٤م الذي صدر بوحي من الجنرال ليوتي، والذي نصَّ على احترام الأعراف البربرية بين القبائل التي لها ولاء للقرارات الوزيرية، ونصَّ أيضًا على إنشاء «جماعات» قانونية للنظر في شئون القبيلة.[١٢]

وقد لقي هذا الظهير الصليبي موجة احتجاج عارم داخل المغرب وخارجه؛ ففي الداخل استنفر الشباب الوطني طاقته وغصت المساجد وقرئ اللطيف في كل مكان، وفي الخارج قام الأمير شكيب أرسلان بتنبيه المسلمين، كافة، في العالم الإسلامي بأخطار هذا الظهير، وكذا بأخطار عصبة الأمم والقوى العظمى والحكومة الفرنسية وبرلمانها، واتخذت القضية شكل مجابهة دينية صرف.

(٣) تأطيرات الحركة الوطنية

ولم يتأخر رد الفعل القوي الذي جُوبِه به صدور الظهير البربري، عن إعطاء ثماره الأولى، والتي كان أنضجها ظهور الظهير الفعلي الأول لحركة المناهضة ودفق المشاعر الوطنية، إزاء المحتل الأجنبي: «إن تشكيل الحزب السياسي المغربي الأول سيخرج من رَحِم حركة الاحتجاج هاته»[١٣] وقد سُمي هذا الحزب بـ «لجنة العمل الوطني» بزعامة علال الفاسي ومحمد بن الحسن الوزاني. وأسس زعيم مغربي آخَر في شمال المغرب هو عبد الخالق الطريس، حزب الإصلاح الوطني، وارتبط تأسيس لجنة العمل الوطني بإصدار برنامج الإصلاحات في فاتح دجنبر ١٩٣٤م، وهو البرنامج الذي يطالب الحكومة الفرنسية باحترام روح معاهدة فاس وإلغاء الإدارة المباشرة وإقرار الوحدة الإدارية والقانونية في مجموع المغرب، ومساهمة المغاربة في مختلف فروع الإدارة.

لقد كان هذا البرنامج الخطوة الأولى في الكفاح السياسي الوطني التي لن تلبث أن تتلوها خطوات أوسَع ستشق بها الحركة الوطنية المغربية طرقًا وشعابًا في مواجهة الحماية الفرنسية ويتبلور عنها مسلسل صراع طويل النفس حلقاته أكبر من أن يتسع لعرضها تمهيدنا التاريخي هذا.

لقد جوبهت مطالب برنامج اللجنة بالرفض، وقدمت لائحة مطالب مستعجلة في ٢٥ أكتوبر ١٩٣٦م، وخيبت الجبهة الشعبية في فرنسا آمال الوطنيين المغاربة رغم جهود حسن الوزاني والخلطي وعمر بن عبد الجليل، وأعقب فشل الجهود والاتصالات السلمية مظاهرات

في فاس وسلا وتجمعات ضخمة بالدار البيضاء، تلَتْها حملة اعتقالات واسعة. وشهدت سنة ١٩٣٧م انشقاقًا في الحركة الوطنية؛ إذ انفصل بن الحسن الوزاني الذي أسَّس «الحركة القومية» كما حلَّ المقيم العام اللجنة فظهر عوضها «الحزب الوطني لتحقيق المطالب» في ٢٣ يوليو ١٩٣٧م.

ومنذئذٍ وحركة المطالبة والاحتجاج والعمل السياسي العلني والسري لم تتوقف، والوطنيون المغاربة يلاقون ضروبًا شتى من القمع والتنكيل والنفي على يد الفرنسيين، وخاصة بعد تقديم وثيقة المطالبة بالاستقلال وطرح قضية المغرب في الأمم المتحدة في ١١ يناير ١٩٤٤م، وكان الوطنيون يقومون بعملهم هذا بتنسيق مع القصر الذي ضيقت عليه الإقامة العامة الخناق واستمرت في التضييق إلى أن أنزلته عن العرش ونفته إلى جزيرة مدغشقر في ٢٠ غشت ١٩٥٣م، وكان ذلك إيذانًا بانطلاق حركة المقاومة المسلحة في مجموع المغرب، وباستنفاذ كل الجهود السياسية.

وقد انتهى الصراع السياسي والكفاح المسلح من أجل الاستقلال بمحادثات إكس ليبان، وبعودة الملك المنفي، وباعتراف الحكومة الفرنسية في الثاني من مارس ١٩٥٦م باستقلال المغرب ليبدأ بعد ذلك فصل جديد في تاريخه الحديث، حافل بالصراعات الاجتماعية والسياسية، ولتتجابه، فيما بعد، الاختيارات الشعبية واللاشعبية على طريق التحرر الشعبي الكامل.[١٤]

(٤) الوجه الفكري والأدبي لمغرب الحماية

تعتبر الحركة الوطنية، بحق، المضمار الذي برزت في رحابه كثير من المواهب والإبداعات، وذلك بما استطاعت أن تحمله من نفس وحماس جديدين إلى المغاربة، وبما هيأت لهم من آمال لاستشراف مستقبل مضيء. غير أن أهم ما يستفيده الباحث منها هو عودته إلى أرضيتها الفكرية والنظرية المتمثلة في الحركة السلفية، هذه الخطة الإصلاحية التي عملت على تأسيس دعامات وجود فكري وثقافي جديد للمغرب.

فالحياة الفكرية بعد معاهدة الحماية بقيت مفتقرة إلى عنصر التجديد وظلَّت موسومة بسمات الثقافة القديمة، غير أن رافدًا جديدًا من المشرق العربي ما لبث أن صب في مجرى الفكر بالمغرب، فقد وصلت تعاليم الشيخ جمال الدين الأفغاني وتلميذه محمد عبده، وتسامع الناس بآرائهما الإصلاحية محمولة إليهم على يد الشيخ أبي شعيب الدكالي وشيخ الإسلام مولاي العربي العلوي رائدي الحركة السلفية، هذه الحركة التي يقول عنها علال

الفاسي بأنه «ليس من الممكن لمؤرخ الحركة الاستقلالية بالمغرب أن يتجاهل هذه المرحلة العظيمة ذات الأثر الفعال في تطوير العقلية الشعبية ببلادنا»[١٥] واتجاهها للدعوة ضد الخرافات، بل تجاوزتها لحق الشعب في العلم والدعوة إلى إصلاح شامل ومقاومة الجمود في كل فروع الحياة.[١٦]

والنتاج الأدبي في المغرب لم يشد عن الجمود والتقليد اللذين عرفتهما سائر ميادين الحياة والفكر في البلاد، ذلك أن روح المحافظة واحتذاء الأقدمين غلبا عليه، فالشعر بقي يُنظم في الأغراض المعروفة بحيث انعدمت فيه الأنفاس الشعرية الجديدة، كما كان الكثير منه مرتبطًا بالحركة الوطنية من ناحية المضمون. أما النثر فقد كان يتمثل في القوالب المعتادة في النثر العربي، كالرسائل الديوانية والإخوانية والمقامة والخطبة وأدب الرحلات.

فالمقامة التي كانت موجودة في الأدب المغربي القديم، قدر لها أن تستمر في الأدب الحديث وأن يلجأ إليها الكتاب للتعبير عن بعض قضايا مجتمعهم أو بثها مكنونات نفوسهم، وفي هذا يقول عبد الله كنون: «حاول بعض الكتاب تقديم إنتاجهم في شكل مقامات تفيض بكل أنواع الصنعة، فلم يخرجوا عن سنن الأقدمين.»[١٧] بل إن فن المقامات في الأدب المغربي القديم تفوَّق على نظيره في بداية العصر الحديث وفي هذا: «أكبر دليل على أن الفن المقامي الحديث بالمغرب تجمد في دائرة الوصف الضيقة، وتطبع بالتصنيع التقليدي، فبقي بعيدًا عن الحياة الخصبة بمضامينه وأساليبه على السواء.»[١٨]

ويمثل الاتجاه المقامي في العقود الأولى من القرن العشرين في المغرب عدة كتاب منهم محمد معمري الزواوي، ومحمد بوجندار، ومحمد غريط: الأول بمقامته (زهر الآس في وصف سيد الأعراس) منشور بجريدة السعادة س ١٩١٩ ع ١٨٥٩ والثاني بمقامته (ذكرى ختم البخاري) منشور بالسعادة س ١٩٢٠ ع ٢٠٤٢–٢٠٤٤ والثالث بمقامته (في وصف مكناس) النبوغ: س ١–١٩٣٩ مج١ – الجزء الأول.

ويعلق الأستاذ أحمد اليابوري على هذه المقامات قائلًا بأن: «ليس في هذه المقامات لا من حيث الشكل ولا من حيث المضمون أي عنصر تجديدي، بل إنها أقل قيمة من الناحية الفنية، من الإنتاج المقامي المغربي القديم.»[١٩]

وخلافًا لذلك نجد الفن المقامي يبعث في المشرق بعثًا جديدًا، فالمويلحي ينفخ فيه روحًا جديدة ويتخذه قالبًا يعمره بآرائه حول العصر والحياة والمجتمع ويعده برؤية وفهم حديثين ومطورين في النهاية لفن المقامة، ولو تهيأ للكتَّاب المغاربة ما تهيأ لإخوانهم المشارقة، لأمكن لهذا الفن أن يبشر مبكرًا بظهور الفن الأقصوصي في الأدب المغربي الحديث.

على أن ملامح التجديد والتطور لم تلبث أن مسَّت الأدب في المغرب وطفقت تنزع منه لبوس الماضي المتخلف لتلحقه بركب الحاضر، وقد تضافرت لذلك جملة من الأسباب والعوامل نسردها في الآتي:

أولًا: كان لكفاح الحركة الوطنية أثره الجليل في ميدان الثقافة، وذلك لما ارتبط في أذهان روادها من فهم لأثر الثقافة الوطنية ومن ضرورة الحفاظ عليها مجابهة للاستعمار وتصدِّيًا لنواياه. وقد أثمر هذا الاهتمام نتائج طيبة في حقل الأدب؛ إذ «قويت حركة الإقبال على التعليم وانتشرت المدارس الوطنية في طول البلاد وعرضها وكثرت البعوث العلمية إلى أوروبا والشرق العربي، ونظمت المدارس بجامعة القرويين. (لعل المؤلف يقصد مآوي الطلبة أي ما يقابل الأحياء الجامعية في أيامنا هذه) وأدخلت عليها إصلاحات مهمة. مما حصل معه تقدم كبير في الحياة الأدبية وتطور في مفهوم الأدب.»[٢٠]

ثانيًا: ظهور الصحافة وازدهارها؛ فقد أتاحت الفرصة لظهور المقالة وعملت على تطوير الأسلوب النثري وتخليصه من التزام السجعة وباقي القيود النثرية القديمة؛ بحيث إنها دفعت الكتاب في غمار الكتابة الصحفية إلى أن يكيفوا لغتهم وأساليبهم مع حداثة المواضيع المطروقة وكذا مع أذهان وأذواق القراء وهكذا فقد «كان للصحافة[٢١] الوطنية التي نمَت في العهد نموًّا ظاهرًا وخاصة الأدبية منها اليد الطولى في توجيه النهضة الأدبية ورعايتها.»[٢٢]

ثالثًا: ثم إنه لا يمكن أن نغفل ما كان لأثر الاتصال مع المشرق العربي من فاعلية، وقد تمثل هذا الاتصال في ورود كتب الشرق ومجلاته المختلفة مثل الهلال والرسالة (١٩٣٢م) وغيرهما[٢٣] وفي التأثر بعد ذلك بالإنتاج المشرقي، الذي وإن كان في رأي الأستاذ عبد الله كنون مجرد «تأثُّر يعتمد على الإعجاب والتلقِّي»[٢٤] فإنه أثمر كل المحاولات الجديدة كما يذهب كنون نفسه إليه بقوله إن: «المحاولات الأدبية الجديدة كانت نتيجة لما يصلنا من المشرق والغرب من إنتاج ظلَّت تختمره النفوس والعقول وتتمثله التمثل الجيد، فكانت المقالة والقصة والتمثيلية.»[٢٥]

إن هذه الأسباب وأخرى غيرها بسطت طريق الأدب المغربي الحديث وشجعت المقالة في محتوياتها المختلفة على المضي في طريق تصوير الواقع وإبراز أضراره ومساوئه. ثم تدرَّجَت الكتابة النثرية الفنية وهي تحاول في كل مرة أن تقترب من أسلوب القص بينما وجد ما يحول بينها وبين بلوغ ما تنشده إلى أن تأتى للكتاب المغاربة بعد زمن أن يقوموا بالخطوات الأولى في طريق الكتابة القصصية، من خلال محاولاتهم تمزيق نسيج المقالة.

هوامش

(١) عبد الله العروي، تاريخ المغرب الكبير، ماسبيرو، باريس، ١٩٧٠م، ص٢٠٦.

(٢) المصدر السابق، ص٢٧٥.

(٣) لوتسكي فلاديمير، تاريخ الأقطار العربية الحديث، ترجمة د. عفيفة البستاني، دار التقدم، ١٩٧١م، موسكو، ص٣٤٤.

(٤) سمير أمين، المغرب العصري، منشورات مينوي باريس، ١٩٧٠م، ص٩٤. وانظر أيضًا: روم لاندو، تاريخ المغرب في القرن العشرين، ترجمة نقولا زيادة، دار العلم للملايين بيروت، ١٩٦٣م.

(٥) لوتسكي، تاريخ الأقطار العربية الحديث، ص٣٦٢.

(٦) جماعة من الأساتذة، تاريخ المغرب، المكتبة الوطنية، الدار البيضاء، باريس، ١٩٦٧م، (بالفرنسية) ص٣٨٧.

(٧) انظر: الحركات الاستقلالية في المغرب العربي لعلال الفاسي، المتضمن لتفاصيل عن دستور الجمهورية الريفية، دار الطباعة المغربية تطوان د. ت. ولمزيد من الاطلاع انظر عبد الكريم الخطابي وجمهورية الريف، منشورات ماسبيرو باريس ١٩٧٦م. وهو يتضمن المداخلات التي أُلقيت في الندوة التي نُظِّمت عن عبد الكريم الخطابي في يناير ١٩٧٣م بباريس.

(٨) انظر زعيم الريف محمد بن عبد الكريم الخطابي، تأليف محمد العلمي دار الكتاب، الدار البيضاء، ١٩٦٨م، ص٢٢ وما بعدها.

(٩) الحركات الاستقلالية، ص١٣٦.

(١٠) تاريخ الحركات الاستقلالية، ص١٤٠.

(١١) تاريخ الحركات الاستقلالية، ص١٤٠.

(١٢) CH. André Julien, L’Afrique du nord en marche, 3d ed., René Juil- liard, Paris, 1972.

(١٣) ألبير عياش، المغرب Le Maroc، المنشورات الاجتماعية، باريس، ١٩٥٦م، ص١١٥.

(١٤) لمزيد من الاطلاع والتفاصيل انظر المصدرين السابقين وكتاب تاريخ الحركة الوطنية للأستاذ عبد الكريم غلاب، الشركة المغربية للطبع والنشر، ٢٠ أبريل ١٩٧٦م.

(١٥) علال الفاسي، الحركات الاستقلالية في المغرب العربي، ص١٣٤.

(١٦) علال الفاسي، الحركات الاستقلالية في المغرب العربي، ص١٣٤.

(١٧) عبد الله كنون، أحاديث عن الأدب المغربي الحديث، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، ١٩٦٤م، ص٣٢.

(١٨) عبد الله كنون، أحاديث عن الأدب المغربي الحديث، ص٣٥.

(١٩) انظر اليابوري أحمد، الفن القصصي في المغرب، ١٩١٤–١٩٦٦م، الرباط، ١٩٦٧م، دبلوم الدراسات العليا، الآداب، الرباط، ١٩٦٧م، رقم الترتيب المخطوط بكلية آداب الرباط ٥، ص٣٤.

(٢٠) المصدر السابق، ص٨١.

(٢١) يسجل ع. كنون الآتي: «أما الصحافة الأدبية التي كانت تتعهد نهضة الأدب والفكر عامة، فإنها مجلة السلام ومجلة المغرب الجديد ومجلة رسالة المغرب ومجلة الثقافة المغربية وسواها. والأولى كان يصدرها الأستاذ محمد داود، والثانية الأستاذ المكي الناصري، والثالثة أنشأها حزب الاستقلال والرابعة لحزب الشورى. وتعد هذه المجلات سجلًّا للحركة الأدبية في هذا العهد يحتوي على أحسن الآثار التي أنشأتها أقلام الأدباء البارزين من الجيل الجديد.» المصدر السابق، ص٨٢.

(٢٢) المصدر السابق، ص٨١.

(٢٣) تأكد لي ذلك من خلال الجرد الذي قمت به شخصيًّا لما هو موجود بالخزانة العامة بتطوان من كتب ومجلات.

(٢٤) المصدر السابق، ص٩٤.

(٢٥) المصدر السابق، ص٩٥.

الفصل الثاني

فن القصة القصيرة
القيم الفنية والفكرية

قضية المصطلح.
مفهوم القصة القصيرة.
القصة القصيرة والصورة القصصية.
البناء العام للقصة القصيرة.
رواد القصة القصيرة.

* * *

أصبحت القصة القصيرة منذ أوائل هذا القرن فنًّا له أصوله وقواعده، وعناصره الفنية والمضمونية، وطرق التعبير التي تميِّزه عن بقية الفنون الأدبية، وتواتر الإنتاج في هذا الفن وتكاثر وأبدع فيه الكتاب ما شاء لهم أن يبدعوا، كلٌّ حسب موهبته وبراعته وتمثله للعالم من حوله. وعبر فترة زمنية تمتد من الربع الأخير للقرن التاسع عشر وتستمر إلى وقتنا الحاضر، وملامح هذا الفن تزداد اتساعًا وتميُّزًا، وأطره وألوان التعبير فيه ترحب رحابة لا تعرف الحدود، على اعتبار أن الفن لا تأسره الحواجز أو الآفاق المرسومة، وجاء النقاد بعد ذلك، كما هو الشأن بالنسبة للشعر والمسرح وغيرهما من الفنون، ليتأملوا هذا الوليد ويتابعوا نموه ويحاولوا بعد ذلك تحديد المجال الذي يرتع فيه، ثم ليستخلصوا المقاييس التي يراعيها الكاتب القاص أثناء إبداعه، وليضعوا بعد هذا كله، أصول هذا الجنس الأدبي الجديد.

بَيْد أن الأمر ليس تمامًا بهذه السهولة، فالاختلاف كثيرًا ما يثور بين الممارسين والنقاد، والآراء تتضارب حول بعض الصيغ أو الشروط والتعريفات، كما تختلف أحكام النقاد في حق كاتب بعينه بتفاوت نظراتهم ووسائلهم النقدية، إلى حدٍّ أنهم أحيانًا يضربون صفحًا عن المبدع الذي هو مصدر التجربة الفنية، ومن ثَم فإن دارس القصة القصيرة، يجد نفسه ملزمًا بأن يلقي بدلوه بين الدلاء، وذلك بأن يعمل على إعطاء فكرة شمولية عن الفن الأدبي الذي يدرسه، ويتناول ما قدمه الدارسون والنقاد حول الموضوع، ويقوم ما يراه خاطئًا أو معوجًا من الآراء، وله بعد ذلك، إنْ أمكن، أن يضيف رأيه إلى آراء مَن تقدَّمَه، كل ذلك حتى يتم للقارئ وللدارس نفسه الفهم الكامل لتتبع الموضوع المدروس ومناقشته.

ولعل أول قضية تُثار حول «القصة القصيرة» تتعلق بـ «المصطلح.»

(١) قضية المصطلح

وهنا لا نجد بين أيدينا آراء كثيرة، وكل ما قيل لا يَفي بالحاجة، كما لا يمكننا من ضبط حدود المصطلح، ولعل هذا طبيعي جدًّا، إذا عرفنا أن جل الفنون وقع فيها هذا الاضطراب في تدقيق وتوضيح سبب التسمية ومضمونها وما إلى ذلك مما يعود إلى أصول كل فن.

فالتعبيران الإيطالي والألماني «نو فليلا Nouvella ونو فيلين Nouvellen يُستعملان عادةً بصيغة الجمع للدلالة على وجود مجموعة. والتعبيران معًا يوحيان بكلمة News (أخبار) الإنجليزية، أي أشياء جديدة أو حديثة.

والكلمة الإنجليزية Tale حكاية، والفرنسية Conte — كونت — توحيان بالرواية، الشيء المسرود أو المحكي أو المعتاد روايته وأما مصطلح قصة قصيرة Short Story الحديثة فلها أصولها في كلمتي: استوار Histoire الفرنسية القديمة، وهستوري History بالإنجليزية.[١]

ومن هذا التعدد نجم الالتباس الذي علق بهذا المصطلح في أدبنا العربي الحديث، خاصة وأن هذا المصطلح بتحديده الفني غير وارد في أدبنا القديم اللهم من حيث المدلول اللغوي للكلمة[٢] إذ وقع خلط كبير في تسمية هذا الفن، فهناك مَن يقول «أقصوصة» أي حكاية تقع في حجم صغير جدًّا، ومن قائل القصة القصيرة للحكاية الفنية ذات الحجم المتسع. ويبدو أن هذه التفرقة متعسِّفة وخاطئة إذ الأقصوصة والقصة القصيرة تسميتان لشيء واحد، ومصدر الإشكال راجع إلى أن كلمة «أقصوصة» ترجمة لكلمة Nouvelle الفرنسية.[٣] و«قصة قصيرة» Short Story الإنجليزية.

على أن النقاد لم يهتموا بتدقيق تسمية المصطلح، بقدر ما اهتموا بالخصائص التي تميِّز هذا الفن عن غيره، وكذلك بوضع جملة من التعريفات، وبتحديد البناء العام للقصة القصيرة.

(٢) مفهوم القصة القصيرة

في الطريق إلى وضع مفهوم للقصة القصيرة تواجهنا مجموعة من التعريفات، تتضافر كلها في النهاية للوصول إلى هذا المفهوم.

فإدغار آلان بو، القاص الأمريكي الأول، يعتبرها قصة تُقرأ في جلسة واحدة.

وشكري عياد ينظر إليها على أنها تسرد أحداثًا وقعت حسب تتابعها الزمني مع وجود العلية،[٤] وهو تعريف مُقتبَس عن الناقد الإنجليزي «آلان فورستر» في «أركان القصة» إذ يقول: «أساس القصة هو الحكاية، والحكاية عبارة عن قص أحداث مُرتَّبة في تتابُع زمني مع وجود الحبكة، والحبكة هي سلسلة من الحوادث التي يقع فيها التأكيد على الأسباب والنتائج.»[٥]

ونجد الدكتور رشاد رشدي يعرف القصة القصيرة بأنها تروي خبرًا، ولكن لا يمكن أن نعتبر كل خبر أو مجموعة من الأخبار قصة، فلأجل أن يصبح الخبر قصة يجب أن تتوفر فيه خصائص معيَّنة، أولها أن يكون لها أثر كلي، بمعنى أن الخبر الذي ترويه (القصة) يجب أن تتصل تفاصيله وأجزاؤه مع بعضها بحيث يكون لمجموعها الأثر أو المعنى الكلي.

ولقد سبق الناقد الإنجليزي، هيدسون، إلى هذا الفهم، إذ رأى أن «ما يجعل عمل الفنان قصة قصيرة هو الوحدة الفنية (...) التي تربط في لمساته المتباعدة في الزمان، وهذا طبيعي جدًّا إذا عرفنا أن القصة القصيرة، في عمومها، لا تتجاوز الفكرة الواحدة.»[٦]

وهذه إشارة هامة تحدد بدقة شرطًا أساسيًّا يلزم توفره في الأقصوصة أي الوحدة الفنية، وهو ما لم يلتفت إليه كثير ممَّن بدءوا كتابة القصصية القصيرة من المشارقة والمغاربة ظانين أن مقياس الحجم المحدد مع سرد حكاية أو خبر أمر كفيل بتسمية الإنتاج المكتوب قصة قصيرة.

ويلفت الدكتور يوسف نجم نظرنا إلى فهم أوسع يجعل «الأقصوصة تتناول شريحة من الحياة، ويسعى كاتب الأقصوصة إلى إبراز صور متألقة واضحة المعالم بينة القسمات لقطاع من الحياة يجب أن يؤدي إلى إبراز فكرة معينة.»[٧]

في حين أن هناك من النقاد مَن يرى أن القصة القصيرة أوسع من هذه التعريفات وأعمق، ويتأتى هذا الفهم مما استطاعت التجربة القصصية بلوغه لدى القصاصين في

الغرب، والمتأخرين منهم بوجه أخص. فالقصة القصيرة عند الناقد والقاص الأيرلندي الكبير «فرانك أوكونور» Frank Ocoonor، تقترب من جوهر الشعر، بل إن تعريفه لها يكاد يجعلها في مرتبة الشعر: «القصة القصيرة هي صوت الفنان الذي يجلس وحده، يغني أفكاره الخاصة ويعبر عن موقفه الخاص من المجتمع في قالب قصصي معين، لهذا فإن فن القصة القصيرة من حيث هو تجربة لا من حيث هو قالب أقرب ما يكون إلى القصيدة الغنائية، ومن أهم خصائصها هذا الوعي الحاد بالتفرد الإنساني.»[٨]

ففي هذا التعريف نجد (أوكونور) يستعمل كلمات جديدة في هذا المضمار وذات دلالة شعرية، فهناك التغني بالأفكار، ثم الوعي الحاد بالتفرد الإنساني.

وسرعان ما نجد هذا التصور يسري إلى غيره من النقاد، وبنفس التمثل فالدكتور نعيم حسن اليافي يسجل أن «القصة القصيرة تشبه القصيدة في أن موضوعها واحد وهو الانفعال»[٩] وأنها: «فن تفجير اللحظة الزمنية تفجيرًا يحيط بأبعادها الثلاثة، من حيث هو في الأصل خلاصة الماضي وانبثاق الحاضر وبؤرة المستقبل، تظل في التحليل النهائي كذلك هذا المزيج الشعري لعالم يتألق في ومضة، في بريق مفاجئ، ثم يختفي فجأة دون أن يتلاشى.»[١٠]

وبالإجمال، نستطيع أن نقول إن القصة القصيرة تتناول قطاعًا عرضيًّا من الحياة، تحاول إضاءة جوانبه، أو تعالج لحظة وموقفًا تستشف أغوارهما، تاركة أثرًا واحدًا وانطباعًا محددًا في نفس القارئ. وهذا بنوع من التركيز، والاقتصاد في التعبير، وغيرها من الوسائل الفنية التي تعتمدها القصة القصيرة في بنائها العام، والتي تُعد فيها الوحدة الفنية شرطًا لا معيد عنه، كما أن الأقصوصة تبلغ درجة من القدرة على الإيحاء. والتغلغل في وجدان القارئ كلما حومت بالقرب من الرؤية الشعرية.

وبالنسبة للقاص فإن «الملاحظة الذكية من ناحية الحكم النقدي على الأصالة — تمثل نقطة الارتكاز لكل ما يملكه من ملكات.»

وحسب أنور المعداوي لا بد من توفر هذه الموهبة أولًا: موهبة التأمل والملاحظة ورصد الحركة الدقيقة الموحية في نطاق الوجود الخارجي والداخلي للإنسان، وثانيًا، كمية الرصيد الثقافي من تجربة الفهم للأصول التكنيكية وتجربة التمثل للواقع المعاش.

والحديث عن القصة القصيرة، من جهة مفهومها، لا يكتمل دون الإشارة إلى شكل تعبيري يقف قريبًا منها وإن كان يقوم على مقاييس فنية مغايرة.

(٣) ضرورة التمييز بين القصة القصيرة والصورة القصصية

هناك سببان يدفعان إلى التمييز بينهما:

الأول: إزالة الالتباس الذي يقع فيه كثير من القراء والقصاصين أنفسهم من عدم التميز بين كلا الشكلين وما ينفرد به الواحد منهما عن الآخر.

الثاني: يعود إلى أن قسمًا وافرًا من النتاج القصصي الذي ستتم دراسته، يدخل في إطار الصورة القصصية وإن لم يستوفِ كل خصائصها.

والسبيل إلى هذا التميز يتجلى في أن القصة القصيرة، إذا كانت رصدًا للحظة متوهجة، لقطة من الحياة، فهي لا تعرض لهما بشكل اعتباطي أو دون معنى أو قصد، بل إنها ترصدهما لأن الكاتب سيوقفنا على فكرة خاصة أو يسعى ليحدث في نفوسنا أثرًا أو انطباعًا معينًا.

بينما الصورة، اجتماعية كانت أو غيرها، فإنها على الرغم من وقوعها تحت ظل الأقصوصة، إلا أنها تختلف عنها لسبب انعدام القصد فيها، أو بالأحرى، الخلفية الفكرية، ولأسباب أخرى سنأتي على ذكرها.

ويمكن إجمال الفرق بين القصة القصيرة والصورة القصصية في:

(أ) درامية الحدث (الحركة – التوتر – الفعل) هذه الدرامية التي تعطي القصة القصيرة وحدتها البنائية الكاملة. وتعتبر عنصرًا أصيلًا فيها، بينما الصورة تفتقر إلى ذلك الموقف الدرامي الذي يؤكد وحدة الانطباع، ويهيمن على كل ما تحتويه القصة من تفصيلات، وتقتصر على امتدادها على ساحات من الفكر والوجدان.

(ب) الصورة تمس منطقة من الشعور أقل عمقًا من المنطقة التي تمسها القصة القصيرة؛ فالقصة تمس منطقة «التأثير» وهي منطقة يلتقي فيها التفكير بالانفعال على مستوى حاد تقريبًا، في حين أن الصورة لا تزال قريبة من منطقة «الملاحظة»[١١] والتسجيل الخارجي، التي يمكن أن تكون بداية لإثارة التفكير أو الانفعال.

(٤) البناء العام للقصة القصيرة

- تباين وتطور المقاييس الفنية.
- المقاييس الكلاسيكية.
- تخلخل الشكل القديم والتكنيك الحديث.
- رواد القصة القصيرة.

إن لكل فن وجنس من الأجناس الأدبية مقاييس وموازين تحدده وتضبطه، كما تفرده عن غيره بمميزات خاصة، وهي بمثابة السمات العامة من نحو، وهي أيضًا ما يحرص عليه المتأدبون والذين يريدون النسج على منوالها من نحو آخَر. لكن هذه المقاييس لم تكَد تستقر يومًا ... إذ هي دائمة التبدل، وما يلبث كل مبدع أن يضيف إلى الفن الذي يكتبه عناصر وألوانًا لم تكُن موجودة فيه، ملزمة بأن تدرج ضمن نطاق الفهم والتحليل، فبالنسبة للشعر العربي، مثلًا، لا نستطيع الاقتصار على إشارات النقاد القدامى وملاحظاتهم في تقويم التجربة الشعرية، دون أن نجعل نصب أعيننا ما جد بهذا الصدد. كما لا نستطيع تناول تجربة الشعر المعاصر بالدرس والاستقراء أو التصنيف، دون مراعاة ظروف التجربة نفسها، أي استشفاف مخزون النصوص، ثم التعامل معها بحسب ما جد من مناهج ودراسات نقدية.

والقصة القصيرة، كفن نثري يصدق عليها نفس التقييم ذلك أننا نجدها قد مرت منذ نشأتها الحقيقية في القرن التاسع عشر بمراحل عديدة، واعتراها تطور خطير الأهمية جعل سمات هذا الفن وأصوله تتلون من فترة لأخرى وتعرف تطورًا متزايدًا.

ومن هنا توجب اللجوء إلى إدراج المقاييس الأساسية والمفاهيم الدقيقة التي استخلصها النقاد من قصص رواد هذا الفن، ولزم الوقوف كذلك عند هؤلاء والاتصال بآرائهم ونظرياتهم فيه.

(٥) المقاييس الكلاسيكية

وهذه ترى أن القصة تروي خبرًا،[١٢] ولكي يصبح الخبر قصة يجب أن تتوفر فيه هذه الخصائص:

(١) أن يكون ذا أثر وانطباع كلي.

(٢) أن تتصل تفاصيل الخبر وأجزاؤه وتتماسك تماسكًا عضويًّا متينًا من أجل توفير الوحدة الفنية للعمل القصصي.

(٣) أن يكون ذا بداية ووسط أو عُقدة، ونهاية أو لحظة تنوير. وبالنسبة لعناصر العمل القصصي مجتمعة فهي:

الشخصية: وهنا لا مجال للتفرقة بينها وبين الحدث؛ «لأن الحدث هو الشخصية وهي تعمل، أو الفاعل وهو يفعل (...) ووحدة الحدث لا تتحقق إلا بتصوير الشخصية وهي تعمل.»

المعنى: فلكي تكون القصة مكتملة لا بد أن تتوفر على معنى معين، وإلا أصبحت أقرب إلى التاريخ. وليس هناك حدث بلا معنى، وينبغي أن تتوفر كل عناصر القصة على خدمة المعنى.

لحظة التنوير: وهي التي تجلو لنا الموقف أو الحدث في النهاية، ولذلك «فإن النهاية في القصة القصيرة تكتسب أهمية خاصة ... إذ هي النقطة التي تتجمع فيها وتنتهي إليها خيوط الحدث كلها فيكتسب الحدث معناه المحدد.»

نسيج القصة: اللغة – الحوار – الوصف – السرد، هذه هي العناصر التي يتكون منها نسيج القصة، وينبغي أن تتفاعل فيما بينها بأن تساهم كلها في تجسيم الحدث وتحريكه وصبغه بألوان حية.

ويشير محمود تيمور في كتابه «دراسات في القصة والمسرح»[١٣] إلى ثمانية معالم رئيسية رأى بها وجوب الاكتمال في القصص وهي:

- أن تكون للقصة وحدة فنية.
- أن يراعي في عرض الموضوع إلى جانب التلميح ما أمكن وإن يحذر جانب التصريح.
- أن يعني الكاتب برسم شخصياته، وأن يجعلها تصدر في أقوالها، وأفعالها، عن منطق الحياة التي أراد لها المؤلف بواعثها الظاهرة والخافية.
- ألَّا تكون الشخصيات بوقًا ينقل ما يلقي إليه المؤلف من كلام.
- أن يكون لكل قصة معنى وإلا كانت لغوًا لا جدوى منه.
- ألَّا تكون الفكرة التي يعالجها الكاتب في قصصه مصوغة في قالب موعظة أو حكمة.
- ألَّا تخلو القصة من عنصر التشويق.
- أن يجري الكاتب في تحرير قصته على نهج من وجهة اللغة، هذه، على وجه التقريب، أهم الخاصيات التي يرى النقاد الكلاسيكيون وجوب توفرها في الأقصوصة حتى تكتمل لها قيمتها وفنيتها، والمقاييس التي قدمها د. رشاد رشدي مستقاة من قصص أوروبية وأمريكية ترجع إلى المرحلة التقليدية لفن الأقصوصة، كما أن المعالم الرئيسية التي رصدها وأوجبها الأستاذ محمود تيمور تنتمي إلى المرحلة البدائية للأقصوصة العربية التي لم تكُن سوى تقليد واحتذاء ضعيف للنماذج الغربية وللمدرسة الفرنسية خاصة (موبسان)[١٤] وبذلك فهي ليست قواعد نهائية.

(٦) تخلخل البناء القصصي

نعم ليست تلك القواعد نهائية؛ إذ إن البناء القصصي ما لبث أن أصابه تخلخُل عام، كما اهتزَّت القيم الفنية المتعارف عليها واكتسحت قيم جديدة الفن القصصي عامة. نعم إن تلك الأحكام والقواعد لا غبار عليها للوهلة الأولى، لكننا لو أمعنا النظر فيها، لوجدنا أنها تُفضي إلى طريق مسدود أمام القصة القصيرة، فهي تحكمها بشروط إجبارية لا فكاك لها منها، وتعزل عنها ما هو مختلف معها في الأساس والأداء، ثم إن الفن في النهاية، مثله مثل الواقع الذي أنتجه، لا يمكن النظر إليه من وجهة واحدة أو من طرف واحد، وإلا أصبحت الوجهة والنظرة شكلية محضة تضر ولا تنفع.

المبدع الحق، يزيح باستمرار ما يعترض طريقه من عراقيل، ويتجه دومًا نحو المستقبل حتى يماشي حركة التاريخ، وإلا أصبح محنطًا على هامشه، وتغير الأبنية الاقتصادية والاجتماعية الذي حدث عقب كلٍّ من الحرب الأولى والحرب العظمى، كان له أثره الملموس على الإنتاج الفكري والإبداعي، وإذا بنا إزاء أعمال قصصية ذات رؤى جديدة، وتستدعي وجدانًا واستعدادًا خاصين لقراءتها وتحليلها، حصل هذا التغير في الأدب الغربي وامتد أثره إلى الأدب العربي المعاصر، سواء في المشرق أو المغرب، ببطء شديد.

لقد التفت محمود تيمور نفسه إلى التطور الذي سيعتري القصة، وذلك في قوله: «لما كان أدب القصة في مصر ربيبًا للقصة الأوروبية ما برح يترسم خطاها، فإنه مهما يحتفظ بطابعه المستقل فلن يكون بمنجاة من التأثر بالمنازع الجديدة التي ستصطبغ بها القصة الغربية في تطورها المقبل.»[١٥]

إن أهمية هذه الفقرة تكمن في أنها تشير وفي وقت مبكر (١٩٤٨م) إلى التطور الذي ستعرفه الأقصوصة وإلى ظهور تيارات جديدة فيها، نتيجة التأثر والاتصال بالنتاج القصصي الغربي، وبالفعل فقد تم هذا التطور، وولد جيل جديد من القصاصين، متفاوت في القيمة الفنية والفكرية، وطعم الأقصوصة العربية بما كانت تفتقر إليه من دماء جديدة، وتعرض البناء القصصي القديم على يديه للتخلخل، واصطبغ بمنازع حديثة تجاوزت ما قد أملاه، وقته، محمود تيمور وأضرابه من رواد القص العربي الحديث.

(٧) التقنية القصصية الحديثة

يستفاد من مفهوم التقنية القصصية الحديثة، التغير الذي طرأ على البناء القصصي والتجديد الذي مس الأسلوب وطرق الأداء، وتجاوز التقنية القصصية التقليدية، وعلى

الأخص الوحدات الثلاث في القصة القصيرة أي البداية والوسط أما العقدة والنهاية أو لحظة التنوير، وما تلا ذلك من اقتراحات تقنية وأسلوبية كتداخل الأزمنة وتعدد مستويات الفهم والبناء داخل التجربة الواحدة واستعمال أسلوب التداعي والحوار الداخلي والاتجاه إلى الرمز بدلًا من التصريح والتعبير المباشر وغير ذلك مما سيأتي ذكره.

ولا ريب أن هذا التبدل في التقنية القصصية، توفر له من الأسباب ما جعله يحتل مكان التقنية القديمة ويتجاوزها ويأتي على رأس هذه الأسباب ما نعرف من علاقة حميمة بين الشكل والمضمون، ونعني بالمضمون هنا إلى جانب محتوى العمل الأدبي التغير الذي يطرأ على البنيات الاجتماعية، وما يعتري الواقع من تحولات اجتماعية واقتصادية وغيرها تنعكس آثارها على نتاجات البنية الفوقية.

فالحربان العالميتان الأولى والثانية أدَّيتا، بسبب ما ألحقتاه بالبشرية من دمار وجدب مادي ونفسي، إلى زعزعة كثير من القيم والمفاهيم المتوارثة، وقلبتا كثيرًا من العلاقات الاقتصادية والسوسيوثقافية، وكان لهذا أثره الصارخ في ظهور تيارات فلسفية وفنية ثقافية تغلي بالتشاؤم والسوداوية، وتذهب بعيدًا في فصم الصلة بين الإنسان والمجتمع وتجعل منه محور كل شيء، كما تؤكد على مقولة العبثية في الوجود الإنساني، وقد تمثلت هذه المفاهيم في اتجاهين رئيسيين هما: الوجودية، مجسمة عند سارتر بصفة خاصة، والعبثية عند (ألبير كامي) كما أدى الخراب الذي مارسته الحرب العظمى إلى تعميق شعور الوحدة والانفصام في نفسية الإنسان الأوروبي الشيء الذي نجد مظهره في نشوء اتجاهات ومناهج جديدة للتحليل النفسي ولدت رؤية نفسية انعكست على الأعمال الأدبية. ثم إن إحكام سيطرة الرأسمالية على المجتمعات الغربية ووقوع الفرد تحت وطأة التحكم الآلي أدَّيا إلى خلق شعور الاغتراب Alienation، اغتراب الإنسان عن نفسه واستلاب قيم الواقع الاستغلالي الرأسمالي لطاقته وقدراته، وبالتالي، إلى تشييئه وإخماد توهجه الإنساني، داخل مجتمع يعتبر الاستهلاك أبرز قيمة فيه، وقد أثمرت هذه الوضعية، ما اصطلح على تسميته بالرواية الجديدة، التي تحفل بأبرز أشكال التقنية القصصية الحديثة ظهورًا وجريانًا على الأقلام والتي نجد أمثلة لها عند روادها: «آلان روب غربيه» و«نتالي ساروت».

وإذا كان العالم الرأسمالي قد أفرز مثل هذه الإشكالية التقنية والتعبيرية، فإن العالم الاشتراكي كان يبشر، من جهة أخرى، بقيم جديدة نشأت عن ظروف التحول الاجتماعي والاقتصادي، التي عرفتها البلدان الاشتراكية، عن نوعية صراعها مع الإمبريالية، وفي طريقها للقضاء على رواسب الرأسمالية بشتى أشكالها، وكان أبرز القيم التي قدمها الفكر الأدبي

الاشتراكي: الالتزام بقضية الطبقة الكادحة، والانتقال إلى واقعية جديدة، أي إلى الواقعية الاشتراكية التي تضع الفرد في خدمة المجموع وتنبذ أنانية ونفعية البطل البرجوازي. وتمثلت هذه الدعوة عند مفكرين اشتراكيين نذكر منهم المفكر والناقد الكبير (جورج لوكاتش).

وإذَن، فقد أثمرت الحرب والتغيرات الاقتصادية والثقافية التي تلتها مفاهيم وسلمًا جديدًا من القيم ظهرت بصماته حية وناصعة، بدت في التغير الذي عرفته التقنية القصصية والذي يمكن إجماله في الآتي:

- تحطيم الأقاليم الثلاثة: البداية – الوسط (العقدة) – النهاية.
- اختلال تسلسل هذه الوحدات وتغير في مفهوم العقدة أو انعدامها تمامًا.
- الحدث: لم تعُد هناك ضرورة لتوفر القصة على الحدث، أو أن الحدث تحول عن معناه المعروف، فأصبحت القصة، مثلًا، تعرض تجربة نفسية أو مجموعة من اللحظات في ذهن إنسان، فالحدث هنا عائم، زئبقي، لقد أصبح مشتتًا وتركيبيًّا.
- النهاية: لم تبقَ للقصة نهاية معروفة تقدِّم الحل الذي يكون متوقعًا، ويتجلى كل شيء إثر معرفته، لقد أصبحنا أمام كتابة تترك كل شيء للبحث والتخمين وإعادة التأسيس.
- إلغاء الحكاية: وبالتالي فقدان المعنى، ويبقى السؤال نابضًا باستمرار على ألسنتنا، ويظل بطل التجربة باحثًا عن نقطة الارتكاز أو بر الأمان أو مختنقًا في وحدته الخرساء.
- اقتراب لغة القصة من اللغة الشعرية ذات الإيحاءات ... والدلالة القوية، وقد تمت الإشارة إلى هذا.
- تستخدم تيار الوعي أو الشعور.
- ارتقاء المستوى السيكولوجي في الأقصوصة، وجعله مطية عن طريق عملية التداعي والحوار الداخلي؛ لرسم الشخصية واستبطانها من الداخل ووصف الجو أو الموقف، بدلًا من السرد التقليدي.
- ارتباك التسلسل الزمني، الذي يقدم الحياة في وضع طبيعي ساكن، والانتقال إلى مستوى جديد من تقديم التجربة، فيختل فيه الزمن كامتداد وقتي ليتحول من جهة إلى زمن نفسي لا أول له ولا نهاية، زمن الشعور وزمن الذاكرة، ومن جهة ثانية تتداخل الأزمنة تداخل القصة تداخلًا عجيبًا.

إن هذه الخصائص تتبين في كتابات روائيين وقصصيين أمثال «جميس جويس» و«فرجينيا وولف» و«روب غربيه» وعداهم من الكتاب الغربيين المتأخرين وعند كتاب عرب من الشباب أمثال: هاني الراهب، مجيد طوبيا، الطيب صالح، ومن المغاربة أمثال: محمد زفزاف، خناتة بنونة، وغيرهما ممن سأقف — في هذا البحث — وقفة خاصة في كتاباتهم مستجليًا فيها أثر التقنية والمضامين الجديدة.

وبعد، فإن حديثنا عن فن القصة القصيرة لا يستكمل قيمته دون التعريج على مؤسسيه والوقوف عند أبرزهم، ممَّن وضعوا ركائزه ورسخوا عُمُده وأكملوا بناءه الكبير، حتى أمكنه أن يصل إلينا ناضجًا غنيًّا بعد أن خضع لصقل طويل على أيديهم. وإن الحديث عن فنهم وتجربتهم سيزيد من فهمنا للتجربة القصصية، أيضًا، فضلًا عن أن كل مَن كتب الأقصوصة وقع تحت تأثيرهم بوجه أو بآخَر.

(٨) رواد القصة القصيرة

يرجع تاريخ القصة القصيرة إلى القرن الرابع عشر، إلا أن القصص التي عرفت في هذه الفترة كانت قصيرة من حيث الحجم لا من حيث الشكل، وقد نشأت هذه القصص في إيطاليا في رحاب الفاتيكان، حيث كان يجتمع بعض رجال الدين عامة الناس لسماع الطرائف والنوادر عن أهل إيطاليا.

أما المحاولة الثانية فقد ظهرت في نفس الوقت في إيطاليا كذلك على يد «بوكاشيو» صاحب قصص الديكاميرون، وهي تخيل لمجموعة من الناس نجوا من طاعون اجتاح مدينة «فلورانسا» ففروا إلى منزل أحدهم لكي ينسوا الآلام التي رأوها، فأخذ كل واحد منهم يروي قصة لصاحبه.[١٦]

وقد استمرت القصة القصيرة، على النسق الذي رسمه لها «بوكاشيو» من رواية للخبر بتفصيل وأناة وعناية تشغل لب القارئ، وتنتهي القصة بنهاية مرسومة. إلى أن يطل علينا القرن التاسع عشر حاملًا في منتصفه، على امتداد النصف الثاني منه، الإشعاعات الحقيقية للقصة القصيرة، كما تجسدت عند رواد هذا الفن: إدغار آلان بو – جوجول – جي دي موبسان – أنطوان تشيخوف – همنغواي.

(٨-١) إدغار آلان بو (١٨٠٩–١٨٤٩م) قصَّاص وشاعر أمريكي

يقول Poe عن القصة القصيرة، وهو ضمنيًّا يقدِّم تعريفًا لها: «إن فنانًا قد تصدى لإنتاج قصةٍ ما، لا يصمم أفكاره لتتفق وحوادث قصته، بل إنه بعد أن يأخذ بعناية متعمدة

في استحداث أثر قوي، قد يبتكر أحداثًا بأفضل شكل يساعده على تثبيت الأثر المتخيَّل مسبقًا.»[١٧]

لقد كان «بو» من الأوائل الذين وضعوا للقصة القصيرة التنظيم الشكلي اللازم، بينما نجد مواضيعه تدور حول الخوف والرعب غير المحدد المعالم، قصص الجريمة الغامضة والأشباح المحاطة بجو من الإبهام. «الموضوع عنده دائمًا هو الغريب المدهش، عالم من الذهول والرعب الخانق.»[١٨]

ويقف منه عن قرب في الزمن وبُعد في المكان، رائد قصصي من روسيا هو جوجول Gogol (١٨٠٩–١٨٥٢م).

يعتمد الفن القصصي عند «جوجول» على الوصف المجسم وعلى معرفة ملابسات الحياة والتماس الصورة الحسية المرئية وقد أعطى جوجول للأقصوصة معناها الحقيقي إذ ابتعد عن الحكاية التي تعتمد التزويق والتنميق في لغتها، فجعلها، بذلك، تبتعد عن الاتجاه الرومانسي السائد في اللغة والموضوع في عصره كما التزم الموضوعية البحت في كل ما كتب من قصص قصيرة، بحيث إنه صور الحياة كما هي بلا تزويق ولا وعظ.

إلا أن كل ذلك لا يفرد جوجول بأهمية خاصة، إذ إن أهم الميزات التي أضفاها على الأقصوصة تتصل بالموضوع أكثر من الشكل. وقد أشارت إلى ذلك الدكتورة لطيفة الزيات، في مقال لها عن «جوجول» مبينة أهمية المضمون عنده: «القصة القصيرة كما نعرفها اليوم تلتصق بحياة الناس اليومية والاحتفاء باللحظات العابرة في حياتنا اليومية، وهي التي تمسك بها وتعمقها، وتحيل ما يبدو تافهًا إلى لحظة شاعرية، وإذا كان لأحد الفضل في خلق هذه الصيغة في القصة القصيرة التي أصبحت من أهم مقوماتها، فالفضل يرجع بالتأكيد إلى جوجول.»[١٩]

على أنه إذا كان «بو» و«جوجول» بما ذكرنا لهما من خصائص ومميزات، قصاصين رائدين ومنظرين لفن القصة القصيرة، فإن كاتبين آخرين استطاعا، بما يملكان من موهبة قوية وتمرُّس حاد، وثقافة وخبرة بالحياة والمجتمع في عصرهما، أن يُقيما هذا الفن على دعائم متينة ويتبوأ على يديهما مكانته بين باقي الفنون الأدبية، وذلك بأن أصبح قادرًا على التعبير عن مشاعر الإنسان وأحاسيسه إزاء العالم، وتصوير مشاكل الفرد والمجتمع وتتبع جزئيات الواقع المألوف، وقد قوي هذا الفن عندهما بصفة خاصة لأن «القصة القصيرة تلائم روح العصر كله، فهي الوسيلة الطبيعية للتعبير عن الواقعية الجديدة التي لا تهتم بشيء أكثر من اهتمامها باستكشاف الحقائق الصغيرة، ولعل هذا هو السبب في انتشار القصة القصيرة منذ موبسان إلى يومنا هذا.»[٢٠]

(٨-٢) موبسان Maupassant (١٨٥٠–١٨٩٣م) قاصٍ فرنسي

إذا كان موبسان قد أصبح بسرعة أستاذًا في فن الحكاية، فلأن ضرورتين توفَّرَتا عنده، الواحدة داخلية والثانية خارجية دفعتاه إلى ذلك.

(١) البساطة: التي تتعلق أساسًا بطبيعته وبصفته تلميذًا لفلوبير، إنه يلحُّ على طريقة معينة، يركز أكثر على لمحة شخصياته.

(٢) تدقيقه البسيط التلقائي كان شرعيًّا، ومدعومًا بضرورة خارجية: عدم تجاوزه «المائة» سطر في الجريدة، ذلك أن الحكاية مكثفة وحية، استحالت حوالي سنة ١٨٩٠م شكلًا أدبيًّا ويوميًّا للصحافة. وتلا هاتين الملاحظتين الأساسيتين هذه السمات التي تميِّز فن القص الموبساني:

- الحكاية المباشرة والفن الموحي.
- الحدث عند موبسان، كثيرًا ما يقدم لنا بشكل قصة داخل قصة.
- تمهيد متواتر في كل القصص، يقدم ويصف فيه الكاتب الجو العام. ويلي ذلك النسج الأولي لخيوط الحدث الأولى. وهذا الحدث عادةً لا يهتم الكاتب بما قبله أو بعده.
- يلح موبسان، على عنصر الوصف إلحاحًا قويًّا، فيرصد الملامح الخارجية، بصفة خاصة، في جمل مركزة موحية.
- القصة عند موبسان كثيرًا ما تبدو تطويرًا لبقًا للحكاية، بينما يظل المعنى ناصعًا وشفافًا.
- التركيب، الصوت الطبيعي، بساطة الجملة، كثرة النعوت، أسلوب السرد، الصفاء، غياب النحت والزخرفة، هذه وغيرها سمات بارزة تؤكد قيمة الفن الموبساني القصير.[٢١]

وإن موبسان ليوشك — إذا قسنا التأثر بمقياس العاطفة الظاهرة — أن يبدو عديم التأثر بموضوعه، حتى لقد شبهه ناقد فرنسي كبير «أميل فاجيه» بقاطعة ميكانيكية «إن عقله أشبه بقاطعة ميكانيكية يوجهها دائمًا إلى تدفق الأشياء المضطرب.»

أما عن مضامينه وأجواء قصصه فنجد لها في كلمة الدكتور شكري عياد أحسن وصف وتقديم: «موبسان يعشق الحياة البسيطة بكل قوتها وصراحتها ويسخر من التكلف

والخداع، ولذلك فإن أشخاصه إما بسطاء أقوياء، فضلاء بالمعنى الذي يفهمه عن الفضيلة، وهؤلاء هم الفلاحون والصيادون والمومسات، وإما مراءون فمخادعون منافقون انتهازيون، وهؤلاء هم البرجوازيون الصغار الذين يرتجفون من خوف الفقر والفضيحة، والبرجوازيون الكبار الذين يعيشون في امتلاء ظاهر وخواء باطن.»[٢٢]

إن هذه الملاحظات والسمات تستمد أهميتها من التأثير الشديد الذي مارسته الأقصوصة الموبسانية على الأقصوصة العربية بأكملها؛ إذ لا يمكن الحديث عن القصة القصيرة العربية دون الوقوف عند موبسان، فهي مدينة له بالكثير، في نشأتها وعناصر تكوينها وبنائها، ويظهر هذا جليًّا لقارئ قصص محمود تيمور، ومَن حذا حذوه فيما بعد، في المشرق العربي، أو في أفريقيا الشمالية، بل إن دراسة قائمة الذات، يمكنها أن تتوفَّر لتعقُّب تأثير الأقصوصة الموبسانية على القصة العربية، وعلى الجيل الأول من القصاصين العرب.[٢٣]

(٨-٣) تشيخوف (١٨٦٠–١٩٠٥م) قاصٌّ روسي

تشيخوف، فنان كبير من أعمدة القصة القصيرة في العالم، ومن الذين رسخوا تقاليدها، أستاذ التكنيك القصصي في عهده، ولا يزال إلى اليوم نبراسًا للعديد من الكتاب، يقول عنه تولستوي: «إنه فنان لا يُجارَى، يتصل فنه بالحياة أوثق اتصال، وتتسم مؤلفاته بالوضوح والفهم»، وتسجل كتابته إنسانية نادرة وواقعية عميقة تستوعب الواقع الاجتماعي بكل جزئياتها والنماذج البشرية التي تضطرب فيه، بمواقفها المتباينة ولحظات وحالات البؤس والعجز والقوة فيها، وكانت مفارقات الحياة هي محور قصصه فـ «مفارقات الحياة غالبًا هي المحاليل المختارة لتجارب تشيخوف، ذلك لأن الحياة في حركتها الدينامية لا تقدم إلينا أعمَق لحظاتها إلا من خلال المفارقة.»[٢٤]

يتحدث أنور المعداوي عن تجربة تشيخوف، وعالمه القصصي، وهو من خير مَن فهمه واستعذب فنه، فيقول ذاكرًا صفاته: «لقد كانت الملاحظة الذكية هي أكثر الأرصدة ثراءً في فن أنطوان تشيخوف، وكانت من وجهة النظر النقدية عند كثير من النقاد هي نقطة الانطلاق الباهر لتفوق المدرسة التشيخوفية — في محيط أدب الغرب — على كل مدارس القصة القصيرة. إنه يبهرنا بصفاء الرؤية القصصية في فنه، رؤية الجزئيات الدقيقة التي يتكوَّن منها موقف داخلي، يتجسم بعد ذلك في انعكاسات سلوكية معبرة، ومن هنا

سُمي تشيخوف بحقٍّ كاتب التفصيلات الصغيرة. هذه التفصيلات الصغيرة تجذبنا بصفة خاصة عندما يعرض تشيخوف إحدى شخصياته من خلال لحظة حرِجة بحيث تتدرَّج هذه اللحظة تدرُّجًا هرميًّا يصل بالشخصية إلى قمة نفسية معينة ... هنا نرى ذكاء الملاحظة في رصدها هذا التدرج الهرمي وتسجيل تطوراته، وكأنه تجربة كيميائية في المعمل، تتفاعل فيها عدة محاليل، ومفارقات الحياة من أهمها.»[٢٥]

إلى جانب هذه الملاحظات الذكية التي استشفها أنور المعداوي، يمكن تبين ملاحظات أخرى لدى تشيخوف القاص منها:

- البساطة في صوره وكتابته سر من أسرار فنه.
- تشيخوف في معظم قصصه شاعر بحواره، هذا الحوار الذي تستقطب حوله فكرة القصة ومضمونها العميق.
- شخصياته وأحداثه تحمل في رحمها سمة التماثل مع الواقع، فهو يحرص دائمًا أن يكون التركيب العام للصور منتزع من صميم الواقع.
- الإنسان هو الموضوع الرئيسي للكاتب الروسي، على مدار إنتاجه كله، وهو كذلك عند تشيخوف. وتشيخوف كان يميل إلى الغموض في أعماق هذا الإنسان، مما كان يدفعه إلى اختيار النماذج البشرية المأزومة، مثلًا: «وفاة كاتب»، «الأسي»، «عنبر رقم ٦»، والنموذج المأزوم هو محور كل قصصه تقريبًا، هنا النموذج ابن الطبقة الوسطى ذات الأزمات الخانقة، أصبح تشيخوف ومن تبعه من القصاصين يشكل قطب الرحى في كل الأعمال القصصية.

إن تشيخوف يُعتبر وحده مدرسة كبيرة. القصة القصيرة، تخرج منها العديد من القصاصين، وبالنسبة للقصة القصيرة العربية، فإن الكتاب والجيل الثاني منهم على الخصوص، قلدوا قصصه، واقتبسوا تقنيته القصصية، حتى ترك بصماته على آثار جيل القصصيين من محمود تيمور إلى محمود البدوي، فيوسف إدريس ومحمد أبو المعاطي أبو النجا، ويوسف الشاروني، هذا الاقتباس لم يقِف عند التقنية وحدها بل امتد إلى جوانب وقطاعات الحياة المأزومة للطبقة المتوسطة، التي كان تشيخوف على وعي حادٍّ بها، كما انصبَّ على النماذج البشرية في لحظات العجز الإنساني ولواقع الناس البسطاء، وهذه اهتمامات كان القاص العربي يسعى لتصويرها والتعبير عنها، وكان تشيخوف موجهًا ونبراسًا له إليها.

وفي المغرب، من الصعب ألا نجد كاتبًا لم يتأثر بهذا الكاتب العظيم بفنه، بواقعيته، إنسانيته وسخريته، وخاصة عند جيل أوائل الستينيات.

(٨-٤) إرنست همنغواي: روائي وقصَّاص أمريكي

لا يمكن لدارس القصة القصيرة أن يتناول هذا الفن بالدرس له ولأعلامه دون أن يقف عند الكاتب الروائي والقاص الأمريكي همنغواي، أستاذ محنك في هذا الفن إنه أساسًا، كاتب روائي، لكن القصة القصيرة احتلَّت حيزًا بالغ الأهمية في إنتاجه واستطاع أن يبدع فيها ويضيف إليها خاصيات جديدة، وفي تقنيتها التي رسخت على يدي موبسان وتشيخوف.

فما هي الأقصوصة عند همنغواي؟

إنها إيحاء فكرة إحساسية بواسطة منظر متحرك، إيحاء لا تصريح وإلا كان المقال صحفيًّا. فكرة إحساسية أي غير واضحة يمتزج فيها الفكر بالعاطفة. إن همنغواي يهدف إلى وصف هيكل العلاقات الإنسانية، وعلى القارئ أن يملأ هذا الهيكل بالحياة ويكسوه بتجاربه فيكون التأثير عامًّا وعميقًا.

- إن همنغواي يخطِّط لقصصه تخطيط رسام، والأقصوصة عنده هيكل، هيكل في معنى بعض الاجتماعيين المعاصرين، ظاهر وباطن في نفس الوقت، على وجه الأشياء وخلفها.
- بامتلاكه عنان الحوار، ذلك الحوار الموجز غير الطبيعي؛ لأن الحوار الطبيعي يمتاز بالإطناب والمراوغة لا بالإيجاز والدقة.
- أما أسلوب همنغواي فإن أهم ما يتميَّز به في إرساء الجو، أي ربط اتجاهه بمواده، هو استعمال أسلوب يعرض فعاليات الحرب والصيد ومصارعة الثيران بتفصيل يقارب الإفراط الشعائري، إنه يركز اهتمامه على التفاصيل المنعزلة حتى نراها كرموز ذات دلالات أخلاقية.[٢٦]

وإذا عرفنا، بعد ذكر هذه المعالم الفنية، أن همنغواي رجل أحب الحياة وأحبته، فشحن إنتاجه بجل مظاهرها، وخاصة جوانب القوة والعنف، وصور لنا الإنسان وهو يصارع الطبيعة، ويصارع الموت والحياة وينتصر، إذا عرفنا هذا كله لن نستغرب إذا علمنا أن كل القصاصين الذين أتوا بعده مدينون له بما كتبوا، سواء كان التأثر مقصودًا أم تلقائيًّا، كما أن كثيرًا من القصاصين العرب قضوا زمنًا طويلًا يتمرسون بفن همنغواي قبل أن يخرجوا بأعمال قصصية ناضجة.

هوامش

(١) واي واست، القصة القصيرة، ترجمة سميرة عزام، دار صادر، بيروت، ١٩٦١م، ص١٤–١٦.

(٢) انظر: أبو هلال العسكري، الفروق في اللغة، دار الآفاق الجديدة، ط١، بيروت، ١٩٧٣م، ص٣٣–٤٣، يقول أبو هلال: «(الفرق) بين القصص والحديث أن القصص ما كان طويلًا متحدثًا به عن سلف ومنه قوله تعالى: (نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ) وقال: (وَكُلًّا نَقُصُّ عَلَيْكَ مِنْ أَنْبَاءِ الرُّسُلِ) ... وأصل القصص في العربية اتباع الشيء ومنه قوله تعالى: (وَقَالَتْ لِأُخْتِهِ قُصِّيهِ) وسُمِّي الخبر الطويل قصصًا لأن بعضه يتبع بعضًا حتى يطول وإذا استطال السامع الحديث قال: هذا قصص ... ويجوز أن يقال القصص هو الخبر عن الأمور التي يتلو بعضها بعضًا، والحديث يكون عن ذلك وغيره والقصص قطع يستطيل ويتبع بعضه بعضًا مثل قص الثوب بالمقص وقص الجناح وما أشبه ذلك، وهذه قصة الرجل يعني الخبر عن مجموع أمره وسميت قصة لأنها يتبع بعضها بعضًا حتى تحتوي على جميع أمره.» وانظر أيضًا في نفس المعنى: أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري، تهذيب اللغة، ج٨، تحقيق عبد العظيم محمود، الدار المصرية، التأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٦م، من ص٢٥٤ إلى ٢٥٧. يقول الأزهري، في المصدر المذكور ص٢٥٦: ... «وقال الليث، القص فعل القاص، إذا قص القصص والقصة معروفة، ويقال في رأسه قصة يعني الجملة من الكلام، ونحوه قول الله ﴿نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ﴾ (سورة يوسف: الآية ٢). قوله: أحسن القصص أي أحسن البيان، والقاص الذي يأتي بالقصة من قصها، يقال قصصت الشيء إذا تتبعت أثره شيئًا بعد شيء ومنه قوله: ﴿وَقَالَتْ لِأُخْتِهِ قُصِّيهِ﴾ (سورة القصص: ١١) أي اتبعي أثره. قلت: أصل القص اتباع الأثر، يقال خرج فلان قصصًا في أثر فلان وقصًّا، وذلك إذا اقتص أثره، وقيل للقاص يقص القصص لأتباعه خبرًا بعد خبر وسوقه الكلام سوقًا.»

(٣) لمزيد من التفصيل والاطلاع على الإشكال القائم في تحديد المصطلح بالنسبة للقصة القصيرة في فرنسا انظر:

La nouvelle française, par René Godenie, P.U.F., Paris 1974. voir surtout: p. 50 à 109.

• وبالنسبة للمقاييس التي تعتمدها المدارس في تقييمها لمفهوم القصة القصيرة وتميزها عن الرواية انظر الفصل الخامس: ١٥٦–١٤٨، وانظر أيضًا:

Logique du récit par Claude Bremond; Ed du Seuil, Paris 1973. voir surtout .p. 48 et suivantes, 103 et suivantes

(٤) د. شكري عياد، القصة القصيرة في مصر، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، ٦٧-١٩٦٨م، ص٧.

(٥) د. عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ط٣، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٥م، ص١٦٠.

(٦) د. يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، ط٤، ١٩٦٣م، ص١٠.

(٧) من عرض لكتاب «أوكونور» الصوت المتوحد دراسة في الأقصوصة ترجمة محمود الربيعي، مجلة المجلة ع١٣٤، فبراير ١٩٦٨م.

(٨) د. نعيم حسن اليافي، مجلة (القصة) المصرية ع٤، س١ أبريل ١٩٦٤م.

(٩) بدر الدين عرودكي، عن القصة القصيرة مجلة (المعرفة) السورية. ع٩٥، يناير ١٩٧٠م.

(١٠) اعتمدت في إبراز هذه الفروق على الملاحظات التي أوردها د. شكري عياد في كتابه الآنف الذكر.

(١١) اعتمدت في تقديم هذه المقاييس «الكلاسيكية» على كتاب الدكتور رشاد رشدي «فن القصة القصيرة» ط الثانية، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٤م، الكلام الموضوع بين مزدوجين مأخوذ من صفحات الكتاب، مرتب كما يلي: (ص٣٠-١١٧)، ويرجع تركيزنا على هذا الكتاب، بالذات، لأنه جمع مصادر عدة حول الموضوع واقتبس من آرائها وملاحظاتها.

(١٢) محمود تيمور، دراسات في القصة والمسرح، مكتبة الآداب القاهرة (ص١٠٣-١٠٧)، وقد أوردت هذه المعالم باختصار شديد لما هي عليه في الكتاب. وانظر أيضًا في تحديد مفهوم القصة الفنية كتاب د. عبد الحميد يونس، فن القصة القصيرة في أدبنا الحديث، ط١، دار المعرفة، مارس، ١٩٧٣م، القاهرة، الفصل الخاص، بالقصة الفنية، ص٥١ إلى ص٤٩.

(١٣) قاص فرنسي من رواد القصة القصيرة (١٨٩٧-١٩٥٠م).

(١٤) علي شلس «القصة عند العرب»، مجلة الآداب، البيروتية، نوفمبر، ١٩٦٩م.

(١٥) محمود تيمور، المصدر المشار إليه، ص٦٠.

(١٦) تفصيل ذلك في كتاب «فن القصة القصيرة» الدكتور رشاد رشدي، المشار إليه، ص١-٥.

(١٧) القصة القصيرة، تأليف راي ب. وست، ترجمة سمير عزام، ص١٩.

(١٨) د. لطيفة الزيات، مجلة الرسالة المصرية، ص١٩، ع١٠٩٥، ٧ يناير، ١٩٦٥م.

(١٩) المصدر نفسه، ص٢٠، ع ١٠٩١، سنة ١٩٦٤م.

(٢٠) كتاب الدكتور رشاد رشدي المشار إليه، ص٩.

(٢١) اعتمدت في استخلاص هذه الملاحظات حول موبسان على كتاب:

Sahmidt (Marie Albert) Maupassant par lui méme, coll ecrivains de Tou-jours, ed seuil, Paris 1968.

(٢٢) شكري عياد، القصة القصيرة في مصر، ص٤٣-٤٤.

(٢٣) عبد القادر بوزيدي، «موبسان وتيمور»، أطروحة للسلك الثالث جامعة الجزائر، ١٩٧٦م، الجزائر.

(٢٤) أنور المعداوي، مقدمة، م، «فتاة في المدينة»، لأبي المعاطي أبي النجا، دار الآداب، ١٩٦٢م، بيروت.

(٢٥) أنور المعداوي، كلمات في الأدب، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٦٧م، ص١٢٧.

(٢٦) استقيت بعض هذه الملاحظات من مقالة للأستاذ عبد الله العروي «همنغواي وفن الأقصوصة» م أقلام، ع٩-١٠، فبراير-مارس، ١٩٦٥م. وللاطلاع الواسع على أعمال همنغواي وفنه يُستحسن الرجوع إلى: كارلوس بيكر «إرنست همنغواي، دراسة في فنه القصصي» ترجمة د. إحسان عباس، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٥٩م.

الفصل الثالث

السر في تأخر ظهور الفن القصصي بالمغرب.
العوامل التي أدَّت إلى نشأة القصة القصيرة في المغرب.
بداية الفن الأقصوصي.
المقامة ومكانها من نشأة القصة القصيرة وتطورها.

* * *

(١) السر في تأخر ظهور الفن القصصي بالمغرب

إن الدارس للأدب المغربي الحديث، سيلحظ، ولا شك، أن الأجناس الجديدة الأدبية، التي تم لها البروز والنماء في المشرق العربي، قد ظهرت في المغرب متأخرة، وأنها حين أمكنها الظهور ذهبت تحتذي النماذج الأولى لتلك الأجناس، في تقليد ونسخ سطحيين وساذجين، لا ينبئان إلا عن قليل من الفهم والإدراك لطبيعة العمل القصصي وللعناصر الفنية المكونة له. كما يفيدان تذبذبًا قويًّا بين ألوان الكتابة القديمة من مقامة ومناظرة وخطبة وأحكام سمات هذه الألوان على أساليبهم ووجدانهم الأدبي، مما جعل كتَّابنا يتعثرون طويلًا وينفقون زمنًا غير هين، تطلب جيلًا كاملًا حتى تأتى لهم — كما سنرى استقبالًا — أن يخرجوا من إسار المحاولة والشروع والتجربة المليئة بالأخطاء والعثرات لينتقلوا إلى أحضان الفن القصصي، الصحيح والمتماسك.

غير أن لتأخر ظهور الفن القصصي، والقصير منه على وجه الخصوص، أسبابًا عدة بعضها متصل بجملة من الظروف الموضوعية وبعضها الآخَر ناتج عن طبيعة هذا الفن ذاته، ويمكن إيجازها مجتمعة، في الآتي:

(١) إن الأدب القصصي في المشرق، والذي يُعد المصدر الأول والحاسم في نشأة القصة المغربية، لم يكُن قد تحقَّق له النضج الكافي والمستوى الجيد القادر على الإيحاء والتأثير،

والقمين بأن يصبح نموذجًا يحتذى، وأهمية ذلك تعود إلى أن الثقافة المزدهرة في المشرق هي السبيل لاتصال أكثرية متعلمي ومثقفي العربية عندنا وفي صقل مواهبهم وإنتاجها. ويُضاف إلى هذا أن الآثار والنماذج التي أمكنها أن تتسرب إلى محيطنا الأدبي، لم تكُن لتعطي أكلها سريعًا، إذ احتاجت إلى وقت غير يسير حتى تتذوقها النفوس وتتأملها الأذهان، ثم لتتمثلها بعد ذلك التمثل الذي يدفع الكاتب إلى محاولة النسج على غرارها من ناحية، وإلى ملاحظة الواقع وإثباته ضمن القالب القصصي، من ناحية ثانية.

(٢) إن الحركة السلفية، المنشط الفكري، الذي انبثق في المغرب الحديث لإحياء الحياة الثقافية وبعث المقومات الاجتماعية والدينية الأصيلة، اتجهت أكثر إلى العمل على نشر الثقافة الإسلامية وفرض سيادتها، وما استتبع ذلك من تغلغل روح المحافظة والدعوة للعودة إلى كل ما هو تراثي أصيل، وتشجيع التعليم الإسلامي، بما يحتوي عليه من مواد فقهية وشرعية وأدبية بلاغية، كل ذلك لم يكُن ليهيئ مناخ وعي فني جديد أو لينشط الفنون الأدبية عامة.

(٣) إن الكتَّاب الذين اقتحموا ميدان الكتابة القصصية، لم يتوفر عندهم دافع حقيقي أو متأصل لممارسة الإبداع القصصي، وقد كان لهذا أثره، فيما بعد، في إعاقة تطور الفن القصصي، وينكشف هذا بجلاء في تشتت الكتاب بين مواضيع وأصناف من الكتابة مختلفة، مما يصعب معه تأسيس كتابة مستحدثة وغير معروفة الأصول والقواعد، وقد التفت الأستاذ عبد الله كنون إلى هذه المشكلة حين رأى أن «جهود الأدباء تتوزع بين النظم والنثر والقصة والمقالة وغير ذلك من ضروب الإنتاج الأدبي، ولا نجد أديبًا انقطع إلى كتابة القصة خاصة أو كان اهتمامه بها أكثر من اهتمامه بالألوان الأخرى من الأدب.»[١]

(٤) ازدراء العامة والمتعلمين من الفقهاء والعلماء لفن القص (Recit) ونظرتهم المستهينة له كانت تصرف حملة الأقلام عنه، وتدفعهم للخوض في الذي يحسبونه أهم وأجدى. لقد كانت نظرة الناس لهذا الفن متخلفة؛ إذ كان عندهم مجرد أداة للتسلية وتزجية الفراغ، ولم تكُن الثقافة النقدية مبذولة ولا ميسورة لدى علمائهم أو متذوقيهم لتجعلهم يحسبون لهذا الفن حسابه في قدرته على استبطان النفوس وتصوير وجوه الواقع ومصاعبه ومآسيه ونقل صورة النفس والحياة نقلًا متجددًا ملونًا ومطعمًا بوجهة نظر الكاتب والمجتمع. ولعل هذا الفهم الخاطئ الذي غمر الأذهان، نشأ من اعتقاد الناس أن القصة ليست إلا ضربًا من الخرافة أو من الحكايات والأخبار التي تشتغل بالخيال وتمتلئ بالأساطير وتصلح للسمر في الأماسي الباردة والليالي المقمرة. ولم يكُن بوسعهم

أن يصلوا إلى أن فن القصة هو على غير ما تصوروا لون جديد منبت الصلة بما عهدوه في القصص والحكايات عند العرب القدماء أو مَن تلاهم من الشعوب التي أولعت بالقصص، متوفر على خصائص وسمات ومواضيع لم يتم طرقها ولا سبكها إلا على يد الغرب في القرن التاسع عشر.

(٥) إن معرفتنا بأن الشروط الموضوعية والذاتية التي تهيئ لظهور القصة القصيرة لم تكُن قد برزت بعد، يجعلنا نستغرب أو نتيه في البحث عن أسباب تأخر ظهور هذا الفن، فمن ناحية نعرف أن القصة القصيرة كما أسلفنا في المقدمة هي في الغالب تعبير فني عن واقع الطبقة الوسطى وعن شتى الأزمات والمصاعب التي تعتريها. إنها اقتطاع لشريحة من حياة هذه الفئة وتكثيف لوجه أو مظهر أو مظاهر لحياة الأفراد بها، بما يعانونه من ضروب التمزق والحيرة المادية والنفسية وما يطرأ عليهم من تبدلات في الإحساس والسلوك. والقصة القصيرة عند روادها جوجول أو موبسان وتشيخوف حفلت بمثل هذه الأشياء وزخرت بكثير من تناقضات الواقع الاجتماعي الشاخص في حياة الطبقة الوسطى، الصاعدة من رحم المجتمع الرأسمالي، والتي جعلتها شروط حياتها المادية نهب التردُّد والحيرة والقلق الذي يجد أحسن تجسيد له في القصة القصيرة، كما أن هذا الفن حين ولادته الحقيقية في مصر على يد أدباء المدرسة الحديثة أمثال محمود طاهر لاشين، وعيسى عبيد، وشحاته عبيد، وحسن جمعة، وغيرهم،[٢] وبعد أزمة ثورة ١٩١٩م، انطلقت مع المراحل الأولى لبداية ظهور الطبقة الوسطى هاته بين الإقطاعية المحلية والبرجوازية الوطنية، وبين فئات العمال والفلاحين الفقراء، فكانت بمثابة استقراء لمشاعر الناس وآمالهم، ورصدًا فنيًّا ملهيًّا حينًا ومفصلًا آخر عن صبواتهم وكبواتهم واقتطاعًا ذكيًّا لخطرات واجتياحات حياتهم اليومية.

وهذا الارتباط الجدلي بين هذا الجنس الأدبي وبين الحياة الاجتماعية يبيِّن إلى أي حدٍّ كانت إمكانية ظهور القصة القصيرة عسيرة ومتعذرة، فالبلاد في أغلب نصف هذا القرن كانت ممزقة بين مخالب الاستعمار، والبنيات الاجتماعية جامدة راكدة، والعقلية الدينية المحافظة هي السائدة، ولم يكن الاصطدام بالاستعمار ومعه أفانين حضارته ومغرياتها ليتخذ شكل تعبير قصصي، فإن ظهر جنوح إلى تفجير عاطفة أو وصف واقع، فالشعر أو المقالة يمتصانه ويسيران به بين الناس.

والقصة بعد هذا لون جديد و«بدعة»، «وكل بدعة ضلالة»، فمن أي أفق كان فجر القصة سيطل إذَن؟

إن القصة القصيرة، تبرز من خلال واقع اجتماعي تغمره التناقضات المادية والفكرية ويتزاحم فيه صراع الفرد بالواقع، وهذه المواجهة الثنائية كان الاستعمار يحجبها بما

يمارسه من تحديات تجعل الكتاب أكثر التفاتًا إلى المجموع منهم إلى الذات وأميل إلى التعبير عن القضية في شمول وتجريد وليس إلى الجزئيات أو الملامح التي قلما تتراءى أو تبرق وتُخفي بداخلها الدلالة الكبرى والتعبير الموجز الحكيم.

ويمكننا أن نضيف إلى جملة الأسباب التي ذكرنا، هنا، عن سر تأخر ظهور الفن القصصي، أسبابًا أخرى يراها الأستاذ عبد الكريم غلاب من معوقات النشوء المبكر للفن القصصي، منها:

- أن التعليم العربي الإسلامي هو الذي كان سائدًا في المغرب، إلى ما بعد الحرب الأولى، وأن الذين كانوا على صِلة بالإنتاج العربي في المشرق لم تكُن تعنيهم من الجوانب الأدبية إلا ما خص منها الأدب العربي القديم، ولم تكُن هناك إلا أصداء خافتة عن المحاولات الجديدة في القصة والمسرح.
- وأن التخلُّف الثقافي من جهة، والكبت الاستعماري اللذين لم يكونا يتيحان لهذه الثقافة أن تزدهر، جعل فنون القول التي تحتاج إلى الثقافة والإتقان وإلى إتقان الأداة التعبيرية من لغة وفنون الكتابة والأداء القصصي، جعل كل ذلك فنون القول الحديثة والمسرحية تظهر متأخرة عن نهضة هذه الفنون في المشرق العربي.[٣]

إن هذه الأسباب والمعوقات كانت قمينة، ولا ريب، بجعل ظهور القصة القصيرة، متأخرًا عندنا إلى بدايات الحرب الكبرى، وحائلة دون تعرُّف أدبائنا على هذا الفن المستحدث والاطلاع عليه والكتابة على نهجه. ولا عجب في ذلك فعمره، أيضًا، لا يعدو القرن من الزمن، وما كان له أن يظهر إلا بعد تيسر أسبابه الممكنة.

(٢) العوامل التي أدت إلى نشأة القصة القصيرة «في المغرب»

إن زوال بعض أسباب تأخر النشأة هو ولا ريب من بين عوامل النشأة، غير أن هناك أمورًا أخرى كان لها النصيب الأوفر في زرع نطفة الفن القصصي في رحم الحياة الأدبية بالمغرب، وفي دفع الأدباء المغاربة للاقتراب من مشارف هذا الفن والإقبال على خوض تجربته، وهذه الأسباب نذكرها في الآتي:

(١) الصحافة ودورها في تطور الأسلوب النثري وتطويعه،[٤] فغير خافٍ ذلك الدور الذي قامت به الصحافة في العمل على تشذيب الأغصان اليابسة لشجرة النثر العربي مما تخلف عن عصور الانحطاط. فبحكم ضرورة رواج هذه الصحافة واكتساحها الأجواء وقطاعات عديدة ومتباينة من القرَّاء، وبسبب المواضيع الهامة واليومية التي تطرقها، وجد

النثر نفسه يسير في طريق أسلوب يسعى لأن يكون سهلًا بعيدًا عن التعقيد والغرابة، قريبًا من أذهان الناس، هادفًا إلى إفهامهم وتبليغهم الفكرة والواقع، وقد مهد هذا التطوير الطريق فيما بعد أمام الكتاب الذين حاولوا معالجة الفن القصصي وتقصي دربه، بأن سهل أمامهم مهمة السيطرة على أداة رئيسية من أدوات الكتابة القصصية وهي اللغة.

(٢) كانت الصحافة إلى جانب هذا قد مهدت الطريق بما هو أهم وألصق بالقصة من غيره، أي بما كانت تقدمه بين الفينة والأخرى من قصص مترجمة أو من مسلسلات روائية[٥] دفع إليها بصورة رئيسية وازع اجتذاب القراء واستمالتهم لهذه الأوراق القليلة المجتمعة والتي تدعى الصحف. ويحدثنا عبد المحسن طه بدر عن هذه الناحية، بالنسبة للشرق العربي، فيرى أنه «كان من الضروري البحث عن وسائل لاجتذاب القراء إلى هذه الصحف، وكان من أكثر هذه الوسائل فعالية تقديم رواية مسلسلة إلى القراء تشدهم إلى الصحيفة وتسليهم وترفه عنهم، وبدأت جريدة الأهرام تنشر هذه الروايات منذ سنة ١٨٦٦م.»[٦] وفي المغرب أيضًا نعثر في الصحف الأولى على العديد من الروايات المسلسلة والتي كانت جريدة «السعادة»، خاصة، تحفل بها في جل أعدادها. ومن غير شك فإن هذه القصص والمترجمات الروائية، بالرغم من عدم توفرها على الخصائص الكيانية للفن القصصي وعلى بعض الملامح الرئيسية لهذا الفن، فإنها، على أي حال، قد وجهت الأنظار، كما وجهت المواهب، إلى نوع جديد من الأجناس الأدبية وأبانت عنه في حدود بل وقد ظهر أثرها جليًّا فيما أنشأه كلٌّ من عبد العزيز بن عبد الله وعبد الله إبراهيم، بعد ذلك، من قصص تاريخية، استوحت إلى حدٍّ بعيد رؤية تلك المترجمات وحبكتها، وإن تجنَّبَت ما عرف فيها في إسفاف وتلفيق حكائي. لقد كان للترجمة، إذَن، أثرها الذي لا ينكر في الدفع، حثيثًا، بالأدب العربي المغربي نحو سبل الإنشاء، القصصي، وقد أشار عبد الله كنون إلى أن كتابة القصص «كان الباعث عليها قراءة بعض المترجمات منها أو الاطلاع عليها في لغتها الأصلية بالنسبة لمن يحسنون لغة أجنبية.»[٧]

(٣) ازدهار المقالة ومحاولتها الخروج على المألوف في الكتابة النثرية: ذلك أن الازدهار والإقبال على كتابة المقالة التي هي عصب الصحافة، والأثر الذي أحدثه هذا الإقبال، من تطوير الأسلوب النثري،[٨] أن هذا كله هيأ القرَّاء والكتَّاب للتمرن على هذا الجنس الأدبي الجديد. وسيتبين لنا في غير هذا المكان أن أول شكل من أشكال الممارسة القصصية جاء نتيجةً لسعي الأدباء لتفجير الشكل المقالي، أو بتعبير آخَر، إلى التسلل إلى أجواء القصة من خلال مسارب المقالة، بالشكل الذي سيتضح لنا في فصل لاحق عن «المقالة القصصية.»

(٤) التأثر بالأدب المشرقي (القصصي منه خاصة) ومحاولة تقليد القصص المكتوب فيه، ويُخيل إليَّ أن التقليد كان باعثًا هامًّا على الإبداع القصصي عندنا، وذلك لما عرف من

سيطرة روح التقليد على الفكر والأدب المغربيين، ومن اقتفاء أثر كل ما يرد عليهما، وإن الدارس أو المتأمل للشعر المغربي في مختلف عصوره سيحس بهذه الظاهرة إحساسًا حادًّا.

إن القصة القصيرة، لهذا ولغيره، قد نشأت نتيجة اللقاء المباشر وغير المباشر بالثقافة المشرقية والثقافة الغربية في آنٍ واحد، بل إن تطور الأدب العربي الحديث كله كما يقول الدكتور عبد المحسن طه بدر «هو في حقيقته نتاج الصراع بين هاتين الحضارتين.»[٩] وأنه لو تيسر لأدبائنا الاطلاع على نماذج الأدب القصصي من ينابيعه الحقيقية، أي من الأدبين الفرنسي والإنجليزي دون أن يرد إليهم في ذوق وفهم مغايرين، لأمكن للفن القصصي بالمغرب أن يبلغ من التطور والتفنن ما لم يحققه الفن القصصي بالمشرق العربي، وأن الاستقاء المباشر من القصة الغربية هو ما يفسر لنا ويبرر المستوى الجيد والناضج القصة المغربية المكتوبة بالفرنسية.

(٣) بداية الفن الأقصوصي

من القضايا الشائكة في تاريخ الفنون الأدبية التوصل إلى تحديد زمني مضبوط لنشأة فن أو انطلاق حركة فنية أو نقدية. ويمدنا التاريخ بأمثلة عديدة عن تشابك هذه القضية وعسر البت فيها.[١٠] ذلك لأن النشاط الفني ظاهرة جماعية أكثر منها فردية، تتطلب تضافر أقلام وإبداعات عدة حتى يتسنى لها الظهور وفرض الوجود فلا يكفي بروز إبداع متميز عن المألوف حتى يجوز لنا القول بولادة فن أو تيار أدبي جديد، بل لا بد له لكي يشغل مكانه من تاريخ الأدب من أن يتوفر على خاصيات معينة، تفرده عن غيره وتهبه هويته وتنحت في وجهه خصائصه وملامحه المميزة. وهذه الخاصيات لا تتأتى إلا من خلال ممارسات عديدة لأكثر من كاتب، بحيث يحق لنا حينئذٍ القول بأن هناك ظاهرة فنية قد وُلدت أو هي في طريقها إلى التبلور، ومن دون هذا التعدد والتضافر فإن المحاولة المفردة لا ترسم طريقًا ولا تؤسس منهجًا وإن ملكت إمكانية الإرهاص أحيانًا، ولذلك، فإن وجود قصص مبعثرة على مدى فترة زمنية متباعدة في الصحف المغربية لا يعني، بتاتًا، انبثاق فن جديد. فنحن نعثر، مثلًا، في جريدة «السعادة.»[١١] من جرائد الشمال (طنجة) على أقصوصة (١٩١٤م) بعنوان: «الشقيقان.»[١٢] أقرب ما تكون إلى الوصف والاستجواب الصحفيين، ولا تقتبس من القصة سوى هيكلها الخارجي، الذي يُصاب عند كاتبها برضوض وكسور كثيرة ... وبعد هذا التاريخ بقليل أو بكثير لا نعثر على شيء يُذكر، إلى أن نشارف أواخر العقد الرابع. وإن كنا لا نستبعد وجود بعض المحاولات المتعثرة التي لم يتيسر لها الظهور.

وإذا كان لا بد من تحديد فترة للبداية، فإننا نميل إلى اعتبار السنوات الأخيرة من العقد الرابع لهذا القرن، نقطة الانطلاق المعالجات والمحاولات القصصية، وما سبق هذا التاريخ من كتابات لا يعدو أن يكون ذيلًا وظلًّا للكتابة النثرية التقليدية بأنواعها المختلفة. ويؤيد هذا الذي نذهب إليه الأستاذ أحمد اليابوري في أطروحته[١٣] عن الفن القصصي بالمغرب (١٩١٤–١٩٦٦م) من «أن الفترة التي تمتد بين ١٩١٤ و١٩٣٥م عرفت إنتاجًا قصصيًّا على شكل مقامات ومناظرات ورحلات وبعدها بالضبط ازدهر الفن القصصي والتاريخي» ويسندنا كذلك في هذا النوع ما لاحظناه وعايناه من تواتر المعالجات القصصية وشبه انتظامها، انطلاقًا من ذلك التاريخ.

وحين نرى أن هذه الفترة هي نقطة الانطلاق في تجريب هذا الفن، فإننا نسجل أن هذا لم يكُن يدل على انصراف مجموعة من الكتاب، بعينهم، إلى كتابة القصة أو قصدهم إلى تهيئة حصيلة أدبية من هذا الفن، كانت فترة بداية مصحوبة بعثرات شتى ويعوزها الفهم النقدي الصحيح والثقافة الضرورية في مضمار الأدب المعالج. إنها إذَن بداية ساذجة وغير مخططة بوعي أو اتجاه، خاصة وأنه لم يتهيأ للقصة القصيرة في البداية ذلك الأديب أو أولئك الأدباء الذين يوفرون لها الجهد والإتقان اللازمين، فهم ما بين مقبل عنها ومدبر، تارة إلى المقالة الصريحة يتجهون، وأخرى إلى القصة أو ما يشبهها مما هو أقرب إلى المقالة، وطورًا إلى الشعر أو التأليف الأدبي أو ما إليه. وظاهرة الانقطاع عن كتابة القصة كما يرى عبد الله كنون[١٤] «تكاد تكون عامة بين الذين زاولوها وأجادوا فيها (...) ولعلهم كانوا يعطون الأمثلة على استطاعتهم أن يلجوا كلًّا من أبواب الإنتاج الأدبي حتى أضيقها مسلكًا، ولم يكونوا جادين نحو اختيار الفن القصصي وسيلة للتعبير عن أفكارهم، ولا أن يصبحوا في يوم من الأيام مختصين بكتابة القصة.»

إن هذا التعثر وانعدام القصد وفقدان المواظبة والخدمة المستديمة للفن جعل من الأقصوصة في أول أمرها تتأرجح بين القالب النثري التقليدي وبين تمحل الشكل القصصي بعناصره المدرسية، ونتج عنه من بين أمور أخرى:

(١) الانشداد إلى سمات اللغة النثرية بما كان يميزها من تنميقات ومحسنات بديعية وميل إلى التقرير والمباشرة في رصف الأفكار وتسجيل المقولات.

(٢) ارتباط الأقصوصة بخيط جد رفيع هو الحكاية. وهذه غالبًا ما تستحيل إلى رداء فضفاض، يتم حشوه بكل ما يشغل ذهن الكاتب ووجدانه.

(٣) انطلاق القصة وانحباسها لزمن في شكل مزدوج هو إلى المقالة أقرب منه إلى القصة، أي إلى بدء المعالجة القصصية فيما اصطلح على تسميته بالمقالة القصصية.

(٤) المقامة ومكانها من نشأة الأقصوصة وتطورها

لا يلزمنا في مقدمة هذا الحديث أن نعرض للمقامة كلون من ألوان النثر العربي القديم أو نأتي على ذكر معناها وخصائصها، فإن ذلك، على اتساعه وطوله، مما أصبح معروفًا ومدروسًا ومبذولًا في كثير من الكتب والدراسات الأدبية[١٥] وإنما الذي سننشغل به الآن، هو زعم كثير من الدارسين بأن «المقامة» كمشكل أدبي نثري، قد هيأ ومهَّد لظهور فن القصص القصير، ومن أنها، أي المقامة، مرحلة تستوجب التوقف عندها كلما بدأ الحديث عن القصة القصيرة في نشأتها بأدبنا الحديث.

غير أن الدارسين، على هذا الاتفاق، يختلفون في تقدير أهمية المقامة من ناحية درجة التأثير الذي مارسته على الأقصوصة، كما أن هناك فئة أخرى، بحثت في الموضوع، لا ترى رأيهم، كما تقف على زعمهم موقفًا مناقضًا، يجعل من القصة فنًّا منبت الصلة بما سبقه، قائمًا بذاته، مستقى ونابتًا من أثر تلقيح الأدب الغربي، ولذلك فمعالجة هذه القضية تتفرع إلى الوجوه الآتية:

الوجه الأول: هناك الرأي الشائع الذي يقول به أكثر من باحث، والذي يعتبر المقامة أصلًا ومصدرًا أساسيًّا من مصادر القصة العربية القصيرة. وأنها بحسب ذلك، تُعد شكلًا من القص القصير يدفع ما يُقال من حدة هذا الفن عند العرب وورود عليهم من الغرب، ففيها من القصة القصيرة: الحدث والبطل والشخصيات، كما أنها تتوفر على الوحدات الثلاث، أي البداية والوسط والنهاية، وهي كذلك حكاية تروى في جلسة واحدة.

والرأي الثاني: ينظر إلى المقامة من زاوية أنها جنس بين الشكل القديم والشكل الجديد، وفي هذا الاتجاه ترد كلمة للأستاذ يحيى حقي: «كانت الخطوة المنطقية الأولى أن تكتب مقامات عن العصر القائم، أن تقام قنطرة بين الشكل في الماضي وبين موضوع اليوم إلى وصف المجتمع القائم، وقد تولى السيد المويلحي هذا العمل الجليل بتأليف كتاب عيسى بن هشام ١٩٠٧م.»[١٦] ويميل الكثيرون إلى الأخذ بهذا الرأي الاعتماد عليه في سرعة استجابة الكاتب العربي لهذا الجنس الأدبي، وقدرته، بعدئذٍ، على احتذائه، بل وتكييفه حسب البيئة المحلية، في الشكل والمحتوى.

وقريب منه ما تذهب إليه الدكتورة سهير القلماوي التي تقدم رأيًا وسطًا في هذه المسألة. فهي لا تزعم أن القصة القصيرة في صورتها الفنية الأولى، كما نجدها عند محمود تيمور، قد تطورت عن المقامة، وبالتالي إن القصة القصيرة هي نتاج تطور طبيعي للشكل

المقامي. كما أنها لا تنكر أن تكون المقامة أثرًا وسببًا في وجود القصة القصيرة في الأدب العربي الحديث، وفي توجُّه أدبائنا إليها، ودليلها على ذلك أن كتابة المقامة لم تنقطع من عهد بديع الزمان الهمذاني مرورًا بالحريري إلى علي مبارك وفارس الشدياق وحسن العطار، فإبراهيم ومحمد المويلحي، وتبيَّن عن رأيها الوسط في قولها بأنه: «لا شك أن المقامة عاشت في أدبنا الحديث فترة، ولا شك أنها مهدت بمضمونها وتطوره وتنوعه على مدى التطور إلى كثير من معالم القصة القصيرة الحديثة، ولكن الذي لا شك فيه أيضًا أنه في فترة ما نجد أن الخيط قد انقطع بين تيمور (محمد) وتيمور (محمود) وهذه المرحلة مرحلة انقطاع الخيط من القديم واستقطاب الأوروبي الوافد هي مرحلة هامة في دراسة القصة القصيرة.»[١٧]

والرأيان السالفان، معًا، يسعيان للعثور على أرضية تراثية للقصة القصيرة في الأدب العربي القديم، في المقامة أو في غيرها من المصادر كالقصص القرآني[١٨] أو في الأخبار والحكايات عند الجاحظ وأبي حيان التوحيدي أو عند غيرهما، وما هو موجود عند كل الشعوب. ولا شك أن المقامة شملت بعض عناصر القص من ناحية احتوائها على حدث بعينه، يخضع بتفاوت لبداية وعقدة ونهاية، وعلى شخصيات وراوية، غير أن هذه السمات تظل بعيدة عن أن تكون خاضعة لما يخضع له الحدث والحبكة والشخصية في الأقصوصة الفنية، إضافة إلى أنها لا تهتم بعناصر القص هاته في ذاتها ومن أجل صياغة عمل قصصي من خلال تركيب القالب القصصي والإجادة في صوغ وتركيب نسيجه، وإنما كان شاغلها الأساس الاحتفال باللغة وامتصاص الغريب، والحوشي، وحشد الألفاظ المسجوعة والمنمقة بغاية التعالم والتفاصح والإبهار والاعتداد بامتلاك ناصية اللغة يضاف إلى ذلك الناحية التعليمية للغة وفي هذا ما فيه من بُعد عن القصة كما وردت علينا من الغرب.

ويقودنا هذا الفهم إلى الرأي الثالث، الذي يعبر عنه الأستاذ محمود أمين العالم في قوله: «ليس من الدقة أن نسعى إلى تلمُّس مصادر القصة العربية في تاريخ الأدب العربي القديم والقرآن والأساطير الشعبية والحكايات والمقامات وكتب الأخبار، فالقصة بمعناها العام تُعتبر وثيقة الصلة بحياة الإنسان منذ نشأته ولا تخلو منها حياة شعب من الشعوب، مدونة كانت أو شفهية، وعندما نتكلم عن نشأة القصة القصيرة، فإنما نقصد شكلًا معينًا من التعبير له قيم فنية غير قيم الحكاية بمعناها العام، ولم يكُن لهذا الشكل المعين وجود قبل نشأة القوميات الحديثة، وتحرر عبيد الأرض، وانتشار الطباعة انتشارًا كاملًا، وظهور الصحافة.»[١٩] ثم إنه لا ضير أن نعترف — كما يقول يحيى حقي — «من أن القصة جاءتنا

من الغرب وأن أول مَن أقام قواعدها عندنا أفراد تأثروا بالأدب الأوروبي والأدب الفرنسي بصفة خاصة.»[٢٠]

ولعل عدم اعترافنا المبكر بأصالة الفن القصصي القصير وجدته على آدابنا، وتعنتنا في محاولة العثور له على جذور في تربة أدبنا القديم، كان سببًا في عسر ولادته عندنا، كما تركنا زمنًا تتلكأ ونتردَّد بين المقامة والقصة ولا نجرؤ على التوجه مباشرة إلى ما نقصد إليه «فقد حاول بعض كتابنا تقديم إنتاجهم في شكل مقامات تفيض بكل ألوان الصنعة، فلم يخرجوا عن سنن الأقدمين الذين كانوا يضعون المقامة في المكان اللائق بها.»[٢١] كما أن بعض كتاب المقامة المغاربة «اختاروا لإنتاجهم عنوان «مقامة» وفي ذلك دليل على اتجاههم نحو هذا الشكل القصصي للتعبير عن مشاعرهم وانطباعاتهم، فساروا في أسلوبهم على نهج أصحاب المقامات من تنميق وتصنيع ومزج بين الشعر والنثر الفني.»[٢٢]

على أننا، إلى ما ذهبنا إليه، لا نستطيع أن ننفي أن اتجاه كتابنا صوب المقامة ووقوعهم، زمنًا، في شرك صنعتها قد هيأ نفوسهم وأمزجتهم لتقبل الشكل الفني الجديد، والسعي لتقليده، وهذا التدرج والتنقل من المقامة إلى القصة القصيرة لا شك له أهميته وفائدته الجليلة، وإن كان بعيدًا عن أن يكون سببًا في الوجود أو التأسيس لهذا الحنين الأدبي.

هوامش

(١) عبد الله كنون، أحاديث عن الأدب المغربي الحديث، ص١٢٤.

(٢) شحاتة عبيد تُوفي سنة ١٩٦١م. عيسى عبيد تُوفي سنة ١٩٢٣م. محمود طاهر لاشين: ١٨٩٥–١٩٥٤م. انظر: القصة القصيرة في مصر، منذ نشأتها حتى سنة ١٩٣٠م تأليف عباس خضر، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٦م.

(٣) من محاضرة للأستاذ عبد الكريم غلاب، انظر: عبد الكريم غلاب: «عن الأدب والأدباء» دار الكتاب، الدار البيضاء، ١٩٧٤م. وتحمل المحاضرة عنوان: تطور الأدب القصصي في المغرب العربي، وتقع في الكتاب من ص٥٤ إلى ص٨٥.

(٤) أستطيع القول جازمًا، وبعد إعادة تصفح أعداد كبيرة من الصحف، وقراءة نماذج عدة من صحافتنا في المواضيع الصحفية السياسية والثقافية أن أسلوب المقالة لحقه التطور ومسه اليسر والبعد عن التكلف من فترة ليست قريبة كما قد يذهب إلى ذلك الظن. إن قراءة مقالات نُشرت منذ ١٩٣٦م وما تلاها ليس في اعتقادنا وقتًا متأخرًا جدًّا إذا قيس بظروف الصحافة في المغرب وبشروط التطور الأدبي عمومًا. لكن ما بالنا نذهب إلى

هذا التاريخ القريب، نسبيًّا، ولا نتجه إلى زمن أبعَد من هذا. قدمت مجلة المغرب (فبراير ١٩٣٤م، س٢، ع١٧) جردًا عن كتاب «تاريخ الصحافة العربية» وفيه يشير كاتبه إلى عدد كبير من الصحف التي ظهرت في مدن مختلفة بالمغرب بدءًا من سنة ١٨٨٩م. ففي طنجة وحدها كانت تصدر سبعة صحف، وغير خافٍ ما قامت به من إسهام في تطويع الأسلوب النثري لمقتضيات العصر وتبدل الأحوال والمفاهيم.

(٥) نقدم فيما يلي نماذج من الصحافة المغربية التي كانت تنشر القصص المترجمة والمسلسلات:

- «لصوص المقابر»، نُشرت مسلسلة في جريدة السعادة (طنجة) (رواية العدد) من ١٨ فبراير ١٩١٤م إلى ٣٠ مارس من نفسها.
- «روحي فداك» (رواية العدد) بقلم رئيس التحرير من أول أبريل ١٩٧٤م إلى ١٦ مايو من السنة نفسها.
- «الملكة المهجورة» تعريب الروائي الشهير طانيوس عبده (!) السعادة من ٤ يونيو ١٩١٤م (من ع٧٤١ إلى ٧٥٧).

تبدأ قصة «الملكة المهجورة» كالتالي: «في سنة ١٥٤٤م كان يوجد في ميلانو رجل يُدعى غاستا كاراني، أي ممزق الجلود، وهو رجل اشتهر شهرة بعيدة بصنع الأسلحة والقتال بالسيف، فهو الذي صنع درع فرانسوا الأول وخوذة شرلكان ...» ملاحظة: في استهلال «الرواية» وضعت هذه الأبيات ووضع لها عنوان: «مغزى الرواية».

يا بنَ الجريمة ما أسأت إلى التي ... ولدتك لكن قد أُسيء إليكا
نسلتك من ملك وقد أنكرته ... بالرغم عنك فأنكروا أبويكا
أنت اللقيط وكل ما أوتيته ... إن الأكارم يشفقون عليكا

- انظر أيضًا: البلبل والوردة أو الفنان وفنه. قصة مترجمة ترجمها «الأديب الحالم»، جريدة الوداد ١٣ أبريل، ١٩٤٢م، س٦، ع١٣٦.
- أوسكار وايلد: الأمير السعيد. تعريب: عبد الله العمراني. مجلة الأنوار، التطوانية، ع٥، س١، ١٩٤٦م.
- أوسكار وايلد: الصديق الوفي، ترجمة ع الخطيب الأنوار، ١٩٥٠م، س٥.
- ستيفان زفايج: عيون الأخ الخالد، ترجمة عبد السلام المودن.

• انظر أيضًا: قصة «الصديقان» مترجمة في رسالة المغرب عن الفرنسية (لا ذكر للمؤلف) ترجمة أحمد بناني، رسالة المغرب، ع٤، س١، دجنبر، ١٩٤٢م.

(٦) عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣م، ص١٢٠.

(٧) عبد الله كنون: أحاديث في الأدب المغربي الحديث، ص١٢٢.

(٨) من كتاب الأسلوب النثري الجديد الأوائل في الصحافة:

• محمد الأوراوي، عبد الحفيظ الفاسي.

• محمد الجزولي، أحمد النميشي.

• محمد السليماني، محمد حركات.

• أحمد السيكرج، محمد الضرباني.

(٩) عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية، ص١١.

(١٠) الاختلاف مثلًا في تحديد بداية الشعر العربي المعاصر وما صاحب هذا من خلاف وادعاء بين الشعراء والرواد – معرفة أول رواية عربية – تحديد انطلاق الحركة المسرحية – كذلك التاريخ لظهور الحركات الفنية والأدبية في المغرب.

(١١) جريدة السعادة: جريدة رسمية كانت تابعة للحماية الفرنسية وقد بدأت الصدور من ١٩٠٥م. وقد استخدمت الحماية صحفيين لبنانيين لإصدارها وكان يرأس تحريرها وديع كرم.

(١٢) الشقيقان: بقلم رئيس التحرير، السعادة، ٢٠ ماي، ١٩١٤م، ع٧٣٧، يعتبر الأستاذ أحمد اليابوري في رسالته الجامعية المشار إليها، أن قصة «الشقيقان» تمثل بداية القصص القصيرة في المغرب، ومن ثَم جعل رسالته تنطلق من هذا التاريخ.

• والحق أن القصة المذكورة لا تتوفر على شيء من فن القص، وإن هي سوى سرد خبري عن شيء عارض وقف عليه الراوي أو الكاتب.

• وكاتبها ليس قاصًّا وبيئته ليست المغرب، ولكن المشرق، وهي بالقياس إلى القصة في المشرق أكثر من متخلفة.

• أنها رصد لموضوع، بطريق المقال الصحفي، ولربما جاز، وبمنتهى التحفُّظ، نعتها بالمقالة القصصية.

• لم تحدث هذه القصة أي أثر فيما بعد، ولا يظهر، حسب اطلاعنا أنه تبعها قصص من المؤلف نفسه أو من سواه، مباشرة أو بعد فترة وجيزة، بما يجعلنا نقول إنها خطوة

في طريق نشأة القصة القصيرة في المغرب. أما موضوع القصة فعن العبيد وأوضاعهم وعلاقتهم بسادتهم في المغرب، والشقيقان هما عبدان يتعرفان على بعضهما ويكتشفان أنهما من أصل واحد وأب واحد تبدأ القصة على الشكل التالي:

«يعلم الخاص والعام كيف تجلب العبيد إلى المغرب وكيف تباع بأسواقها كما تباع البهائم».

ويعلم الخاص والعام أن العبيد بالمغرب يفضلون الحياة في منازل أسيادهم على الحياة في البادية السودانية التي تشتري منها تجار الرقيق الأطفال من كل جنس.

حذا بي للكتابة بهذا الموضوع حديث سمعته من عبدين شقيقين عرفا بعضهما بعد مضي خمسة عشر عامًا على حياتهما بالعبودية والرق، وكلاهما الآن يفضل الحياة الحاضرة على حياتهما بالقيطون الوالدي».

ثم يسترسل الكاتب في وصف مجلس العبيد والحوار الدائر بينهم إلى أن يخلص إلى «النهاية.»

(١٣) الفن القصصي بالمغرب ١٩١٤–١٩٦٦م، رسالة لنَيل دبلوم الدراسات العليا في الآداب منحت تحت إشراف الدكتور محمد عزيز لحبابي ونوقشت بكلية الآداب بالرباط سنة ١٩٦٧م، وتوجد نسخة من الرسالة بمكتبة الكلية بالرباط. رقم الترتيب ٥.

(١٤) عبد الله كنون، أحاديث في الأدب المغربي الحديث، ص١٤٢.

(١٥) لا نبتغي من وراء التعرض لهذه القضية أن نتهالك على ما تتضمنه كما لا نقصد إلى تفصيل القول في المقامة بأن نجعل حديثنا عنها مسهبًا، مفصلًّا ولكن الحديث عنها يأتي عرضًا وانتقاليًّا، ولذلك تعمدنا ألَّا نقف وقفة خاصة عند الآراء المتضاربة التي تعتبر المقامة مصدرًا رئيسيًّا من مصادر القص القصير عند العرب أو تلك التي تنفي هذا الراي نفيًا باتًّا، وأخرى تتخذ لها مكانًا وسطًا.

وعلى كلٍّ فإن كتبًا عدة قد عالجت هذه المسائل وأفاضت فيها وحسبنا أن نحيل هنا على دراسة مفصلة فردت لهذا الموضوع، وحده، مفصولًا في أطروحة جامعية:

- أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة، د. محمد رشدي حسن عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤م.

(١٦) يحيى حقي، «فجر القصة المصرية»، سلسلة المكتبة الثقافية، رقم ٦، ص١٩، د.ت.

(١٧) سهير القلماوي، «من الحريري إلى محمد تيمور»، مجلة الهلال القاهرة، أغسطس ١٩٦٩م.

(١٨) الدكتور محمد أحمد خلف الله، «الفن القصصي في القرآن الكريم». ط٣، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٦٥م.

(١٩) خلدون الشمعة، «تقنية القصة القصيرة في سورية خلال ربع قرن»، مجلة المعرفة، فبراير، ١٩٧١م.

(٢٠) يحيى حقي، «فجر القصة المصرية»، سلسلة المكتبة الثقافية، القاهرة، د. ت. ص٢٠.

(٢١) عبد الله كنون: «أحاديث في الأدب المغربي الحديث»، ص٣٢.

(٢٢) عبد الله كنون، «أحاديث في الأدب المغربي الحديث»، ص٣٢.

الباب الثاني

الفصل الأول

المقالة القصصية

مضامين المقالة القصصية.
مفهوم المقالة القصصية ونشأتها.

* * *

(١) تقديم

إن الحديث عن المقالة القصصية، كوجه المقالة القصصية، كوجه ومرحلة من مراحل النشوء القصصي، يستدعي بدءًا الحديث عن المقالة والتعرف عليها وعلى مميزاتها.

والمقالة ظهرت في المغرب مع ظهور الصحافة ونمت وتطورت بتطور هذه الأخيرة. فالجريدة بما يعرف عنها، ألزمت الكتاب بانتهاج أسلوب جديد في الكتابة يتماشى ومتطلباتها، فاستعاض الكتاب بالتركيز أو التوسط على الإسهاب، وبالأسلوب المرسل عن الأسلوب المسجوع، واعتمدوا الألفاظ والتراكيب البسيطة بدلًا من الألفاظ الغريبة الحوشية، واقتصدوا في لغتهم كما تجنبوا الاستطراد المقطع للأفكار والمخل بتسلسل المعاني. أما مواضيعهم فقد تنوَّعت ومحتويات كتاباتهم تباينت،[١] فاختلفت من كتابة سياسية إلى اجتماعية واقتصادية، ومقالات تعالج الرياضة البدنية كما تطرقت إلى الاقتصاد السياسي وكذا الأخلاق والطباع. وهذا التنوع أغنى المقالة ودفع بها في طريق التطور، كما هيأ لأسلوب الكتابة فرصة لاستبدال أزيائه القديمة والمرتقة بأخرى جديدة تسعى إلى الوضوح والإفهام، وليس إلى الإبهام والتعقيد أو تصيد الألفاظ الغريبة والأسجاع المتوافقة، وفي هذا المعنى يقول عبد الله كنون: «تحلل الكتاب من قيود النثر الفني، الذي كان أسلوبهم

المفضل للتعبير في كل موطن، من الرسالة الإخوانية إلى تأليف الكتب ... فبعد أن كنت لا تعثر على أي نثر كتب بطريق الترسل، إلا نادرًا، صرت لا تجد مَن يكتب بطريق السجع إلا فئة قليلة بقيت محتفظة به كما يحتفظ بأحد الآثار الجميلة، وهي إلى الجيل الماضي أقرب منها إلى هذا الجيل ومنها «محمد غرنيط».»[٢]

ولا شك أن الفضل في ظهور هذا اللون الجديد من الكتابة، وكذا السر في تحرُّر أسلوب الكتابة بالمغرب، فضلًا عن عامل ظهور الصحافة، يعود إلى عنصر التأثر بالكتابة في المشرق العربي، هذه الكتابة التي أتيح لها من التحرُّر والتخلُّص من أدران الأسلوب المسجوع المقيد، والاستسقاء والتأثر أحيانًا بأسلوب الكتابة في أوروبا ما جعل الكثيرين يؤثرونها على الكتابة التقليدية ويحتفلون بأساليبها فيما يكتبون وينشئون، ولسنا في حاجة إلى تقديم الأمثلة في هذا المضمار، وحسبنا الإشارة إلى مقالات ناصيف اليازجي وأحمد فارس الشدياق وعبد الله النديم وعبد العزيز البشري، وعلى الخصوص مصطفى لطفي المنفلوطي في كتاباته المشهورة والتي طرقت آفاق كل البلاد العربية ووجدت لها آذانًا وخلفت أصداء وأقلامًا تقلدها أو تنهج نهجها أسلوبًا ومحتوًى. وقد امتدَّ هذا التأثير ونما ليفرض نفسه على كثير من الأقلام ويصبح هو الأساس وغيره الاستثناء والنشاز.

ونجد بعد المنفلوطي ومصطفى صادق الرافعي بأسلوبه المعقد، بعدهما أتى تأثير جيل طه حسين وأحمد أمين والعقاد والمازني وأحمد حسن الزيات وزكي مبارك، نجد خاصة أن هذا التطور أخذ مجرًى آخَر؛ إذ لم يقتصر على تطويع الأسلوب العربي وسلخه عن الزعانف التي علقت به طيلة قرون الانحطاط، كما لم يقف عند حد التأثر بجماليات أساليب الكتابة الرومانسية وما تحفل به من احتفال بعناصر الطبيعة من ألوان وأشكال وأصوات، بل تجاوز هذا كله إلى الخروج بالكتابة المقالية من مجراها الطبيعي والجنوح بها إلى مجرًى آخَر تلتقي فيها مع حدث أو حكاية ما فتعانقها، وتتسربل الحكاية أو الحدث بهذا الأسلوب، ويكون كلٌّ منهما وجهًا من الصورة، ولنا في مقالات المنفلوطي عن الفقراء والبؤساء والأيتام والحب والوطن نماذج كثيرة تبين لنا هذا الالتقاء وتعطينا مثالًا للشكل الذي صارت عليه المقالة على يد مصطفى لطفي المنفلوطي.

ذلك أن المنفلوطي بوعي منه أو بغير وعي فني، كان يحور المقالة ويجنح بها نحو طريق القصة، أي أنه كاد يستخدم الأسلوب المقالي في صياغة بعض الأحداث أو سرد بعض الحكايات التي تصور الحب أو البؤس أو غيرهما. وهذا لا يفيد أن المنفلوطي اتجه

إلى القص بل إن غايته الأولى كانت متجهة إلى الأسلوب ينمقه ويرصعه وإلى الحماس الخطابي يذكيه وينميه متخليًّا عن بناء الحكاية ملتفتًا إلى الأفكار أو المشاعر التي من شأن إثارتها، إلهاب حماس القرَّاء ومس نياط قلوبهم وإثارة أحاسيسهم وهز نفوسهم.

لقد اتجه المنفلوطي إذَن إلى كتابة المقالة القصصية أي إلى صياغة أفكاره وتصعيد مشاعره عن طريق استغلال بعض عناصر الخلق والوصف القصصين، ولكن القيمة الأولى في هذه الكتابة تعزى للفكرة أو الشعور، وليس للقصة بما فيها من بناء ونسج. وتكمن أهميتها هذه الكتابة، بعد ذلك، في أنها هي وغيرها كانت خطوة تلَتْها خطوات في المسيرة التي كان على القصة القصيرة العربية أن تقطعها حتى تصل إلى ما تعرفه اليوم من تطور وتجديد وإبداع حق. ويبقى بين المقالة القصصية والأقصوصة الفنية فرق شاسع وقد تنبَّه محمود أحمد شوكت إلى مثل هذا الفهم حين قال: «لقد مهدت قصص المنفلوطي المترجمة والمولدة ومقالاته القصصية لتهيئة أذهان القراء لتقبل القصة القصيرة، وبذلك كونت القصة التعليمية ذات المغزى مقدمة حركة القصص القصيرة التي ألفت فيما بعد. وإنما يعود وجودها بصورتها الفنية إلى تأثير الآداب الأوروبية المباشر، كما حملته البعثات العائدة من الخارج لا سيما فرنسا. وبين قصص المنفلوطي وقصص محمد تيمور ومحمود تيمور، فرق بين قصص تدعو لفكرة وتعتبر وسيلة للدعاية وأداة لتصوير الحياة تصويرًا ذاتيًّا إنشائيًّا لا يدقق في النواحي الفنية، وبين قصص تسعى لتصوير الحياة فتبرز سلوك الناس، وتصور الحوادث من وجهة نظر خاصة، ولكن الهدف الأخلاقي فيها ثانوي.»[٣]

وقد أخذ الكتاب عندنا، انطلاقًا من أواخر العقد الرابع لهذا القرن، يميلون إلى تقديم أفكارهم وصياغة مواقفهم من المجتمع والحياة في إهاب قصصي، أي في مقالات قصصية تشدد على جانب التصريح بالأفكار والدعوة إلى الإصلاح والتنديد بالفساد وترمي، أساسًا إلى مخاطبة الناس في أمور عيشهم ودنياهم، ولكنها تتوخى إلى هذه المخاطبة قالب القص، فتصطنع الفكرة حكاية من شأنها أن توحي بتحقق الخطر أو المشكل. وما أن تحبك الخيوط الأولى حتى تنفلت منه وتمتلئ بعبارات النصح والوعظ أو التهديد والوعيد، ثم تعود، ثانية، فتجد في همها مذكرة الكاتب بما قصد إليه في البداية من هدف خلقي أو غيره. ولم يكُن بوسع كتابنا أن يوفقوا، بأي حال، بين الأفكار التي تنادوا بها وبين القالب القصصي الذي اتجهوا إليه، وهو الفن الجديد الذي لم يسبق لهم أن عرفوه، وإن امتلأت نفوسهم بروح القصص والحكاية.

ويبدو لي أن هناك طائفة من الأسباب تضافرت وجعلت المقالة القصصية هي أول شكل من أشكال الأقصوصة في الأدب المغربي الحديث. فصعوبة هذا الفن وجدته وضعت الكاتب المغربي أمام مشقة اقتحامه مباشرة، خاصة ونحن نعلم أن الفن موهبة وتمرُّس وليس زيًّا يرتدى أو مقدرة تكتسب بسهولة هنا ومن تولدت حتمية التدرج على سلالم سابقة للوصول في النهاية إلى أفق الفن الصحيح. وإذا أضفنا صعوبة الخروج على التقاليد الأدبية المتعارف عليها وشدة أحكام (التقليدية) المحافظة والمهيمنة على الوجدان والفكر المغربيين، فضلًا عما يقتضيه التقليد والتجربة من أخطاء وعثرات قد تكون المقالة القصصية إحداها، فإن هذه المقالة القصصية تبدو لنا عندئذٍ جسرًا ضروريًّا لزم عبور القاص المغربي فوقه ليرقى بعد ذلك درجات التطور وليست الأقصوصة المغربية بدعًا في ذلك، فالملاحظ أن القصة قبل أن تبلغ بعض النضج على يد شباب المدرسة الحديثة في مصر، مرت بهذه المرحلة ذاتها وأن ما كتبه المنفلوطي من مقالات تعالج قضايا إصلاحية واجتماعية يستعير خصائص الإطار القصصي لدليل ثابت وبين على ذلك.

وهكذا تأتي المقالة القصصية لتكون فاتحة الكتابة القصصية القصيرة في الأدب المغربي الحديث ولتشمل مجموعة لا بأس بها من التجارب، استمرَّت مسافة عقد كامل، وأمكن لبعض الكتاب أن يطورها، فيقتربوا أكثر من ضفاف القصة القصيرة في أبسط مظاهرها ووفروا لقصصهم تماسكًا أكبر وفنية أوثَق. ويبقى البعض الآخَر متخلفًا معيدًا سحنة الشكل القديم، يردِّد دون أن يملك الفهم والقدرة على تجاوزه إلى غيره الأصفى والأنضج.

والمقالة القصصية بعد أن تم التعرُّف بها، وفهمها والنظر في وجوه ظهورها وأسباب نشوئها، سيتم درسها وتفصيل الحديث فيها بحسب المنهج الذي حددناه، أي من خلال المضامين التي تتفرع إليها الكتابة وتتشعب فيها، وقد دفعنا وهدانا لهذا التوزيع ما رأيناه من غلبة وتجمع بعض المواضيع والاهتمامات على جانب دون آخَر، وكذلك من خضوعها جميعًا لنسق متشابه في الأسلوب وطرق الأداء، مما يشكل بجانب المحتوى التجربة الكتابية كاملة غير منقوصة.

هوامش

(١) ارجع إلى كتاب «أحاديث في الأدب المغربي الحديث» ص٣٩، فيه نموذج لما أصبح يخوض فيه النثر من موضوعات، وكذلك يظهر تطور الأسلوب فيما كتبه محمد الحجوي

في فصل الفقه قبل الإسلام، نموذج للنثر العلمي، مقال ابن المواز وهو نموذج للكتابة السياسية وللأسلوب المتحرر (ص٤٢-٤٤)، نموذج للمقالة الاقتصادية في «الاقتصاد السياسي» من إنشاء عبد القادر الوزاني، كتب سنة ١٩٢١م.

(٢) المصدر السابق، ص٣٨.

(٣) محمود حامد شوكت، الفن القصصي في الأدب العربي الحديث، دار الفكر العربي، ط الأولى، القاهرة، ١٩٦٣م، ص٢٠٣.

الفصل الثاني

المقالة القصصية الرومانسية

ونعني بها الأقصوصة التي تقترب في سماتها وبنائها من المقالة النثرية المعروفة أكثر مما تحفل بمميزات الفن الأقصوصي الصحيح. وهي رومانسية باعتبار العالم الذي تمتح منه تجاربها والمواضيع والقضايا التي تسجل المضامين الأساسية لها، أي مضامين الحب والعاطفة كعاطفة تؤدي إلى الخيبة والشعور المأساوي، والتفجع على الأحباب وما يعتري النفس من لواعج الهوى والأسى وأحاسيس الوحدة واليأس والحيرة وما يهيمن على ذلك كله من ظلال وسمات الطبيعة وأوضاعها، التي تتسلل بين السطور والكلمات ولا يستطيع الكاتب لها دفعًا، لتحول قصته أحيانًا إلى لوحات إنشائية منمقة.

وهذا الميل إلى الاندفاع وراء المضمون الرومانسي، كان له من الأسباب ما جعل نفوس الكتاب تتجه إليه وتقف عنده زمنًا، وبإمكاننا أن نعتبر الوقوع تحت تأثير الكتاب المهجريين وازعًا أساسيًّا، فكتب جبران خليل جبران خاصة، كانت رائجة ومطلوبة من لدن الكل، وكان سهلًا التأثر بها لجاذبية أسلوبها وظلال التأمل والقتامة السائدة فيها، وهذه كانت تجد سببًا آخر يقوي من التعلق بها في نفس الكاتب المغربي، فمن جهة كان هو نفسه ميالًا إلى التيه في الطبيعة بكافة مكوناتها والاستغراق في شتى مظاهرها[1] يدفن فيها أشجانه ويستجلي فيها ما غمض في أفكاره ووجدانه واشتعل في وجدانه إلا أن أهم ما نراه وازعًا إلى خوض المضمون الرومانسي هو ذلك الجو الخاص الذي خلقه المستعمر في شمال المغرب وجنوبه، هذا الجو المتمثل في السيطرة وإقامة الحواجز والموانع وكبح جماح النفوس عما تصبو إليه، مما أدى بالكتاب، أولًا، إلى الانكفاء على أنفسهم نتيجة الصدمة الأولى، والاستغراق في ذواتهم وطلب العون فيما يوحي بالسلام والأمان. وما يدفع

عنهم شرور الحياة الجديدة التي ولدتها ظروف الاستعمار. والقصص التي سنعرض لها ضمن هذا الاتجاه المقالي القصصي هي التي ستبرز لنا بوضوح أكبر قيمة هذا الاتجاه وعناصره وقيمه.

نلتقي في البداية بقصة «ذات الثوب الأبيض»[٢] بقلم همام[٣] وهي تحكي قصة شاب يجلس كل مساء إلى حديقة البيت «المليئة بأطايب الورود والأزهار، معتكفًا على قراءة كتابه واستشفاف العبير والنسيم» إلى أن كان يوم مرت بحذاء جدار الحديقة فتاة جميلة ترتدي ثوبًا أبيض ناصعًا أكسب جسمها الأسمر النقي، وشعرها الفاحم جمالًا وزينة يذكران الرائي بلطافة وبهاء الملائكة نحو عالم السماء، وشده صاحبنا وأخذت عليه لبه وبات مسهدًا، وأصبح على محياها «وما استوى جالسًا في فراشه حتى تمثل محياها صبوحًا نيرًا» وتمنى أن يشاهدها كل أصيل «لتكون لي مصدرًا قدسيًّا أتناول منه الوحي وموردًا أنهل منه الشعر والصفاء» وتمرُّ الفتاة في الأصيل الثاني فتطلب من الشاب باقة ورد، وما يلبث أن يحاورها ويحكي لها عن أسلوب حياته «إنني أحب الزهور يا سيدتي وأحب أن ألاقي العصافير راقصة على الأغصان المحدودبة» و«أني أكره نفسي على هذه العزلة لأني أمقت حياة التهتك والفجور». ويبدو أن الفتاة لا تطيق هذا الضرب من الحياة فتودع الشاب الحالم دون رجعة وأسقط في يده وباتت الآلام والهواجس تتناوشه.

هذه فكرة عامة عن هذه القصة من خلال الحادثة الحقيقية التي مرت بها، ويمكننا القول إنها تعالج عزلة الإنسان وما يمكن أن تجر عليه، كما إنها تصور عدم قدرة توافق الفرد مع المجتمع أو الحياة وعدم استجابة طبيعية، وقد أنشأ هذا أزمة نفسية تركت (الشباب) نهشًا للآلام والأحزان.

ونحن إزاء هذه القصة لا نجد أنفسنا مضطرين للبحث عن أية خامية قصصية؛ إذ الكاتب لم يقصد وهو يكتبها إلى معالجة قصصية أو صنع ما قدر ما كان يهدف إلى إعطائنا فكرة خالصة عن الوحدة والانعزال، أو عن الاستغراق في الطبيعة والانجذاب إلى حياة تلونها الأحلام والمناجاة، وما يجره هذا على الفرد من وحدة وانعزال يفصمان عراه مع الآخرين. والحق أن هذه تجربة إنسانية حية ولكنها في حاجة إلى تمثل فني وفكري عميقين لتقدم لنا في إهاب قصصي كامل. ولكن ما كان أصعب ذلك في وقت كان الفن القصصي عندنا في أنفاسه الأولى، مما جعل هذه القصة تنهج النهج المقالي، فتفسر بدلًا من أن تصور وتتشرح بدلًا من أن تستبطن، كما أنها تبقى تائهة في أذهاننا لا تحمل انطباعًا محددًا تستطيع توصيله إلى القارئ، تعتمد عنصر الأخبار أساسًا لها «كان الشاب عاطفيًّا ومعزولًا وبقي كذلك. وظهرت منه نزعة قوية إلى العزلة والانزواء، وكان رفاقه في المدرسة

يمرحون وهو دائمًا في إعراض عنهم» وجاء البعد الرومانسي رئيسيًّا في هذه القصة. فالكاتب، بدأ يلونها بألوان الطبيعة، ذات الظلال الحالمة، ويقدم لنا شعور الشباب على أنه شعور حزين بل مائع، وهو ذو نفس تائهة في ظلال الكون تبحث عن سبيل يفطر لوعتها غير المفهومة. إن هذا كله يأتي إلينا بأسلوب لا يثير في أنفسنا مقابلًا شعوريًّا ... إنها مشاعر ذات نفس رومانسي، ولعلها تجد في الواقع ما يبررها. وإن كانت تكشف عن نزوع فردي قلق، حالم بالمحبة تعويضًا عن فراغ الواقع وسقوطه، قد يكون هذا وقد يكون ذلك، ولكنها في ختام الأمر تقدِّم لنا نموذجًا للمقالة القصصية التي اتخذت وجهة رومانسية.

وقريب من قصة «ذات الثوب الأبيض» نجد أقصوصة «عن ضحايا الحب»[٤] لكاتبها حسن الصبيحي، تكاد تأخذ نفس المنحى في تصوير حزن الإنسان وتمزق الذات بين هموم متشابكة غير واضحة وفي تعثُّرها وسط أجواء من الألم الذي يعبر تعبيرًا صريحًا عن قلق الفرد وتهالكه في هموم ذاتية بعد أن أعياه العالم الخارجي من الفهم والتأمل، أو بعد أن لم يجد خلاصه فيه، خاصة وهو واقع في كماشة الاستعمار. ويكون البديل آنئذٍ، بالنسبة للكاتب، هو أن يبحث عن شكل لأفكاره ومتنفَّس لأحاسيسه، فتجيء في نسق إخباري حول فرد من أفراد المجتمع غير متميز بذاته، بحيث أن ملامحه لا تتوفر على سمات مميزة، إذ يمكن إلصاقها بأي شخص، لكن المهم بالنسبة للكاتب هو الفكرة ذاتها التي يسعى لتقديمها أو الإحساس الذي ينشد التعبير عنه، ما دام الحزن هو المهيمن فإن نسج خيوط حدث ملائم لذلك هو المقصود. وقصة الصبيحي هي قصة شاب في الثامنة عشرة من عمره أي في نضج فتوته، يتعهده موسيقي إيطالي تعهدًا بالغًا. شاب فقير «رومي الأصل ذابل الوجه نحيف الجسم» وهذه أوصاف ذات جرس خاص في الإيقاع الرومانسي، كان الشاب دائم الحزن والبكاء والذهول، وكان يجد من أستاذه خير مؤنس وعاطف. والحزن والبكاء والذهول لهما دلالة خاصة لكنها تبقى طافية متراصة بشكل اعتباطي، لا تسقط ضوءًا على نفسية الشاب، ولكنها تشبه شارات معلقة على كتفَيه أو جبينه. وهذا أمر بدهي؛ إذ القاص لا يهدف إلى تقديم شخصية قصصية ولكنه يعطينا جوًّا فكريًّا ونفسيًّا بذاتيهما. ثم مات الأستاذ وترك وراءه بنتًا أحبَّت شابًّا يهوى الرقص وفرَّت معه. ولما بذر في بطنها جنينًا تخلى عنها وكانت نهاية مأساوية. وحين علم الشاب بمصيرها كان منهوك القوى حزينًا فمات إثرها. نلاحظ أنه لا شيء يحدث حدوثًا حيًّا حركيًّا، فلا حركة داخلية أو خارجية، لا تركيب للحدث ولا تنسيق في ترتيبه وسرده.

والأصح هو عدم المطالبة بشيء كهذا؛ إذ إنه بعيد عن مرمى القاص وإدراكه. وإن ما يحرص عليه، أساسًا، هو هذا التلوين الخارجي للجو الذي يغطي ما يحسبه حادثة أو يحدث، أو الجو عامة «في منتصف الليل سمع أنغامًا موسيقية ... يداعب أغصان شجرة نسيم عليل فتتمايل فروعه ويهوي بعضها على الأرض، فتلثم أفواه الجداول السائرة على نغم واحد إلى ما لا نهاية» ولا جدال أننا أمام وصف بديع تظهر فيه الطبيعة في تمام زهوها. وقد نعجب بهذا الوصف لو كان القصد تدبيج لوحات إنشائية. إننا نستقصي القصة فنجد الصبيحي قد ابتعد كثيرًا عن قصده ورسم جوًّا عامًّا زرع فيه شخصيات شبحية تفيض حزنًا، ونسج هذا في لبوس عاطفي رومانسي، لا يتوخى فيه الكشف عن تجربة أو حدث ما حاصل بالفعل أو بالضرورة. غير أن كل التباس يرتفع حين نستعيد إلى ذهننا أن الصبيحي يكتب مقالة تفتعل ما يشبه الحدث، خالية من أية دلالة فكرية وما يطبعها هو الضحالة الشديدة، والأسلوب يبدو مستعارًا من كتابات عديدة ومتناثرة لكتاب إنشائيين معروفين.

إن المقالة القصصية ذات النفس الرومانسي، كما تتبين لنا، توقع على نغمة الحزن وترتعش بالألم وافتقاد البهجة، وإذا ما انساق الكاتب وراء ما يضفي على الحياة صبغة من الانشراح ويلجأ إلى نوع من التجميل بها بدلًا من إغراقها في ظلال الكآبة، فإنه يحقِّق تواصُلًا آخَر مع الحياة، تواصُلًا رومانسيًّا تكون الموسيقى المطربة هي أداته وبث الانشراح في النفوس غايته. هذا الإحساس أو هذه فكرة قد تطرق ذهن كاتب من الكتاب فيرغب في إن يصوغ منها قصيدة أو قصة أو شيئًا شبيهًا بهذا، كيف يمكن ذلك حقًّا؟ هذا ما سنراه من قصة «المغني الجبار»[٥] لكاتبها (شيخ الجبل)[٦] إنها تحكي قصة شاب يجيد الغناء ويفتن سامعيه ويتمنع في إنشادهم. وفي حضرة الحاكم تمنع كذلك — في قصر ابن زيدان — إلى أن هدد بالجلد «وإذ ذاك غنى فسحر، أبدع وتفنَّن وتنقَّل بين الأنغام، فكان يعلو حتى يشبه الأرغن الأجش ويتيامن ويتياسر بين النبرات المرتعشة ... وذهب بألباب القوم وانقلب المجلس، إلى مجون وفجور ...» إلا أن أحد الفقهاء من الحاضرين يستنكر ما ترى عيناه، ويطلب اللطف.

واضح أن ما يحكيه الكاتب قريب إلى القصص القديمة التي يجتمع فيها الندامى للعربدة وسماع الغناء إلى أن يختلط الحابل بالنابل، واللغة القصصية هنا أكثر قربًا إلى النثر العربي القديم منها إلى لغة القصة البعيدة عن التزويف في الوصف. غير أن ما يلفت النظر بعد ذلك هو أن الكاتب يأخذ على الفقيه استنكاره، ويلقي إلينا بعبارات

صارخة ومفهومة القصد لتكون مسك الختام: «إن الفناء يرهف المشاعر، ويربي ملكة الذوق في الإنسان» إنها نتيجة وفكرة منطقية بدون شك، ولكنها أكثر من ذلك أساسية بالنسبة للكاتب؛ إذ هي المنطق الأولي في ذهنه، وهي المتكأ الحقيقي للحكاية التي أوردها، وهي بالتالي تؤيد ما نذهب إليه من أن كاتب المقالة القصصية لا يشغل نفسه بالصياغة القصصية أو ما له صلة وثقى بالأقصوصة، ولكنه ينطلق انطلاقًا ذهنيًّا يحاول أن يجعله يتوازى بخطوط حكائية ووصفية.

وإلى هذه الخاصية الأساسية تضاف خاصية بارزة أخرى تطبع المقالة القصصية ذات النحو الرومانسي، وتتلامح بين أكثر من نص مقالي قصصي لتجعله يقترب من الخاطرة الأدبية، والخاطرة[٧] نثر فني يطلق فيه الكاتب العنان لمشاعره وما يعتلج في نفسه من أحاسيس ثرة دون أن يتقيد في ذلك بأي قيد أو بأي شرط فكري يقنن به كتابته.

ولقد درج النثر المغربي[٨] الحديث في بداياته على هذا السبيل أثناء محاولة تحرره من إسار شكليات النثر القديم ومواضيعه، وطرَقَ الكتَّاب المغاربة فن الخاطرة، كلٌّ يكتب فيها ما يهواه فكره وشعوره، وهو في ذلك يسعى إلى تقليد ما يتصل به من قراءات وأساليب جديدة، وكذا إلى تطوير كتابته إذا أراد لها أن تطرق أيضًا أبوابًا جديدة في فنون الأدب، وقد سبق أن أسلفنا الحديث عن هذه النقطة، لكن ما يعنينا هنا هو أن الخاطرة الأدبية تحفر لها مجرًى خاصًّا داخل المقالة القصصية الرومانسية، وتتلبس بها، الأمر الذي يوقعنا في تساؤل ذي وجهين: إلى أي لون تنتمي النصوص التي نبحث فيها؟ ولا تخفى أهمية هذا مما قد يكشف عن نسق تطور الأجناس الأدبية ضمن الأدب الواحد وما يرافق أو يسبب هذا التطور، ومن هذا التساؤل ينبع آخر: ترى ألا تزال الخاطرة ذات امتداد وتأثير في الكتابات (القصصية) النثرية للأربعينيات؟ وإذا كان الأمر كذلك، ألا يدعونا هذا إلى القول أن الكاتب أو القاص المغربي لم يكُن يفقه بوضوح طبيعة الأرض التي تخطو فوقها، وهذه نقطة لا شك أنها ذات أهمية بالغة وقد تجد لها مكانها لتُثار بصورة أعمق في غير ما نخوض فيه الآن. على أننا نرى، إلى هذا، أن استمرار الخاطرة في قالب المقالة يكاد يكون بدهيًّا نظرًا للتقارب الحاصل بين الكاتب المغربي في معالجة هذه الألوان النثرية ونظرًا لأن القصة نفسها كانت ما تزال جد بعيدة عن محك الإتقان والتخلص من الزوائد وإذا كانت قصة «ذات الثوب الأبيض» السابقة يبرز فيها ملمح الخاطرة، فإن قصة «دموع يتيمة»[٩] تطغى عليها، وتزاحم فنيًّا ما يقصد الكاتب إليه من

هاته القصة: «أماه: رجعنا إلى المنزل بعد أن دفنت زوجك ودفنت أبي الوحيد الذي كان موضع عطفي وحناني، فدخلت الدار التي كانت من قبلُ جنة فأصبحَت اليومَ قبرَ همومي ورمس أحزاني ... يا رب أخذت أبي في بحبوحة الشباب حيث تركتنا صفر اليدين ليس له ولا ثوب لنعشره فيه، لندفنه، ولا مال لنشتري به قبره ... كلا أماه، أماه، ماذا أصنع؟ أرى الدنيا مسودة أمامي، أرى شبح الموت يأتي مسرعًا.» ويبدو أن قصد الكاتب ميسور الكشف والتأويل، إنه ينعى على الحياة هؤلاء الذين تُفقرهم من كل شيء، حتى الموت لا يرتاحون وهم في الطريق إليه، بينما يبقى الجرس الأقوى رنينًا هو جرس الانتحاب والحزن الفائض، فإذا الكاتب يزاوج بين النقمة على الحياة والمجتمع، نقمة تركبه مطية امتلائه النفسي الغاص بالمشاعر الملتهبة، وإذا القصة تفلت من قبضة عامة لتجد لها هذا المنطلق الفسيح الذي تنهار عنده كل الحدود، إنه منطلق الخاطرة الأدبية، ولعل الموضوع نفسه كان يقود إلى هذا المنطلق.

وحين نتحدث عن المقالة القصصية المصطبغة بالصبغة الرومانسية لا بد أن نقف وقفة خاصة عند «محمد الخضر الريسوني» كرائد من رواد القص القصير في المغرب وكمساعد أساسي في هذا الاتجاه الذي نحن بصدد درسه.

إن النغمة العاطفية، تستحيل في كثير من قصص الريسوني إلى إيقاع كاسح شديد الرنين يتجاوب في أطراف العمل القصصي كله مؤلفًا سمفونية تتهادى بين الحزن والفرح وتختال في دروب حالمة تنهج فيها النفس وتتهافت فيها العاطفة سعيًا وراء التحقيق والاستجابة، وترتفع خطوط ترسم علامة التوتر حينًا والكآبة حينًا آخر، وتحدث الصدمة وتفاجئ وتتملق إحساس القارئ بسذاجة في أغلب الأحيان، تدغدغ نفسه وتقصر إلى هز وجدانه، وتستمد كتابة «الخضر الريسوني» نسغها وروحها من إشعاع العالم الرومانسي وبتكويناته المختلفة، يقول الريسوني: «أروع درس كنت أتلقاه في حالة أنسي بجمال الكون درس في الطبيعة المحبوبة التي تقمصت في نفس الشاعر العاطفي البحتري.»[١٠] فالريسوني مشغوف بالطبيعة ومن خلالها يتأمل الحياة ويترك نفسه تنداح بعثًا وتعلقًا بتألق الجمال وجوهر الإنسان، إذ «أي قيمة لهذه الحياة إذا أُترعت بالعمل دون أن تبقي لنا وقتًا نقف فيه ونحملق في جمال الكون؟»[١١] فالطبيعة عند الريسوني وعند كل الرومانسيين هي المحراب الحقيقي الذي تنحني فيه نفوسهم، فالرومانتيكيون كما يرى الدكتور محمد غنيمي هلال: «ينشدون السلوان في الطبيعة، ويبثونها حزنهم ويناظرون بين مشاعرهم ومناظرها ... ولا شك أن لرهافة الحس وشبوب العاطفة عند الرومانتكيين

أثرًا عظيمًا في هيامهم بالطبيعة في جميع مظاهرها، فهم يريدون أن يستعملوها ويستوحوا أسرارها، وأن يكون أدبهم صدى للشعور الصادق بما يتجلى لإحساسهم من مناظرها»[١٢] والريسوني يميل نحو ذلك كله ميلًا شديدًا، وهذا الميل سيكون له خطره وفعاليته في خط هذا القاص وفي المواضيع والأجواء التي سيرصد لها ويصورها، وسيجعل كتابته تعبق بطيوب الجنان الرومانسية. كما أن إثارة الانفعال في ذات القارئ هو الأمر المنشود وليس تحريك الفكر أو إخصاب الذهن والخيال، نظرًا لأن الانفعال هو المحرك الأولي لدى الكاتب وحافزه إلى اقتحام عالم الكتابة القصصية، «كنت أطيل التفكير والتأمل عندما أشعر بالوحدة، فأتناول القلم وأكتب، علني أخفف من طاقتي شيئًا ما، ودفعني شعوري إلى كتابة القصة»،[١٣] إن العمل القصصي، إذَن، تنفيس،[١٤] باصطلاح علم النفس، وتفريجًا عن كربة، وليس تعبيرًا عن موقف إزاء الحياة أو لقضية فكرية.

في مجموعة «أفراح ودموع» نجد عدة قصص سارت في هذا الضرب من التحليل الذي قدمنا، هناك «مآسي الإنسانية» و«دموع الحب والفرح» و«البدوية الجميلة» و«شجرة الورد» وكلها من مجموعة «أفراح ودموع» وفي كل هذه القصص نجد الكاتب ينسج خيوطًا حكائية ترتع فيها شخصيات شبحية غالبًا، أي ليست ذات ملامح محددة، وهي تتناوب مع الكاتب في التعبير عن المشاعر وتقديم بعض المشاهد وفي إقامة أركان القصة وأية قصة، وغالبًا ما نجد تسلسلًا تندرج عبره بداية ووسط ونهاية، وهذا دون تبيين طريقة عرض هذه الحلقات أو مدى ترابطها أو أخذها بأعناق بعضها بحيث تتجنب الافتعال والتمحل. ولكأن هذه الملاحظات تبدو غير واردة أو ضرورية نظرًا للقالب الفني الذي نعالج، وإن ألح الريسوني ونظراؤه وتعنتوا في إخضاع قصصهم لشكليات القالب القصصي القصير، اعتقادًا منهم أن ذلك يعطيهم الضمان الفني للنجاح أو يجعلهم يشعرون بالوفاء للضوابط الفنية للقص القصير. على أن هذه الضوابط تصبح في المقالة القصصية الرومانسية رخوة جدًّا ما دامت الكتابة خاضعة للانفعال الهائج، وما دامت مقيدة بتحركات العاطفة وذبذبات النفس والوجدان، مما يجعل الشخصية تغدو متجاوزة وبما يحيل سير العلاقة البشرية إلى تيار رهيف مشدود بين قلبين وعاطفتين يأتي منطق الحياة، والذي يؤدي إلى الفاجعة، (المناحة الرومانسية) مخالفًا له، وهذا المنطق غالبًا ما يقوم عند الريسوني على الصدفة وفي غياب تام عن المنطق الصحيح.

ويبقى المضمون القصصي أو المقالي واحدًا في كل القصص لا يتغير، أي أنه متوحد النبع والمصب، بالرغم من تغير المصير أو تبدل الوضع النفسي والبشري، فهو يتراوح

بين مشاعر الحزن والفرح، الشقاء والسعادة، من الوجوم إلى الإشراق والتألق، من الأمل والحنين إلى اجتراع المرارة وحصد الخيبة والفشل.

هذه هي المحاور الأساسية التي تتعاقب عليها القصص وهي في اللحظة التي تبرز مشاعر الشخصيات وتحدد أوضاعها وتفرع سلوكها وردود أفعالها، فإنها في الوقت ذاته ترسم المسارب التي سيجري فيها صوت الكاتب مجلجلًا وتبث فيها انفعالاته متدفقة «دفعني الحماس وهيجتني العاطفة لأن أنتج وأخطو الخطوة الأولى في الرحلة الطويلة.»[١٥] فالمضمون القصصي هو صوت الكاتب، أحاسيسه المبلولة بالحزن، المذوبة في سبائك الحرمان والكآبة التائهة بين رحاب الطبيعة وتكويناتها وظلالها، وهذا أيضًا هو مضمون المقالة القصصية الرومانسية سواء عند الريسوني أو عند غيره ممَّن نحَوْا هذا النحو.[١٦]

إن أقصوصة «ألحان ودموع»[١٧] تمثل في نظرنا نموذجًا طيبًا للمقالة القصصية الرومانسية كما كتبها «الريسوني»، تُجلي لنا سماتها، ما يقدم جوهرها وما يكشف عن مكوناتها وفجواتها أن القصة في مجملها تتحدث عن تكوُّن علاقة حب بين «أحمد» و«فاطمة» منذ الصغر وتوثق أسباب هذا الحب مع الزمن، والفتى ابن عم للفتاة، وولي أمرهما واحد، وحين يدرك العم أن هذه العلاقة أصبحت خطيرة على الفتاة، يبعث بالفتى إلى المدينة بحجة إتمام الدراسة، وهنا يحدث الصدع الأول (الفراق) ويرحل «أحمد» إلى المدينة ليعيش هناك لوعة الفراق والحرمان وتبقى «فاطمة» وحيدة تربط بينهما رسائل الحب والشوق «منذ أن غادرت القرية يا عزيزي أحمد وأنا أشعر بالأسى والحزن يفصمان قلبي، وتحوَّل النهار لديَّ إلى ليل مظلم» و«إن نأيك عن القرية سيفصمها ولا شك، وما كانوا يعلمون أننا اتخذنا شعارًا لحُبنا ألا وهو «القلب للقلب ولو شط المزار».» غير أن العم يبادر بتزويج بنته لحاكم المدينة ويستدعي «أحمد» للحفل دون إعلامه بالخبر فيتلقى هذا الصدمة بقلب منكسر ويائس «وسار في خطوات بطيئة متجهًا صوب الحفل الجميل حيث جلس تحت صفصافة ... وراح يرسل من قيثارته الألحان ومن عينيه الدموع» ولكن هذا الحزن والانكسار لا يدومان؛ إذ سيموت الحاكم بقدرة قادر، وتعود «فاطمة» إلى حبيبها الذي كان في انتظارها، فيلتم الشمل، ويتحقَّق الوصال بعد الفراق والأسى الذي عانى منه الشابان.

ويلفت انتباهنا هنا هذا التسلسل العادي للحدث المتضمن للبداية التقليدية، وكيف يقود القاص الوقائع ليبلغ بها مستوى من التأزم، تنفجر خلاله العاطفة الملتهبة ويتردد

الصدى الرومانسي الذي يتبدى غير عميق، بل صادر عن احتكاكات خارجية وتأتي النهاية طبيعية جدًّا يتحقق فيها شوق العاطفتين وهو تحقيق رومانسي صرف، والنهاية عنده ذات بال إذ الحزن والفرح وجهان لعملة واحدة هي التي يداولها الكاتب، وبالتالي فالأمر عنده مجرد وليس سوى إحداث توازن بين الاستجابة لنداء القلب أو الانكفاء على الذات المرورة. والحدث في القصة مبتسر لا يسنده أي دعم من الواقع ولا من الفن، قائم على التلفيق، وفي الفن لا نلفق ولكننا نحبك وننسق ونشكل مجموعة من العلاقات والوقائع ذات البعد الموضوعي والارتباط المحكم وداخلها تنداح المشاعر والأفكار وتتحدد المواقف الفنية والفكرية.

وقد نتساءل أين هي الشخصية في الأقصوصة وما دورها؟

والجواب أقرب من حبل الوريد، إنها في قبضة الكاتب وإن لم نذهب أبعَد من هذا فنقول بعدم تجسدها تجسيدًا حقيقيًّا، وأن وجودها محصور في «أحمد» و«فاطمة»، أما سلوك هاتين الشخصيتين فينسجم غاية الانسجام مع دوافع الكاتب وتصوره. إن الشخصيتين ذاهلتان عن نفسيهما ذهول العاطفة المحبة المتدلهة تركب الحزن والتيه والآلام، وتركن إلى الطبيعة محراب الرومانسيين «فكانا يخرجان معًا إلى الحقول الخضراء ويجلسان معًا على حشائش الربيع يستمعان إلى تغريد البلابل وألحانها.» أما أحمد فإنه «يقضي بالمدينة عامين متصلين لا يغادرها ... وبلغ به الحنين أشده إلى القرية حيث كان ينعم فيها برؤية فاطمة، وهيجته ذكريات الطفولة وأضحى يرسل حنينه وشوقه بقيثارته.»[١٨]

ثم ما هي الصفات أو الملامح الخاصة لهذه الشخصيات والتي قد تكسبها حضورًا متفردًا في مواجهة الواقع الخارجي والداخلي؟ نستطيع القول بأنها تعدم كل حضور أو تفاعل مع حركة الحدث التي أبنَّا عن ضعفها وانحباسها في قبضة وتلفيق الكاتب، إنها تترنَّح بين نثار من المفردات، تكون بنودًا رئيسية في المعجم الرومانسي (الألحان – الدموع – الكآبة – العشق – وطأة الحب – الغاب – الكهف الصغير – الجداول – القيثارة – الغصن – المياد – الحقول الخضراء – حشائش الربيع – تغريد البلابل وألحانها – الحنين – شقشقة الطيور – اليأس – الصفصاف)، ثم هذا الشعار الهائل: «القلب للقلب ولو شط المزار.»

وبالنسبة للريسوني فإن تداول هذا المعجم يشير إشارات صريحة إلى اقتباس من المؤلفات الرومانسية الغربية عمومًا، والإسبانية منها على الخصوص والتي أتاحت ثقافة

الكاتب المحدودة باللغة الإسبانية الاطلاع عليها[١٩] وهنا لا تفوتنا الإشارة إلى التأثير الذي مارسته الثقافة والآداب الإسبانية على الأدب المغربي في الأربعينيات وبعدها من هذا القرن، وخاصة على الشعر الذي كانت تزخر به المجلات الصادرة بالشمال وخاصة تطوان: (تمودا – الأنوار – الأنيس، وغيرها من الجرائد والدوريات الأخرى) ويظهر التأثير جليًّا في كتابات كاتب مغربي معروف هو محمد الصباغ مغموسًا إلى نهايته في النبع الجبراني والكتابات المهجرية الأخرى، لقد استطاعت هذه الكتابات وغيرها من الشعر الذي ينتمي إلى التيار الرومانسي في المشرق العربي، ومصر على الخصوص، استطاعت، جملة وتفصيلًا، أن تضع النتاج الأدبي المغربي شعرًا وقصة في دائرة الإفادة والتأثير مما يمثل في نظرنا التجاذب المثير بين الآداب العربية، وطموح الأدباء — بالمثل — لاقتحام عوالم التجديد مستفيدين من سابقيهم ومدفوعين بضغط قوى الواقع المرير الذي كانوا يحيون وسطه.

بيد أن هذا التأثير لا يحفر مجراه عميقًا وإنما يتلامح في الخارج، أي في المسحة العامة للعمل الأدبي والقصصي، يطفو في شكل تلوينات، غالبًا ما تتخذ لها أدوات للتعبير حصيلة من الألفاظ والتعابير والصور الفنية المتداولة في نطاق النتاج الأدبي المتأثر به. ولا غرو في هذا، فبلوغ صعيد النقل والتمثل للرؤية والمثال الفنيين يستدعي — في كل الأحوال — زمنًا ليس يسيرًا وجهدًا ومعاناة تستمدان حرارتهما ونفسهما من تكوينات الذات المبدعة من جانب، ومن محيط الواقع الاجتماعي السياسي من جانب آخَر.

على أنه إلى جانب هذا التأثير المشار إليه يبقى الواقع المقبوض بين براثن الاستعمار الإسباني–الفرنسي، وما يسلطه على الأفراد والجماعات من ضروب القمع والإهانة المشينة، بجانب الشعور اليائس بالانتقال إلى أفق منفرج، مضافًا إلى ذلك التوترات الفردية إزاء العالم ككل (عناصر ثقافية فلسفية تأملية) كل ذلك بعد عوامل حساسة تقود القاص المبدع إلى بحران الذات يستقطر منها عصارة الأسى والحرمان، مفرغًا إياها في كتابات نثرية تقصد الانتظام والانضباط داخل القالب القصصي وقد تستجيب لها بعض عناصر هذا القالب، وتفلت منها أكبر أجزائه، لتتفرق بعدئذٍ بين المقالة والخاطرة والأقصوصة.

إن المقالة القصصية الرومانسية، إذَن، هي قارب النجاة في خضم متلاطم بالأزمات الذاتية والاجتماعية، بل إن الإلحاح على بعض الرؤى والألوان الرومانسية عند قصاصين آخرين في مرحلة الصورة القصصية وغيرها مما سنراه استقبالًا، هو تعبير عن أزمة الذات وأزمة الواقع، تعبير عن انكفاء الذات على نفسها بعد أن عجزت عن مقاومة التحدي الخارجي أو لم تتبين طرق مجابهته.

هذا وأننا إذ نصل إلى خاتمة الفصل الخاص بالمقالة القصصية الرومانسية نجد من الملائم، وقد رأينا أن الخضر الريسوني، من أجلى وأرسخ من ساهم فيها وأبان عن وجوهها، نجد ملائمًا أن نعمد إلى سرد الأسس العامة الرومانسية، كما عبرت عنها محاولاته الأولية في القص.

(١) إن النبرة العاطفية هي صاحبة السيادة في كل ما كتب، هي بوصلة النظر إلى عالم الذات وأشياء الخارج، فكل ما تطاله براعة القاص أو حسه لا بد أن يميس ويتسربل بهذا الرداء العاطفي.

(٢) إن العاطفة المنوه بها، هنا، سطحية، وساذجة أميل إلى التعلق بظواهر الأشياء من لجوئها إلى العمق في المشاعر.

(٣) لا شك أن سبب هذه السطحية والسذاجة راجعة إلى أن القاص لا يصدر فيما يكتب عن معاناة بعيدة الغور قدر ما يقع أسير العبارات التي يحفل بها العالم الرومانسي، وعاطفة الحب بالذات التي تُعد ركنًا أساسيًّا في هذا العالم، ولذلك نستطيع القول بأن رومانسيته منقولة أكثر منها مكابدة.

(٤) تشكل الطبيعة بما تحفل به من شتى الظواهر والألوان مادة غنية من المواد التي يستعملها الريسوني ويوظفها في كل تدبيج قصصي، فهو شغوف بها شغفًا لا نعرف، تمامًا، إن كانت بيئته الجبلية التي وُلد وترعرع فيها هي مصدره أم إن للولع بالقاموس والرحاب الرومانسية اليد الطولى فيه.

(٥) يميل الريسوني، كدأب الرومانسيين، إلى التراوح والمزاوجة بين مشاعر الحزن ومشاعر الفرح، بين الأمل والخيبة، بين التطلع المشرق والقلق المدمر.

(٦) وأخيرًا فإن المادة الرومانسية الكاسحة، فيما كتبه محمد الخضر الريسوني هي جماع التأثر والتقليد للأدب المهجري والكتابة الجبرانية، على وجه خاص، وللأصداء الخافتة التي رنت في سمعه من الأدب الإسباني الذي يحمل الطابع ذاته وبين الاستجابة لمكونات الظرف التاريخي والاجتماعي والنفسي.

هوامش

(١) روى لي القاص محمد الخضر الريسوني أن قصصه الأولى جاءت نتيجة التفاعل النفسي والوجداني الذي تم بينه وبين طبيعة المنطقة الجبلية التي يسكنها، وخاصة لذلك التوق النفسي العارم الذي لم يجد له تعبيرًا معينًا فانساق وراء الكتابة محملًا إياها ما اختزنه من إحساس تكون بين نفسه والحياة التي عاشها في البادية.

(٢) ج الوداد، ع٤٥، ٢١ نوفمبر، ١٩٣٩م، س٣.

(٣) لا نعلم الاسم الحقيقي لهذا الكاتب، وهو اسم مستعار بدون شك.

(٤) حسن الصبيحي، «من ضحايا الحب»، المغرب الثقافي، ع١٥، و١٦، غشت، ١٩٣٨م.

(٥) المغني الجبار، شيخ الجبل، ج الأنوار، ع٨ مارس ١٩٤٨م.

(٦) هذا أيضًا اسم مستعار، والأغلب أن الكتاب كانوا يتورعون عن الإفصاح عن أسمائهم.

(٧) عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ص١٥.

(٨) عبد الله كنون، أحاديث في الأدب المغربي الحديث، ص٩٤.

(٩) مجلة الأنيس، التطوانية، ع١٨، س٣، يوليو ١٩٤٨م.

(١٠) محمد الخضر الريسوني، «أفراح ودموع»، مجموعة قصصية، المطبعة الحسنية، تطوان ١٩٥١م، ص٤.

(١١) المرجع السابق، ص٥.

(١٢) د. م. غ. هلال، الرومانطيكية، مطبعة الرسالة، القاهرة، د.ت، ص١٥.

(١٣) أفراح ودموع، المقدمة ص١٠.

(١٤) الدكتور مصطفى سويف، «الأسس النفسية للإبداع الفني»، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٩م، وبخاصة الفصل الثالث حول عملية الإبداع، ص١٨٢ إلى ١٩٥.

(١٥) أفراح ودموع، المقدمة، ص١٢.

(١٦) أفراح ودموع، المقدمة، ص٥٠.

(١٧) كارمين، أو شهيدة الغرام لمحمد الضرباني، نُشرت مسلسلة في جريدة الوداد في الأعداد والتواريخ التالية:

- ع٤٩، ١٦ يناير، ١٩٤٠م، س٤.
- ع٥٠، ٣٠ يناير، ١٩٤٠م، س٤.
- ع٥١، ١٠ فبراير، ١٩٤٠م، س٤.
- ع٥٣، ١ مارس، ١٩٤٠م، س٤.

انظر أيضًا: حب أمينة، بقلم: الجامعي، الوداد، ١٠ أبريل، ١٩٤٠م، ع٥٧، س٤. وهي من القصص التي تتغنى بعاطفة الحب وتظهر مزايا تعلق الحبيبين ببعضهما.

ويقدم لنا الكاتب شخصية هائمة هيامًا شديدًا بفتاة تدعى أمينة تجادله في فوائد الحب وتحاججه في كون كل شيء في هذا العالم ماديًّا، وهي بذلك تتدلَّل وتتمنَّع بينما يزداد تعلقه بها: «لم تُبقِ لي عيناك وقتًا للاجتهاد والنظر، هما مناط الاجتهاد، أنظر، أحملق، أجحظ إليهما كمَن يريد التهامهما وما أكاد أفعل حتى أحس بأني أصغر، وأستحيل إلى مخلوق منزوع الإرادة، عيناك ... الأجمل بنا أن ننساب في زورقنا الأمين ننشد السعادة مختالين مع النسيم المرح الذي يلثم مقبلك ويلمس نهديك ويموج فستانك كما موج الله، جل صنعه، شَعرك الذهبي الجميل ...»

(١٨) أفراح ودموع، ص٥٤.

(١٩) الحق أن معرفة الريسوني بالإسبانية جد متوسطة.

الفصل الثالث

المقالة القصصية الاجتماعية

بوسعنا التعرف على مغزى هذا الاتجاه ومنزعه في طريقنا للتعرف على واحد من رواد القص القصير ورائد هذا الاتجاه أيضًا، إنه «أحمد بناني» الذي يستوجب الحديث عنه وقفة متأنية، وعندما فاضت به قريحته وما سجله يراعه من قصص اختلفت أساليبها ومنازعها، ولم تتوقف عند حد فني بعينه، بل أمكنها أن تقف في عدة حدود وأشكال فنية، وتقدم شهادة حية لكثير من المشاغل والهموم والتقاليد الاجتماعية التي كان يضطرم بها الواقع خصوصًا، والعصر عمومًا، يقول عنه الأستاذ علال الفاسي: «كاتب المجموعة خبير بنفسية كلٍّ من الإنسان المغربي والأجنبي، قادر على إبراز جوانب الشخصية في جميع تقلباتها، ليصل بها إلى غاية لا بد منها، وهي نقد المجتمع والناس، ومحاولة تحويلها إلى مجتمع وطني نافع بكل معنى الكلمة ...»[1] وهذه العبارات استشفاف واعٍ وعميق للنتاج القصصي لأحمد بناني، سوف يتأكد لنا ونلمسه عند تناولنا لقصصه بالتحليل والنقد. ثم إن الكاتب نفسه في الديباجة التي وضعها لقصصه يعطينا لمحة مركَّزة عن إنتاجه وإنتاج كتَّاب جيله قائلًا: «وإنتاجنا على وجه العموم كان ينبعث من أعماق قلوبنا وكان مستمدًّا من واقع حياتنا وما يخالج صدورنا من آلام وأحلام ومُثل عليا.»[2] ولِنرى؛ فإن هذه الأهداف كانت، حقًّا، هي ما يرمي إليه النابهون من كتَّاب المغرب خلال المرحلة الاستعمارية. فكانوا يحاربون في واجهتين اثنتين، فهم من نحوٍ يرسِّخون بنيان اللغة العربية ويشدُّون من عضدها ويذهبون بها في مذاهب التطور والتجديد مقدار ما أسعفتهم ثقافتهم ومواهبهم، وهم، من نحوٍ آخَر، يصدون هجمات الاستعمار

وحملات المسخ والتشويه التي يقوم بها لاجتثاث الكيان المغربي من أصوله. وهكذا فقد كانت مهمتهم مزدوجة، نضال ثقافي وصراع سياسي واجتماعي يجد مجاله وتنفسه فيما يكتبون. وبذلك كانت قصص أحمد بناني وكتَّاب جيله يسير جُلُّها في هذا الخط الاجتماعي والنضالي، وكانت المشاكل الاجتماعية وقضايا الناس بطبيعة الحال هي التي تستأثر ببال الكاتب فيفرد لها الصفحات الطوال مشفيًا في ذلك غليله. وبالنظر لطبيعة الهدف الذي هو اجتماعي صرف يروم النقد والتغيير، فإن قصصهم وقصص أحمد بناني جاءت، بحكم عوامل فنية وثقافية، لتندرج في قالب المقالة القصصية، أي إن مستوى الوعي الفني ونوعية الظرف التاريخي هما العاملان الأساسيان هنا.

يتعلَّق الأمر، أولًا، باللغة القصصية وبماهية وسيلة الأداء القصصي، وباللغة التي ينبغي أن يطرق بها هذا العالم الغاص بالكائنات والأشياء، كيف يشكله ويقدِّمه ناضجًا، متوهِّجًا وكاملًا إلى ذهن القارئ ووجدانه؟

إن أحمد بناني يكتب بلغة نثرية سليمة ذوقية، غير أنه ينساق وراء قلمه ويشرد به ذهنه، فتعجبه الجملة فيردفها بأخرى تكون في اعتقاده أكثر قدرةً على الأداء فيردفها بثالثة، وهكذا ... ويحاول، ما وسعه خياله وانقادت له قريحته وقلمه، أن يتفنن في الوصف متأثرًا بأوصاف كتاب الطبيعة وما يجذب انتباههم «يقضي عزوز أصيل يومه ساهمًا في دنيا خياله، سهوم هذه القبور المتناثرة من حوله، ويسرح طرفه في هذا الفضاء الذي اضطجعت فيه المدينة محفوفة بالهضاب الخضراء وأشجار الزيتون، يباغم طيره الذي يمرح ويشدو في قفصه المنصوب على شاهد قبر.»[٣] لا خير في هذا، فإنه يدل على تمكن وإحساس خاصين. ولكننا نقصد إلى القول بأن الكاتب لم يكن يتحكم في سرحات قلمه بالقدر الضروري. ولم يكن ليكيف أسلوبه لمقتضيات الكتابة القصصية، إذ نعرف أن لغة القصة وأسلوبها خاصان ومتميزان، لغة القصة متميزة عن اللغة النثرية التي تصلح لكتابة المقالات الأدبية أو الخواطر الذاتية الإنشائية والتي يجوز فيها للكاتب أن يدبج ما شاء له التدبيج ويقنص من التعابير والصور ما واتَتْه به نفسه ومقدرته. لكن إلى أي مدى يجوز لنا محاسبة أحمد بناني وأضرابه من القصاصين الذين سنعرض لكتاباتهم، والمتصلين بمرحلة البداية هاته؟ والإجابة على هذا السؤال بدقة لا تبدو ضرورية حين نلتمس العذر لكاتبنا، في الذي أسلفنا، وفي كونه كان يخطو في طريق جديدة وفي كون المناخ الأدبي حوله لم يكُن يقدم له نموذجًا للاحتذاء.

بعد هذه الحكاية نرى الكاتب يرتِّب قصته ترتيبًا تظهر فيه الوقائع والمشاهد بما يؤاتي قصته، فالقصة تبدأ البداية التي ظهرت في التلخيص وتطورت من خلال شخصية

عزوز وما أدخله الطائر على حياته من بهجة وحبور ثم جاءت النهاية المفجعة التي عرفنا. أي أننا أمام بداية ووسط ونهاية تصنع حدًّا ينتهي به النفس والتفكير.

ترى هل نحن أمام أقصوصة حقيقية انطلق الكاتب يُعالجها وهو على بصر بقواعد هذا الفن، وتنبه للمسالك التي سيعيرها، أم إنه انطلق عابثًا حينًا وغير عابئ بما يصوغ أحيانًا أخرى، بحيث يسمح لنفسه بما يجرؤ عليه الفنان القاص دون احتراز من أن يقع ما يتنافى مع روح وأصول القص الفني؟ فالاستطراد، مثلًا، يُظهر خاصية بارزة في أقصوصة «حتى الطيور في حيرة»؛ إذ يكاد يطغي عليها من البداية إلى النهاية: ونقصد بالاستطراد هنا انفلات خيط القص من بين يدَي الكاتب وانفلاته هو أيضًا وخروجه إلى أجواء بعيدة ترضي ميلًا في نفسه. فيعرض علينا ما يمكن تسميته بمشاهد جانبية، انظر إليه كيف ينساق واصفًا ومتحدثًا عن (الصداحة أم الحسن)؛ «يا للعجب كيف أسلست قيادها وأرهفت لسانها في هذا القفص الموصد، وهي التي ما غنَّت إلا على الأغصان؟ ولكن أتراها تكلفه سهلًا؟ إنها تكتفي من القوت وهي حُرة بسقط الديدان، فإذا أوصد عليها الباب أبَت أن تقتات إلا بحبات قلوب الخرفان الفتية للانتقام من بني آدم الذين طالما سجنوها بين قضبان الأقفاص ...» ولو أحببنا أن نستمر لوجدنا كلامًا مسهبًا آخَر عن الصداحة أم الحسن هاته، وعن عزوز وجولاته وما إلى هذا من الاستطرادات التي ينساق إليها الكاتب غافلًا عن متابعة سرد حكايته وإتمام التوصيل بين أطرافها، وتوثيق عُرى التماسك بين حلقاتها، ولخلت، عندئذٍ، من كثير من الكلام والأوصاف والتعليقات الهامشية، كأن يرد خلال القصة قول الكاتب: «الله أكبر، الله أكبر، هذا آذان المغرب يتصاعد من كل جانب من مآذن فاس، جاء يذكرهما أن الحياة سعي وكفاح، لا غيبوبة وأحلام»! مما يحدث التباعد ويفصم التسلسل.

وإلى هذا الحد يمكننا طرح سؤال أساسي: ترى هل كان أحمد بناني يقصد إلى كتابة أقصوصة؟ ويعقبه سؤال آخَر: هل كان مدركًا لفنية الأقصوصة وهوية هذا الجنس الأدبي، والحدود التي يتحرك فيها من يلج باب هذا الجنس، نتساءل لنعرف إن كان بوسعنا أن نحاسب الكاتب محاسبة نقدية ونأخذ قصته هذه بوسائل التقويم القصصي الفني.

على إننا نعتقد أن أحمد بناني في قصته «حتى الطيور في حيرة» وتأسيسًا على الأفكار والتحليل السابقين، لم يكُن ينوي كتابة قصة قصيرة، ولم يكُن تصورها يشغل نفسه أو فكره حتى يوفر لها ما تستوجبه من شروط وسمات. وكل الذي يبقى لأحمد بناني

هو أنه سواء انتوى أو لم ينتوِ، وعى أو غاب عنه الوعي الفني، فقد أعطانا حكاية ذات مضمون اجتماعي في قالب مقالي وقصصي ملائم للتساؤلات والهموم الكبيرة التي شغلت ذهنه ونفسه.

وإن التساؤلات التي مهد بها الكاتب لقصته، كانت في رأس ما سيشغله وهو لم يكُن ليدمجها داخل الحكاية، أو في حوار الشخصيات أو يجعلها تتلامح بين الأسطر دون تقرير. إن البدء بها وطرحها بالتتابع يشير إشارة واضحة إلى أن الكاتب نشد معالجة هذه الأفكار وطرح هذه الاستفهامات على الآخرين، ومحاولة إثارة الأذهان إليها، وأيضًا محاولة إيجاد حلول عاجلة ومبرئة لما يحار فيه الشباب المغربي وما يمزق تفكيره وسلوكه فهذه: «أزمات تترى، ومشكلات تترى يجد نفسه أمامها متسائلًا كل حين: كيف أسير في هذه الحياة؟» وهذه، كما يظهر، وظيفة الباحث الاجتماعي أو المصلح الأخلاقي أو ميدان كتابة المقالة، التي يلتقط كتابها ما يراه صالحًا وداعيًا للمناقشة أو ما يشغل أذهان الناس ويحير حياتهم، فيثير المشكلة ويناقشها ويمثل لها ومن ثم يقترح من الحلول ما يراه مناسبًا لاستئصال جذرها. وأحسب أن القاص بعيد كل البعد عن هذا المضمار أو على الأصح ليس مطلوبًا منه أن يتبنى جهارة هذا الموقف أو ذاك ويطرح، بالضرورة، بعضًا أو مجموعًا مما يغمر المجتمع من سيول المشاكل والأزمات، لأن الفن شيء غير هذا والكتابة الأدبية الفنية بعيدة عن المعالجة المباشرة والجدل المفصح والفنان في الحالة التي يربط نفسه برباط وثيق بقضايا المجتمع ويتبنى مواقف نضالية فكرية فيتجه إلى النقد الاجتماعي أو السياسي، فإنه، فهمًا لفنه ووعيًا صحيحًا للوضع الذي يتحرك فيه أو تتحرك فيه شخوصه القصصية، يؤثر التلميح على التصريح والهمس على الجهر، والإشارة الخفية بدلًا من التلويح. وهو في ذلك يضمن نجاحين اثنين: الأول في جبهة الفن، والثاني في جبهة النضال الاجتماعي.

لكن أحمد بناني لم يكن قاصًّا بالمعنى الذي نفهمه اليوم، ولكنه كاتب متنبِّه لمشاكل مجتمعه ومواكب، نسبيًّا، لقضايا عصره. أحس بما يعانيه الناس من أزمات نفسية وسلوكية بدت له خطيرة، فأحبَّ أن يُنير السبيل أمامهم وأن يطرح المعضلة طرحًا فكريًّا فنيًّا، ولكي يبتعد مسافة عن كاتب المقالات الصحفية ويقترب من ظل الكاتب القاص اختلق حكاية طريفة تمثل للأزمة التي أثارها وتكون وعاءً فنيًّا لأفكاره، فتجعلها بذلك سهلة الفهم دانية القطاف، ومشوقة بصفة خاصة وسواء أدت الحكاية دورها أم لم توده، فإن ذلك ليس ذا أهمية ما دامت الأسئلة المثارة هي الهامة، وما دام الأمر يتصل

بمعالجة قضية اجتماعية وحضارية سببها ظهور «الراديو»: «أصبح العطار «أبا مكي» صاحب المعهد في نكد، فهذه الأزمة التي عمت كل ما حولهم[٤] وتسربت إلى قعر دورهم لم تنج منها حتى هذه الطيور البريئة، فما عادت تثير ذلك النشاط والزهو والانشراح فما مصيرها؟ الله وحده بذلك عليم.» وهذه النهاية تختم القضية التي أثارها أحمد بناني، والاختتام يكاد يناظر البداية، وتتم أمامنا هذه المقالة القصصية الاجتماعية لكن المصير يبقى معلقًا.

وعندما نقول مقالة قصصية اجتماعية نقصد أن الكاتب مهموم بمشاكل مجتمعه يثيره ويؤلمه ويشغله ما يتخبط فيه الناس من مصاعب ومتاعب فيتخذ قلمه وسيلة للتشهير بالظلم والسعي وراء العلاج.

وقد أحس أحمد بناني إحساسًا حادًّا بالهوة التي سقط فيها المجتمع المغربي نتيجة للاستعمار الذي ضرب عليه حصارًا حصينًا وسلبه جل مقومات حياته وتفكيره، وأحس بشدة تخلف هذا المجتمع وبعده عن أجواء الحضارة الجديدة وإمكاناتها التقنية الحديثة، وانغماره في حياته البسيطة الساذجة الخالية من التعقيد، وإن كانت واقعة تحت هيمنة الجمود والتخلف. تنبه للتحدي الجديد للحضارة الغربية ودرجة تأثيره على الشعب المغربي المستعمر، لقد حلت المصيبة بسبب «الراديو الذي يصيح ليل نهار من كل مكان» في نفوس الناس، ولكنها من جهة تصرخ بحقيقة التطور، وتبين من جهة ثانية عن اصطدام منطقين متعارضين، وتشير من بعيد، وكتكثيف لهذا كله، وبشكل إيجابي وروح غيور من الكاتب على شعبه ووطنه، إلى خوف من تزعزع القيم والتقاليد القومية والخشية على اهتزاز الكيان الوطني وسقوطه مرة واحدة بين مخالب المستعمر. فالراديو ليس إلا تجسيدًا ماديًّا لتحديات أكبر ذات تأثير خطير على الذهنية والسلوك. وكان خوف الكاتب شديدًا أكثر على «الشباب المغربي» راصدًا لهذا القلق والحيرة التي أخذت تجتاحه فلا يعرف أي طريق يسلكه في الحياة؟ أي تفكير يتبع؟ أي موسيقى، أي زي يرتدي؟

إنها قضية خطيرة، حقًّا، هاته التي أثارها أحمد بناني شاطره فيها كتاب آخرون من المغرب والمشرق. وهذا التنبه يدل على إحساس الكاتب بعصره وفهمه له، ويبرز هدفه الاجتماعي الالتزامي من الكتابة «كانت لنا حقًّا أهداف واضحة أهمها هدم الحماية بجميع أنواع الهدم، والدفاع عن كياننا وقيمنا ولو في صور أدبية صرفة»[٥] وإذَن فمن أجل الدفاع عن الكيان الوطني والقيم القومية الأصيلة، من أجل قضية تكمن في دفع الناس إلى التشبث بأصالتهم والدفاع عن أوطانهم في وجه المستعمر، كتب أحمد بناني

«حتى الطيور في حيرة» وجاءت في قالب المقالة القصصية ولا ضير في هذا بتاتًا؛ إذ الأمر رهين بمرحلة جنس أدبي، وبالسير في طريقه ببطء ورفق.

ولما كان العهد عهد استعمار فإن كثيرًا من وجوهه وجوانبه تدخل في احتكاك مباشر وغير مباشر مع واقع المجتمع المستعمر (بفتح الميم) وتحدث تأطيرات متباينة على صعيدي الفكر والسلوك لتلحظ بعد ذلك عدة نزوعات تأخذ عنصرها المحرك من طبيعة التأثير الأجنبي الدخيل وما سببه من مشاكل وأثاره من قضايا محيرة فتكون مثار اهتمام الفئة الواعية والمثقفة، وتتناولها أقلام الكتاب بالتحليل والمناقشة في قالب مقالي أو ضمن إطار فني، كل حسب مقدرته واستعداده. ونحن في هذا التحليل نلح على أن الاستعمار كان يفرض قضايا بذاتها تحدث ارتجاجًا في أذهان الناس وأنماط سلوكهم المعهودة وتقلق وجدان وتفكير المثقفين الذين كانت أبصارهم موجهة صوب الكيان الأساسي لوطنهم وقومهم يخافون عليه غائلة التخلخل والتشويه. ومن هذا الجانب فإنه من البدهي أن تكون المواد الفنية التي تنبثق عنهم نابعة عن الإحساس العام الذي كان شائعًا في تلك الفترة التاريخية وللتخوفات الاجتماعية التي كانت مهيمنة على نفوس بعض الكتاب دون غيرها.[٦]

فإذا كان أحمد بناني في قصته «حتى الطيور في حيرة» قد استلفت نظرنا إلى الخطر الذي أحدق بشخصية الأمة وبدأ يهددها في «أصالتها» وشخصيتها المميزة. فإن كاتبًا قاصًّا هو «حمزة بوكوشة» يأتي بدوره ليضع يده على إحدى المشاكل التي بدأت ترتعش في محيط المجتمع المغربي الواقع بين فكي الاستعمار، ولا نريد أن نقول أنها شبيهة كل الشبه بقصة أحمد بناني، أو نعطي فكرتها موجزة، سريعة، بل نؤثر أن نقدم الأقصوصة أولًا مستعرضين أحداثها وشخصياتها، وكي ترى، بعد ذلك، إلى أي شيء أراد بوكوشة أن يصل، وهل وضع يده على مصدر الداء وكيف؟ وهل استطاع أن يكفل للقضية التي يعالجها إطارًا قصصيًّا جيدًا، وهل ألبسها مسحة فنية تبعدها عن كثير من الشوائب التي تكسر بناء القصة أو تبتعد بها — نهائيًّا — عن أن تدخل في نطاقي هذا الجنس الأدبي، الأقصوصة.

«ذهب رمضان بذهاب أحمد»[٧] قصة شاب ينتمي إلى أسرة غنية، أراد أن يكون ابنه مثقفًا جامعًا لمعارف عصره وأن يدرس علم التجارة والاقتصاد فيبعث به إلى أوروبا، منبع العلم ومركز إشعاع الحضارة عهدئذٍ، ونصحه بألَّا يتعرض لملاهيها وإغراءاتها وأن يعود إلى وطنه محملًا بالشهادات والمعارف. لكن تيار الحياة أقوى من إرادة الوالد، فالابن بعد وفاة أبيه يبذر ثروته في اللهو والتمتع في فرنسا، وتذهب دراسته أدراج الرياح، ويعود

أخيرًا وأخيرًا إلى وطنه برفقة امرأة أجنبية، تظهر له المحبة والتودد والإخلاص، لكنها ما تلبث أن تحتال عليه في النهاية، فتستولي على ثروته وتقلب له ظهر المجن وتولي فارَّة إلى أوروبا، لتتركه يعض على بنان الحسرة والندم.

هذه القصة شديدة الطول في حجمها، حاولنا أن نجمع شتاتها ونلم بأهم ما فيها من الأسطر السابقة، فما الذي صنع حمزة بوكوشة، إذَن، في هذه القصة؟

إن أول ما يلمسه الدارس لهذه القصة هو تفككها الغريب حتى لتكاد تشبه رداءً مرتقًا وممزقًا، فالتمزق والتشتت سمة واضحة فيها، فالحدث في القصة، بغض النظر عن طوله، يتميز بهذا التصدع في داخله، حتى يحيله إلى حلقات أو مشاهد تفتقد الربط وتترى بتتابع ممل. ودائمًا فإن العنصر الرابط هو عنصر الحكاية المشار إليه، اعتقادًا من القاص أن توفر هذا الشرط قمين بأن يترك له حرية التصرف ويقيه أو يغفر له مواقع الزلق والشطط، فهو يشحن قصته بكلام طويل لا يبدو ضروريًّا لفهمها أو نموها أو توصيل فكرتها النهائية، فعندما يخبرنا أن الابن ينتمي إلى أسرة غنية يسهب في الحديث عن هذا الفنى ورصف بعض مظاهره، فالأب يملك كذا من الهكتارات وكذا من المواشي، ويتحدث عن نفسه بأنه رجل تقي ورع يعرف الله وحدود الدين، لا يبطر ولا يتكبر رغم غناه، وعندما يصل الحديث إلى الابن يبيين لنا كيف كان محاطًا بالرفاه والعيش الهنيء، معاملًا بدلال لا نظير له، لا هم له في هذه الدنيا سوى التمتع والنوم العميق، ويأتي بعد ذلك الربط بين الابن وأبيه بسبب رغبة هذا الأخير في تثقيف ابنه وتنشئته تنشئة علمية وإعداده ليكون من العلماء وليكون فخرًا للأسرة ويترك لها «الصيت الذائع»، ثم يتلو هذا إعداد السفر يستغرق كلامًا طويلًا ويحل السفر ثم وفاة الأب والحديث عن زوجة الأب، وكنا نرجو لو استفدنا من هذا الإسهاب في الحديث عن الشخصيات، كأن يعمق الكاتب نفسياتها ويشرح بعض همومها وأفكارها، مما قد يكون له صلة بنمو القصة وأداة لإنضاجها وإعطائها بعدًا فكريًّا ما، أو بتزويد القراء بما يساعدهم على فهم الشخصيات أو بعض منحنيات القصة غير أننا — للأسف — لا نظفر بشيء من هذا، حتى إن الملل قد يقعد بنا عن متابعة القصة والسير معها إلى نهايتها.

ولقد أشرنا — فيما سلف — إلى ظاهرة الاستطراد، ولاحظناها عند أحمد بناني، وأبنَّا عن العيوب التي تلحق بالقصة بسببها. ولكنها هناك — أي عند بناني — لا تبدو مزعجة، من حيث إنها تتيح للقارئ التفرج على بعض عادات الحياة ومشاهدها، مرتبطة برغبة مقصودة الكاتب لتشويق قرائه. بينما يحدث النقيض عند «بوكوشة» فهو يكثر من تطويقنا بكثير من الوقائع، والمرور بنا على محطات من الوقائع عديدة، إذ ينتقل مثلًا

من بيئة عربية لها جوها الخاص إلى بيئة أوروبية مناقضة، ويملأ الكاتب هذا الانتقال، بالوصف لكلا البيئتين، فمن جو البادية المغربية وتقاليدها إلى باريس وشوارعها وحاناتها وملاهيها، الأمر الذي يعيد إلى ذاكرتنا وصف أحمد فارس الشدياق البيئة الأوروبية في كتابه «الساق على الساق فيما هو الفارياق» وبعده رفاعة رافع الطهطاوي في وصفه لباريس في كتابه «تلخيص الإبريز في تلخيص أخبار باريز» ويجعلنا نشتَمُّ رائحة التأثر بهما، ونهَجَ نهجَيهما وإن كان لاهتمام الكاتب بالبيئة الأوروبية سبب سنعلمه فيما بعد.

ونحن لا نرى في هذه الملاحظة (الاستطراد) ظاهرة عابرة أو سمة غير ذات بال، بل إنها مع أخرى غيرها، كالإكثار من الشخصيات الثانوية التي لا تحتملها الأقصوصة القائمة عادة على شخصية مركزية، وتتعدد الوقائع والمشاهد الجانبية التي تلوح متطفلة على السياق العام للقصة، وأيضًا كشغل القصة ببعض التفسيرات والتدخلات. إن كل هذه السمات تدفع بنا إلى التنبه لقضية تستحق وتستوجب الإثارة ونحن بسبيل معالجة أقصوصة حمزة بوكوشة.

هذه القضية تشير إلى اتساع القالب المقالي القصصي لأجناس أدبية أخرى. فمن قبل تحدثنا عن الخاطرة وكيف أنها تسربت إلى قصة «دموع اليتيمة» وكذا قصة «من ضحايا الحب» وكان ذلك متناسبًا مع مضمونهما القصصي وروحهما العامة، وهنا، أي في قصة «بوكوشة» وآخرين غيره، سنقف عندهم، يتلامح لنا جنس أدبي آخر هو «الرواية» أو بعبارة أصح تتبدى لنا معالم الإطار الروائي. فازدحام الحوادث وتعددها وكثرة الشخصيات وتنوع الأجواء والانتقال بين أزمنة وأمكنة عدة وما إلى ذلك مما هو من صميم تكوين الرواية وبنيتها وهو الذي يبين إطارها التقليدي ويكون ضروريًّا لإكمالها، بينما نجده أمرًا منفرًا في الأقصوصة بل ويتنافى معها تنافيًا مطلقًا ويحيد بها عن جنسها ليلقي بها في مزيج من الخلط والتضارب الفني، فقصة حمزة بوكوشة إلى كونها تنتمي إلى المقالة القصصية أي نهج القصص الفني دون أن تبلغه تتحول أو تكاد إلى رواية مكثفة فإنها ليست رواية كاملة بالشروط والخاصيات المعلومة واللازمة ولكنها تستجمع — دون وعي — بعض معالم الكيان الروائي، ولعل هذا التداخل بين لونين من الكتابة يعزى إلى وقوع الكاتب في ظل قراءات قصصية متعددة، بين الرواية والقصة القصيرة، فلا يمسك نفسه عن التقليد واحتذاء ما يقرأ محاولة منه مشاكلة الكتاب الآخرين الذين يؤمن، ولا شك، بتفوقهم وأستاذيتهم، ومع ذلك يمكن استبعاد هذا السبب الذي يبدو أكثر حيوية ومنطقية ونجد آخر أكثر إقناعًا في عدم تمييز كتابنا الرواد لعمق ما يقرءون ويكتبون، تركهم يعتقدون أن الأقصوصة هي الحكاية، وأن هذا يتيح لهم أن يجمحوا ويطلقوا

العنان لأقلامهم كي تحيط بكل شيء، مما يعطينا، في النهاية، شكلًا أدبيًّا هجينًا يتخبط بين الأقصوصة وبين الرواية، كما لا يمكن تصنيفه إلى جانب ما سماه حسن اليافي،[٨] في دراسته للقصة القصيرة السورية، بالرواية المكثفة، والتي مثلت، بالنسبة إليه، أولى المراحل في مسيرة الأقصوصة السورية العربية. وهذا الشكل الهجين، الذي نلحظ أنه يتبلور في هذه الأقصوصة، سنجده يمتد إلى آثار قصصية عديدة تلي مرحلة المقالة القصصية، وسنرى أن الكتابات القصصية لن تتمكن أو تستطيع الإفلات من إسار هذه الهجنة إلا بعد أن يتيسر للكتاب أن يستوعبوا قدرًا وافيًا من الثقافة الأدبية في المجال القصصي، وبعد أن تتمرس أقلامهم بكتابة القصة، وكذلك بعد أن يتسع قراءاتهم لتشمل ما كتبه أفذاذ هذا الفن ورواده الحقيقيون، ونحن لا نعتب على كاتب مثل «بوكوشة» أو «أحمد بناني» أو غيرهما من أن يختلط فهمهما لماهية الفن القصصي القصير والمحدود الحجم، العميق النفس، أو من أن يضطرب لديهما توازن القصة فيشحن بكل ما يرِد على الخاطر أو يقع عليه البصر عن قصد أو بدونه، بل إن كل ما وددناه، من إثارة هذه القضية، هو رصد بعض الملامح أو الخصائص التي تطبع الجنس الأدبي الذي ندرس، ثم التنبيه على ما له علاقة من بالمقالة القصصية، إذ إن قالبها يساعد أكثر من أي شكل آخر على احتواء كل دخيل.

و«بوكوشة» بعد أن ينتقل بنا في أجواء مختلفة ويعرض علينا شخصيات ثانوية وزائدة، ويقفز على حبلَي أو نسقَي الأقصوصة والرواية، يأتي في النهاية ليقودنا إلى الخاتمة المرسومة في ذهنه، سلفًا، كدأب الكتاب الأخلاقيين الذين يرتفع عندهم منسوب الأخلاق على منسوب الفن، وهذه الخاتمة هي التبرير الوحيد لما كتبه، وللصراخ والاحتجاج الذي يصدر عنه، هو الوازع الأولي والعمق الداخلي للمقالة القصصية. والخاتمة هي أن «أحمد» سيعود من أوروبا بزوجة أجنبية، وهذه نتيجة. وأن هذه الزوجة ستحتال عليه وتنهب ثروته وتولي فارَّة، وهذه نتيجة ثانية، وأحمد سيعود إلى وطنه كافرًا بكل التقاليد والمواضعات الاجتماعية ويذهب به انحرافه إلى حد هتك حرمة شهر رمضان والجهر بأكله علانية، وهذه «أم الكبائر وأخطر النتائج» وأحمد بوكوشة يكاد يقرر هذه النتائج، ويلفت النظر إلى خطورتها.

وإذَن، فقد لحظ «حمزة بوكوشة» كل هذه الأخطار وأراد أن يدق ناقوس الخطر متوسلًا إلى ذلك بحكاية يستجمع فيها ملامح المجتمع وبعض مظاهر الفساد التي أخذت تستشرف فيه، لأنه اعتقد أو تصور أن القالب القصصي أو في من غيره في تبليغ هذه الرسالة وفضح تلك الأخطار، ولأنه أحس أن ما رآه لا يجوز السكوت عنه، فجاءت قصته «ذهب رمضان بذهاب أحمد» في قالب مقالة قصصية تنهج وجهة اجتماعية وإصلاحية.

والقصة، بعد هذا، محاولة لتقديم وجه من وجوه المجتمع المغربي في شموليته لا في ملامحه الدقيقة التي تفرده عن غيره، هذا الوجه يمثل الواجهة السلوكية الفرد بل وللجيل كله، سلوكه، عقليته، تحدياته التي تتخذ لها مظهرًا انحرافيًّا وعصيانيًّا تثير أعصاب الشيوخ. إن قصة «أحلام أم»[٩] لمحمد الضرباني تميل إلى تقديم هذه الصورة، والكاتب فيها مستاء من شباب بلاده استياء تامًّا: «هؤلاء رجال سادوا على أهوائهم فسادوا على دنياهم وكانوا لأمتهم ودينهم مكان الدين والأمة لهم» أولئك هم الأجداد ... أما الشباب فلا يُرجى منهم أمل «لقد تركنا لأحفادنا محجتنا بيضاء منيرة، وتركنا لهم تراثًا ومجدًا فإنْ هم ضيعوهما فلسنا منهم في شيء» وتتابع الخطابية حين يعلن الكاتب على لسان أحد الخطباء: «إخواني الشباب، إنكم قلب الأمة النابض، فيكم صلاحها وبكم فسادها.»

إن وظيفة الكاتب الاجتماعي هي الوعظ والإرشاد في هذا المقام و«تنبيه الغافلين» ولا يرى الضرباني[١٠] خيرًا من آية قرآنية يختم بها قصته تكون تذكرة وعظة: ﴿وَإِذَا أَرَدْنَا أَن نُّهْلِكَ قَرْيَةً أَمَرْنَا مُتْرَفِيهَا فَفَسَقُوا فِيهَا فَحَقَّ عَلَيْهَا الْقَوْلُ فَدَمَّرْنَاهَا تَدْمِيرًا﴾.

و«محمد الضرباني» لا يهتدي إلى أي رابط أو لحم فني، والخيط الوحيد، الذي يجمع بين عالم الحلم وجمعية شباب الأمة، بخطبائها الشباب وجوها المختلط وبين ما جرى للام مع ابنها المستهتر، هذا الخيط خلقي بحت، محبوك بالوعظ والوعد والوعيد. غير أن «الضرباني» لم يكُن ليضمن أي تماسك للعمل القصصي، بل وينبغي أن نعتبر التخلخل سمة أساسية تطبع البناء القصصي بل الكتابات القصصية الأولى، والمتقدمة أحيانًا.

ويمتد هذا التخلخل إلى لغة الكاتب وأسلوبه أيضًا؛ إذ هو أسلوب تقريري في جمل طويلة لا تحمل الإحساس ولكن تنقل الفكرة فجة ليلقي بها في مسامعنا أسلوب لا يعتمد التصوير ولكن رصف كلمات وكلمات لا تفيد شيئًا البتة «فرأيت وقد بعثنا الله في أرض مديدة الأرجاء لا يأتي على حدها البصر، وسرت ما شاء الله أن أسير وإذا بي أمام بناء عظيم.»[١١] ثم إن النزعة التقريرية ليست نشازًا، فهي منسجمة مع طبيعة المضمون القصصي الذي هو أخلاقي وعظي صرف، فاللغة تسمها المتانة والقوة والفخامة المؤاتية للكلام ذي الرنة الوعظية: «لقد تركنا لأحفادنا محجتنا بيضاء منيرة، فإذا هم حادوا عنها هلكوا ...»[١٢] والتقرير هو القادر على نقل الفكرة التي يتوخى الكاتب توضيحها وبثها في أذهان القراء بعيدًا عن أي لبس أو تغليف قد يذهب عنها وضوحها فهو لا يلتمس الصور الموحية وإنما يكتفي بإلقاء آرائه صريحًا بما يلائم هدفه الوعظي ثم لا يستنكف عن إيراد الآيات القرآنية. ولعله لم يكن له الخيار في شيء مما ذكرنا، فالقاص المغربي

في الأربعينيات كان شديد القرب من عهد المقالة ذات الأغراض المختلفة، كما أن المقالة استمرت بجانب المحاولات القصصية التي لم تكن تفترق عنها بمميزات كبيرة.

وتعد النزعة التقريرية سلطانها على الشخصيات في القصة، فنحن لم نتمكن من تصورها أو وضع اليد عليها، في حيز محدد، أو على ملامحها أو نحس مشاعرها أو نتفهم ردود أفعالها فالشخصيات موجودة كأسماء ومعدومة كحضور وحياة، غائبة كفعل يشق طريقه ويتبلور وجوده خلال الحدث، ولكن هذه الشخصيات (الراوي الذي يحلم – الشباب – الأم – الابن المستهتر) ليست مخلوقة لذاتها، أي لكي تمارس الحياة والفعل داخل حركة القصة وضمن تطورها، وليست منتقاة انتقاء فنيًّا بحيث تتطلب منها أن تكون متناسبة ومكملة لبعضها أو معمقة ومقدمة للمتلقي كعنصر أساسي من عناصر العمل القصصي، وعبثًا نطلب، أنها شخصيات جيء بها، أو أنها أسماء تشير إلى أنماط بشرية ووضعيات عامة تفتقد كل خصوصية، وقد قدمها الكاتب على اعتبار أن كل قصة لا بد لها من شخصيات تحياها وتنشئها وتقود أحداثها. هذا على نحو، وعلى نحو آخر، لأن الكاتب مفتقر إلى «مكبرات صوتية» يطلق منها أفكاره في الحياة والمجتمع. ويمكن إرجاع هذا الغياب للشخصية إلى عدم فهم لوجودها في القصة، من ناحية، ولربما، إلى أزمة الفرد المغربي نفسه في مجتمع الاستعمار.

أما الرمز الذي تضمنته القصة، فلم يعرف الكاتب كيف يهبه الإشعاع والإيحاء، بل تحول، هو الآخر إلى أداة خطابية.

لقد قدم الضرباني، إذَن، مقالة قصصية، إذا كان حظ الفن قد خاب. فيها، فإن حظ الأخلاق والوعظ يمثل ميزتها وثقلها.

في نفس الخط الوعظي الإصلاحي نجد كاتبًا آخر هو «أحمد الهرابلي» يسعى لتوضيح معالم الخارطة الأخلاقية للمجتمع المغربي، ويضم صوته إلى أصوات زملائه من الكتاب المغاربة الذين جندوا أقلامهم للتصدي لأساليب المسخ الاستعماري للشخصية الوطنية ولتحصين بنائها وأرضيتها السلفية، إن أقصوصة «زواج لم يتم»[١٣] تتوخى الطريق نفسه مع فارق أنها تحاول تخطي رتابته المملة دون أن تصل، وذلك حين تتنوع الأوتار التي يعزف عليها الكاتب، والتي، هي في النهاية، الموضوعات الخارجية. غير أن النغمة تبقى واحدة والعلاقات هي نفسها، وكذا النتائج، وهذا يدفعنا إلى التساؤل إن كان هناك توافق مبدئي من أجل الاستجابة للرسالة النضالية. أو أن الأمر يقع اتفاقًا لا غير. وما نراه أبلغ في الدلالة هو أن هناك إحساسًا عامًّا وواحدًا كان يفرض سيادته على مشاعر كل الكتاب والمثقفين عهدئذٍ مما يعطي لكتاباتهم نفسًا متماثلًا، وهو ما نراه، من وجود أبجدية

ثقافية، كانوا جميعًا، يتعلمونها ويتمرسون بها. وهذه الأبجدية ذات تكوين مركب، تعتمد التراث الإسلامي والعربي من جانب، والقيم الاجتماعية والقومية من جانب آخر. ثم إنهم، وهذا هو الأهم، تلاميذ أوفياء المدرسة المغربية الكبيرة، مدرسة الحركة الوطنية التي غذتهم بروح نضالية والتزامية عجيبة، كيفت أقلامهم لبلورة مبادئها وأسسها الفكرية.

فكيف أخلصت أقصوصة «الهرابلي» إلى هذه المدرسة؟ وما هي مكانة هذا القاص داخل هذا التيار المقالي القصصي؟

تسير بنا أقصوصة «زواج لم يتم» الوقوف على عيبين اجتماعيين لهما رسوخ في تقاليد البيئة: العيب الأول هو الزواج بالمرأة طمعًا في مالها والتماسًا لجاه عائلتها، وهذا ما أشرف «عمر» أن يقع فيه مدفوعًا إلى ذلك بإرادة أبويه اللذين رأيا في المصاهرة بعائلة السيد «فلان» شرفًا كبيرًا لهما وهو من أكابر التجار وأصحاب الملايين، وقد كادت الصفقة أن تتم لولا أن صديق العمر تدخل على حين غرة، فأسدى له جزيل النصح وسديد الرأي و«هو أديب يقيس الأمور بميزان العقل والعلم»،[١٤] والمهم هو أنه «ناقم على كثير من الفساد في أحوال المجتمع المغربي.»[١٥] ونصيحته لعمر هي: «أنه من اللوم غير المحدود اشتراط المقبل على الزواج أن تكون خطيبته غنية، وأن في ذلك ما يقتل في النفس عزتها ويذهب بالشرف، وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على شغف الثقة بالنفس بالمستقبل كذلك، ولم يفتح في وجه المتزوج بيتًا يعيش فيه أميرًا، ولكنه يزجه في سجن يكون فيه خادمًا ومطيعًا فبئست العافية.»[١٦] ويصادف هذا النصح استجابة في نفس «عمر» الذي أشرف على حافة الهاوية، فيؤمن على قول صديقه قائلًا: «إن كل نساء عائلتي يحببن من النساء القصيرة الغليظة الناصعة البياض حتى ليحسب أن بها برصًا. أفٍّ لهن ولذاك الذي يحببن. وما أراهن إلا يردن إغرائي بوصفهم المبهم، إن ذاك حقيقة، أن المال قد فتنهن أيضًا.»[١٧]

أما العيب الثاني والخطير الأثر فيتبدى في وقوف نظم البيئة وعاداتها حاجزًا أمام الشباب وأمام تحقيق ما تجاوب من القلوب وائتلف من العواطف والنفوس، إن عمرًا الذي أحب فاطمة ورغب فيها كزوجة يصطدم بمنطق الواقع وقسوة التقاليد، ذلك أن أبويها يعلمان بالحب الذي سكن قلبيهما، ويحولان دون تحقيق مرامهما: «صارحاه بأنهما قد علما عن فاطمة أنها عرفت الحب وسكن قلبها الغرام ورغم أن ذلك بها من جهته فقط، فلا ينبغي أن يسمع شيء عن الأسرة من هذا القبيل ولا يليق بكرامتهما أن يدنسا بيتهما بشيء من تقاليد البيئة المرعية.»[١٨] والنهاية، بناءً على هذا، معروفة ومفجعة: وظل كل واحد منهما يعالج[١٩] سكرات الحب في زاوية قلبه ولم تسمح لهما نظم البيئة بالاجتماع.

ذانك هما العيبان اللذان تكشفهما الأقصوصة بروح تتضمن الإدانة توحي بأنها تنحي عليهما باللائمة والسخط.

ونبل الهدف ليس كافيًا لتقدير هذا العمل، فهناك مقاييس الفن أولًا. ومن أولها أن «الهرابلي» يتجنب التمهيد لقصته بخطبة عصماء شأن إضرابه. ولكنه يمهد لها تمهيدًا طيبًا ينبئ عن بعض الفهم لروح القصة، فيقدم في التمهيد مشهدًا حيًّا، يشبه ما نجد عند أحمد بناني من براعة في التصوير: «في حي من أحياء مدينة فاس الفيحاء تحت نافذة عالية كان يجلس عمر وبعض خلانه للتروح بعد العشاء في كل ليلة على عتبة دار كبيرة.»[٢٠] ثم يتابع وقد أمسك بعنان الحكاية: «وكان حديث سمرهم قلما ينتقل عن الزواج والأسرة والعشرة والحب وأثر ذلك في بناء الأسرة ...»[٢١] وكنا نؤثر لو قدم لنا الكاتب حوارًا ذكيًّا نستلهم منه روح الموضوع ونمسك منه بأول خيط بدلًا من هذا الإجمال المسف. ثم أنه ما يلبث أن ينحدر فنيًّا حين يجري حوارًا بين شاب ينشد الزواج وآخر يزجي النصح، ويستغرق هذا الحوار أسطرًا كثيرة ويبعد عن الحوار الفني ويتحول إلى حوار مصطنع وتحليل وشرح بعيدين عن القصة، حوار عن الزواج وشروطه وعن أصوله وعناصره ومقاييسه ... إلخ، والذي يشد هنا أكثر هو انتقال الكاتب، طفرة واحدة، إلى موضوع آخر وحكاية مختلفة دون توفير أية رابطة أو صلة موضوعية محكمة أو غيرها، مهيئة لاستقبال الحدث الثاني الذي يعقب مباشرة اقتناع الشاب بنصيحة صديقه «عمر». وعمر هذا أحد محوري الحكاية الثانية: «استوقف عمر صوت أحس أنه يأتي من فوق وإذا بفاطمة التي تلهت بسماع حديث عمر مع صديقه تلألأت في عينيه كالنجم الساطع.»[٢٢] وفاطمة، هي الحبيبة والزوجة المنشودة، وهي التي تكون المحور الثاني للقصة، ويقف المجتمع دون تحقيق مرادهما، فتحسرت وشقت صدرها وانقطعت كل صلة بينهما ... ولم تسمح لهما نظم البيئة بالاجتماع.[٢٣]

إن التقابل الذي لجأ إليه الكاتب بتقديم وضعين بشريين مأزومين يقف جمود التقاليد في وجههما يُعد محاولة لتوسيع صعيد الرؤية وإظهار نية لإغناء العمل الفني بمزيد من الفهم، وحبذا، لو أمكن للهرابلي، بعد هذا، أن يربط بين الصورتين، غير أنه يزيد تفريطًا فيحشر نفسه ويتشبث بالراوي عوضًا عن ترك الحادثة تتحرك وحدها، مقيمًا بينه وبينها مسافة محايدة. ففي معرض التساؤل عن تأثر عمر بفاطمة يرتفع صوت الكاتب: «ولكني لم أتأكد من أنها مست كل عروقه.»[٢٤] وكأن الأمر يتعلق بالإدلاء بشهادة، لكن التخطيط الذهني المسبق يفرض هذه المباشرة المفضوحة ويحتم الأمور كما

تجري بحذافيرها، ويدفع إلى ترادف الحوادث بصورة اعتيادية، فيقصد أمرًا ويعقبه بآخر غيره، وهدفه في الختام طرح العبرة والمعرفة، وهذه هي النغمة الأصلية في إيقاع المقالة القصصية التي تجعل الكاتب يطرح خصوصيات الفن وعناصره ويضع نصب عينيه الإقناع بمقولات أخلاقية وذهنية.

وعلى الرغم من ملامح الضعف هاته فإن «الهرابلي» يحاول أن ينقذ كتابته من الإسفاف والعقم، وذلك عندما يعمد إلى تمرير خيوط الحادثة من خلال سلوك الشخصيات، وإن افتقدت القدرة على الفعل والحركة انطلاقًا من تصميمها، ويعمد أيضًا إلى تحليلها والنفوذ في غشائها الخارجي إلى ثناياها الداخلية، فيتبدى لنا إحساسها وشعورها وهو يشع ببعض الألق الداخلي الذي يصبغ الشخصية بمسحة من الجلاء والإشراق، ويسير بها خطوات في سبيل الحركة والتغيير: «وقف عمر مبهوتًا ونظره إلى النافذة تائهًا حيران وأحس بشيء يسري في نفسه، فلم يقوَ على إرسالها إلا زفرات متتالية.»[٢٥] ويأتي الإشعاع الرومانسي عقب هذا، فهذا الجمال: «إذا اقترب مني احترقت وعلوت السماء دخانًا، حبذا لو أموت شهيدًا أمام هذا الجمال الفاتن.»[٢٦] وهذا «عمر» بعد هذا الشوق والألم قد «أخذته رعشة اضطر معها أن يقبض بالحائط ليتابع خطواته نحو داره التي لم تكُن تبعد عنه كثيرًا. ودخلها في عناء ومشقة باديًا أثرها عليه.»[٢٧]

وأنه لجميل أن نعثر على تصوير قصصي الشخصية بمثل هذا المستوى، الذي وإن بدا في أعيننا، الآن، متواضعًا وبسيطًا، لكنه مثل في أيامه براعة لها أهميتها. لكن الهزال سرعان ما يسري في جسم هذا الوصف فعندما يأخذ الهرابلي في رسم صورة فاطمة وخلقها ليقنعنا بجمالها يأخذنا التساؤل أن كنا أمام شخصية بشرية حية أو أمام دمية ميتة ينتقي لها الكاتب ما يروق له من صفات الحسن: «كانت فاطمة وديعة رزينة تجمع فيها ما تشتهيه الأنفس وتلذ الأعين، أخلاقها طيبة حميدة ومعاملاتها رءوفة لينة.»[٢٨] قد نتحمل هذه الصفات التقليدية، غير أن هناك ما هو أكثر مبالغة: «أما جمالها فحواجب مزججة وعينان دعجاوتان بهما حور، وخد أسيل متوردًا احمرارًا وأنف أشم، أما ثغرها فالجواهر المنضدة وشفة كحد السيف في بريقه ولمعانه، لونها قرمزي.»[٢٩] ولا بأس هنا من الاستشهاد كذلك ببيت ابن الرومي في «وحيد المغنية»:

وجيدٍ كجيد الرئم ليس بفاحشٍ إذا هي نصته ولا بمعطل

إن تلك الأوصاف كلها من محفوظ الذاكرة وليس فيها أثر من حقيقة الشخصية، مستمدة من معجم الشعراء الغزليين في وصف المرأة على مختلف عصور الشعر العربي،

وهذه الأوصاف تعبر أيضًا عن فهم جامد للجمال ينتسب إلى الذوق التقليدي لا إلى مستلزمات الشخصية القصصية التي هي شخصية بشرية عادية وبعيدة عن أن تكون مذهلة أو خارقة.

وشبيه بهذه القصة في الموضوع وفي الفنية، قصة «حب ووفاء»[٣٠] لـ «محمد بن أحمد الصقلي». فالكاتب هنا، أيضًا، يعالج العوامل المعوقة لتحقيق اللقاء الإنساني المتمثلة في تقاليد البيئة وجشع الآباء وسطوة العرف الاجتماعي، والإلحاح على هذا الموضوع كان قويًّا لدى الكتاب آنذاك، ولا يفسر العكوف على مثل هذه الموضوعات سوى أمر واحد يتمثل في الدائرة الاجتماعية والفكرية التي كان الكتاب يتحركون وسطها.

إن أقصوصة «حب ووفاء» تخوض نفس الغمر، الزواج ومشاكله وشروطه، فعبد الله يحب عائشة ابنة عمه وهي تبادله حبًّا بحب. لكن إرادة الوالد تولد فجأةً كعنصر شرخ لتحول دون هذا اللقاء، فهو يريد تزويج ابنه من أسرة غنية ذات جاه، ومال عريضين، لكن عبد الله يتصلب في موقفه ويخلص لحبه ولعواطف ابنة عمه ويقرران الفرار بحبهما إلى مكان بعيد، وتنتصر عاطفة الحب على جشع الوالد وتتم النهاية الموعودة.

بيد أن «محمد الصقلي» بعيد عن أن يكون قاصًّا، فكل ما يملكه من القصة هو الحكاية التي سردناها، هي شديدة البساطة واضحة التلفيق، وليست قمينة بأن تكون رحمًا لعمل فني جيد. يمتد السرد من البداية إلى الوسط إلى النهاية، ويقفز الكاتب فوق موقع التأزم حول شخصياته «الشبحية» وعواطفها، ويصل أخيرًا إلى تلك النتيجة التي بدت له مفرحة وحاسمة، انتصار الحب؛ وهو وصول سهل ربما حقق للصقلي متعة خاصة وأحدث له تجاوبًا مع القراء، ولكنه أفقر أقصوصته من الصدق وجمد فيها الحركة الضرورية، وإذا كان بعض الكتاب من الذين تعرضنا لهم يضحون بالأداة الفنية من أجل أفكارهم، فإن هذه التضحية تؤتي أكلها حين يتم الاقتناع بدعوتهم الاجتماعية والخلقية التي تبدو صادقة وهادفة ولو جاءت متحررة من لبوس الفن، بخلاف أقصوصة «حب ووفاء» التي سقط فيها كلا الثقلين الفني والفكري، ولا نخرج منها سوى بحصاد هزيل: أن والد عبد الله «رجل أرستقراطي لا يرضى بأن تكون زوجة ابنه من بنات الأغنياء مثله سواء كان يرضاها الابن أم لا وسواء أكانت أصغر سنًّا أو أكبر فهو لا يهتم بشيء من ذلك ولكنه يهتم بأن تكون كثيرة المال والجاه.»[٣١] وتقول الأم «إننا سنختار لك فتاة من طبقتك.»[٣٢] هذه الفكرة التي قد تبدو منطقية جدًّا هي المرتكز الحقيقي لهذه الأقصوصة وهي التي ستضعها في صف المقالات القصصية ذات الهدف الإصلاحي بجانب ترشيح عاطفة الإنسان وميوله الحقيقية ضد أهواء التقاليد.

وفي الخط ذاته، أي الخط الاجتماعي الإصلاحي، نلتقي مع أقصوصة «الزوجة الرشيدة» لمحمد الخضر الريستوني[٣٣] نتعرف على «أحمد» الذي يقوم بوظيفة خليفة لحاكم المدينة، وهو يعيش عيشة مترفة ويتبختر في حلل العز والمتع له زوجة «علية» جميلة وتكنُّ له حبًّا كبيرًا، بينما سكان المدينة «يتردد اسمه على لسانهم في كل حين.»[٣٤] ولكن سمعة الخليفة تتعرض للفساد «فعقارب الزمن تمرُّ مرورًا سريعًا وإذا بالخليفة يصبح مستهترًا ماجنًا.»[٣٥] ويتطور الأمر إلى غضب الحاكم على خليفته، فيجرده من منصبه وكل ما يملك، وإذا بهذا الأخير يتلفت حوله ليلقي نفسه في قبضة العوز والضياع، ويشرف على الانتحار لولا زوجته التي تعيد له الأمل بما كانت تدخره في غفلة من زوجها.

هذه هي الأقصوصة في وقائعها العامة، ولئن كان «الريسوني» قدم فكرة القصة أو العبرة منها تقديمًا جاهزًا في بدء القصة: «ليست السعادة فيما يملكه الإنسان من ثروة طائلة ودور تزخر بالخدم، وإنما السعادة زوجة مثالية رشيدة تعمل لأجل هناء زوجها وسعادته.»[٣٦] وقد دأب الريسوني على ذلك في كل قصص المجموعة، على أنه إن صنع ذلك فهو لا يفسر الوقائع والشخصيات لتتمثل حرفيًّا الفكرة أو العبرة الجاهزة والمستخلصة من الحادثة، وإنما يدع الحدث يولد وينمو نموًّا طبيعيًّا دون أن نحس بقوة ضاغطة تدفعه قسرًا لتحقيق النتيجة المبتغاة، فالكارثة قبل أن تحل بـ «الخليفة» تكون مسبوقة بما يلفت النظر إلى طريق التأزم والتحول، فزوجته لا تصرِّح بما يشي بالحقيقة كلها، بل تخاطبه بكلام يلمح ولا يصرح: «قالت له ذات يوم وهو يعد الأوراق المالية ليدفعها في نفقات بناء المنزل: لماذا ستشيد المنزل، أما كفانا أن نعيش عيشة هادئة بمنزلنا هذا؟ إن الدهر غادِرٌ فاتِك.»[٣٧] هذا الحوار وكثير غيره في الأقصوصة يشير إلى المصير ولا يعلن عنه ويبني بناء متدرجًا عقدة القصة، وأن بفهم ساذج، وحين نبلغ الخاتمة نكون محملين ببعض الاقتناع والاستعداد لقبولها مع توفرها على عبارات مثل «وتمر عقارب الزمن مرورًا سريعًا» أو «سرعان ما كشر الدهر عن أنيابه فغضب غضبته»، لا تعتبرا نشازًا، فهي من العبارات المتداولة لدى القصاصين الناشئين وفي المحاولات القصصية الأولى. وكل القصص الأولى عندنا أو في المشرق العربي اشتملت على خاصية الاختزال الزمني القسري، والذي يدمج الأحداث ويلخصها بتعسف في «كان» و«مر». وبين «الأمس واليوم» وما شابه هذه الكلمات التي لا تؤدي إلى توفير الإحساس والجو اللازمين للانتقال في الزمن.

وإننا بعد أن رأينا هذه الاتجاهات التي ذهبت إليها المقالة القصصية وبعد أن عرفنا معنى كل منها ومحتواه، والأشكال التي تلبستها، والألوان التي اعترتها، والتي شكلت في

مجملها مظهرًا أوليًّا من مظاهر التمثل البدائي للأقصوصة المغربية، بعد هذا نجد أن المقالة القصصية، على ما كانت عليه من ضعف وتمزق بين أسلوبين ومضمونين، وبالرغم من بعدها الشديد عن أصول الفن القصصي الصحيحة، وتفكك تركيبها وتمزق نسيجها وتداخل مضامينها وأفكارها، نراها وجهًا من وجوه التعبير القصصي القصير في المغرب مثلت مرحلة شق الطريق الأولى لهذا الفن العسير، وخوض غماره الهائج.

ومما يثبت صعوبة هذه البداية عدم وجود تراث من الماضي يستند إليه الكاتب، أو نماذج حية يحتذيها أو يتعلم منها أصول صنعته، وإن وجدت فإنها لا تعدو بعض القصص والروايات التي كانت تقع في يده اتفاقًا.

يُضاف إلى ذلك ارتباط القصة بأسلوب المقالة ومضمونها. وهذا الارتباط يعد بحق طبيعيًّا ومعقولًا، خاصة إذا عرفنا أن كتاب القصة أنفسهم كتاب مقالة، وأنه لم يكن بوسعهم أن يتخلصوا من هذا الأسلوب ويتخذوا لهم أسلوب الكتابة القصصية وحيدًا دون غيره …

إن نشأة فن القصة القصيرة عندنا، على هيئة المقالة القصصية، يُعد حالة طبيعية، ولم يكن بالإمكان ظهوره في غيرها لأسباب أشرنا إليها سلفًا، وهو، على أي حال، مرحلة هامة في شتى الأشكال والمضامين التي ظهرت بها، وبمختلف ألوان التعبير والصياغة والعناصر الفنية التي تضمنتها الكتابة القصصية، مرحلة أقامت فنًّا جديدًا غير مسبوق وغير ذي أصول في أدبنا المغربي، وقدرت له أن يتحرك ويمتد في أشكال أكثر نموًّا وأرحب مجالًا وأصفى شكلًا وأكثر نضجًا. وليست الصورة القصصية — على ما بها من ضعف هي الأخرى — إلا دليلًا على هذا النمو، وبرهانًا على ما كانت الأقصوصة المغربية تتلمسه من نضج، وتسعى إليه من إزالة أسباب النقص في بنيانها والضعف في تلوينها.

هوامش

(١) علال الفاسي، مقدمة «فاس في سبع قصص»، مطبعة الرسالة، الرباط، ١٩٦٨م، ص١٥.

(٢) أحمد بناني، فاس في سبع قصص، ص٣٠.

(٣) المصدر السابق، ص٦٤.

(٤) معاد الضمير على مجموع الناس، أي السكان الذين أصبحوا عرضة للتأثير.

(٥) فاس في سبع قصص، من ديباجة المؤلف، ص٢٩.

(٦) انظر: عبد القادر الهاشمي، المتفرنجة، م، الثقافة المغربية، نوفمبر، دجنبر، ١٩٤١م، ع٤-٥. وتدخل قصة المتفرنجة في سياق المقالة القصصية الاجتماعية وهي تعرض لقصة فتاة دخلت المدرسة الحكومية وأصابت حظًّا لا بأس به من التعليم، وتقدم مَن يطلبها حليلة فقبلت، وهل كان لها أن ترفض؟ لكن زوجها كان محافظًا ودونها ثقافة؛ إذ: «أبي إلا أن يخضعها لقوانين الحياة الزوجية المتعارفة التي ذهب في تطبيقها إلى أبعد حد، فغلق عليها الأبواب وشدد المراقبة وأحاطها بسياج من الشكوك والظنون لم تكن لتنفذ منه إلا بثمن الهجران وما يترتب عليه من المشاجرة والخصام، وحظر عليها السفور ثم حرم عليها الخروج» وبعد وفاة زوجها انقلبت سيرة الفتاة رأسًا على عقب وتبدل مزاجها وسارت في دروب الحياة العصرية مما حرك النفوس ضدها، وظل المجتمع متربصًا بها وهي ممعنة في التحدي إلى أن وضع أخوها حدًّا لحياتها «هذه الفتاة وقد تقدمت زمانها بكثير». والقصة، كما هو واضح، تثير مشكل الصراع بين جيلين بكل ما يعتور هذا الصراع من عقبات واصطدامات. وتتضمن جوهر الخوف والحيرة الاجتماعية التي كانت قائمة وقتئذٍ، والتي تتجلى في مقاطع خطابية مطولة تتضمنها القصة وتشير إلى شرور الانقياد إلى إغراءات الحضارة الغربية وتطليق التقاليد الاجتماعية.

(٧) الأنوار، ع٩، دجنبر، ١٩٤٨م.

(٨) نعيم حسن اليافي، مجلة القصة المصرية، ع٤، س١، أبريل، ١٩٦٤م.

(٩) الوداد، ع٦٠، س٤، ١١ ماي، ١٩٤٠م.

(١٠) محمد الضرباني (؟-؟).

من الكتاب المجيدين والمساهمين في الحقل الأدبي خلال الأربعينيات مدير مدرسة بالدار البيضاء عرفت باسمه، وكانت خلال الفترة الاستعمارية من معاقل الحفاظ على اللغة الغربية.

سنتعرف من خلال سطور على الكاتب محمد الضرباني، كما ورد في مقالة تحمل عنوان: «ساعة مع أدباء البيضاء وكتابها» نشرت بالوداد، ع١٤٢، س٦، ٢٢ ماي، ١٩٤٣م:

«... وهناك الأستاذ محمد الضرباني الرجل البسام الضحوك الذي تلقاه فيقلب مشكلات التعليم كلها على رأسك ... وهذا الرجل متعب جدًّا لأنه ينتقل بك من موضوع إلى موضوع ويبلبل رأسك ولسانك بلا ترفق فمن الحزم ألا تمر عليه حين تزور الدار البيضاء».

له مساهمات في المقالة الصحفية والقصة المسرحية في جريدة الوداد التي كانت كتابته فيها منتظمة، ورسالة المغرب وسواهما. انظر مثلًا: «الشعر والخيال» دراسة الوداد، ع١٢٣، س٥، ٢٧ نوفمبر، ١٩٤١م.

- الطائفة الشوينهرية، حول المرأة، الوداد، ع١١٩، أكتوبر، ١٩٤١م.
- مدرسة أفكار (مسرحية أخلاقية) الوداد، ع١٣٥، س٦، ٢٠ مارس، ١٩٤٢م.

(١١) المصدر السابق.
(١٢) المصدر السابق.
(١٣) الوداد، ع٦٠، س٥، ١١ ماي، ١٩٤٥م، س٤.
(١٤) المصدر السابق.
(١٥) المصدر السابق.
(١٦) المصدر السابق.
(١٧) المصدر السابق.
(١٨) المصدر السابق.
(١٩) المصدر السابق.
(٢٠) المصدر السابق.
(٢١) المصدر السابق.
(٢٢) المصدر السابق.
(٢٣) المصدر السابق.
(٢٤) المصدر السابق.
(٢٥) المصدر السابق.
(٢٦) المصدر السابق.
(٢٧) المصدر السابق.
(٢٨) المصدر السابق.
(٢٩) المصدر السابق.
(٣٠) الوداد، ع٦٠، س٤، ١١ ماي، ١٩٤٨م.
(٣١) المصدر السابق.
(٣٢) المصدر السابق.
(٣٣) محمد الخضر الريسوني، أفراح ودموع، ص١٥.

(٣٤) المصدر السابق، ص١٦.
(٣٥) المصدر السابق، ص١٨.
(٣٦) المصدر السابق، ص١٤.
(٣٧) المصدر السابق، ص١٦.

الباب الثالث

الفصل الأول

الصورة القصصية

مدخل.
الصورة القصصية التاريخية.
الصورة القصصية الاجتماعية.
الصورة القصصية النضالية.

* * *

سيكون على القصة المغربية أن تقطع شوطًا جديدًا في سعيها نحو التكون والتشكل والتطور، أيضًا، وهي في هذا السعي تتذبذب بين ملامح حالتها الأولى المتسمة بالبدائية والهزال الفني الشديد، وبالضحالة الفكرية والابتعاد عن الشروط التي يمكن أن تحقق لها مستوى معينًا من الفنية، وبين وقوفها على عتبة الفن القصصي ومحاولة التسرب من منافذه الحقيقية لإعطاء صورة باهتة عن الكثير من جوانبها، ولكنها، حسب رؤية الفنان المتطورة نسبيًّا، وبناءً على غليان الأحداث، في مسار حركة الواقع وتطور المجتمع، استطاعت أن تأخذ بعض التحدد وتلتمس قدرًا من النضج وإمكان التصوير الحي.

وهاتان الخاصتان تلفتان أنظارنا إلى نقطتين بارزتين في تاريخ الأقصوصة المغربية وسياق تطورها:

الأولى: تجدد إدراكنا بصعوبة مرأس هذا الجنس الأدبي وجدته بجانب الأجناس الأدبية الأخرى، الشيء الذي أدى إلى تعقد وتنوع عناصره الفنية، التي تبين أنه ليس من السهولة الاحتكام في ظلها وإخضاع الحكاية لها بسهولة.

والثانية: توضح أي جهد كان على الأديب المغربي المحدث أن يقدمه كيما يتماثل مع منحنيات هذه الدورة الفنية الجديدة إطلاقًا، والأكثر جدة عليه، بصفة خاصة، وأيضًا كيما يستطيع التعبير عن الجوانب النفسية والأوضاع البشرية في حياة المجتمع بواسطة المقدرة الحكائية الفنية.

لقد توفرت النية وصحت العزيمة، ولكن هاتين ليستا كافيتين للاقتناع بجدارة الفنان وبثقل بإنتاجه، إذ من البديهي أن رسوخ القدم في أرضية خلق أدبي بعينه يفرض منهجية طويلة ومحكمة، ويلزم بقطع خطوات واسعة وئيدة تغرس جذورها خلال السعي، فتأتي التجربة الفنية الحصيلة الحقيقية الوحيدة لهذا الجهد.

لكن أليس للقاص المغربي، بعد هذا، أن يستنكر كل نقد، متذرعًا بضيق مدار التجربة وجدة الميدان المولوج وحداثة النبرة اللغوية، والصعوبة في استخلاص الجوهري من وسط ركام من المحصلات والوقائع الخارجية والباطنية التي تأتي كثافة الأحداث عامة لتحول دون معاناتها وتمثلها، الشيء الذي يعقد فقس جنين التجربة ولا يشمل تمييز الحدث الملائم والمنسجم مع الشرط الفني، كما لا يسهل تحديد قوام قصصي جيد ومتماسك؟

لا تهمنا الإجابة بقدر ما يهمنا أن هذا ينبئ عن طول المسافة التي آلت الأقصوصة المغربية على نفسها أن تقطعها بكل ما يعتورها من مصاعب وعثرات، كما ينبئ عن عسر الوضع للعمل القصصي وتعدد وجهات التجربة فيه.

ومن هذا التعدد جاءت الصورة القصصية. والتوصل إلى مفهوم الصورة يقوم، من ناحية، على استقصاء مكوناتها وعناصرها، كما يتم على أساس من التفريق بينها وبين كل من المقالة القصصية والقصة القصيرة، وإن كان التفريق وحده يكفينا لنتبين طبيعة الصورة القصصية وعناصر تكوينها.

وقد كنا أوجزنا في الفصل المعقود للقصة القصيرة، كلمة عن الصورة القصصية نستذكر أهم خطوطها كما سجلها الدكتور شكري عياد، والتي تتلخص في:[1]

- افتقارها إلى الموقف الدرامي الذي يؤكد وحدة الانطباع ويهيمن على كل ما تحتويه القصة من تفصيلات.
- بقاء الصورة عند حدود «الملاحظة» التي يمكن أن تكون مجرد بداية لإثارة الانفعال والتفكير.

- تبدو الصورة عملًا أدبيًّا أوليًّا، بمعنى أنه قليل الاستيعاب، قليل التعقيد في الوقت نفسه.
- لا تخلو الصورة من أحداث، ولكنها أحداث ترى أو توصف ولا تمثل.
- مناط القوة في الصورة القصصية مجرد الملاحظة والتسجيل، واكتشاف الوقائع والنماذج لا استبطان الواقع وتفسيره.

ويكمن الفرق بينها وبين المقالة القصصية في أن: «المقالة القصصية نوع من المقالة، لكونه تعبيرًا مباشرًا عن فكر كاتبه، ولكن يتميز عن أنواع المقالة الكثيرة الأخرى بخاصيتين: الأولى أنه أميل إلى الذاتية، فكاتبه يطلق العنان لخواطره ومشاعره. والثاني أنه يمزج التعبير عن المشاعر والخواطر بالسرد والوصف. والتعبير البياني في هذا الضرب من المقالات يحتل المكان الأول قبل التعبير من خلال الأحداث أو من خلال الشخصيات.»[٢]

ولا شك أن الصورة القصصية، كما ظهرت عندنا، خطوة حاسمة على طريق القصة في المغرب، وذلك بما زخرت به من إمكانات الرصد والتعبير القصصيين، وهي كمرحلة تعبيرية ودقيقة، ترتبط بقدرة التجديد والتطوير، تلتمس في صعيدها وعلى امتداد التركيب الاجتماعي المتبدل باستمرار ألوان من الصياغات، تختلف حسب درجة الموهبة والثقافة لدى الأفراد، وأيضًا بحسب القيم السائدة خلال سياق الواقع والمجتمع.

إن الصورة القصصية، كمرحلة من مراحل الأقصوصة في الأدب المغربي الحديث، ما فتئت، منذ وصل القاص المغربي إلى عتبتها، تتطور وتغير حللًا بحلل ومضامين بأخرى، لا يعوزها النماء ولا يضيرها القصور. فمن أحمد بناني إلى عبد الرحمن الفاسي إلى غيرهم من القصصيين ممَّن شادوا بنيانها ودأبوا على تمرين أقلامهم في حقل القصة، متراوحين، بين صقل اللغة وإعداد سبائك جديدة منها تصير مطواعة لحشد الحكاية، وإيصالها في لبوس صاف ودقيق القياس إلى أن يتم تخليصها من زوائد اللغة النثرية التقليدية والعائمة، وبين الاطلاع النسبي على ما أنتجه رواد هذا الفن والمبدعون فيه، رغبة منهم في تحسين أدوات الصنعة القصصية ومتراوحين كذلك بين الاستفادة من معطيات الواقع اليومي ومن حمية التضاد والالتقاء التاريخي بين حضارتين وعقليتين ووعيين اجتماعيين يولدان النغمات الناشزة، تهز حاسة القصاص البصيرة بقدر لا يستهان به. وقد قدمت لنا قصص عبد الرحمن الفاسي تأييدًا فعليًّا لذلك وتجسد فيها نموذج حي ومتميز للصورة القصصية التي تفلت كثيرًا من إسار التقريرية المقيدة ومن روع الجهبذة الكلامية المفرطة، وكذلك من مظهري الابتسار الفني والفكري وحالات التهويل والإسقاط والانفعال الذي يخنق كل

تجربة قصصية، وهي في طور التكوين، فجاءت صورة القصصية مثالًا متناسقًا ومتفاوتًا في رصد صورة الواقع والعصر إلى حد غير يسير.

والصورة القصصية بعد هذا، شأنها شأن المقالة القصصية، لم تسِر في طريق واحدة، ولم يكُن لها محتوى متماثل؛ إذ تعددت محتوياتها وتباينت أفكار وميولات كتابها، ومن هنا يمكن إدراجها بدورها، ضمن اتجاهات مختلفة، وتتبع التطور والصفات المميزة لها ضمن هذه الاتجاهات، التي تعطينا، مجتمعة، الصورة الكاملة لهذا الضرب من التعبير القصير، والتي تستكشف لنا عن ماهية الصورة القصصية وقيمتها في سياق التطور العام للقصة القصيرة بالمغرب.

كما أننا نحب الطمأنة والإشارة لَمن قد يتخيل بأننا هنا سنخضع تحليلنا لعامل الشكل أو أننا نتراوح بين الشكل تارة والمضمون تارة، نحب الإشارة إلى عدم وجود هذا التعدد ولكن إلى قيام تركيز على هذا الجانب أو ذاك بحسب ما يقتضيه الموضوع والمادة المدروسة. والحق أن هناك تكاملًا بين كل من الشكل والمضمون، وهو الأساس الذي درست عليه المادة القصصية في هذه الرسالة.

فدراستنا للمقالة الاجتماعية القصصية، مثلًا، خضعت أكثر من أي شيء لعامل المضمون بما يتناسب والظاهرة المرصودة نفسها، ولكننا، في الآن عينه، لم نغفل، لحظة واحدة، عن تبين العناصر الفنية بالإشارة أو بالتحديد.

كما أن انصرافنا إلى التأكيد على أهمية الشكل في الصورة القصصية وتلمسنا المتواصل للجانب الفني، فلكي ندعم افتراضنا بانضواء المادة القصصية داخل هذا القالب، فكان لا بد، إذن، من فرز الناحية الفنية والعناية بها، لكن بما لا ينفي أو يتعارض مع الالتفات إلى المضمون والربط المستمر به.

هوامش

(١) د. شكري عياد، القصة القصيرة في مصر، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، ٦٧، ١٩٦٨م، ص٥٥.

(٢) المصدر السابق، ص٥٦.

الفصل الثاني

الصورة القصصية التاريخية

ضمن الحصيلة القصصية التي خطتها أقلام الكتاب المغاربة نجد بين أيدينا قصصًا نحَتْ منحًى خاصًّا يتحدَّد في استغلال التاريخ واتخاذه مادة للقص، وتوسيع هذه المادة، وذلك بإعطائها روحًا ومعاني جديدة على ضوء العصر واستنادًا على وقائع تاريخية بعينها، وينشأ من هذا فائدتان جليلتان تظهر أولاهما في تكييف القالب القصصي لاستيعاب الخبر التاريخي وسبكه سبكًا جديدًا يتلاءم مع شروط القص الفني. وتظهر ثانيتهما في نفخ روح جديدة في التراث التاريخي تبعد به عن الجفاف والملال وتقترب به من إهاب الفن الذي تستطيع أن تضفي عليه ألوانًا من البهاء والجدة لم يكن مالكًا لهما.

وتاريخ القصة حافل بالنماذج التي أخذت هذا المنحى وسعت إلى هذا الفرض، متوخية الاستفادة من حوادث التاريخ ونتائجها ومن العبر والأمثلة الرصينة والفنية التي قدمتها البشرية على مر العصور في عراكها مع بعضها وفي سبيل مصيرها. ويمدنا تاريخ الأدب الحديث بكاتب قصصي أوروبي اتجه في كتابته هذه الوجهة وكرس نتاجه تكريسًا كاملًا لهذا الهدف، واستطاع أن يحقق لنفسه مكانة خاصة وطريقة منفردة في تاريخ القصة الأوروبية الحديثة. لقد نهج «والتر سكوت» الكاتب الإنجليزي هذا النهج، ومن حيث أعاد صياغة تاريخ كثير من الأسر المالكة والعصور، فسح للحادثة التاريخية مكانًا ملائمًا داخل الرواية الفنية، وبلور نتاجه من ثم طريقة ونظرية في القصة التاريخية وعد بذلك: «رائد هذا الجنس الأدبي الجديد لمن بعده أصولًا ظلت هي المتبعة دون تغيير كبير في مختلف الآداب الأوروبية.»[1]

وفي الأدب العربي نجد جرجي زيدان قد اشتهر بهذا اللون من القصة، متأثرًا ومقتبسًا من والتر سكوت، وقد خلف نتاجًا هامًّا من القصص التاريخية التي وإن كانت هزيلة في بنائها الفني، فإن حداثتها ونجاحها كانا في تقريب التاريخ لإفهام القراء وتقديمه محمولًا في أضمومات عاطفية، ويشرح الأستاذ جرجي زيدان طريقته في التعامل مع التاريخ في المقدمة التي كتبها لرواية الحجاج بن يوسف الثقفي: «وقد رأينا بالاختيار أن نشر التاريخ على أسلوب الرواية أفضل وسيلة لترغيب الناس في مطالعته، والاستزادة منه، وخصوصًا لأننا نتوخى جهدنا في أن يكون التاريخ، حاكمًا على الرواية لا بما هي عليه كما فعل بعض كتبة الإفرنج، وفيهم مَن جعل غرضه الأول تأليف الرواية، وإنما جاء بالحقائق التاريخية لإلباس الرواية ثوب الحقيقة فجره ذلك إلى التساهل في سرد الحوادث التاريخية بما يضل القراء. وأما نحن فالعمدة في روايتنا على التاريخ، وإنما نأتي بحوادث الرواية تشويقًا للمطالعين، فتبقى الحوادث التاريخية على حالها وندمج فيها قصة غرامية تشوق المطالع إلى إتمام قراءتها فيصبح الاعتماد على ما جاء في هذه الروايات من حوادث التاريخ مثل الاعتماد على أي كتاب من كتب التاريخ من حيث الزمان والمكان والأشخاص، إلا ما تقتضيه القصة من التوسع في الوصف مما لا تأثير له على الحقيقة، بل هو يزيدها بيانًا ووضوحًا بما يتخلله من وصف العادات والأخلاق.»[٢]

هذه الطريقة في التعامل مع التاريخ، ترسم لنا الإطار العام للقصة التاريخية عند جرجي زيدان، بل وعند كتاب آخرين أتوا بعده، وأصلوا طريقته وطوروها أمثال أحمد فريد أبو حديد، وأحمد سعيد العريان ونجيب محفوظ. ونجد من الجيل الجديد شبابًا نفخوا في التاريخ روحًا جديدة مثل جمال الغيطاني،[٣] وهو من أبرز المجددين الشباب في القصة القصيرة، في وقتنا هذا.

وقد وجد القاص المغربي نفسه أمام هذه الآثار القصصية فجذبته وأثارته وألهمته، وعثر فيها على ضالته، فهو يريد أن يحكي ويعظ ويسجل، وليس كالتاريخ أحفل بهذا المرام، وأوصل إليه.

لقد ألفى الكاتب المغربي نفسه إزاء ألوان وأشكال من الكتابة النثرية القصصية الوافدة عليه من المشرق العربي، الذي كان الأدب وفنونه فيه في الأربعينيات، قد نهض قويًّا، فهبَّ يغترف منها ويسقي بها تعطشه إلى ثقافة وأدب جديدين. ومن بين ما اغترف، الكتابة القصصية التاريخية، ويمكننا تلمس أسباب أخرى اتجهت به هذه الوجهة، وتتمثل هذه الأسباب في أن صياغة التاريخ صياغة قصصية فنية، إلى جانب كونه خطوة على الطريق الوعر[٤] التي بدأتها القصة في المغرب، سيساعد على استعادة ملامح الماضي المشرقة

وابتعاث مشاهد من المجد الزائل وسيجدد ذاكرة التاريخ الميتة لدى أمة مشهوبة ومقهورة. ثم إن استعادة أشرطة التاريخ المتوهجة، توقظ الضمائر المخدرة والهمم الخائرة وتشحذ النفوس لإثبات الحضور في وجه الدخيل الخانق للحرية والمصير.

وستكشف دراستنا لكثير من النماذج الغاية من وراء الكتابة القصصية التاريخية، وسيتبين لنا موضع الفن فيها من موضع المادة التاريخية وكيف أنهما نجحا في أن يتكاملا أو فشلا في ذلك.

وأول طريق نسلكه للقصة التاريخية يهدينا إليه ما كانت تحفل به الجرائد المغربية مثل «الوداد» و«السعادة» من روايات مطولة تنشر متتابعة في حلقات وهذه الروايات مترجمة عن الفرنسية أو الإنجليزية، دون أن يرد ذكر لاسم مترجمها[٥] وتتسم بترجمتها الرديئة وخلوها التام من المزايا الفنية، واحتشادها بالحوادث والمغامرات. ونحن ندرك تمامًا أن محرري تلك الجرائد كانوا يحرصون على نشر هذه الروايات لما فيها من قدرة على امتلاك خيال ونفوس القراء، وكذا على كسب أعداد غفيرة من القراء، وقد استمر نشر هذه المسلسلات إلى جانب ما كان يكتب من محاولات قصصية.

بيد أن ما ننوي دراسته وتفصيل القول فيه ليس من الضرب السابق، فالقصص التي سنعالج تمت بأسباب مختلفة إلى الطريقة القصصية الفنية وتجهد في اقتباس مزايا وخصائص القصة الفنية ما وسع كتابها ذلك، وهي تنتمي، شكلًا، إلى حلة الصورة القصصية.[٦]

ويأتي الأستاذ عبد العزيز بن عبد الله على رأس مَن وجهوا أقلامهم وجهدهم للقصة التاريخية. فقد دأب زمنًا على نشر سلسلة من قصصه بجريدة «العلم» وتوصَّل بها إلى إثبات قدمه في أرضية القصة التاريخية في المغرب، وكان من روادها والمغذين لها بعزيمة وإرادة فنية وفكرية لا تفتران.[٧]

وتجري حوادث قصة «الجاسوسة المقنعة» أيام المعز يوسف بن تاشفين. وتقدِّم لنا جاسوسين يتسقطان أخبار المرابطين وينقلانها إلى الأعداء للكيد والإيقاع بهم. وتسجل القصة زحف ابن تاشفين على الأندلس بعد أن تفكك صرح ملوك الطوائف، فكانت حملة المرابطين لإنقاذ دولة الإسلام والمسلمين من الانهيار وما جرى لابن تاشفين، بعد ذلك مع المعتمد عباد بن مما هو مشهور.

وتحتل المرأة — كمحور أساسي — حيزًا واسعًا داخل القصة، هذه المرأة «الجاسوسة» التي ستتقدم إلينا وقد ارتبطت بعلاقة غرامية، ويسهب الكاتب في وصف هذه العلاقة

وفي الحديث عن الفتاة ونحت تقاسيم جمالها وفتنتها، مما لا يفيد شيئًا في صميم تطور الأحداث.

أما قصة «غادة أصيلة» فهي تصوير لمعركة وادي المخازن، المشهورة في تاريخ المغرب، والتي دارت بين الملك السعدي «المنصور الذهبي» وسان سباستيان ملك إسبانيا، والتي انتصر فيها المغاربة انتصارًا ساحقًا، وأبعدوا بذلك خطر الاحتلال عن المغرب. ولكي تتميز هذه القصة عن الخبر التاريخي العادي، فقد حيكت فيها علاقة غرامية بطلتها غادة مدينية أصيلة، التي تسحر الفتى «سعد» والتي تعيش معه في قلب المعركة، وفي الوقت الذي نتتبع فيه سرد الخبر نكون مشدودين إلى هذه العلاقة العاطفية التي تربط قلب الشابين ربطًا وثيقًا، ويتوفق الكاتب في توحيد الدافع الذي يحدو بسعد إلى الصراع ضد الغزاة، أي أن عاطفة الحب توحد بين الغادة والوطن المهاجم وإذا كان رصد هذه العاطفة قد استأثر باهتمام القاص فإن القيمة الأساسية في النهاية هي للتاريخ.

وفي قصة «عذراء المرية»[٨] للكاتب عبد الله إبراهيم، نتعرف على فتاة تعيش مع أسرتها في الريف الذي أغرمت به «إغرامًا يملأ عليها قلبها» تهيم بنفسها في الحدائق فتكرع من جمالها غير عابئة بما يحيط بها من حياة البذخ. وكانت الفتاة غريبة الأطوار يحار أهلها في فهم نفسيتها ويعتبرون شرودها وتأملاتها شذوذًا يخافون أن يودي بها و«ينزعجان من هذه المعيشة البوهيمية التي تنغمس فيها ابنتهما.»[٩] غير أن الفتاة لا تعبأ بأحد، فهي «تزداد كلفًا بالريف وتعلقًا بجمال الريف وبالحياة الطبيعية الطليقة من القيود، على شدة ما تلقي في ذلك من عتاب ولوم تارة ومن تقريع وتشريب، تارة أخرى.»[١٠] إلى يوم أن خُطبت ففرح أبواها لذلك أيما فرح، واهمين أن في زواجها خلاصها من سلوكها الغريب. وانحدر الجميع إلى مدينة «المرية» «ليأخذوا منها حاجتهم من الثياب والرياش.»[١١] وأثناء التجوال وقعت عين الفتاة على شاب جميل أعجبها فتعلق به قلبها لحينها وشعرت: «أنها مأخوذة بشيء لا طاقة لها بمغالبته بل لا تستطيع إلا أن تستسلم له استسلامًا تامًّا.»[١٢] وستكتشف أن الشاب كان قاضي المسلمين بالمرية وستعود الفتاة للبحث عنه بعد أن أخذ بمجامع فؤادها، وسينالها من هذا أسوأ مصير فينبذها أهلها، ويصد عنها القاضي وينكل بها وهي التي ضحت من أجله بكل شيء فتذهب ضحية عواطفها الهوجاء!

إن إطار القصة تاريخي محض، فهي تتخذ لها الأندلس بيئة وزمانًا وتصبغ بعض شخصياتها أيضًا بسماتها، وتبعث الرعشات القديمة للمكان، فإذا الديكور القديم يقوم إزاء أبصارنا وإذا نحن في مدينة «المرية» الأندلسية بطابعها المعماري العربي، ينقلنا

الكاتب في أسواقها وأزقتها وكثير من أجوائها، مما حرص على وصفه وتشخيصه لنا تشخيصًا حيًّا، مناسبًا بين الشخصيات موفقًا في إدماجنا بالجو التاريخي في أحد أطواره المزدهرة، ولا ريب أن لذلك أهمية خاصة عند الكاتب، مما يبرز انصرافه إلى الماضي وجعله له قوامًا للتجربة، أما شخصية الفتاة وأزمتها ولماذا وضعها الكتاب في ذلك الإطار الزمني، فهذه مسألة تثير تساؤلات هامة وتوجهنا إلى أفق من التفكير سنراه لاحقًا.

وهذه قصة أخرى للكاتب المغربي «عبد الرحمن الفاسي»؛ «عذراء سبتة»[١٣] تتحدث عن أمير إسباني يدعى «جوليان» يحكم مدينة «سبتة» لكنه واقع تحت سيطرة «رودريك» ذلك الفتى الطياش الذي انتزى على عرش «وتزا»[١٤] ويعيش الحاكم القلق والحيرة، فهو يخاف من بطش «رودريك»: «إذا رآني في غيره جهد، بالإبعاد عن حكم هذه القلعة وهذا «رودريك» الغاصب يفتك بأصدقاء «وتزا»، وينكل بأنصار أبنائه المشردين وراودته خواطره في الانتقام منه، ولكن طنجة كانت بالمرصاد قائدها طارق بن زياد، فسخر من خواطره التي سولت له الاستقلال بحكم سبتة، كأن حركة طارق بن زياد في الميناء المقابل لا تعنيه شيئًا، وكأنه لا يعرف ما يرمي إليه مولاه موسى بن نصير.»[١٥] ويضحي بابنته في سبيل إرضاء نزواته وشره «رودريك» حين يقدمها له بعلًا، ولكن هذا يهتك عرضها، وتعود إليه أو إلى والدها ذليلة منكسرة، فتتحطم نفسية «جوليان» وتغوص كبرياؤه في العار ويفكر في الانتحار ويكاد يقدم عليه لولا بقية من إباء وشمم، وتنتهي القصة و«جوليان» يبتهل إلى الله أن يقدم الفاتحون العرب لينقذوا شرف الإنسان في هذه الأرض، «رحمتك يا الله، أيها العرب، يا رسل الخير والسلام، تعالوا طهروا بلادنا من ديدان الفساد، هبوا غيرة على حرمات الآدميين.»[١٦] وفي اللحظة نفسها كان جيش طارق قد طوق قلعة «جوليان» وهذه جلبة رجال طارق قد أحدقوا بقصرك أيها الكونت.

هكذا نلحظ كيف أن «عذراء سبتة» تستمد عناصر تكوينها من التاريخ الإسباني والعربي الإسلامي بالمغرب. والكاتب يقدم لنا هذه الحادثة ويصوغ قصته صياغة تلائم الغرض الذي يهدف إليه في الأخير، ألا وهو الانتصار للعرب وللدين الإسلامي الذي جاء لينقذ الناس من الظلم ويعيد إليهم حريتهم وكرامتهم، وهذا الغرض يبقى خفيًّا ولا ينكشف إلا في آخر القصة، بينما يقوم قطبان هامان داخل الأقصوصة هما شخصية الحاكم «جوليان» وشخصية «كافا» ابنته. فالقاص يسلِّط أضواء كشافة على شخصية الحاكم ويستجلي نفسيته التي تتنازعها الحيرة ويستبد بها الخوف من المصير وينهشها هذا الطموح إلى الحكم المستقر الذي يعرقله كل من رودريك وطارق بن زياد وهذه أيضًا شخصية «كافا» العذراء، التي تسير في خط مواز لسير الوالد، ويظهر فيها مثال الإنسان

«الضحية» الذي يضيع حريته كي تتحقَّق أطماع الآخرين. وهنا على عكس القصص السابقة تظهر «كافا» شخصية مكملة وليست أساسية؛ إذ إن «جوليان» هو الذي يستبد باهتمام القاص ويحظى بالوصف والتحليل الأساسيين.

إن هذه الأقصوصة وقصصًا أخرى[١٧] تؤلف قسمًا هامًّا من الحصيلة القصصية قيد الدرس، وهي كما تبين تعتمد التاريخ ككيان، وتمتلئ بالعديد من الأخبار والحوادث الماضية لعهود مختلفة، غير أنها لا تنحصر في هذا فحسب، إذ التجربة تتسع وتعنى بأطراف جديدة تحيا في ظلالها فتخلق بذلك محيطًا جديدًا ينشأ فيه صراع بشري وتوقع فيه موسيقى الحياة، وكثيرًا ما تعزف منه أنغام العشق على أوتار القلوب المتحابة، والتي لا تكاد تخلو منها قصة من القصص التي تستفيد في تركيبها من التاريخ.

وحركة التاريخ التي تولدت في الماضي ويريد لها هذا الاتجاه من الصور القصصية أن يبعث في الحاضر مادة أصيلة تشع منها أمجادًا ولَّت، وتوحي بأمجاد يمكن أن تخلق، لا تكتسب قيمتها وجدارتها، إلا بمدى قدرتها على التواجد في القالب القصصي وبنجاحها في فرض نفسها كفن إلى جانب حضورها كمادة تاريخية. ومن هنا أهمية البحث، أولًا عن القيمة الفنية لهذه القصص وثانيًا عن مدى استيعابها أو تكيفها مع بنية وجو الكتابة القصصية.

ويلفت نظرنا في بدء التحليل والتفصيل أن كل القصص السابقة تعتمد على السرد التاريخي، بواسطة الكاتب الذي هو الراوي ذاته، يرد علينا الخبر الأول في سرد متتابع غير متنوع، قليلًا ما يتخلَّله حوار بين شخصيات القصة وإنْ وجد هذا الحوار فهو عديم الجدوى في دلالته ويمكن إلى حد بعيد اعتباره من ضمن السرد القصصي نفسه، ويظل هذا السرد إنشائيًّا وتقريريًّا، مملًّا في أحيان كثيرة، يستخدم «كان وأخواتها» على امتداده شأن العديد من المؤرخين، والسرد بناء على هذا لا يستطيع حمل تضاعيف التجربة أو الْتقاط النبرات الخاصة للشخصية القصصية؛ إذ إنها تنطوي فيه وتخط بين الحروف والكلمات في استطالات ميتة وتلتبس مع وفرة الأوصاف التي يسبغها الكاتب على الواقع. إننا نعيش في هذه القصص في ذاكرة التاريخ، مما يلزمنا عندئذٍ بإقامة ما انهار وما تشقق من ثغرات، مما يدخل في تكوين مادة القصة.

والصورة القصصية تتسع لحيز كبير من الوصف الخارجي، بل إنه من عناصر هذا القالب الفني، فعبد الله إبراهيم وعبد العزيز بن عبد الله، يحرصان، معًا، على تمثيل مناظر البيئة التي هي مسرح قصتيهما، وتشييد كيان التاريخ المتهدِّم قصد دفعنا إلى

التواجد مع حوادث القصة وملابساتها العامة، غير أنهما يقدمان وصفًا مكثفًا ومدروسًا، فالقاص يتوقف، مثلًا، في قصة «عذراء المرية»[١٨] ليصف لنا السوق، دكاكينه واحدًا واحدًا وبضائعه، حركة الناس وأصواتهم، مما يكون منبت الصلة بالسياق العام للقصة أو لعله لا يمسها إلا مسًّا خفيفًا. وعند عبد العزيز بن عبد الله يأخذ الوصف سمة التسجيل الوثائقي مع قصد إلى التجميل والتنميق واضحين ويدخل في تحقيق هذا الهدف ما يلاحظ من إصرار جميع من تناول القصة التاريخية على المغالاة في الحديث عن مفاتن المرأة ورسم صور لها، قد تنجح إلى حد في الإغراء وشد القارئ العادي لها، ولكنها تفشل من الناحية الفنية.

وتفرض خاصيتا الصدفة واللاتحديد نفسيهما كخاصيتين نموذجيتين ملازمتين لقصص هذه المرحلة: هناك حكاية تحكى، على أن هذا ليس كل شيء، إذ ينبغي صقلها وتصنيعها، لتتكئ على ركائز فنية سليمة، وإلا فإننا سنستحسن الانصراف عن القصة التاريخية إلى التاريخ نفسه لنجد فيه ما يشفي غليلنا في أخبار الأولين وتاريخ الحضارات وأمجاد الأمم، مما تطمح القصة التاريخية لاستشفافه والتزود به، فنغنم حينئذ معلومات حية لا غبار عليها.

في هذه القصص تبدأ حركة الحدث أو يقدم الحدث وهو ميت من حيث هو حركة جامد من حيث هو حدث. ونحن نعرف وجوب اعتماد الأقصوصة في تكوينها على نسيج حي يحتوي بداخله الكل، يقيم علاقة حية قطباها الفكرة والصياغة الفنية، وثمرتها تجربة ذات بعد معين. إن هذا الفهم يدفعنا إلى التساؤل إن كان هناك صراع يتمثل في تطور محسوس ومبرر أو تأزُّم حقيقي له حسابه في مقياس الرؤية الفنية التعبيرية. وبالتالي، هل هناك وجود حقيقي ومتكامل لهذه الرؤيا؟

إن الوصول إلى إجابة شافية لا تتيحه لنا القصص السابقة، ففي أقصوصة «عذراء سبتة» لعبد الرحمن الفاسي، نجد الحادثة تتفكك خلال التصوير أو أثناء تطورها، إذ يكدس الكاتب تفصيلات لا حاجة لنا بها، ويرسم أجواء لا ظلال لها، بل تباعد بين أطراف الحادثة وتجزئها لنلتقي، بعد ذلك، بالتطوير الفجائي للحدث والانتقال من حال إلى حال دون توقع، فعبد الرحمن الفاسي، عندما يقدم لنا شخصية «كافا» بنت الحاكم «جوليان»، يسهب في الحديث عنها وعن شدة إعزاز والدها لها، ودون توقع يخبرنا أن «كافا» رحلت إلى «رودريك» ويسرد علينا مصيرها معه. فتيار الحدث يتوقف فجأة، وهذا يفيد أن الكاتب كان يحكي حادثة تاريخية على هواه، ولم يكن

يحس بضرورة التزام عنصر التسلسل المقنع، بقدر ما كان يعنيه أن يحكي ويسجل ويصور، كل ذلك بأسلوب يظهر فيه تأثر الكاتب بالأسلوب القائم على التنميق وألوان البيان، واستغلال صور الطبيعة للكشف عن النفس الإنسانية. فحين يتحدث عن «كافا» وقد أبطأت عن تعهد «أوزها» وهو يتأمَّل: «وأحسَّ الكونت بدبيب الضعف يجرحه في كبريائه وشممه، وأخذ ينظر إلى بلاده وقد غاصت الآن في غياهب الليل وانسدلت دونها سحب كثيفة من الضباب والدخان (...) فيا ما كان أحلى كافا ... في عين الملك الطافح ساعة طلعت على الحفل الراقص وقد ورد وجنتيها الحياء وناست ذوائبها الفاحمة على جبينها الوضاح»[١٩] والوصف هنا، يبرز أساسيًّا، وهو يخفف من وطأة التفكك وتمزق الحدث.

أما الشخصية القصصية فهي موجودة كوجود التاريخ نفسه، دون حضور حي في قلب التجربة، كامنة في وعي الكاتب لا في وعيها التلقائي والخاص، هي ذات حجم ضئيل في أذهاننا وإن كانت تكتسح اهتمام الكاتب حتى ليخيل للقارئ أنه أمام قصة «شخصية» ولعله يجد دعمًا لهذا حين يلحظ أن كل القصص تحمل أسماء شخصيات: «عذراء سبتة – عذراء المرية – الجاسوسة – الملكة خناتة» والمهم، هو مدى قدرة هذه الشخصية على الدخول في حوار مباشر مع الفعل التاريخي، والدخول معه في علاقة جدلية، بحيث يتوقف مصيرها على هذا الوضع أو ذاك من الأوضاع، أو تقدر هي على مباشرة فعل جذري ذي سلطة في التحريك، والتبديل لذاك الوضع أو هذا، مما يكسبها حرارة وجودها الخاص وتماسك كيانها من صلب سعيها وإحساسها الذاتي.

في سبيل الإجابة على هذا التساؤل نلتقي بشخصية «جوليان» التي اكتسبت بُعدًا إنسانيًّا ولم تبقَ شخصية عابرة أو شبحية. فالحادثة التاريخية تسير بها ومن خلالها، وهي الشخصية المحورية، وليست باقي الشخصيات سوى ظلال لها ومكونات. وهذا التركيز على شخصية «جوليان» يوفر في ذاته عنصرًا فنيًّا هامًّا بالنسبة لعناصر تركيب الأقصوصة. ثم نجد عبد الرحمن الفاسي يصعد قليلًا بهذه الشخصية إلى صعيد الأزمة التي توحي بالغنى والعطاء، فيصوِّره لنا وهو يعيش صراعًا داخليًّا بين كبريائه وشموخ نفسه وطموحه وبين أطماع الطامعين وتحرش الزمن والقدر، لكن سرعان ما تخفُّ حدة هذا الصراع، وتخف الأزمة بسبب اتجاه الكاتب إلى التصريح بفرضه الخلقي والعاطفي وإعلائه بدلًا من تحقيق الخاصية الفنية الأصيلة فجوليان الذي قدمه لنا القاص شامخًا معتدًّا بنفسه ما يلبث أن ينهار ويستسلم، دون مقاومة، على صدى طبول طارق.

ونجد، أيضًا، عبد الله إبراهيم في أقصوصة «عذراء المرية» يقدم لنا معاناة الفتاة المتولهة ذات الأطوار الغريبة، في عشقها للريف وتقلبها النفسي وانجذابها لقاضي المرية. يقدم هذه الشخصية ويجهد في استكناه نفسيتها، فهي فتاة ذات ميول رومانسية (الهيام بالطبيعة – محبة الشرود والتيه – الصراع العاطفي ... إلخ) وذات طبيعة مريضية عصابية باصطلاح علم النفس التحليلي. لكن ماذا بعد هذا الاستكناه والتركيز؟ إن هذه البحبوحة التي تمرح فيها الفتاة لا تجعلنا نتعرف على هدف الكاتب من وراء قصته ونتساءل عن سر اختياره للتاريخ إطارًا للتجربة، وقبل أن نجيب نضيف تساؤلًا ثانيًا وثيق الصلة بالأول وهو: هل عاطفة الحب هاته هي الحدث الحقيقي في القصص التاريخي؟ فهذه العاطفة متصلة دوما بالمرأة كقطب تلتف حوله خيوط الحدث.

والتساؤلان السالفان يطرحان أمامنا معضلة، بخصوص القصص التاريخي الذي ندرس، ويدفعنا إلى افتراضين اثنين:

الأول: أنه لَيُخيَّل إلينا أن الكتَّاب المغاربة لم تكُن لهم الجرأة على معالجة الحوادث ذات الصبغة العاطفية، فكانوا يلوذون بالتاريخ ملاقين فيه مهربًا وخلاصًا من احتشام المجتمع وقيوده، وصانعين لأنفسهم كوى للتنفيس عما يعتلج في صدورهم من مشاعر وأزمات عاطفية، خاصة وأن تيار العصر كان يحمل معه نسمات الرومانسية، والنتاج الأدبي في المشرق، آنذاك، والوافد على المغرب زاخر بالكتابات ذات النفس الرومانسي بالإضافة إلى رغبة خفية وحادة، أيضًا، للتعبير عن الذات التي وجدت نفسها مقموعة في خضم التكالب الاستعماري وقمع المشاعر والحريات، ألا تكون المرأة عندئذٍ بابًا من أبواب الخلاص، والانكباب على عاطفة الحب وسيلة للتنفيس، واستمراء محاسنها نوعًا من العزاء الذي يشي بفقدان شيء ما.

الافتراض الثاني: أن جعل عاطفة الحب محورًا، قد لا يكون بالضرورة طريقًا لالتماس ما أسلفناه، وإنما تُساق هذه العلاقة بغية التشويق والإغراء لتتبع الحادثة التاريخية من أجل كسر الملل الذي يعتري القارئ غالبًا، في تتبع السرد التاريخي المسئم، وهي وسيلة معروفة لدى كتاب القصة التاريخية ومتواترة لديهم جميعًا.

ولعل الافتراض الثاني يبدو أكثر رجحانًا لما نرى من احتفال الكتاب بالوقائع التاريخية احتفالًا يملأ عليهم نفوسهم واهتمامهم ويذهب بهم مذاهب شتى في الاعتناء بهذه الوقائع وإبرازها والتفنن في وصفها. ولا غرو إذا وجدنا كاتبًا مثل عبد العزيز بن عبد الله يطيل في القصة الواحدة فتنقسم عنده إلى حلقات وتتفتت الحادثة إلى

حوادث صغيرة أشبه ما تكون بمجموعة جزر متقاربة ما يربط بينها هو الحدث التاريخي الأصلي، وعلينا نحن أن نقرب ما تباعد ونصل ما انقطع، وذلك بأن نشد العلاقة العاطفية بالجو التاريخي ونلم شتات الشخصيات بالشخصية الرئيسية، ونصمم في أذهاننا الإطار في تمامه. وسنجد أن الاسترسال في تقصي الحادثة التاريخية وتتبع ونسج خيوط ثانية تتفرع عنها، يجد تفسيره الصحيح في هذا الحنين الجارف إلى الماضي باعتباره الذخيرة والمتكأ والعبرة، باعتباره التعويض عن خواء الحاضر باعتباره الجاذبية والإشعاع في مناخ حاضر يسوده الاحتقار والاستعباد. ولا يضير الصورة القصصية، هنا، وبالاعتماد على هذا التفسير المعطى، إذا انزلقت قليلًا واقتربت من قالب الرواية المكثفة، خاصة عند عبد العزيز بن عبد الله، فطبيعة المحتوى وحجمه يبرزان التفاوت الفني للأشكال الفنية، ومن ثم فالقصص السابقة التي احتواها قالب الصورة القصصية كانت تتأرجح بين عدة عناصر فنية، كما كانت تخرج إلى مخارج متعددة حسب أهواء الكتاب.

والحديث، بعد هذا، عن الصورة القصصية التاريخية لا يبدو مكتملًا دون تقديم التساؤل التالي، والمتعلق بدلالة الوقائع التاريخية وأهمية استرجاعها:

هل ترضينا إزالة الستار عن قسم محجوب من التاريخ لمجرد الإزاحة والتذكير أم أن هنالك مطلبًا أشد أهمية ودلالة؟

الحق إننا كنا نبغي نوعًا من الاسترجاع للتاريخ يعتمد في أساسه على فهم واعٍ للماضي، فهم مضامين جديدة في الإطار القديم من حيث يستوحى منه ويسترشد به، وإلا فإن أية صياغة معاودة للماضي تفقد مدلولها إذا اقتصرت على هذا النشاط المحدود والذي يماثل القيام بطقوس بالية رثة، ولذلك فقصة مثل «تأسيس»[٢٠] ليست سوى صياغة أدبية لأمر تم في الماضي متصل بتشييد جامع القرويين، وعبثًا نبحث من وراء هذا عن خفايا أو دلالات جديدة.

إننا نقصد إلى أنه من المهم للقصة التاريخية أن تشتمل في صميم تأسيسها ومحتواها على خلفية ما، وأن تعمل على صهر الماضي في الحاضر صهرًا يخلص إلى نتاج مصقول ومكتنز قاعدته أرضية التاريخ وثقله الحاضر وهمومه.

على أننا نرى أن تبرير التاريخ في وجه من وجوهه وإعادة إحيائه إحياءً جدليًّا يستلزم وعيًا ثقافيًّا علميًّا، ويتطلَّب تخمينًا متعمِّقًا لتشكيل الواقع بمختلف بنياته وركائزه وما نحسب أن الكاتب المغربي كان في مستوى هذا المطمح والتطلع.

هوامش

(١) د. غنيمي هلال، الرومانتيكية، مطبعة الرسالة، القاهرة، د. ت، ص١٦٧.

(٢) عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣م.

(٣) انظر: أوراق شاب عاش منذ ألف عام، مجموعة قصصية، القاهرة، ١٩٦٩م – الزيني بركات، رواية، ط١، دمشق، ١٩٧٤م – وقائع حارة الزعفراني، رواية، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٧٦م.

(٤) سبقت الإشارة إلى ذلك في تمهيدنا لأسباب ظهور الفن القصصي القصير في المغرب.

(٥) إنني لم أعمد إلى المقارنة بين ما كتبه قصاصونا الأوائل من قصص تاريخي وبين روايات جرجي زيدان التاريخية، ولكني عرضت لهذا الأخير من باب التذكير ولأنه كان رائدًا وسبَّاقًا في هذا الباب، وما أظن أن في ذلك أي ضير. كما أني إذ سقت أسماء مثل نجيب محفوظ وجمال الغيطاني لم أقصد أي مقارنة، وغاية ما رميت إليه هو الإشارة، لا غير، وهي في ظني مطلوبة، ومن الصعب تمامًا التفكير في أي مقارنة مهما كانت بسيطة. بيد أن المقارنة، لو افترضنا جدلًا قيامها، ستكون مقبولة من حيث المبدأ بالنظر إلى اختلاف التعامل مع التاريخ من قاص أو روائي إلى آخر، ومما يتوافر من قدرة على الاستيعاب والوعي الشمولي، وكذا بمقدار تطويعه لأدواته الفنية. لقد كانت غاية قصاصينا استخلاص العبرة من التاريخ ولم تكُن فنية، بتاتًا، وجاء نجيب محفوظ فنسج رواية تاريخية ذات بعد اجتماعي وسياسي وقام الغيطاني بالعمل ذاته مع استخدام منهج فني مستحدث ومتطور.

(٦) انظر القصص التالية لعبد العزيز بن عبد الله:

- غادة أصيلا: نُشرت بجريدة العلم في ستة فصول، س٤، ١٩٤٩م. من ع٨٥٥ إلى ع٨٦٥.
- الرومية الشقراء: في ستة فصول، العلم س٤، ١٩٤٩م، من ع٨٥٥ إلى ع٨٦٥.
- الكاهنة: في خمسة فصول، العلم، ٩١٥، غشت، ١٩٤٨م، ثم متفرقة بعد ذلك، ونشرت أيضًا في: م، رسالة المغرب، ع٩، في ٥ أبريل، س١، ١٩٤٥م.
- جاسوسة على حدود فلسطين: في ستة فصول، العلم، س٥، ١٩٥٠م، ما بين ع١٢٩٤ إلى ع١٢٩٨.
- الجاسوسة المقنعة، العلم، س٣، ١٩٤٨م، من ع٨٣٠ إلى ع٨٨٧.

• الجاسوسة السمراء في أربعة عشر فصلًا، العلم، س٥، ١٩٥٠م، من ع١٣٠٥ إلى ع١٣١٩.

انظر أيضًا: شقراء الريف وغادة أصيلا وهما منشورتان ضمن مجموعة قصصية للكاتب جمع فيها بعض القصص التاريخي الذي سبق نشره خلال الأربعينيات. شقراء الريف، دار النجاح، بيروت، ١٩٧٣م.

(٧) المغرب الثقافي، ع١٤، أكتوبر، ١٩٣٩م.

(٨) المصدر السابق.

(٩) المصدر السابق.

(١٠) المصدر السابق.

(١١) المصدر السابق.

(١٢) المصدر السابق.

(١٣) عبد الرحمن الفاسي، عذراء سبتة، جريدة الوداد، س٦، ع١٤٢، ١٩٤٢م. وانظر له أيضًا:

• غرام الشيخ المغربي، م، المغرب، ١٩٣٨م، ع١٣.
• الكاهنة، م، المغرب، ١٩٣٨م، ع٩.

(١٤) عذراء سبتة.

(١٥) عذراء سبتة.

(١٦) عذراء سبتة.

(١٧) تأسيس، م، المغرب، س٥، يناير-فبراير، ١٩٣٧م. وانظر لعبد الله إبراهيم:

• الندمان الثلاثة، م، الثقافة المغربية، ع١١، س١٩٣٨م.
• شهيد، م، المغرب، الملحق الثقافي، ع١٢، س١٩٣٨م.

انظر أيضًا: أمينة الله، الملكة خناتة، وقد نشرت بمجلة الأنوار، ع٤٦، يناير، ١٩٥٥م، وبجريدة صحراء المغرب، س ع٣ إلى ع٤١.

(١٨) عبد الله إبراهيم، عذراء المرية المشار إليها آنفًا.

(١٩) المصدر السابق.

(٢٠) تأسيس، مجلة المغرب، السنة الخامسة، فبراير، ١٩٣٧م.

الفصل الثالث

الصورة القصصية الاجتماعية

قصص من المغرب والصورة القصصية الاجتماعية

* * *

في خضم المد الاستعماري وعبر تواتر أشكال السيطرة والاستغلال الأجنبيين، ومع تكاثر مظاهر المدنية الجديدة، والدخيلة، وعلى أثر الاحتكاك اللاهب بين مستويين متباعدين التفك من التفكير والحضارة، وجد الكاتب المغربي نفسه مزحومًا بدوافع عدة وأحاسيس متباينة ومشاعر مضطربة لا يكاد يتبينها التبين كله، ويحاول أن يخلص من دائرة الخلط وثقل التراكم بثمرة، بحصيلة ما تعلن عنه وتقدم تبريرًا باسمه إلى المجتمع، يحاول أن يتبين الطريقة المعتمدة التي وجد نفسه يتعثر في حلكتها ويسير وروحه تتنازعها شتى الأفكار والميولات، لا جرم أنه واقع حصار مزدوج:

هناك، أولًا، الشعور الذاتي المسيطر وهو الذي يتحكم في الكاتب قبل سواه، فيلون له العالم من حوله بتلوينات خاصة ويبرز له الوجود كحقيقة مطلقة متسامية يتعلق بذوائبها وينشد التوحد بها، ومن هنا تنداح أحاسيس الفنان وتتموج انفعالاته في رؤى وأشكال تعبيرية مختلفة، يصعد هذا النداء الداخلي الحار يربك النفس متحرقًا إلى الانطلاق، إلى السمو، والتعلق بمطلق الوجود، ألا يكون هذا هو نبع الفن مهما تعددت أجناسه وأساليبه؟ ألا تكون هذه هي حقيقة كل فنان أيًّا كان ميله واعتقاده؟

وهناك، ثانيًا، الشعور الجماعي الذي يدفع الفنان في أفق المجتمع الأوسع ويتنفس في غمرة واقع تنسجه وتغلفه أزمات وتناقضات كبيرة، وتندلق على حوافيه سيول من المشاكل والالتباسات، تتولد من مجموع هائل يتركب من الإنسان كذات شاعرة حساسة

ومن ظروف حياته على اختلاف أنماطها ومن تحديات الزمن حسًّا وإحساسًا، هذا المجموع يسجل كثافة الواقع التي يجد الكاتب نفسه تحت ضغطها، ويتنفس هواءها، تمارس تأثيرًا خطيرًا على وجدانه ووعيه، ومن ثَم فهي تقوده — في أحسن الأحوال، ووفق درجة التأثر ودرجة الاقتناع والاستجابة — إلى سلوك إيجابي، إلى اختيار عينات هذا الواقع وتلمس أطرافه وشرائحه، ومعانقة الوجدان الاجتماعي، بؤرة تأزم الواقع ومصهر حوادثه.

فأين يولي الكاتب وجهه بين هاتين الجاذبيتين؟

هل يستطيع الانشداد لسحر الذات على حساب الآخَر أم يضحي بالأول لحساب الأخير؟

لقد كان القاص المغربي مطالبًا في آنٍ واحد بالتعبير عن أحاسيسه الخاصة وعن الواقع المغلول بالاستعمار والمشاكل التي نجمت عنه.

وبناءً عليه، هل أحسَّ إحساسًا تلقائيًّا وواعيًا بهذه المسئولية، وإذا كان الأمر كذلك، فكيف استطاع التوفيق بين هذين المطلبين؟ وليس يهمُّنا تقديم أجوبة مباشرة لهذه الأسئلة بقدر ما يهمنا رسم خريطة واقع فكري وأدبي بذاته يسطر لنا — حسب تحليلنا — بعض التطورات التي من شأنها أن تجلي ما يقف أمامنا ملتبسًا.

ويبدو لنا، في البداية، أن الكاتب المغربي قد تنبَّه إلى بعض الأمراض والطفيليات التي أخذت تطفو على ساحة الحياة الاجتماعية، ووجد نفسه منساقًا إلى التنديد بها وتدبيج كتابات تستلهم الظروف والأزمات القائمة التي وجد نفسه في لجتها. وقد اضطلعت المقالة القصصية[1] بمهمة إزاحة تلك الطفيليات وبخوض توجيه خلقي، بوازع من شعور وطني فرض نفسه بحدة، لكن تلك الكتابات، حسب محتواها الخلقي، بقيت محصورة غير مؤهلة للارتفاع إلى مستوى فني مُرضٍ. ويمدنا تراث الأقصوصة المغربية بنماذج امتلكت قدرًا من التطور وفهمًا متجددًا وممتلئًا بشحنة الواقع والإحساس القومي كذلك. وقد استطاع كثير من القصاصين هدم الجدار الفاصل بين الذات والموضوع، بنية رسم صورة واقعية تسجل النتوءات البارزة والمشاهد المعبرة عن وضعية اجتماعية محددة، لكن هذا التسجيل بقي تعميميًا وعائمًا مما يدفعنا إلى القول بأن تيار الحماس الوطني عهد الاستعمار كان يخفي الصراعات ويغطي الالتباسات، ويدفعنا، أيضًا، إلى الاقتراب من تبني رأي الناقد المصري شكري عياد حول موقف القاص المصري من الظرف الحضاري والتاريخي الذي كان يعايشه والشبيه لما نخوض فيه، يقول: «إن الوعي القومي الناشئ كان يحجب

الشعور بالتناقضات الطبقية والإحساس بالتخلف الشامل يطغى على الإحساس بسوء توزيع الثروة»،[٢] ولعل في هذا الرأي ما يفسر لنا عدم اكتمال الرؤية الصحيحة لدى القاص المغربي.

والحق أننا، بالنسبة للصورة القصصية التي التمست احتواء صورة الواقع بمركباته وأزماته،[٣] لدى محمد تيمور ومحمود طاهر لاشين وسواها، ويتبين أن العلاقات التاريخية والاجتماعية التي ميزت وأحاطت بكتاب تلك المدرسة هي نفسها التي ترسم طرق كتابنا أيضًا، بيد أن الكتابة باتجاه الواقع، هنا، لم تأتِ تعبيرًا عن رد فعل طبقي أو عن وازع فكري مخطط له أو بدافع إنصاف للفئات المسحوقة في المجتمع أو الانتماء إليها بتبني وضعيتها والاحتجاج لها مما يشكل قيمًا على رصيف التاريخ الفكري للفنون. وكل الذي يبدو مقبولًا هو أن اتخاذ المنحى الواقعي وليد إحساس بالبؤس الجماعي ووليد نزعة خلقية تهدف إلى دحر الفساد، والحد من تضخم سرطان التفسخ الاجتماعي، ومن هنالك لزم انتظار فترة طويلة، نسبيًّا، حتى يتأتى للقاص المغربي أن ينضج ويعي منطلقاته ويجعلها موضوعية ويحول رؤيته الفكرية والفنية إلى هادفة ومتماسكة.

إن هذه الملاحظات بدت ضرورية لتقودنا إلى طريق المعالجة التطبيقية للنصوص القصصية التي سنستلهم منها المقاييس الخاصة، فكريًّا وفنيًّا، بالمنحى الاجتماعي للصورة القصصية: ونجد عند عبد الرحمن الفاسي، وهو من أبرز من يمثل هذا الاتجاه حاسة الناقد القصصية تسير في خط مستقيم قاصدة مساحات محددة عازلة لها عما يتجاورها، منكبة عليها في حرص وأناة لاستنطاق خفاياها. وهذا القصد يوحي في البداية بفهم متطور لطبيعة الأقصوصة، باعتمادها على اقتطاع شريحة اجتماعية من قطاعات المجتمع الكبير والكشف عن منابت العطاء والإشعاع فيها، إنه يتوجه إلى وجوه بشرية تعيش في وضع مضطرب ومهزوز ماديًّا ونفسيًّا، ويترصد لأزمتها، ساعيًا في الوقت ذاته إلى وضع يده على أزمة أكبر وعلى منابت السوس في الوسط الاجتماعي.

ففي أقصوصة «مبيد الأحزان»[٤] نتعرف على شاب تمزقه أحزانه وأتعاب العمل المضني، ولا يجد متنفسًا إلا في رفقة أشقياء يعاقرون تدخين «الكيف» والنقر على «الكنبري»: «كانوا ثلاثة أيفاع من صناع المدينة قد اقتعدوا مصطبة عظيمة، وهب نسيم الأصيل معطرًا منعشًا، وعبقت نسمات «الكيف» شهية مغرية، فعب الثلاثة من «العيسى»[٥] فهم لاهون عن المدينة وضوضائها، لاهون عن صناعتهم وأوصابها». ويرجع كلٌّ منهم آخِر الليل، ليواجه واقعه التعس داخل بيوت يفتك بها الحرمان والعوز، فهذه الأم تصرخ في وجه ابنها وتذيقه أمر الشتائم والتأنيب: «وفعلت كلمات أمه فعلها في نفسه فهو يتلظى

بسعيرها ويعاني من وقعها في نفسه مثل ما يعانيه من سماعها في مثل هذه الساعة من كل ليل»،[٦] وهذا وضع متميز بالبؤس والضياع بوجهيه المادي والروحي، ويبدو ألَّا مهرب إلا في ذهاب العقل، أي في المخدر، دليل الاستسلام والعجز عن المجابهة.

ويقف عبد الرحمن الفاسي في النقطة التي يبدأ فيها عمل كاتب القصة القصيرة فقد بلور لنا وضعية اجتماعية من صورة ممثلة في شاب حرفي، يقود نفسه كل مساء إلى المخدرات كما قدم مسحًا صريحًا لتلك الحالة، إذا ما قيس بالتفاتات الكاتب واستهواء صور جانبية لقلمه، وتوقف الخبر في القصة يسير في رفقة واهنة مع التصوير القصصي وهو عنصر هام في القصة، والذي يبدو أقرب إلى الضعف عند كاتبنا. لكن الخبر والتصوير المحدود لا يفيان معًا بالغرض، وتبقى حصيلة التجربة في حدود التسجيل العابر والمتفاوت في الوصول إلى صلب الحدث، وتلزم الأقصوصة موقفًا متأرجحًا بين توصيل انطباع والوقوف عند تسجيل ظاهرة اجتماعية، ثم لا نجدنا أمام حدث مجسد بقدر ما نطفو فوق حالات شعورية نابعة من طبيعة الصراع الاجتماعي، الذي لا ينجح الكاتب في الوصول إلى لبه وتمثله عبر القصة. وهذه الحالات الشعورية هي ما يستغله القاص في نسج خيوط من العلاقات ورسم كيان مادي لها. غير أن الصورة القصصية لا تقع عادة على حدث تام متكامل، حدث فني يصوغ الروابط والأسباب والشخصيات والدلالة الفكرية في قالب موزون، وهي لذلك تظل بعيدة عن أحداث تأثير لتوقيعات رنانة في نفس القارئ تدفعه إلى التخمين وتلف ذهنه بدوار من الأسئلة المنتجة.

يقف عبد الرحمن الفاسي على العتبة، ينزع القشرة الخارجية دون أن يغوص أو يستقصي ثناياها ولفائفها شأن الكاتب القصصي الموهوب والمدرك لأسرار صنعته. ولذلك نلاحظ أن عبد الرحمن الفاسي، وهو يسعى لتجاوز حدود موهبته، يتحلل الحدث على يده إلى خلايا متباعدة وتمتد له استطالات بعيدة عن ساحة الفعل القصصي، فتتراكم الأوصاف الخارجية الفضفاضة والمشاهد الطبيعية التي تأخذ فيها يراع الكاتب حريته واسترساله: «استوى المعلم علي واقفًا ثم صبَّ عليه جلابته صبًّا واتجه نحو السوق تحت وابل الأمطار التي كانت تتهاطل وكأنها منحدرة من أفواه القرب، ولكن السماء سرعان ما حبست روادف غيثها المدرار وتربعت «عروسة المطر» على قمة «زلاغ» الخائض في سحبه القاتمة، فانعكست على فاس المطيرة خيوط وضاءة من ألوان أردافها زاهية»[٧] وواضح كيف أن هذا الاسترسال بالأسلوب الإنشائي يبعد القصة عن تركيزها وكثافتها.

ويحملنا عبد الرحمن الفاسي، مرة أخرى، إلى نموذج آخر يغاير الأول في الصورة ويماشيه في الانحدار والتصنيف الاجتماعي، وبينهما فراغ من الزمن تجمد فيه التاريخ.

إنه «عمي بوشناق»[٨] مؤذن ونادل، رافض لكل جديد بوازع من شعوره الديني المتزمت، ويمثل هذا الشيخ جيلًا في طريقه إلى الانقراض لا يزال متمسكًا بسلوك الماضي وعقليته، لكن الزمن يسير بينما «عمي بوشناق» ساكن أبدًا، ولذا فهو يثور على الذين تخلوا عن الزي الوطني وعلى الذين يدخنون السجائر: «إن الساعة آتية لا ريب فيها. أليس من أشراطها تبرج النساء وظهورهن متهاديات في جلابيب الرجال؟ أليس من علاماتها شرب الدخان وقص الشعر؟ أليس من أماراتها أن ترى الرجال حلقوا اللحى وعفوا على الشوارب.»[٩] إنه، إذا، احتجاج جيل وتاريخ في طريق الانطواء، ولكن الاحتجاج لا يخضع لوتيرة فنية وتنسيق موضوعي، وإنما يبقى ضوضائيًّا ومتهافتًا ولو أمكن لعبد الرحمن الفاسي أن يستوعب منطق التحول التاريخي والاجتماعي ويفقه حقائق وعقلية الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها «عمي بوشناق» لكان قد بلور لنا أزمة دقيقة من الأزمات التي تمر بها الشعوب في فترات اصطدامها بالمدنية الجديدة، ولقدم لنا صراعًا متعمقًا يجعل من الذات، بشتى نوازعها، مرتعًا لاحتدام قوي وقاسٍ أو يدفع بهذه الذات وبالعقلية المتحصنة ضد التطور في علاقة متفاعلة مع العالم الخارجي، في صيرورته وانفتاحه. غير أن الصورة القصصية تكتفي بالإشارة والرصد العائم، تسير في خط مستقيم لا يتألق من التواءات أو منحنيات أو سلالم يرقي عليها الحدث وتتمايل فوقها أوجه الصراع. ومن هنا تبقى قصة «عمي بوشناق» محدودة الشكل، تجهد لتعبق منها النكهة الفنية المطلوبة، وتقف، في الوقت ذاته، عند الصورة القصصية من حيث الشكل الفني، وإن بدا أن عبد الرحمن الفاسي طمح إلى أكثر من التسجيل والتناول الخارجي، وغاص قليلًا في صلب الوضعية المبعثرة التي يعيشها «عمي بوشناق» بدلًا من التحليق فوقها.

فهو من جانب عمل على تكثيف هذه الشخصية وكشفها من جوانب مختلفة، إنْ شكلًا وإن عمقًا: «فأنت ترجع البصر إليه وأنت سائر فإذا أنت أمام شيخ ربعة إلى الطول، آدم في اصفرار، قد شاب منه الرأس والقذال، ونمت تجاعيد وجهه على الثمانين، وتثبت إلى ناظرك منه لحية كثة قد انسدلت على صدره بيضاء منعرجة تحسبها أمواجًا من ضياء»[١٠] وهذه أوصاف نجد ما يماثلها عند «محمد تيمور». ولا شك أن عبد الرحمن الفاسي قد قرأ لهذين الكاتبين وتأثَّر بهما وشخصية «عمي بوشناق» تقارب شخصيات تيمور في كيانها العام. إننا هنا أمام شخصية هرمة وبئيسة، ليس لها قدم راسخة في أرض الواقع، حركتها والجو الذي تحيا فيه لا يؤلف وحدة اجتماعية متميزة ذات أرضية طبقية واضحة المعالم، تنتمي إلى الفئات المنهارة في المجتمع، لا تتحد معه في طريقة

معينة في التفكير أو العيش، وتبقى رهينة نفسيتها وثيقة الصلة بوجهة خاصة في السلوك والتفكير، وهي، على العموم، غير ذات رصيد كبير روحي أو مادي، غالبًا ما تقف على ذروة المثالية الخلقية تتصلب في موقف وعنه لا تريم، ولكن الزمن لها بالمرصاد؛ إذ يتألب عليها ويضيق عليها الخناق ساخرًا منها سخرية مرة تجذبنا ناحيتها كمتعاطفين مشفقين لا مشاركين متأثرين، وهي لذلك تبقى بعيدة عن مرمى الواقع الحقيقي، منحصرة في نطاق الواقع الضيق، أي الواقع من وجهة نظر القاص وحسب فهمه وليس الواقع كمحصلة لجملة من العلاقات المادية والاجتماعية التي يضبطها خط وتطور معينين. ولعل ولع الفاسي بشخصيته هو ما جعله يقع في هذا الالتباس، المشفوع بما أظهره من إجادة في رسم حدود الشخصية ونفسيتها، مما يعد شيئًا إيجابيًّا بالنسبة للعمل القصصي.

وهناك جانب ثانٍ له قيمته، كذلك، ويمثل درجة ثانية من الإتقان في الأقصوصة لدى الفاسي، إذا الأصيل والخاص في «عمي بوشناق» هو تحوله من مركز الإدانة إلى مركز الاتهام، من المحتج إلى المحتج عليه، من موقف المستبكي على المجتمع وقيمه المتبدلة إلى وضع الاستنكار نفسه: «فكأن مظاهر الحياة المستجدة أبَت إلا أن تكون ألبًا على هذا الرجل وكأن الزمان قد أعد عدته ليقوم بهجوم حاسم على هذا الشيخ الفاني. وكانت طلائع الحملة انتشار جوانب الدخان في فاس». غير أن السخرية تتحقق وتنشب أظفارها، فإذا بيت بوشناق نفسه يصبح مدخنة للسجائر، وهذا ما يجعل صوابه يطير، ويبرز إحكام قبضة الزمن إحكامًا لا فكاك له منه، أنه منطق المفارقة أهم ما يميز القصة القصيرة: «إيه ...[١١] أعويشة تشرب الدخان؟ أعويشة تشرب الدخان، زمان!» وعويشة هذه هي بنت «عمي بوشناق» نفسه.

إن المستوى الذي قدمت فيه الشخصية القصصية، والسخرية التي وصلت إليها، وفَّرا عناصر جيدة في قوام أقصوصة الفاسي ولكنها تبقى، على ذلك، مهلهلة من جهة بنائها العام وحبكتها القصصية، وهي في الوقت ذاته تقع موقعًا جيدًا من الصورة القصصية.

وإذا كان عبد الرحمن الفاسي قد وضع يده ولمساته على بعض الشخصيات، واجتذبته الأوضاع التي تتميز بالانحلال والتهتك أو بالجمود واعتراض حتمية التطور، فإن كاتبًا مثل عبد الله إبراهيم يندفع قليلًا إلى الأمام لتحتوي عدسته قطاعًا اجتماعيًّا آخَر، أو قريبًا منه، والواقع هنا أيضًا بئيس ...

إن أقصوصة «خادمتي»[١٢] للأستاذ عبد الله إبراهيم تلج بنا عالمًا عتيقًا ومثقلًا بحكايات طويلة من الضعة والصغار، عالمًا محكومًا عليه بالدونية، مسجونًا في قفص

الظلم وسوء توزيع الحقوق بين الناس[١٣] هذا العالم الذي يلجه عبد الله إبراهيم ويقصد إلى كشف ما يختفي وراءه من وضع بشري مرهون بشروط غير عادلة للعيش، يلجه وفي ذهنه تتحرك فكرة أساسية تنبئ عن بعض من الإدراك لتناقضات الواقع:

(١) الظروف التي تجعل من هذا خادمًا ومن الآخر سيدًا، واعتمادًا على قانون الشبع والجوع.
(٢) هل يمكن للمحتاج أن يكون حرًّا؟

من هاتين الفكرتين ينطلق ليسرد ويقدم رفضه ويكشف لنا عن الصفات المميزة لخادمته، وهو يصرح في البدء إن ما يدفعه للتحدث عنها هو شعور الشفقة لا غير. والشفقة في حد ذاتها لا تقدر على الارتفاع بالوعي الفكري للقاص حتى يسبر الأعماق الدفينة لشخصيته ويستكنه ما هو دفين في دواخل المجتمع من أوصاب وأزمات. ونتعرف بالتدريج، على خادمته بعد مدخل نثري أقرب إلى أسلوب المقالة منه إلى القصة.

فما بال الخادمة إذَن؟ إنها بسيطة جدًّا، خلو من كل ذكاء أو علم: «خادمتي كالسواد الأعظم من فتيان المغرب وفتياته لم يسبق لها أن دخلت مدرسة ... مسحة من الكآبة العميقة تطبع ملامحها بطابع قوي، ونظراتها الذابلة المستسلمة تتحدث عن شباب عام في أمواج الآلام والشقاء والظاهرة البارزة فيها هي استسلامها للحوادث وعجزها عن رسم صورة لها في فكرها، تتساوى ألوان الحياة في نفسها»[١٤] ويضيف: «أجنحة خيال خادمتي متكسرة، وتصورها لا يكاد يثبت على شيء. وعاطفتها باردة متكاسلة لا تندفع ولا تعاند»[١٥] وهي إلى الأوصاف السابقة تصدر عنها تصرفات بلهاء ولذلك يقول الراوي: «أنها كثيرًا ما تأتي من الأمور ما يضحكني.»[١٦]

هذه الأوصاف هي التي تحدد العلامات الرئيسية والمميزة للخادمة، وهي علامات مادية ونفسية، ونحمد لعبد الله إبراهيم هذا التعيين للشخصية، إذ قليلًا ما اهتم به قصاصو المرحلة الأولى، وإن كان هذا التعيين سطحيًّا، لم يغص في الوجدان ولم يسر بالإحساس والفكر — مثلًا — في خط قصصي ذي نسق حركي فضلًا عن أن التعريف المعطى لشخصية الخادمة ورد بصورة تقريرية وبطريقة السرد الجافة، دون إشعاع أو إيحاء وبلا تصوير أو تمثيل يفيان بالغاية القصصية المطلوبة في رسم الشخصية.

إن الشخصية القصصية ليست فكرة تحلل إلى عناصرها الأولية أو بناءً أنيقًا تفرد جوانبه ومعالمه، بلاطه وطلاؤه، ولكنها صورة حية، حياة تغلي بالحركة، يقدح الكاتب

زنادها خلال سير الحدث وبناء القصة، لتتلمس وجودها وهي بصدد الفعل وتوحي لنا بوضعها وطرائف فهمها ودخيلة نفسيتها، الشخصية القصصية هي الشخصية أثناء الفعل، بينما نلاحظ أن تقديم عبد الله إبراهيم، بعيد عن هذا الفهم، فالأوصاف تتابع آليًّا، ونحن لا نحس بهذه الشخصية أو نشتم نفحة منها، فالراوي هو الذي يعكس صورتها ويقرر وجودها أو ينفيه تبعًا لفهمه لوضعها ومشكلتها. أما عدا ذلك فهي ميتة في أذهاننا ومخيلتنا. ولا تثير فينا ولو شعور الشفقة الذي حدا بالكاتب إلى التحدث عن خادمته: «لا أستطيع أن أتحدث عن خادمتي من غير أن يتملَّكني الشعور بالشفقة عليها.»[١٧]

لكن كيف نرغب في فعل للشخصية بينما الحدث لا يكاد يتجسم في ثبوت أو ظهور حقيقي. لقد كان عبد الله إبراهيم موفقًا إلى حدٍّ في كتابة الصورة القصصية التاريخية؛ إذ كانت بيده أخبار تاريخية اهتدى بها إلى تطوير أفكاره أو انطباعاته، لكنه تعب هنا في الوصول إلى حدث يدير حوله فكرة القصة. وهكذا تقف الصورة القصصية على مشارف القطاع الاجتماعي، ذاك، تتلمسه أو تدغدغه دون أن تنبش في تربته وتقيم فضاءه، أو أنها بتعبير آخَر تنهج طريق الواقعية التسجيلية الحرفية التي تنظر غالبًا من عل.

وعلى الرغم من الهفوات العديدة التي تتعرض لها الشخصية القصصية، وسوء الفهم والإدراك لوظيفتها وكيفية وجودها داخل نص قصصي. فإنها استمرت في الصورة القصصية تشكل عموده الفقري ونتوءه البارز؛ إذ بواسطتها ومن خلالها يتم عرض جزء من الواقع والكشف عن التباس أو معضلة من معضلاته العامة أو الخاصة مجسمة في لحظة تأزم معينة أو في حالة من التناقض مع الآخرين أو الواقع عمومًا. هذا التناقض والاصطدام تقدمه لنا قصة «مجذوب زلاع»[١٨] للأستاذ أحمد بناني. وتطلعنا هذه القصة على مشهد من مشاهد التحول الحضاري والاجتماعي، وتحملنا إلى عالم رسخت جذوره وتمكنت منه أنماط التفكير والسلوك والميول فبات يستصعب كل جديد ويرفض الخنوع لكل طارئ يزحف على وجوده القديم. نعم إن المجتمع في شموله ما يلبث أن ينصاع ذليلًا، يتأثر بضغط التيار الحضاري الجديد الذي يفرض نفسه على شموخ الماضي الهرم بيد أن العقلية المزمنة في القدم يصيبها التحجر فتأبى السير في الركب الجديد وتحمل لواء المعارضة والتمرد مؤثرة الخلود إلى تفكيرها القديم. صادة عن الحاضر الزاحف ولو أنها تعاني الاحتضار. إن «مجذوب زلاع» أو «العم رضوان» يعجب من «سر هذه الآلة الجنية التي جعلت لبي حائرًا (يقصد المذياع) وفكري ذاهلًا إذ يزعمون أنها تأتي بالأصوات من أنحاء العالم أدناها وأقصاها.»[١٩]

فالمذياع يشعره أن العهد قد تبدل وأن الركب قد فاته. «مات الأشياخ، ومات الأهل والإخوان والرفقاء، وبقيت غريبًا في هذا العالم الجديد»[٢٠] وتبسط هذه الغربة ظلها على امتداد القصة، تظهر لنا حالات هذا الشيخ الذي قسا عليه الزمن فجعله يعيش تمزيق وعنت الدهر مع تيار الحضارة الوافد والذي لا يستطيع له قبولًا ولا مجابهة، ومع كل شيء فهو يقاوم: «قام في نفسه خاطر، وهو إن أجمع هذه الأصوات الهائمة في الفضاء قبل دخولها المدينة، فأريح الناس منها ... فكنت أخرج إلى جبل زلاع المشرف على المدينة اصطادها، وأملأ بها القوارير.»[٢١] لكن ما سر هذا الرفض وهذه المقاومة، إن العم رضوان يجيبنا: «كنا في زماننا لا يمر علينا يوم إلا وتمتعنا بلذة السكون. كنا إذا خلونا خرجنا من حالة الغفلة، واشتغلنا بمحاسبة النفس وتكرار الأذكار ولذة المناجاة، غارقين في بحر الصمت، لأن الصمت هو الذي ينتج الفكر»[٢٢] أما هذا العهد الجديد «فما اكتفى الناس بكلامهم وهو كثير طويل عريض، حتى أقبلوا على هذه الآلة التي لا نهاية لكلامها، ولا حد للغطها ... فأرخِ سمعك ليلًا، فإنك لا تسمع، إلا هذه الآلة الجنية التي تسكت جميع الأصوات في ظلام الليل، وتبقى هي صائحة لا يلحقها عي ولا كلل.»[٢٣] لكن قوة الجديد أعتى من القديم ولا قِبَل لهذه بالصمود أمامها، ولذلك فكل مقاومة العم رضوان تذهب سدى، فالأموات أنفسهم الذين يسكن بينهم في المقبرة يتذمرون منه ويصرخون منه بعد أن تحطمت القناني وخرجت منها الأصوات التي زعم أنه جمعها إنها تصرخ فيه: «أين رضوان؟ أين هذا البشر المغرور؟ أين هذا الذي ما ترك من الجهل شيئًا؟»[٢٤] ولا تلبث أنفاس هذه المقاومة أن تخمد؛ إذ يحس العم رضوان أنه في معركة خاسرة مع الزمن، وهو، لذلك، ينهار وفي انهياره يقول مخاطبًا صاحبًا له: «لقد ذهبت القافلة وبقيت غريبًا تعبث بي الأيام، فادعُ الله لي أن يقيني أرذل العمر.»[٢٥]

إن قصة «مجذوب زلاع» تقدم لنا نموذجًا جيدًا لهذا التحول الذي مسَّ المجتمع، ولريح الحضارة التي هبَّت على مغربنا مع الاستعمار ومستحدثاته وما أصاب الناس من جرائها، وتتقدَّم شخصية العم رضوان هنا لتحتوي رمز الواقع والناس، وفي مجموعهم، وموقف جيل وعقلية من واقع يتحدى، إنه، إذَن، اصطدام بين ذهنيتين وحضارتين، إنه صراع بين الموت والحياة، تجلى من خلال العم رضوان وحينًا آخَر قدم بشكل سرد مملى من طرف الراوي، وهو في الحالين معًا، استطاع أن يفي لقالب الصورة القصصية، ويعرض علينا الشخصية القصصية ويصورها تصويرًا يوحي بدخيلة نفسها وبما يقلقها، يقول الراوي: «في إحدى الليالي بقيت منهمكًا في عملي إلى منتصف الليل، حتى أغلقت الدكاكين،

وخلا الشارع، فلا غاد ولا رائح، وبينما أنا كذلك، إذا بباب المقبرة فتح، وخرج عمي رضوان، وكأنما هو ميت بعث من قبره، يمشي الهوينا، ورأسه منكسر، وفرائصه ترتعش، ووجهه أشعث ...»[٢٦] مثل هذا التصوير جيد وجديد في الصورة القصصية عند أحمد بناني وهو يغفر له ما ينصرف له، أحيانًا، من تقرير ووعظ كما يجعل من الصورة القصصية، إلى حد، تسير في طريق الإبداع القصصي الفني أو تحاذيه. وهذا الحكم لا يتأتى من قصة واحدة عند أحمد بناني، فقصة «حتى الطيور في حيرة»[٢٧] من المجموعة السابقة تكشف لنا بدورها عن لون بديع من التصوير القصصي وعن وجه آخَر من الصراع الاجتماعي وعن صورة الواقع وهو يتحول، مكثفًا ملونًا في إطار الصورة القصصية ذات الاتجاه الاجتماعي.

(١) قصص من المغرب والصورة القصصية الاجتماعية

لا تتوقف الصورة القصصية الاجتماعية عند الحدود التي سبقت، والشكل الذي أبرزنا، بل إنها، وهذا ما يوحي بالتطور والنماء، تتخذ عند كل مبدع وقاص لبوسًا، وتستمد إهابًا، وإنْ لم يكُن جديدًا فهو متفوق على سابقيه، طامح لدفع القديم واقتراح الجديد، في الفهم وفي التعبير وفي التقديم الفني، وذلك في الحدود التي تهيئها له ثقافته وممارسته الاجتماعية وإدراكه لأسرار صنعته.

ولعل أحمد عبد السلام البقالي كان أكثر هؤلاء الكتاب فهمًا وإدراكًا لمجال الكتابة القصصية، وأشد التصاقًا بمناخ وجو التعبير القصصي، فقد جاء متأخرًا عن السابقين الرواد، استفاد حتمًا من كتاباتهم، ودرج على درب القصة زمنًا قبل أن يطلع علينا بمجموعة قصصية متكاملة ومتضامنة في معانيها وبنائها. أتيحت له من ظروف التعليم والتكوين الثقافي ما لم يتح لغيره، ساعدته على ذلك لغة أجنبية (الإنجليزية) يقرأ بها ويتقنها، وهيام بالوسط الاجتماعي هيامًا استمسك بنفسه وأخذ عليه كل مجامع تفكيره. ومن غير شك فلهذا الهيام بالبيئة ما يجعل معالمها وأجواءها وناسها وحياتهم وعاداتهم تلتصق بالذاكرة وتملأ شغاف القلب، مما يعمر المخيلة ويولد فيها الصور تلو الصور ولذلك فمجموعة «قصص من المغرب»[٢٨] لأحمد عبد السلام البقالي كانت، إلى حد بعيد، مولودًا متكاملًا من جهة استيفائها لشروط وصف البيئة التي شغف بها القاص، ورصد أجوائها وتقلبات أناسها، على أن أشكال هذا الاستيفاء والرصد والمعاينة والتعبير عن كل ذلك مما يدخل في شروط الفنية القصصية يقتضي اهتمامًا خاصًّا والتفاتًا دقيقًا، حتى

يتبين لنا إلى أي حد تطورت الصورة القصصية ونعي عناصر التجديد والتطور فيها مما سبق.

تضم «قصص من المغرب» ثلاث قصص طويلة. وهذا العنوان لا يرد عفو الخاطر، بل إنه يساهم منذ البداية في تعرية القشرة الخارجية للقصص المكتوبة وفي تبيان علاماتها وبنيتها، والحق أنها قصص مغربية بالدرجة التي تسفر اللثام عن مظاهر ووجوه من الحياة المغربية «المغلقة»، وفي المستوى الذي يبدو فيه العمل الكتابي مرآة عاكسة لجغرافية الحياة التقليدية، ولا ريب أنه سواء بالنسبة للنتاج الأدبي أو الحياة نفسها هناك مقاييس وقوانين تحتم تبادل التفاعل والبلورة. غير أن ذلك هو من صميم التجربة نفسها مما يدعو بدءًا إلى الاستفسار وإلى عرض هذه القصص في أبرز أحداثها وأكثر مقاطعها دلالة.

(١-١) رواد المجهول[٢٩]

قصة مدينة صغيرة بالتباساتها وأنماط حياتها التي تتخذ شكل قوس ووتر مشدود والسهم بينهما لمَّا ينطلق، الآباء والتقنين والسلطة الاجتماعية والأطفال هم موضع الحصار والترويض. فهل هي قصة صراع بين جيلين يرسم ويعمق خط تطور راسخ؟ يعسر الجواب إذا عرفنا التفاصيل واندفعنا الكاتب نجوب الأزقة والساحات الصغيرة، حيث يتجمع الأطفال فوق أسطح المنازل لممارسة شقاوتهم وخططهم العدوانية ضد الكبار، رغبة في التحدي وإثبات الذات في وسط مدموغ بالقمع، وهذا يثير احتجاج السكان: «لقد أشركونا في حرب لا نعرف لها معنًى ولا سببًا، رعب وفزع وحجارة تتساقط على البيوت من كل جانب. لا تخرج امرأة، ولا يفتح دكان ولا يمشي أحد في طريقه آمنًا»[٣٠] وإذا استهوتنا الجولة نصحب الكاتب إلى «المسيد» (الكتاب القرآني) أو الزنزانة بالنسبة للمتعلمين، فننزع أحذيتنا وندخل الكتاب فنستقبل صورة الفقيه في جلال وتقديس وحشيته في أقصى المكان، وفي جو فائض ندخل وفي وعينا فكرة شاملة عن معنى هذا الفقيه ووضعه ونظرته إلى العالم من حوله: «كان شريف النسب من آل غيلان، أكبر بيت في أصيلا، انتهت إليه رئاسة الأسرة ونقابة الشرفاء، فكل يمثل المحافظ المتطرف أدق تمثيل يأبى الاختلاط، بالأجانب، ويأباه على كل مَن يحبهم وهو لم يتخذ لنفسه رسمًا فوتوغرافيًّا، ولم يخرج قطُّ إلى الأحياء الأوروبية خارج أسوار المدينة لم يلبس ثيابًا لم تكُن معروفة قبل الاحتلال وهو يستنكر على تلاميذه لعب الكرة ودخول السينما.»[٣١]

هذه هي الخطوط التي ترسم قوام «السي الغزواني» الفقيه، وتعطيه مع أوصاف وتصرفات أخرى صورة كاريكاتورية تضعه في أنفسنا موضع السخرية والرثاء في الآن عينه. إن مكانة الفقيه وسلطته لا تتأتى إلا في نظام غير عادل يحشر فيه «الطلبة» مقموعين تحت قبضة التقاليد وملسوعين بسياط الرهبة، فيمثلون عندئذٍ طرفًا جانيًا ومجنيًّا عليه يلزم ردعه وزجره والقضاء على كل بادرة تطاول منه على صوت السلطة الاجتماعية الأضخم وعندما يحتك الجيلان — ترى هل يحق لنا أن نقول هذا — يقدح الزناد ولا بد للنار أن تأكل حينئذٍ الأخضر واليابس. إن رهبة المجتمع و«عدالته» تتسلط على «حسن» وهو يتلوى على ضربات القضيب السفرجلي. ويبدو هذا هينًا؛ إذ الكارثة أشد قسوة من ذلك: «وفي حركات تموجية كان يحدثها ليخلص قدميه من بين ذراعي حامله. تعرى رأسه وكان يكسوه شعر فاحم لماع، صُفِّف بعناية، وشذبه مقص الحلاقة بفن وجمال، ودهنه بالبريانتين والكولونيا، ووقعت عين الفقيه على رأس «حسن» العاري فجحظت عيناه وفقر فاه (...) وتراكضت في ذهنه الخيالات الحمراء دون أن يستطيع لها تفسيرًا أو فهمًا ... ولم يزد على أن أشار إلى الطالب أن يفرج عنه، وهو يستعيذ بالله ويستغفره ثم أشار إلى حسن أن يخرج من الجامع.»[٣٢] لقد فلت الزمام من يد الفقيه وهذا النبذ قد تم وتاريخ الفقيه «الغزواني» قد أصدر حكمه الذي لا يقبلا أي استئناف أو نقض: «لن أقبل يهودًا ولا نصارى فقد بنيت المدرسة للمسلمين، المسلمين فقط، ولن يرجع إليها أحد في رأسه شعر أبدًا.»[٣٣] إن الإدانة حددت الأطراف المتصارعة، لكن بلا صراع حقيقي. ونتيجة لهذا الاصطدام تسير القصة في مسالكها المرسومة سلفًا في ذهن الكاتب، يعلن «حسن» البطل، العصيان مع زمرة من زملائه في محاولة لكسر سيف الإباء المصلت على أعناقهم ويطول أمد العصيان مع تقهقر من الزملاء وبقاء «حسن» وزميل آخر الشاهدين الوحيدين على صلافة مجتمع وجبروته، والصمود يستدعي صراعًا شديدًا ما يلبث أن يولد عواقب وخيمة تريد أن تودي بمصير الفرد «حسن» وإحقاره تحت سياط الخنوع. ولا تطرح هنا معاناة الإنسان كقيمة وجودية غنية بالدلالات والإشارات وإنما تبقى منحصرة في مبتدأ التكوين للفرد العادي، ولكن في مستوى منحدر يذكرنا بعهود الاستعباد وامتهان الإنسان إنه الماضي، كصورة الفقيه الفلكلورية، يستعاد بشكل كاريكاتوري لا يتيح الفرصة للإحساس بمأساة الفرد ويجعلنا نقف موقف الشفقة والاستنكار فحسب، وهما حالتان عابرتان: «كان الحداد يثبت حلقاتها (أي السلسلة) في رجليه ويديه وعنقه[٣٤] فقد دخل به أبوه دكان هذا الحداد وكلمه في الأمر، وكانت عند

الحداد سلاسل من تلك التي تلقى في أعناق المجانين (...) سلاسل ثقيلة من النوع الذي تقيد به الفيلة، وضع لها الحدَّاد خمسة أطواق، وضع اثنين في يدي «حسن» وآخرين في رجليه والخامسة في عنقه.»[٣٥] و«سمعت أمه وقع حبل غليظ على ظهر ابنها وأنينًا مزعجًا، ثم صراخًا حادًّا يمتزج بقرقعة السلاسل، وصليل الحديد» إنه مشهد من العذاب الوحشي من غير شك، ضريبة التحدي، ثم يستمر «حسن» في صموده ومحاولاته للفرار بجلده والهروب من القيود التي في رجليه وبعيدًا عن التحكم واغتيال شخصية الفرد، إلى طنجة، وهي يومئذٍ تمثل التحرُّر والتفتح على أوروبا. وتنتهي القصة بنجاح «حسن» في الفرار والعمل بطنجة والهجرة بعدها إلى «أمريكا» حيث بريق الثروة والنجاح يغري ويجذب.

والأقصوصة الثانية «قطط وفئران»[٣٦] لا تبتعد كثيرًا عن سابقتها، اللهم في بعض الوقائع والخطوط الخارجية، التي وإن تغيرت، فإنها تبقي وحدة الجو ووحدة الإطار الاجتماعي المحلي الذي يسعى الكاتب إلى رسمه وحشرنا بداخله، فقصة «قطط وفئران» تصوير لشقاوة الأطفال وعنادهم وما يحدثونه في كل حي من جلبة واضطراب وإزعاج وعدم توقير للكبار رجالًا ونساءً، مع ما يصاحب هذا من معارك ومرح صبياني مثير لحنق السكان. يتقدَّم إلينا هذا كله في مشاهد حركية تستطيع القول بأنها شديدة الشبه بالصور المتحركة وفيها يتعرَّض الفقيه لمغامرات الأطفال ومكرهم: «جمعنا كل ما وقعت عليه أيدينا مما يرمي ولا يرمى ... وقمنا في وجهه فجأة ... فرجمناه وأمطرناه بوابل شديد (...) ثم نعود فنرميه بقصديرة كبيرة أو بحصير قديم (...) وبأخينا الصغير فنزل على قفاه ونزل فيه عضًّا وقرصًا.» إننا لسنا أمام قصة تُحكى وتُبنى بناءً فنيًّا أو تقصد إلى إثارة فكرة أو مغزى بذاته، ولكننا أمام مشاهد تتابع أحيانًا في بطء وتارة في تسارع، وهي مشاهد لطيفة دعابية، فيها استعادة لذكريات الطفولة وما تحفل به من مرح وبهلوانية.

القصة الثالثة «السلسلة الذهبية»،[٣٧] وهي تهدف إلى نفس الغاية من تقديم لمجتمع ووسط محلي تكتنفه خصائص ذاتية تقليدية محلية في أغلبها، وتقصد لرسم لوحة واقعية لحياة الإنسان مفردة ومجموعة، مجزَّأة حسب معايشاته لظروف حياته اليومية المقيتة والقاسية، وما يتخلَّلها من أنغام رتيبة ومن ألوان البؤس والحرمان، إنها حياة الفرد المحروم داخل مجتمع يعيش فيه جل الناس شبه يُتم جماعي، وهذه الحياة أيضًا تتخذ لنفسها الدلالة الكبرى من تعدُّد أنماط الحياة المتشابهة والخصوصية فيفسر لنا ذلك مغزى الدلالة ومرماها، وتتبين في النهاية الروح التي يبثها الكاتب في مجموعة

«قصص من المغرب»، روح الكاتب المغربية البئيسة في حدود تكوينها، الفنية في حجم رؤيتها، وهي إلى ذلك لا تهدينا إلى فهم عميق أو واعٍ، بل تظل في محيط شبه أسطوري وفي تعامل محصور الفهم والفنية لوجوه الواقع وأنماطه المتعددة.

«السلسلة الذهبية» تصور وضعًا بئيسًا غير تام التكوين، من حيث إنه لا يستطيع اكتساب خاصية الشمول ومن ثَم الإيحاء، فالكاتب، بتخطيط ذهني مبتسر أو بنظرة غير نفاذة إلى الواقع، يلجأ إلى اجتزاء جانب منه ليقدم عنه فهمًا واسعًا ومتعددًا، وهذا لا يتأتى بعاهة، فالأب «الحوات» الوجه الأول الذي نتعرف عليه في القصة، الطاعن في السن والذي خذلته قواه، ثم ابنه الصغير «أعليلو» وجارهما «بابا السي المهدي» معالم منهارة في إطار حياتي ميسمه البؤس. وهذه لا ترتفع مجموعة، التفاوت الحاصل في أدوارها، إلى مستوى النموذج العادي ولا تقدر على لفت النظر إلى مستوى محدود على قاعدة مجتمع بذاته، مع أن البقالي ينشد كتابة أقصوصة، مما يجيز له التصرف في المعطيات الخاصة للعالم الخارجي واحدة إثر أخرى، غير معزولة ولا تامة التفاعل، ولكي يتبيَّن لنا أن فهمه لطبيعة العمل الفني قاصر وأنه بذلك لا يجوز الاحتكام إلى فنية الأقصوصة وشروطها كضوابط حتمت الملاحظات السابقة. غير أن شعور اليتم والضياع من وجهة المضمون، الذي يفرضه علينا «أعليلو» يبقى له أثره الفاعل في نفوسنا ولكن دون أن يتوقف البقالي في تصعيد الانفعال على سلم الشعور الإنساني؛ إذ سرعان ما يتطور الحدث نحو وجهة غير متوقعة ويضيع في متاهة الخرافة والتسطيح التام للفكر والواقع.

أما حوادث القصة فتنساق بالشكل بالتالي: فالأب الحوات يموت تاركًا وراءه ابنه الوحيد «أعليلو» للفقر والعدم تحت رحمة جاره «بابا المهدي» فيرعاه هذا الأخير خير رعاية ويحرص على تعليمه، ثم يبعث به بعد إتمام حفظه للقرآن إلى فاس؛ حيث يستمر في أخذ العلم عن كبار علماء القرويين. ويعود الابن بعد ردح من الزمن حاملًا في صدره العلم الغزير ويتبوَّأ مكانة محترمة في مسقط رأسه «أصيلا» وإلى هذا الحد يبدو الأمر متسلسلًا ومعهودًا. غير أن السرد لدى الكاتب القاص وما يعتقد أنه حجر الزاوية في قصة «أعليلو» هو ما أسرَّ به الأب لابنه قبل وفاته، إنه سر «الكنز» الذي ستكشف مغاليقه وتنفك رموزه على يد «أعليلو» إن هو تمكن من الوصول إلى مكانة علمية مرموقة وسيكتشف «أعليلو» في نهاية المطاف وبعد إصراره على التوجه إلى مخبأ الكنز إن الأمر حديث خرافة وسيكون «بابا المهدي» هو من يزيح غبار الخرافة ليوقظ العالم من غيبوبته ويكشف له أن الكنز الحقيقي يكمن في سعيه نحو العلم والمكانة التي أحرز عليها بين قومه وعروسه الفاتنة.

القصص الثلاث المشار إليها هي التي تكون مجموعة «قصص من المغرب» وقد تحدثنا عنها مؤكدين على إطارها العام وأهم أحداثها، وسنعمد الآن إلى استجلاء الخصائص الفنية وعناصر التكوين القصصي فيها:

(١) إن أول ما يلفت نظرنا في هذه القصص هو طولها الذي يزيد قليلًا عن الطول المعهود للقصة القصيرة، لدرجة إننا نتساءل إن كنا أمام مشروع رواية لم تكتمل، وحجم القصة يهمنا من جانبه الفني لا الكمي؛ إذ إن القصة القصيرة، على صغر حجمها، قادرة أحيانًا على استدعاء مسافة يرتع فيها الفكر والإحساس.

(٢) الحبكة القصصية داخل المجموعة مرتبكة وليست مشدودة إلى بعضها شدًّا وثيقًا بالقدر الذي يبعدها عن الخضوع إلى الصدفة والافتعال والتلفيق، مما سبق تبيينه بالنسبة لقصص المرحلة الأولى، والحق أن أحمد عبد السلام البقالي، قاص عارف بحدود صنعته وأدواتها، موفق في تقديم البداية الجيدة والخاتمة الجيدة، وفي الربط بينهما بحبل لا يلين من الأحداث، أجل الأحداث وليس الحدث القصصي الذي يشكل عصب القصة ومجراها الرئيسي. إن الحدث الرئيسي عنده يضيع ضمن حشد من اللقطات والمشاهد التي تمت بسبب واهن إلى الحكاية، وتفسيرنا لذلك هو استهواء معالم العالم الخارجي وزوايا المحيط الذي ينبع منه الوازع الحكائي، فتراه يندفع وراء كل ما يثير فيه ذكرى خاصة أو يعتقد أنه يساعد على كشف جوانب الصورة.

(٣) إن القصص تحفل بعدد كبير من الشخصيات الثانوية، التي غالبًا، ما تطغى أصواتها وظلالها على الشخصيات أو الشخصية الرئيسية في كل قصة، ومما يجعلها معيبة أن حذفها وما يتصل بها من أحداث لن يضير القصة في شيء، بل لعله يزيدها تماسكًا ويتيح لها قدرًا أوفَر لممارسة حضورها مباشرة من صميم إرادتها ووعيها، خارج تدخلات الكاتب أو تأثيره في التوليد والتقدير. غير أن الشخصية القصصية الحية والفاعلة لا نكاد نجد لها أثرًا، فهي حية حياة، لا تملك روحها وإرادتها في التحرر والحركة والتأثير، هذه الروح التي يهيمن عليها القاص أو الراوي ولم ينجح في زرعها في الدمى التي صنعها.

(٤) إن أحمد البقالي كاتب متمكِّن من أداة اللغة، مدرك لأسرارها، متمكن من أسلوبه فيها، وخلال المجموعة كلها نستمتع بتعابير صافية، مشرقة، وبأسلوب حي متفنِّن يشعر بطول باع في اغتراف الكاتب من ينابيع اللغة المصقولة، لكن هذه الميزة لا تشفع له اندفاعه لاصطياد أو مغازلة مفاتن اللغة ومكامن إشراقها، فكل جنس أدبي يبغي الحلة

التي تناسبه ولا تفوت عن مقاسه، وأحسب أن البقالي لم يكُن متفهمًا لهذا الشرط في إنشاء الأقصوصة، فبقيت عنده، مرتعًا لإظهار براعته في الكتابة النثرية المرسلة.

(٥) وبدهي أن يتعرَّض الحوار لكثير من النواقص كنتيجة حتمية لما سبق ملاحظته عن اللغة والأسلوب، فالحوار أداة توصيل للفكر وللشعور، وسيلة لإنمائهما وإنماء التجربة نفسها وتمتين الصلة بين محاورها بدرجة تعادل بين الحوار والوصف والسرد وتفرد له مكانه المناسب، لغة الحوار لَّاحة نفَّاذة ومركزة تتجنَّب الثرثرة والاسترسال بدون جدوى تساهم في البناء والتشكيل وليس في التهويم أو التعويم للفكرة أو الدلالة ولدى البقالي نجد أن مفهوم الحوار العادي واليومي قد اختلط بالحوار القصصي ذي المستلزمات الخاصة ولم يتفق له أن يعثر على الفهم السليم لوظيفته، الشيء الذي جعله ينحرف عن الأداء وإنماء التجربة إلى نبرة الصخب والخطابة والتقرير الفج.

فهل تقدم لنا الخصائص السالفة صورة أو مفهومًا واضحًا للأقصوصة عن «أحمد البقالي»؟ بوسعنا أن نقول نعم إذا أخذت القصة كحكاية في عموم تكوينها مع الأعضاء عن كل النواقص. وفي وسعنا أن نقول لا بالنظر لما عرفناه، من قبلُ، عن تقنية الأقصوصة، وبالنظر لتعدد الثغرات التي تبتعد بقصص البقالي عن المستوى الفني للأقصوصة المكتملة ولتقترب بها من «الصورة القصصية» وتندرج كعمل هام في المرحلة التي ستقود إلى نتاج أشد نضجًا وأكثر تمثلًا لمعايير القصة الفنية.

فالقاص يتحلَّل من الحبكة القصصية لا لعدم مراعاة أو إساءة فهم ولكن بدافع قصدي يبرز في رغبته لترجمة واقع عريض وتقديمه حرفيًّا ونصًّا، أنه يهتم، أساسًا، بحشد مجموعة من المشاهد والملامح الخارجية لمجتمعه، أو بالأحرى، لبيئته الصغيرة الضيقة «أصيلا» يقدمها ويصفها بإعجاب والْتذاذ لا يخفى، فهو ينظر إلى الواقع من زاوية متسعة تريد أن تشمل وتستوعب وتلتقط ما يقع تحتها، سواء دخل في نطاق الحدث القصصي أو نفر منه؛ إذ المهم — لدى الكاتب — هو حشد اللقطات والصور ووصفها وتزويقها بمقدار أهميتها، دون احتفال بمقياس الطول ولا بمقياس التركيز في الوصف والقص، كما يحرص أشد الحرص على تقديم جغرافية المكان والزمان، ورصد سلسلة من الحوادث التي تعطينا في نهاية الأمر وصفًا عريضًا وفهمًا محددًا لبيئة محلية تقبع في ركن من التاريخ وتتداول بينها عددًا من الطقوس والعادات وأنماطًا من العيش استغرقتها مدى من الحياة وأقامت أركانًا لها متفاوتة في الصحة، وحضنت بين هذه الأركان أو الجدران خلقًا يعيش ويتنفس ويقتات من حصيلة أخلاق وقيم مزمنة.

إن أحمد البقالي يقدم لنا، إذَن، «صورًا قصصية» في مجموعته تلك، وهو لذلك لا يعبأ كثيرًا بأحكام المعمار القصصي وشد أطرافه فتنفسح الأقصوصة لأكثر من حدث ولشخصيات عديدة، ويمتد عدد الصفحات إلى حجم وافر ما دام مقياس الحجم قد بات باطلًا.

(١-٢) خصائص كيانية في المجموعة

إن مجموعة «قصص من المغرب» ترشح نفسها لمستوى آخر من التحليل والمعالجة، يتصل بمدى اقتراب قصص «البقالي» من السيرة الذاتية.

إن اقتصار الكاتب في قصصه على التحدث عن عالم الطفولة بكل ما يزخر به من مغامرات وأفراح ونزق، وربطه بين هذا العالم كقاعدة أساسية ووجه بارز وبين عالم الكبار المتمثل في قوة الآباء وهيمنتهم الروحية والمادية وسلطة الفقيه الزجرية القامعة كواجهة ثانية يتم بها نشوب الاحتكاك والصراع ترشح قصص «البقالي» لتدرج في قصص «السيرة الذاتية» ... فالبقالي يسرد علينا قصصًا تبدو لنا كذكريات حميمة عند الكاتب، يحكيها بوجدان الطفولة وروحها الراعشة والمرحة، وحوادث القصص كلها تجري بمدينة «أصيلا» وهي مسقط رأس الكاتب ومرابع طفولته، وحديثه عنها حديث العارف بأصولها المتمكن من أدق جزئياتها، فجاءت بذلك قصصًا تحكي سيرة الذات وتاريخ المكان.

إن هذا الفهم — على نسبيته — يعطي لقصص البقالي قيمة متميزة ويحقق ما شاب صوره من نواقص، بل يهبها مكانة خاصة في حدود نتاج المعاصرين له أو السابقين.

الخاصية الثانية، والتي تسترعي النظر في المجموعة بأكملها، وهي التي يمكن تسميتها بـ «الظاهرة الفولكلورية» وإذا بحثنا عن تحديد علمي واضح للمصطلح فسنجد أنه: «يقتصر على دراسة المأثورات غير المدونة للشعب كما تبدو في القصص الشعبي والعادات والمعتقدات والسحر والطقوس»[٣٨] ونعرف أن من أهم مقاصده: «أن ينشئ من جديد التاريخ الفكري للإنسان لا كما تمثله كتابات الشعراء والمفكرين المرموقين، بل كما تصوره أصوات العامة الأقل جهارة.»[٣٩] ولا نزعم أن قصص البقالي تمثلت هذا الفهم أو صدرت عنه. غير أنها حامت حوله ونشدت الاقتراب منه وإن بقيت إلى الخرافة والتحريف أحيانًا أقرب منها إلى الفولكلور في معناه وتعبيره الحقيقي لأنه يمثل ثراءً روحيًّا ووجدانيًّا ومرحلة نفسية وثقافية في تاريخ العشيرة، ولكنه يتجلى لنا مظهر عجز كاسح وسندًا واهيًا يوحي بالعجز والانهيار وسيادة عقلية ممعنة في التخلف والكساح الثقافي، تعود

بالقارئ إلى المجتمعات الأولى وتشعر بالغياب التام للمدركات العقلية، فالقصص المشار إليها احتشدت بشتى الصور والوقائع الخرافية، التي وإن أبانت عن محتوم الواقع وبعض تكويناته، إلا أنها لا ترقى إلى مستوى الدلالات والإشارات الميثولوجية، فالغيلان تطل من أكثر من مكان وتعشش في أدمغة الناس زارعة الرعب في نفوس الأطفال كقوى خفية تشد إليها خيوط هذا العالم وتوجهه بمحض إرادتها، وحكايات الجن بأسرارها الغريبة وقواها الأسطورية تحشر أنفها في هذه القصص وتصبغ ظلالها على كثير من أجوائها، بل أنها في قصة «السلسلة الذهبية» تعد قطب الرحى فيها، هي البداية والعقدة والخاتمة، والظاهرة الفولكلورية هاته لا تستشف من خلال ما أورده القاص عن الجان والشياطين والأسرار الغابرة الخفية، بل تظهر أيضًا، وبصورة أجلى، في طريقة تعامل الكاتب مع الواقع وفي طريقة اختياره لشخصياته والأدوار التي تمارسها في حقل الحياة.

أما بخصوص المضمون في جوهره، فيطرح أمامنا ما يلي:

(١) صراع الأجيال: يجوز لنا بعد تأمل قليل أن نزعم أن قصص البقالي استطاعت أن تبلور الحياة الاجتماعية وتعكسها في انشطار متقابل حينًا ومتصادم حينًا آخَر، على أساس إبراز صورة الصراع بين جيلين. لكن هذا الصراع يظل محصورًا في صعيد أحادي دون أن يبلغ مستوى الجدل الحي.

(٢) الواقع والواقعية: لأول وهلة يتبادر إلى ذهن القارئ أنه أمام نموذج للكتابة الواقعية، خاصة إذا اعتبر بما يسرده القاص من وقائع ومغامرات أو مشاهدات مسرحها الشوارع والأزقة والبيوتات والأسواق، بيد أن هذا النموذج سرعان ما يفقد قيمته حين يغرقنا في الخرافات والتهاويل والمعتقدات الغريبة، الأمر الذي يثير لدينا هذه الملاحظات:

(أ) إن هذه المجموعة تمثل شبه انكفاء مرضي على الذات الاجتماعية يتمثل في موقف هروبي يغرق في الماضي الغارق في الخرافة والأباطيل، ويدغدغ الحاضر ويسالمه.

(ب) وحتى لو اتجهت النية، والنية وحدها لا تكفي في الفن الذي هو في النهاية معاناة ومسئولية، إلى إسقاط سلطة الماضي وتفنيد أباطيله، فإن الكاتب يهوي في فخه المنصوب دائمًا.

(ج) إن هذا إنما يبرهن غياب الوعي الاجتماعي السليم في كيفية تسخير العمل الأدبي لممارسة مسئولية النضال في ظرف كان يتطلب ذلك.

(د) لعله، بعد هذا، من التجني قياس عرض الواقع والوعي بقياسات، ربما لم تكن مناسبة لطموحه في الاتساع.

هوامش

(١) انظر الباب الأول، الفصل الأول.
(٢) شكري عياد، فن القصة القصيرة في مصر، ص١٥.
(٣) يحيى حقي، فجر القصة المصرية.
(٤) ج «الوداد»، ع١١٤، ٢٦ سبتمبر، س٥، ١٩٤١م.
(٥) المقصود به «الكيف» وهو نبتة مخدرة تزرع في شمال المغرب، في منطقة كتامة بجبال الريف.
(٦) المصدر الأسبق.
(٧) المصدر السابق.
(٨) «الوداد»، ع٩١-٩٢ فاتح أبريل، ١٩٤١م.
(٩) المصدر السابق.
(١٠) المصدر السابق.
(١١) المصدر السابق.
(١٢) م، رسالة المغرب، ع١٠٨، ٣٠ أبريل، ١٩٥١م.
(١٣) انظر: المدني الحمراوي، غاسلة الصوف، ج الوداد، ع١٥٢، ١٨ دجنبر، ١٩٤٢م، س٦، والقصة تعالج أوضاع المحرومين والكادحين وهي أوضاع يهتم بها المدني الحمراوي وكتب حولها الكثير من المقالات في جريدة الوداد. انظر أيضًا: الأمل المحطم، الوداد، ع١٣٥، ٢٠ مارس، ١٩٤٢م، س٦.
(١٤) المصدر السابق.
(١٥) المصدر السابق.
(١٦) المصدر السابق.
(١٧) المصدر السابق.
(١٨) أحمد بناني، فاس في سبع قصص، مطبعة الرسالة، الرباط، ١٩٦٨م.
(١٩) المصدر السابق.
(٢٠) المصدر السابق.
(٢١) المصدر السابق.
(٢٢) المصدر السابق.
(٢٣) المصدر السابق.

(٢٤) المصدر السابق.
(٢٥) المصدر السابق.
(٢٦) المصدر السابق.
(٢٧) من مجموعة «فاس في سبع قصص.»
(٢٨) أحمد عبد السلام البقالي، رواد المجهول، (قصص من المغرب) المطبعة العالمية القاهرة، د.ت.
(٢٩) رواد المجهول، من ص٥ إلى ص٨٧.
(٣٠) رواد المجهول، ص٩.
(٣١) المصدر السابق، ص١٠.
(٣٢) المصدر السابق ص١٥.
(٣٣) المصدر السابق ص١٦.
(٣٤) المصدر السابق ص٣٢.
(٣٥) المصدر السابق ص٣٣.
(٣٦) المصدر السابق من ص٨٧ إلى ص١٠٧.
(٣٧) المصدر السابق، قصص من المغرب، من ص١٠٨ إلى ص١٥٠.
(٣٨) ألكساندر ميرتي كراب، علم الفولكلور، ترجمة رشدي صالح، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٧م، ص١٧.
(٣٩) المصدر السابق، ص١٨.

الفصل الرابع

الصورة القصصية النضالية

لم تقف الصورة القصصية عند حدود المسح التاريخي أو استرجاع الحوادث التاريخية وإعادة صوغها، وفق هوى الكاتب ونواياه، وبثها لواعج الحاضر وهموم الواقع. كما لم تجمد عند تصوير الواقع وتسجيل مختلف أطره ومشاهده، بل أنها في سبيل الرؤية الشاملة والمتكاملة، اتجهت صوب الإنسان المغربي، وهو يعيش في صراع مع واقع التحدي الاستعماري، الذي أنشب مخالبه وطفق يفتك ويمزق أرض الوطن ويغتصب خيراته. اتجهت الصورة القصصية صوب هذا الإنسان وتجاه ذلك الواقع، تخاطبهما وتسائلهما، كما تكشف عن روح الصمود والإباء وعن مشاعر الغيرة الوطنية والحمية القومية، والحقد على المستعمر المعتدي وعن الحماس لبذل النفس والتضحية في سبيل الوطن والشعب.

وقد حفلت آداب كل الشعوب بتراث شعري ونثري سجلت في تاريخها النضالي وحماستها وشجاعة أبطالها، وأبرزت فيه ملامح صمودها واستماتتها إبرازًا يبين لنا مواكبة الفن لحركة الواقع.

والصورة القصصية المراد تحليلها الآن هي جزء من هذا الوجدان العام والحماس المتقد والصراع العارم الذي عاشه المغرب في مواجهة المستعمر، منظورًا إليه ومقدمًا برؤية تصويرية وبنزعة تخييلية تضع الأديب في موقعه من حركة النضال وتكشف عن مسئوليته ومدى توظيفه لإبداعه في الصراع الدائر بين المستعمر (بكسر الميم) والمستعمر.

ولا نظن أن الصورة القصصية تنفرد وحدها بهذا الانشغال، فالصورة القصصية الاجتماعية قبلها، تمثلت إلى حد بعيد الحياة الاجتماعية وأبانت عن كثير مما يشوبها

وأجلت لنا الحياة والناس في أفراحهم وأتراحهم في حدود الوعي الفني والفكري المبدع: وحسب طاقة القالب الفني، بحيث تبدو لنا هاته الصورة مشعة وثرية، بالنضال العام الذي يخوضه الإنسان، ليس ضد المستعمر فحسب، بل وضمن مسيرته الكبرى في الحياة إلا أن الصورة القصصية النضالية، موضع الدرس، تبقى، مع ذلك، متميزة بكونها تنفرد بموضوع المجابهة بين المستعمر والمستعمر، وبين عناصر الظلم والعدوان وعناصر السلم والخير، كما تنفرد باقتطاع مرحلة من الوعي الاجتماعي القومي، في الاتجاه الذي يقفز فوق كل التناقضات ويرسم وجهين أو طرفين اثنين الصراع هما: المعتدي والمعتدى عليه، أي الاحتلال الفرنسي والإنسان المغربي والوطن المغتصب.

والصورة القصصية التي سارت في هذا الاتجاه يمكن فحصها والتمثيل لها بمجموعتين قصصيتين اثنتين، التزمتا هذا الموضوع هما: وادي الدماء للقاص عبد المجيد بن جلون، وربيع الحياة، للقاص محمد الخضر الريسوني، وقد احتضنت المجموعتان معًا مشاهد من النضال والكفاح الذي خاضه المغاربة ضد المستعمر، وصورًا من التضحيات التي قدموها في سبيل الوطن، وذلك بأسلوب قصصي متطور نسبيًّا عن قصص النشأة، من حيث اللغة القصصية المستعملة وطريقة السرد والعلاقة السببية بين الأحداث أو الحدث وعناصره، وكذلك من حيث استبعاد الزوائد والحشو الذي كانت القصص الأولى تحفل به، وكذا توخي القصد والتركيز ما أمكن. غير أن هذه السمات في مجموعها لا تؤدي في النهاية إلى تكوين العمل القصصي القصير، المنفرد، ذي البناء والتركيب المتكاملين، والهادفين إلى بث إحساس أو بذر انطباع في الفكر والوجدان، بقدر ما تنجح في رسم صورة صغيرة أو كبيرة، تحتوي على جملة من الأخبار والأحداث، تفجر في النهاية المعنى النضالي المقصود. إن هذه الصورة القصصية، إذَن، لا تهتم بطريقة البناء القصصي أو ترتيب علاقات محكمة وفنية بين عناصر الحدث، بل تؤكد، أساسًا، على روح النضال ورسم صورة له تشع جوانبها بالتضحية والإخلاص والاستماتة، وإن كانت تتخذ دومًا من الخبر أو الحكاية، مطية لبلوغ هذا المرام.

وتتيح لنا قصص عبد المجيد بن جلون أن نتأمل عن كثب هذه السمات النظرية وأن نستشف، أكثر، المضمون النضالي في الصورة القصصية كما سجلتها براعته.

تقدم لنا قصة «وادي الدماء»[1] خبرًا من الماضي يوحي بما يجري في الحاضر بل المستقبل أيضًا، إذا اعتبرنا الدلالة الرمزية للخبر الذي يفيد أنه: «كانت تقوم هنا في الزمان القديم قرية يحكمها حاكم ظالم، حياته تعج بالدماء والفضائح والسرقات، وكان هذا الوادي هو المجزرة التي يذبح فيها ضحاياه، فتكونت نتيجة لذلك بركة في أعماقه من

الدماء، وبلغ من تهتك ذلك الحاكم الطاغية أنه أقام حول هذه البركة القصور والبساتين وجعل منها مرتعًا لأهوائه الجامحة، وكان يمد البركة دائمًا بالجداول من الضحايا، ولكن ذات ليلة بينما كان الحاكم في إحدى السهرات على حافة بركته الحمراء، يشرب الخمر ويغازل النساء، قام مترنحًا لينظر إلى وجهه في صفحة البركة على ضوء القمر، ولكن يا لهول ما حدث، فما كاد يصل إلى حافتها حتى امتدت إليه آلاف الأيدي من أعماق الوادي، هي أيدي ضحاياه، وجذبته وهو يصرخ إلى الأعماق حيث اختفى الحاكم إلى الأبد»[٢] وظلَّت البركة تجذب دائمًا كل مَن يقترب من الوادي.

وقد التقط القاص هذا الخبر، ذا الدلالة الرمزية الواضحة، ليستخدمه من جديد في سبيل الوصول إلى غايته الكامنة في فضح الظالمين المتجبرين وتبيان الطريق التي يسوقهم إليها ظلمهم وتجبرهم.

في «وادي الدماء» خبران، الأول رمزي دلالي، وقد سقناه هنا بمثابة الروح من الجسد، أما الجسد فيسفر لنا عن تكوينه وأعضائه. والخبر الثاني يحدثنا عن مجموعة آمنة من الناس يأتي إليها جباة الضرائب من «المستعمرين الفرنسيين» والذين كانوا: «صخابين جبارين متهاربين»، وقد جاءوا لابتزاز ثمرات عيش هذه الفئة الآمنة، غير أن قوى خفية تتدخل لتعسر ما بدا لهم أول الأمر يسيرًا، فقد: «هبت فجأة ريح صرصر عاتية، وازداد الجو إظلامًا، ثم تساقط رذاذ ما لبث أن انقلب إلى مطر غزير، ثم انطلقت العاصفة من عقالها ترعد وتبرق وتمطر»[٣] ودبَّ الهلع في نفوس الجمع وخاصة الجباة الذين اندفع رئيسهم مذعورًا وراح يتخبط في الأوحال والبرك ثم اتجه في طريق الوادي، عند هذه اللحظة يلتقي الخبر الثاني بالخبر الأول ليذوب في السياق العام، أي سياق الدلالة الرمزية أو الحكاية الأسطورية التي اهتبلها القاص، فجعلها روحًا، ثم كساها لحمًا وعظمًا، من قصة الفلاحين الفقراء، يلتقي الخبران في بؤرة واحدة حين يتجه رئيس الجباة إلى الوادي، ويصيح الفلاح راوي الحكاية: «انظروا، إن قصص آبائنا صحيحة دائمًا. إن الوادي يجذب الظالم إليه، لن يجيء جباة ضرائب بعد اليوم، سوف يصل إلى حافة البركة الحمراء فتتخطفه أيدي ضحاياه التي تتخطف كل ظالم عاتية في المستقبل، بل إن الجباة جميعًا سائرون نحو الوادي ليلحقوا بضحاياهم.»[٤]

مع هذه العبارات يتحقق للقاص هدفه من رسم صورة لوضع الظلم الذي يعيشه الفلاحون الفقراء من طرف المستعمر الغاصب. وتكتمل الصورة القصصية من ناحيتين: الأولى، من جهة المضمون الذي تم شحنه في القصة آنفًا، والذي تأتى، من الناحية الثانية، بالارتباط القالب الفني الذي تضمنه والذي جاء مقاسًا وفق الخبر بوجهيه الأسطوري

والحدثي، وإذا كانت «وادي الدماء» قد استعانت بخلفية فنية حكائية أسطورية، تسند بها الخبر الواقعي وتتخذ منها قوة للتعويض ومتنفسًا لتفجير الحقد المكبوت، فإن قصة «عائشة» تستند إلى عنصر الواقع الذي يجنح إلى المبالغة أو التضخيم من قيمة الفرد، فيطير بأجنحة الخيال حتى ليكاد يتحول بدوره إلى رمز أسطوري ينبض في خيال الذين يتعطشون الحرية والانتقام من الغاصبين.

«عائشة» قصة قرية كانت تعيش آمنة مطمئنة «بنواحي مراكش» يسود حياتها الود وترفرف عليها ألوية العدل والحرية إلى أن أقبل يوم زحفت فيه فلول المستعمر وأخذت تقترب من القرية أو الحصن، فتسامع الناس بالخبر، ووطدوا العزم على التصدي للعدو وأبعدوا فكرة الاستسلام، شأن حصون كثيرة. ولكن قوة العدو أشد وأعتى، فعلى شدة مقاومتهم وصمودهم ينجح في إلحاق الهزيمة بهم جميعًا بما يملك من وسائل التسليح الحديثة، ولقي كل سكان القرية حتفهم إلا «عائشة» بنت حاكم القرية وخطيبة أحد الفرسان الذين ماتوا: «وهي فتاة في السابعة عشرة من عمرها، اسمها عائشة في عينيها بريق، وفي لفتاتها دلال، وفي محياها سحر يخلب الأبصار»[٥] بقيت عائشة وحدها في الحصن: «لقد رأت بعينيها المرعوبتين أباها يمزقه الرصاص وحبيبها يعصف به الموت، وأقرباءها في القرية يتساقطون رجالًا ونساءً دون الحرية والاستقلال، فمزق الألم أحشاءها حتى قتل فيها الخوف والعطف والتردد، وتنبهت فيها غرائز الفتك والانتقام والافتراس.»[٦] وتنبري عائشة للحامية التي احتلت الحصن فتحصدها عن آخرها مظهرة شجاعة قل نظيرها، منتقمة لذويها شر انتقام متحولة بعد ذلك رمزًا وحكاية في الشجاعة والبطولة.

في هذه القصة التي ينعدم فيها الأصل الأسطوري، يميل الكاتب إلى استيحاء جو الفروسية وبعثه في جو العمل القصصي، بل وتضخيمه في شخصية عائشة، التي أبادت قوة بأكملها، مقدمًا لنا بذلك البطل الفرد، الأسطورة، في مواجهة المجموع، كما هو الشأن في قصص الخوارق. ويبدو هذا التضخيم ضروريًّا، إذ هو بمثابة الجسر الذي يعبر فوقه الخبر البسيط والحدث المألوف ليتحول إلى رمز يثير الأذهان، ويخلب الألباب ويشحذ النفوس فتصدى إلى ما يشفي غلتها، إلى رمز عظيم تستأنس به في مسيرتها الكفاحية نحو النصر والحرية. والقاص كان حذرًا في تقديم هذه الشخصية البديل؛ إذ إنه حرص على رصد تحركها وشعورها فأعطاها بعضًا من ملامح هذه الشخصية الواقعية، قبل أن تطفر إلى المستوى الخارق: كانت نظرات عائشة متركزة من الكوة في مدخل القرية، حتى إن أهدابها الطويلة لم تكن تطرف، وخصلات شعرها الوكف المتموج فوق خدها

الأيمن لم تكن تتحرك، ولم تكن هي نفسها تشعر مطلقًا بما يحيط بها من دماء وأشلاء وأطلال، وإنما كان كل وجودها متركزًا أو منحصرًا في مدخل القرية.[٧] ويستمر، في القصة الرصد الواقعي للمكان والأشخاص، غير أنها ليست سوى الواقعية أو الرصيد الحرفي لشجاعة عائشة وهي هنا رمز لشعب لا يقبل الهزيمة، ولروحه المكافحة أبدًا، وهذا ليس إلا مسلكًا للوصول إلى الفضاء الذي ستنطلق فيه البطلة وقد غدت رمزًا أسطوريًّا أو ما يشبه الأسطورة: «واستفاض الحديث عنها في كل مكان إلى أن استحالت إلى فكرة في ضمير الشعب، وكان الرعاة والمسافرون يزعمون أنهم يبصرونها تمرق بين أشجار الغابة فوق ظهر جوادها ... وبدأ ينتشر عنها خبر غريب، إذ بدأ الناس يفهمون أنها أخذت بثأر أبيها وخطيبها وقريتها، ولكن عائشة لن تموت إلى أن تأخذ بثأر حريتها وللحرية راية ضخمة سوف ترفعها عائشة فوق قمة كل جبل من جبال الأطلس الخالدة.»[٨]

وحبذا لو وفر علينا القاص هذا الشرح المستفيض الذي يظهر فيه بطلته وقد غدت رمزًا للحرية، فلم تكن لنا حاجة به، وهو الذي قدمها في سياق يقودها حتمًا لتكون رمزًا للحرية، أو ليستشف من سلوكها ذلك الرمز، ولكن أبى ذلك، وإن كان في حقيقة الأمر مخلصًا إلى القالب الذي يكتب ضمنه والذي لا يلزم بحذف الشرح والتعليق، بل يعطيه المجال لرسم الواقع بكافة ظلاله الأساسية والثانوية، وغرس الروح النضالية في شعب كان يعاني من ويلات المستعمر وبطشه.

وفي قصص أخرى يستمر هذا المضمون نفسه في الحركة والانسياب (الأسيرة)،[٩] (الغريب)،[١٠] لتتموج عبره الروح النضالية التي يسعى القاص لبثها في مواطنيه، وليبين عن صمودهم وشدة بأسهم وليعلن، وهذا أمر له بال، عن حضور الكاتب المغربي في المعركة التي يخوضها وطنه، فهذه القصص تشجب الغياب وترفع لواء الحضور في ساحة النضال العارم ذي الأشكال المتعددة، واضعة المثقف في طليعة هذا النضال. وإذا كان الكاتب المغربي قد اتجه، فيما قبل، إلى الرمز التاريخي وإلى حوادث الماضي ينفض عنها غبار السنين ويشحنها بروحه المتمردة المقنعة، كما هو الشأن في القصص التاريخية المدروسة آنفًا، فهو هنا يسفر عن وجهه، ولعل اشتداد حمى النضال وعلو مستوى الوعي دفعاه إلى ما ذهب إليه، يسوق إلينا أخبارًا وقصصًا تستمد جذورها وطقوسها من واقع حي وطري، وليس من بين أنقاض التاريخ، كما ينسج قصصًا تموج بالحركة والحس النضالي المتقدم، الذي تشتبك فيه الأحداث وتحاك ضمنه العلاقات والأسباب، وتنكشف فيه ستر الظلام، وتتضح فيه الشخصية الوطنية، تبعًا لذلك، وهي تخوض غمار استرداد

حريتها والذود عن حماها منتصرة غير متردية أو منكسرة. وهذا، بالضبط، ما يريده عبد المجيد بن جلون الذي يخلل قصصه بروح التفاؤل والحماس، منفلتًا من وثائقية التاريخ، جامحًا في شعاب التخيل وسطوة المطامح اللاهثة. فقصصه كلها تسودها روح التفاؤل وتتردد فيها أصداء النصر تلو النصر، ولا ضير في هذا ما دام القاص يعرف، وفي تلك الفترة من تاريخ الوطن أنه يغمس قلمه في واقع مصطبغ بالدم والدمار، ويسجل ما قد يذكي النفوس ويزيدها صبرًا وبسالة وانتصارًا على البغي والدسائس والاستعمار المتخفي، الذي يرصد له القاص في قصته (غريب)[١١] هذا الغريب: «الفرنسي» الذي جاء يهيئ الجنود الفرصة للانقضاض والذي يحوز على ثقة سكان المدشر، بل يتولى أمورهم ثم ما يلبث أن يسفر عن وجهه الحقيقي فيطغي ويكشر عن أنياب المستعمر، فتنكشف حقيقته للفلاحين البسطاء، ولكنهم أخيرًا يُردونه قتيلًا: «في صباح اليوم التالي عثر الخفراء في حفرة بعيدة من المزرعة على جثة معفرة هي جثة أندريه، لقد تسلل إلى المزرعة في ظلمة الليل غريبًا تسوقه عاصفة هوجاء: ثم خرج منها في ظلمة الليل غريبًا يسوقه الموت.»[١٢]

وإلى جانب عبد المجيد بن جلون في صوره القصصية النضالية، يلقانا محمد الخضر الريسوني، بمجموعته أو كتابه «ربيع الحياة»[١٣] الذي تضمن عددًا من القصص مكرسة المضمون الكفاحي النضالي، والريسوني سبق أن تعرفنا عليه في نطاق معالجتنا للمقالة القصصية وكذا الصورة الرومانسية، فهو الكاتب الذي حرص، وبالعبارة التقليدية، أن يدلي بدلوه في كل الأمور، وأن يخوض قلمه في كافة المظاهر والوقائع التي تشغل بال الأفراد والمجتمع عمومًا.

وفي مضمار الصورة القصصية النضالية نجد له في كتابه «ربيع الحياة» قصصًا نحت منحى التعبير النضالي والتصدي لقضية الوطن المستعمر وهي أقاصيص جد قصيرة حجمًا ونفسًا، يزدحم فيها الخبر بالحوار بالمحتوى المكشوف عنه، وتضيق ضيقًا شديدًا يتعذر معه الاستجابة لمقتضيات القص الفني، فتستحيل النصوص في النهاية، إلى مقاطع أو مشاهد مبتسرة لا تدخل في أي سياق، اللهم إلا السياق الفكري المفترض أو الوقوف عند مستوى النية الصادقة في التعبير، إنها مشاهد مبتسرة شديدة التعميم، كثيرة التجريد، الواقع فيها مفترض، والحدث فيها متمحل، والحوار اعتباطي غير مدروس، والأحداث فيها لا ترتبط برابط منطقي، ولا تتسلسل بحسب قانون العلة والمعلول، ولا توجد ذلك الوجود الحي الذي يشرئب من أعناق الكلمات والعبارات فيرقص على ساحة الذهن ويحيا في خيال ووجدان القارئ، وعلى الرغم من أن الموضوع في القصة النضالية مثير ومهيج، فلا أثر هنالك للمعاناة الحية التي تمتص الانفعال الزائد والهيجان المتدفق فتحيله من مادته

الدسمة السائلة إلى كتلة غير صماء، صلبة متماسكة ومشعة، فتجذب إلى الاقتناع وتميل إلى التشكل، على إننا لا نستغرب صدور هذه الهفوات من قاص كالريسوني، الذي سبق أن عرضنا لأسلوبه في القصة ولكيفية بنائه لها[١٤] ونذكر هنا، على الخصوص، انطلاقه من فكرة خلقية يسعى جاهدًا لنشرها بين السطور، وإقناع القارئ بها، بحيث يأتي القص خادمًا لا مخدومًا، وتتخذ الفكرة متبوعة لا تابعة، على خلاف ما نعرف في الفن القصصي الصحيح، الذي يتوخى من الكتاب الإجادة في الأسلوب والحبكة ومختلف عناصر العمل القصصي دون أن يهملوا الغاية الفكرية والخلقية التي تأتي متلبسة في معانيهم، غير مفروضة ولا متعسفة بل طيعة بحسب طواعية أدوات التعبير، وكذا بحسب التمكن من التعبير الفني.

وفي قصصه النضالية التي سنعالج بعضًا منها، تواجهنا، مرة أخرى، هذه الملحوظة، أي أسبقية الفكرة على النص، والتخطيط على التأليف. القصة الأولى «أرضنا العزيزة» تتصدرها هذه العبارات: «إن نداء الوطن يدعوني، فسأمضي يا أماه بعيدًا لأساهم مع إخواني في النضال»، وهذه العبارات توجهنا رأسًا إلى الموضوع القصصي وإلى المنحى الذي سيحفره الحدث ويسير فيه، مما يئد في نفوسنا بدءًا حافز التأمل والتخمين وحسن التوقع وما يعقبه من انبهار وانشداه، وهذا الإشعار الأول ما يلبث أن يتحول ديدنا للكاتب في سائر القصص، وطريقًا يخطو عليها بهدوء ووثوقية في قصته، غير أنه لكيلا يكون فجًّا تمامًا، ولكي يحتمل القارئ المعنى الخلقي المتسلط يتجه إلى بعض المقدمات الوصفية راسمًا بها اللمسات الأولى للصورة: «على أحضان الأطلس العظيم ترقد قرية خضراء تحفها الأشجار وتخترقها السواقي، ومن بين أبنيتها يقوم بناء شامخ ...»، ثم نعرف الخبر المتعلق بالأرملة التي تسكن هذا البناء مع ابنها الذي يشتغل في الحقل، أي إنه مرتبط بالأرض، وهذا تهيُّؤ لا بأس به، ولا يلبث القاص أن يوقعنا في علاقة يقيمها بين الشاب وبين فتاة حسناء تمر به فيتبعها إلى النبع ويملأ جرتها، وتبدو هذه العلاقة مقحمة إقحامًا منفرًا، ولعل ولع الريسوني بالحب أو عاطفته هو ما يقوده دومًا إلى هذه العاطفة نحو قصصه: «إننا بالحب نبني صرح الفضيلة، وبالحب نشيد دعائم وحدتنا وكياننا، وبالحب نمضي في طريق لا شوك فيه»،[١٥] ثم ما يلبث أن يقفز بنا فوق الزمن وبالطريقة الساذجة التي لا تخضع الزمن لتسلسل فني وإنما لمنطق الطفرة «ومضت الأيام سريعة، فكانت عجلاتها تدور في قوة وعنف تحركها أصابع الزمن، وتعصف بالشعب أنباء خطيرة جاءت من الرباط» بهذه الكلمات ينقلنا من جو الطبيعة ومن غمرة اللقاء العاطفي،

ليزج بنا في صلب الموضوع، أي في مصير النضال الذي سيختاره الفتى «بن عيسى» الذي ظل سر اختفاء والده معلقًا، عليه إلى أن ينكشف، وبانكشافه يبدأ كل شيء ويتضح، أيضًا: «الآن يا أماه عرفت كل شيء أنك تخفين عني مصير والدي وموته، على أني أدركت اليوم الحقيقة المؤلمة، لقد مات أبي تحت سياط الظلم والعذاب ... قتلوه لأنه لم يتنازل عن أرضه الغالية إلى «المسيو بوفال» ليجعل منها مزرعة يستغل خيراتها، مات تحت سياط الجلادين المستعمرين.»[١٦] ويقود القاص الفتى إلى الاتجاه المرسوم سلفًا، إلى طريق الكفاح والجهاد: «إن نداء الوطن يدعوني، فسأمضي يا أماه بعيدًا لأساهم مع إخواني في النضال، النضال يا أماه ضد العدو المغتصب، من أجل الملك، النضال من أجل أرضنا الطيبة.»[١٧] وبهذا المصير يكتمل للقاص الموقف الذي ود تسجيله والقضية التي استهدفها: التضحية من أجل الأرض والوطن، وجاءت قصته على ما فيها من ثغرات وما شابها من عيوب فنية عديدة، صورة بارقة ضمت إليها، دون أن تستقطب أو تكشف همًا من هموم المجتمع، وعبرت عن تطلع الإنسان المغربي إلى التضحية من أجل أرضه، وإن جاء هذا التعبير ساذجًا عفويًّا مخلًّا بقيم الفن.

وفي قصة «حب وإيمان» يظل الريسوني وفيًّا لشعاراته التي تتصدر كل النصوص: «أليس من العار أن نبقى كالجلاميد ... كالصخور؟ ألا نتحرك؟ ألا نتحدى الاستعمار بعزائمنا وإيماننا؟»[١٨] من هذه العبارات يخطو الخبر خطوته الأولى وخطواته المتتابعة، والتي ستقود: بالحتم، إلى مصير معلوم: فالسيد علال، أحد شخوص القصة أو شخصها الرئيسي، بل هو القصة ذاتها، يعتريه شعور قلق وكئيب إذ «كان كل شيء مظلمًا قاتمًا أمام عينيه برغم زرقة السماء وشروق الشمس، فالحياة تافهة بالنسبة إليه زادها تعاسة ما لمسه ويلمسه من استهتار بكرامة الشعب، فمنذ أيام امتدت يد الاستعمار في وقاحة إلى جلالة ملك المغرب محمد الخامس وساقته إلى كورسيكا ونصبت مكانه إمعة.»[١٩] من هذا الشعور يدخل السيد علال في دوامة أسئلة عديدة تحيره ويستخف بوضعيته كزوج وأب، ويستصغر سعادته المزيفة، ويقرر أخيرًا رغم تحذير زوجته وتنبيهها له ولمصير أولاده من بعده، يقرر التضحية بنفسه في سبيل القضية الكبرى: «في زوال يوم ١١ سبتمبر سنة ١٩٥٣م سجل تاريخ الفدائية في المغرب حادثًا اهتزت له الدنيا، ذلك أن علال بن عبد الله تحدى الاستعمار الفرنسي بقوة إيمانه فكان بذلك الشهيد الفدائي الأول.» وواضح هنا أن الريسوني استوحى قصته من تاريخ الفداء بالمغرب، ومن حادث استشهاد علال بن عبد الله الفدائي المعروف، دون أن يبذل أي جهد في تعمق تلك الشخصية البطولية في القصة

ويرسمها في أبعادها المختلفة بحيث تتجسد لنا حية وحاضرة فتحيا في الصورة الفنية كما كانت حية في الواقع، وأكثر، ويبدو أن الريسوني كان ينفعل بالأحداث ذلك الانفعال العابر الذي لا يتيح له تأملها واستيعابها بعد ذلك بشكل جذاب ومقنع. على أننا نرى أن أكثر ما طمح إليه الريسوني في قصصه، تلك، أو في غيرها مما سبقت معالجته، هو تسجيل الموقف ونقل اللحظة التاريخية، والإصلاح بكل أشكاله، يقول الريسوني: «واليوم ونحن على أبواب ثورة اجتماعية عارمة يجدر بنا — نحن الأدباء الشباب المغاربة — أن نتقدم بخطوات ثابتة في ميدان الإصلاح الاجتماعي.»

ولا مراء بعد هذا في أن الصورة القصصية ذات المضمون النضالي تبدو متفوقة عند عبد المجيد بن جلون منها عند الريسوني، وذلك بسبب عناية الأول ببنية النص القصصي وجهده لتوفير الحبكة المتينة ولربط الأحداث ربطًا يأخذ بأعناق بعضه، وأهم من كل ذلك هو دأبه للإخلاص إلى الفن والقيم خدمة متكاملة لا يسقط الواحد منها على حساب الآخَر.

وعلى الجملة، فإن الصورة القصصية النضالية جاءت لتعبر عن شعور القاص المغربي تجاه المستعمر كمواطن يحرص على حرية وطنه، وجاءت لتلتقط مشاهد من كفاح الإنسان المغربي، وهو يخوض معركة الاستقلال، وهذه الصورة إلى جانب سابقاتها تقدم شهادة عن واقع وحياة شعب وتاريخ، يرتفع فيها أحيانًا منسوب الفكر على منسوب الفن، ويرتفع هذا، أحيانًا، ليتداعى الآخَر. وكيفما كان الأمر فإن وجود هذه الشهادة القصصية أمر يُعتد به في وقت كان جل الحماس تمتصه القصيدة الشعرية، وقلَّ مَن يلتفت أو يروم نفثه في نص نثري، وسيمضي بعض الوقت حتى تكثر القصص التي يتوجه أغلبها لاستذكار التاريخ الوطني وحوادث الفداء في قصص المرحلة التي أعقبت الاستقلال.

هذا وينبغي أن يكون واضحًا، ونحن في خاتمة هذا الفصل، أن النضال الذي رأينا هذه القصص تعبر عنه وتتبناه، لا يخرج عن الحماس الوطني العارم الذي يجتاح النفوس مع مواجهة المستعمر وبالتصدي لوجوده واجتياحه للبلاد ماديًّا وروحيًّا.

ونحن نؤكد على هذا حتى يزول كل الْتباس وكيلا ينصرف الذهن إلى النضال كحركة سياسية واجتماعية ذات منظور مذهبي متقدم، ووفق تدبير نظري وعملي يروم التغيير الشامل، ذلك أن مفهوم النضال كان مطروحًا، من جهة، طرحًا ساذجًا وعفويًّا يقفز فوق كل التناقضات الاجتماعية القائمة ويتبلور من خلال جبهة شعبية متماسكة رصت صفوفها على الرغم مما بينها من فوارق وخلافات طبقية، ولأنه، جهة ثانية، كان عند الحركة الوطنية، ممثلة في حزب الاستقلال، وفي أطره المحافظة والبرجوازية، بوجه

خاص، والتي اعتمدت الأسلوب السلمي أكثر من أي شيء آخر، وكما سيتضح ذلك بجلاء عقب نيل الاستقلال، كان دفاعًا عن مصالح طبقية بذاتها، مصالح اجتماعية واقتصادية جاء الاستعمار فعصف بها وأقام صرحه وسلطته على حطامها. وإذا لم يكن هناك شك في خلوص النية وصدق الطوية الوطنية لدى الأطر المذكورة الفئات التي تعبر عن مصالحها، فإن وازع الهيمنة كان قائمًا والرغبة في الانفراد بغية الاستقلال سرعان ما ظهرت آثارها بدون خفاء. إن الرجوع إلى السنوات الأولى التي أعقبت ١٩٥٦م وخلاله مطلوب هنا بإلحاح حتى يتبين المرء أن النضال الذي خاضته جماهير الكادحين من العمال والفلاحين الفقراء والفئات المتوسطة في المدن قد تم التألب عليه ونهب عطائه الفذ لصالح البرجوازية الوطنية، وهو، أيضًا، النضال الذي لن يفنى أو يفت في عضده بل لن تلبث حركة التاريخ ومسيرة الوعي السياسي والحركة الاجتماعية أن تسفر عن أحد أهم وجوهه المشرقة وعلاماته الراسخة ممثلًا في إفراز الاتحاد الوطني للقوات الشعبية انطلاقًا من ١٩٥٩م، الذي سيكون بمثابة الإطار السياسي، النظري، والفعلي، للرفض الجماهيري ولإرادة التغيير التي كانت قائمة قبل الاستقلال وكمنت في مواجهة الاستعمار، ثم ما لبثت مع تولد شرارة الصراع الطبقي أن اشتعلت يلهبها في نضال ذي مفهوم متطور ومتقدم سيأخذ خلال الستينيات معاني خصبة وسيجد صداه، بتفاوت، في قصص المرحلة.

هوامش

(١) عبد المجيد بن جلون، وادي الدماء، مطبوعات دار العلم الرباط، د.ت. (مطبوع قبل ١٩٥٦م).

(٢) وادي الدماء، ص٦.

(٣) وادي الدماء، ص٤.

(٤) وادي الدماء، ص٨.

(٥) «عائشة» من مجموعة وادي الدماء، ص٥٨.

(٦) المصدر السابق، ص٦١.

(٧) المصدر السابق، ص٦٢.

(٨) «عائشة»، المصدر السابق، ص٦٤.

(٩) الأسيرة، من مجموعة وادي الدماء، ص٢١.

(١٠) الغريب، من مجموعة وادي الدماء، ص٣١.

(١١) المصدر السابق، ص٢١.
(١٢) المصدر السابق، ص٣١.
(١٣) ربيع الحياة، المطبعة المحمدية، تطوان، ١٩٥٧م.
(١٤) انظر فصل المقالة القصصية الرومانسية، من ص٦١ إلى ص٧٢.
(١٥) أرضنا العزيزة، ربيع الحياة، ص١١.
(١٦) ربيع الحياة، ص٧٨.
(١٧) المصدر السابق، ص٧٨.
(١٨) المصدر السابق، ص١٣.
(١٩) المصدر السابق، ص٢٤.

الفصل الخامس

بين الصورة والأقصوصة الفنية

مدخل لأدب الاستقلال.
في الطريق إلى القصة القصيرة الفنية.
مضمون الكفاح الوطني وصورته في القصة.
المضمون الاجتماعي وصورته في قصص الاستقلال.
محمد أشماعو، صورة من الواقعية.
عبد الكريم غلاب وقضية الأرض في سياق الواقعية.
عبد الجبار السحيمي والبطل المأزوم.
خلاصات.

* * *

(١) مدخل لأدب الاستقلال

جاء استقلال المغرب سنة ١٩٥٦م ليضع حدًّا لسيطرة المستعمر السياسية وليفصل بين مرحلة التسلط وفقدان الحرية، والمرحلة التي ستشع في أفقها الحرية والكرامة. ويخطئ الذين يعتقدون أن إعلان الاستقلال وحده كفيل بتغيير الأحوال وتبديل موازين الأمور، وأن من شأن الحصول عليه الانتقال إلى طور جذري مختلف تمامًا عن سابقه، ذلك أن المهام الحقيقية للتغيير والتحرير الاقتصادي والاجتماعي والبناء الثقافي لا تتم بين

عشية وضحاها، بل تتطلب أعوامًا إن لم نقُل أحقابًا، وهذه المهام هي التي تبرز حقيقة الاستقلال وتعطيه صفته وهويته الحقيقية. كما أن هذه حقيقة مشهودة ومتواترة لدى كل البلدان التي كسرت طوق الاستعمار حديثًا.

وتبعًا لهذه المسلمة فإن فجر الاستقلال في المغرب لم يكُن ليأتي بالكثير، وخاصة في الحقل الثقافي، أو بالنسبة للعقلية الثقافية والأدبية السائدتين آنئذٍ؛ إذ بقيت تلك العقلية على مستواها السابق، واستمر نفس المستوى والإمكانات الأدبية.

كما أنه لم يكن من المنطقي أن ننتظر من هذه الفترة أي تحول جذري على صعيد البنية الثقافية بالنظر إلى أن البنية الاقتصادية والاجتماعية لم يكن قد مسها أي تغيير، كما أن موجة الحماس وملابسات الاستقلال والغموض الذي شمل كثيرًا من الأجواء، عاق عن إفساح المجال لرؤية مجهرية موسعة، لذلك، كان النتاج الأدبي ضئيلًا، إن لم نقُل معدومًا، فنظرة إلى المجلات والجرائد التي كانت تعنى بعض صفحاتها بشئون الفكر ونشر النصوص الأدبية، تمكن من ملاحظة هذه الضآلة، وما نظن في هذا غرابة، فقد كان أدباؤنا في حاجة إلى فترة تأمل وتدقيق لما جد حولهم، حتى يتاح لهم استيعاب المناخ الجديد، وحتى تتبدى لهم ألوية الاستقلال، وإلى ضآلة الإنتاج، هذه، أشار الكاتب عبد الحي عمور في مقاله «على هامش الأزمة الأدبية» قائلًا: «إن أقلامنا قد جفت وإن أدباءنا قد انسحبوا من الميدان في أيام عصيبة وظروف متشابكة، وإن أدبنا يعاني من جراء ذلك أزمته الخانقة.»[1]

وقد كدنا نعدم الأصوات التي ترتفع لتجب الصمت وترسم سواء السبيل، وتهدي الأدباء، شعراء وقصاصين، نحو سبيل الإبداع ومشاغل الأفراد والجماعات. وعلى امتداد السنوات الأخيرة لما قبل الاستقلال لا نكاد نعثر على ما يغني في هذا الشأن أو ما يبين عن وقوف الناقد جنبًا إلى جنب مع إبداع الأديب، اللهم بعض الخطرات النقدية والكلمات التوجيهية لعل من أهمها ما كتبه الأستاذ أحمد زياد في مقالته: «نريد أدبًا يمثلنا»[2] ومنها نقتطف هذه الفقرة التي تنتقد وضعية وتشير إلى طريق: «أن إنتاجنا الثقافي يجب أن يكون قطعة لا تتجزأ من حياتنا العامة، وإنه من الخير لنا أن يكون أدبنا منتزعًا من صميم نفوسنا ومن مكامن البيئة المغربية، ولست أدعو إلى أدب ضيق وإنما أدعو، على العكس من ذلك، إلى إنتاج صادق يمثلنا أصدق تمثيل ويعبر عن حياتنا بأصدق عبارة ويصور من خلاله لونًا من ألوان إنسانيتنا التي هي بالتالي حلقة من سلسلة صور الإنسانية في كل أنحاء الدنيا.»

أما في السنوات الأولى للاستقلال، فقد خفت صوت النقد لجمود الأدب، ولا نكاد نعثر على ما يغني منه أو ما يسدد خطى الأدب في المغرب المستقل، عدا المقالة التي كتبها «محمد الحبيب الفرقاني» في مجلة رسالة الأديب، المراكشية، والتي تعد بحق المقالة التي استشعرت واقع الفكر والأدب عمومًا في المغرب لما بعد الاستقلال، والتي نجد في ثناياها رصدًا فكريًّا وتوجيهًا ثقافيًّا وأدبيًّا مديدًا، يخاطب ضمائر الكتاب ويضع اليد على الواقع الحي الجدير بالتعبير والبلورة، وهذه المقالة إذا كان لها ثقلها في ميزان النقد النظري، فإن لها ثقلًا أكبر يتمثل في إرهاصها للمضمون الاجتماعي الواقعي الذي تبنته كثير من قصص الاستقلال، وفي أنها مهدت للتحول الأدبي الذي ساد فيما بعد.

ولا معدى لنا، إذا أردنا أن نعرف ذلك كله، من إيراد أبرز فقرات هذه المقالة الغنية، يقول الأستاذ الفرقاني:[٣]

«... ونحن نعيش الآن ثورتنا في مرحلتها الثانية هذه، وإذا كان على قادة الثورة وموجهيها ألَّا يدعوا ثورتنا تنعكس على نفسها في مفهومها الأخلاقي ومظهرها السلوكي للأفراد، وللجماعات، وللدولة، وفي ترسيم المناهج والخطوط التي بها يتحدد مستقبل الأمة والوطن على الشكل الذي تريد الثورة وتهدف أن يكون، فإن الأدب أيضًا مسئول عن تحديد مناحي هذا السير وتجلية معالم هذه الخطوط وشحن القلوب والضمائر بطاقات الخير والاندفاع. والأديب المسئول مهما يكن لون أدبه وإنتاجه هو خير مَن يعبِّر بل أقدَر مَن يعبِّر عن مظاهر الحياة في واقعها وفي تعقيداتها ومشاكلها، وفي مباهجها ومآسيها، بل هو أقدر مَن يجلي القوى المعنوية التي تختمر بها النفوس. والنظرات الجماهيرية التي بها تمتهد الحياة لما سيكون. وترتسم بها خطوط المستقبل.»[٤]

وإن هذه الصيحات والتوجيهات لم تذهب سُدًى؛ فقد وجدت آذانًا صاغية لدى ثلة من أدبائنا وقصاصينا، فاتجهوا يغرفون من الواقع ويقبسون من ضيائه، وسجلوا لنا تراثًا قصصيًّا لا يستهان بثقله الاجتماعي والوطني، سيكون موضع الدرس، الفني والفكري في الصفحات التالية.

(٢) بين الصورة والأقصوصة الفنية أو في الطريق إلى القصة القصيرة الفنية

أي النصوص القصصية التي تعد من ناحية التقييم الشكلي والمعالجة الفنية وسطًا بين الشكل القديم، أي القالب المقالي وقالب الصورة القصصية، وبين القصة القصيرة في شروطها وعناصرها المكتملة.

وبعبارة ثانية، إنها النصوص القصصية التي عمل كتابها جاهدين، من ناحية، التخلص من الشوائب القديمة التي كانت تعتري محاولات القصة القصيرة وهي في بداية الطريق متلكئة متعثرة، مفتقرة إلى العناصر الفنية الضرورية، التي تجعل منها مقبولة جماليًّا وفكريًّا، ومن ناحية ثانية، للوصول إلى الشكل الفني المصقول، واستيفاء شروط القص الفني القصير استيفاءً لا يخل بأحد جوانبه أو يجعلها ناشزة غير مواتية.

وإننا إذ نميل إلى اعتبار ما كتب من قصص بعد الاستقلال إلى مطلع الستينيات مرحلة وسطى، فلأننا نطلق هذه الملاحظات: سعى الكاتب الجاد لتلمس الطريق السوي للقصة القصيرة، بدلًا من التحنط في ضروب شتى من التعبير، كالمقالة أو الصورة أو الحكايات المبذولة للجميع، بحيث إن النصوص التي سندرسها ضمن هذه الحلقة، تشكل في جزء منها، وخاصة عند التناني، نماذج وقطعًا مكتملة، أو تكاد، من ناحية النمو الفني، وتمام خصائص النسيج القصصي في شكله المدرسي التيموري، (نسبة إلى محمود تيمور).

ومن غير شك فإن هذا التطور كان ضروريًّا بعد مسيرة ما يقرب من عقدين من الزمن شقتهما القصة القصيرة أو ما اصطلحنا، تجوزًا، على تسميته، كذلك، في الأدب المغربي الحديث.

هذا التطور كان ضروريًّا بالنظر إلى التجارب الأولى المتردية، والتي ما فتئت أن أخذت تنزع عنها السمات الهجينة لتبرز، في أخرى، أبعد عن التردي، وأدنى إلى النمو. فقد كانت المقالة القصصية، كما أسلفنا، هي اللون التعبيري الأول في مضمار هذا الجنس الأدبي (القصة القصيرة) بالمغرب، تمازجت فيها المباشرة بالحكاية والخطابة بالخبر، والتصريح بما يقرب التلميح، وتداخل الإطار الوصفي والتسجيلي بنبرات الوعظ والتهديد والوعيد. ولم يكن ثمة مهرب من هذا اللقاء المتنافر أو المتداخل، الذي يعد نتيجة تلقائية لتصادم القديم بالجديد والوارد المستحدث العريق المتمكن في الفكر والوجدان، كانت المقالة القصصية، إذَن، تعبيرًا عن هذا اللقاء بين أسلوبين ورؤيتين وفهمين متباينين للقص، وهي على ضعفها وعجزها عن امتصاص إمكانات التعبير القصصي الحق والذوبان في مناخه، تتهجى الأبجدية الأولى في القص القصير، هذه الأبجدية التي ما لبثت أن أخذت، عبر تداخلات والتباسات عدة، ترتبط وتتناسق في صيغ من الكلمات والأوصال، فتشكل منها ما أسمينا، أو اصطلح على تسميته، صورة قصصية، تتضمن الخبر المسرود برتابة مملة في كثير من الأحيان، إلا في النادر، وترصد الجو وتقدم الشخصية، في غير ما فنية أو براعة تذكر، تقديمًا يكتسح صوت الكاتب فيه صوت الشخصية، ويرى خلفه أصابعه

وهي تشبك وتحبك، ولا وجود، حقًّا، بعد ذلك للأسماء التي تعج بها القصص فقد وضعت، شكلًا، ليطلق من خلالها هذا القاص فكره الثاقب أو الرث، وليس لها بتاتًا، أن تملك مصيرها، لتقنع القارئ أن دماء الحياة تجري فيها وأنها ليست تماثيل من الشمع كما أراد لها منشئها أن تكون.

ثم إن الصورة القصصية تنشد اطلاعك على وضعية أو جو ما، من علو لا يتيح لك رؤية العلاقات المتشابكة والأسباب المتداخلة، ولا يتوجه إلى صنع العقدة القصصية، نقطة ارتكاز القص الكلاسيكي. ثم يلاحظ طغيان التعميم دون التخصيص، الذي يشف عن لحظة مشعة أو عن مشهد منفرد من مشاهد المجتمع، بطريقة تقود من الذاتية إلى الموضوعية، ومن الفردية إلى النموذجية.

وعلى الرغم من ذلك فإن هذه الصورة القصصية هي التي استجمعت، ولا شك، أكبر سمات النمو والدأب الفني في سياق نمو قصتنا القصيرة، ولذلك قلنا، باعتبار ما سبق، أن التطور كان ضروريًّا. فهذا التراث، على قلته، كان ولا غرو جسرًا للعبور إلى رحاب في التعبير أقل ضعفًا وأقرب إلى القص الفني المطلوب ولو في حدوده الهندسية.

وقد فتح الأدباء المغاربة أعينهم على قراءات جديدة، فأتاح لهم الاستقلال أن يطلوا على كثير من مصادر الثقافة القصصية والنقدية وهناك أسئلة عديدة وجهناها، لهؤلاء القصاصين،[٥] أجابوا عنها بأنهم قرءوا الكثير من القصص العربي والمترجم، من محمود تيمور إلى يحيى حقي ونجيب محفوظ وغيرهم، ومن تشيخوف وجوركي وموبسان وتولستوي وكتاب آخرين لا حصر لهم، على أن الكثيرين منهم يقولون ذلك على سبيل التفاخر والادعاء، وإلا فأين تأثير ذلك الاطلاع وتلك القراءات فيما كتبوا؟ وأيًّا ما كان الأمر فقد ساعدهم ذلك على تلقيح كتابتهم وتطويرها بمقدار.

أما المادة القصصية فلم تتعرض لتغيير، أو لعل إضافة طفيفة قد لحقتها في البداية، ثم ما لبثت أن عرفت تطورًا كبيرًا فيما بعد.

والقصص التي تمثل هذه المرحلة تندرج في مواضيع ثلاثة يمكن وصفها مجتمعة بالمضمون الوطني:

- القضية الوطنية (قصص الكفاح والنضال).
- قضية الأرض والكرامة.
- قضية الظلم الاجتماعي.

يضاف إليها نزوع ذاتي في بعض القصص، في بداية تلمس الفرد لأزمته الذاتية.

وهكذا ستتم دراسة القصة القصيرة لهذه المرحلة، إذَن، من خلال معالجتنا لتلك المواضيع، عبر نصوص تمثلها فكرًا وقالبًا، وستبرز لنا سمات القصة وفكرها وتلويناتها الخاصة والعامة.

(٣) مضمون الكفاح الوطني وصورته في القصة

«أخيرًا مات شهيدًا»[٦] بهذه القصة نبدأ معالجتنا لمضمون الكفاح والنضال الوطني في القصة القصيرة بالمغرب، إبان الاستقلال، وتسرد علينا القصة خبر جندي مغربي متقاعد من الجيش الفرنسي، شارك في الحرب الكونية الأولى وحمل مع غيره النصر للفرنسيين. وتأخذه الحسرة والغضب وهو يرى هؤلاء الذين حارب في صفهم يغتصبون حرية وطنه ويسفكون دماء بني جلدته: «تعود به الذاكرة إلى الوراء؛ أربعين عامًا إلى عهد الفتوة والشباب، فيرى نفسه واقفًا أمام الراية الفرنسية يحييها وتهز أذنيه أنغام نشيد «لامرسييز» ثم يرى نفسه في طابور الأعداء.»[٧] وتأخذ «عبد الجبار» فورة انفعال وألم، حين يرى نفسه طريح العجز والغزاة ينتهكون كل شيء والماضي يثقل عليه بوطأته، ماضيه وشبابه الذي ذهب هدرًا مع الفرنسيين، دون شهادة أو فخر يذكر: «لقد ضيع المسكين زهرة شبابه محاربًا فما مات ولا قتل، وما قيمة موته عند الله ما دام لا يدافع عن بلاده، هل يسمى قتيل تلك الحروب شهيدًا؟»[٨] ويستقر عزم عبد الجبار على أمر ذي بال: «يجب أن يفعل شيئًا يكفِّر به عن دفاعه القديم عن الفرنسيين، يجب أن يدافع عن بلاده كي يموت شهيدًا.»[٩] وينطلق لينفذ مخططه، فتكتب له الشهادة أخيرًا وهو يردد: «الحمد لله، لقد قتلت أخيرًا وفي سبيل الله.»

تقدم هذه القصة وأخرى للقطيب التناني، صورة من صور النضال والتضحية التي عرفها المغرب أيام كفاحه المستميت من أجل حريته، وهي تأتي لتسجل من الذاكرة ومن المخيلة وجهًا من هذا التاريخ الحافل بالبطولة والكفاح فترشح الكتابة بذلك في جانب الالتزام بقضية الشعب الذي سلبت منه حريته، كما تقف إلى جانب أدوات أخرى لتساهم في بعث الروح الوطنية واستعادة الهوية القومية التي عمل المستعمر على النقيض لإقبارها. تستيقظ هذه الروح وتنبجس في شخصية «عبد الجبار» الجندي المتقاعد والمُسِن: «كان عبد الجبار شيخًا في الستين، أثقلت كاهله السنون، وحفرت جبينه أخاديد تنم عما بيد الزمان من مفعول في الإنسان، وكانت لحيته المسترسلة بيضاء كأسلاك الفضة، وقد تكور في ركن بيته بجانب المذياع يداعب مفاتيحه بأنامله المعروقة الهزيلة.»[١٠] عبد الجبار الذي

عرف كل شيء وبات لا يهمه سوى الانتقام: «كره الغناء، وأصبحت أذنه لا تستسيغ إلا الآهات والبكاء وأضحى صوت انفجار الرصاص عنده أشبه بالنعيق.»[١١] ويقوده القاص تدريجيًّا، وعبر تساؤلات ومناجاة للنفس محرقة ومؤلمة إلى وطيد العزم على التضحية بالنفس.

ويعتمد التناني، في قصته هاته، كثيرًا على استعمال الحوار الداخلي للتعبير عمَّا يجول في باطن الشخصية من هموم وأفكار، وهو حوار أقرب ما يكون إلى المناجاة، وعن طريقه تنمو القصة ويكبر الحدث، فالبطل لا يتزحزح عن موضعه إلا في نهاية القصة، وكل شيء يكاد يجري في دخيلته.

في البدء يؤدي الحافز الخارجي إلى خلق الانفعال الأول، نقطة البدء: «كان المقرئ يردد الآية: ﴿وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللهِ أَمْوَاتًا﴾» ويأخذه انفعاله بالآية وتأثره بها، فينتقل إلى منولوغ يتألف من مجموعة من التساؤلات التي تتضمن موضوع القصة، وتقوده تلك التساؤلات نحو الفعل: «صوب فوهة مسدسه نحو الخارج وضغطت يده على الزناد، مرة واحدة، فسمع صيحة ثم ارتطام جسم، واستخف بالأحداث، وأبى إلا أن يفاجئ الأعداء، وأخذت أنامله تضغط مرة ثانية وثالثة ورابعة وخامسة.»[١٢]

ويتم تطور الشخصية عبر حالتها الانفعالية التي تتنامى وتحتد في لحظة واحدة، وهي لحظة أو زمن نفسي، هو الذي يؤدي إلى الحدث في الزمن الخارجي أو الفعلي. ولا يسعنا إلا أن نحمد للقطيب التناني قدرته هذه على تنمية الحدث وخلقه على صعيد نفسية البطل، دون أن تظهر الخيوط التي تحرك الحدث على سطح القصة، مما يجعلنا نشعر أن الشخصية تملك دورها وتصنع مصيرها وحدها دون وجود قوى خفية تحركها، وقلما نعثر في نماذج القصة المغربية، على شخصيات من هذا القبيل، إذ جلها لا تعدو أن تكون أشباحًا أو أفواها كبيرة تردد ما يمليه المؤلف عليها. إن عبد الجبار يبدو لنا هنا وقد ملك زمام أمره، ووفر له القاص كل الظروف ليقود نفسه تجاه مصيره الحتمي، إلا وهو الاستشهاد، فتكتمل فيه الشخصية الفنية بالنموذج البطولي.

ومما يلاحظ، أيضًا، أن ذبذبات المشاعر الداخلية الفائرة وحركة اللحظة النفسية تنقطع بين تارة وأخرى، فيتدخل الراوي ليفسر ويوضح ويربط بين الداخل والخارج، في غير ما تكلف: «أغاني موسيقى، فلهؤلاء الناس ما زالت الأهواء تسير بهم، رغم الأحداث، هل نحن في وقت موسيقى؟»[١٣] هنا يتدخل الراوي مباشرة قائلًا: «إنه يضيق بالطرب والمطربين، لا لجماد في فكره، أو لأنه لا يتذوق الموسيقى، ولا الغناء ...»[١٤]

إلا أن هذه الأدوات المستخدمة كلها لم تنجح في إنتاج عمل قصصي بحبكة متينة ولم تخلق حركة فعلية نابعة من صلب العمل القصصي، المركَّب من عنصري السرد والمنولوغ، والذي استغرق القصة في مجموعها، فإن القصة لم تصل لتبلغ بنا لحظة التأزم أو تنتهي لتترك لدينا تلك الدهشة أو ذلك الانطباع والتأثر الأخاذين.

إن قصة «وأخيرًا مات شهيدًا» لم تُكتب لتفعل فينا هذا الفعل، ولكن لتقدم صورة لنموذج بطولي من واقع كان ينبض بالألم والظلم والقتل، والقصة مرسومة سلفًا والقصد من ورائها واضح. تبتدئ بآية قرآنية وتنتهي إليها، وما بينهما إثبات لحق وتدليل عليه: ﴿وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ﴾. وفي هذا ما يدل على أن القطيب التناني، ما يزال متشبثًا بالنزعة التعليمية وبمذهبه في الإيضاح والتبليغ، بالعبارة المباشرة، بل والتي تضرب على وتر العاطفة الدينية.

في قصته الثانية «قائمة أخرى»[١٥] يؤلف السرد عنصرًا رئيسيًّا من عناصر القصة القصيرة عند القطيب التناني، فبواسطته يعرض القسم الأكبر من القصة، مع مزاوجته بالحوار الداخلي، أحيانًا، كما يساعد الحوار على دفع تطور الحدث وأن بنسبة أقل.

والقصة عند التناني تتألف، دائمًا، من تلك البداية الطبيعية المألوفة، والتي تقوم بدورين: فهي من جهة تهيئ القارئ وتأخذه تدريجيًّا إلى طريق العقدة التي هي في هذه القصة تأخر «حماد» الأب، في العودة من السوق على غير عادته حيث يبيع ماشيته، وتتأزم العقدة حين يقبل أحد رعاته لاهثًا يحمل السر بين جنبيه.

وهي عدا كونها مدخلًا يرسم الجو الذي سيحرك فيه القاص شخصياته وتدور فيه أحداث قصته، وإن كان هذا التقديم الوصفي يطول أحيانًا حتى ليكاد يقودنا إلى فكرة أو حدث غير الذي رسمه الكاتب سلفًا، وحتى لتكاد المقدمة أن تتحول إلى لوحة إنشائية: «كانت الشمس في النزع الأخير، وقد خضبت السماء بدمائها، والعصافير تزقزق عائدة إلى أعشاشها، وكأنما تعزف في الجو أنغام الحزن على غياب الغزالة أخت يوشع ... وبدأ نسيم أواخر نوفمبر يلفح وجه «عائشة» الغض، فتبدو به شفاهها وقد ازرقَّت، وأناملها الخائضة في الماء أعصابًا جامدة. وما باب عريش غير بعيد عنها تطل امرأة في الأربعين قد وَخَطَ الشيبُ رأسها، وحفر في وجهها أخاديد. وقد عَلَت محياها بسمة مشعة، بينما أناملها الدقيقة المعروقة تمر بحبات مسبحة في يدها اليمنى، وشفتاها تتمتمان بذكر الله، وقد اقتربت منها «عائشة» تتواثب كأنها الغزالة، ثم تعلقت بها مقبلة الجبين المغضض بفعل الزمان، وانسابت من شفتيها كلمة «أمي» عذبة لذيذة.»[١٦]

وكل هذا التقديم يبدو بعيدًا عن صلب القصة، وهذا الوصف الفائض لعائشة وأمها لا غنى فيه للقصة، وكنا نستحبه لو كانت الأم ستحتل دورًا ذا بال في مسار الحدث وتطوره، وما يبدو لنا مبررًا لذلك الإسهاب، هو تهييئنا للتعاطف معها «عائشة» حين ستحل بها الكارثة التي ستؤدي بأمها وأبيها نتيجة لغارات العدو: «وشيعت القرية مع القتلى جثمان «رقية» زوج «حماد» وأصبحت عائشة بين يوم وليلة يتيمة الأبوين ... وجمدت الدموع في عينيها بينما شرع جيرانها في معالجة الجرحى وترميم الأنقاض.»[١٧] غير أن التبرير الحقيقي في نظرنا لهذا يرجع إلى أن قاصنا هذا وغيره، لم يكن يعرف ما هو مفيد لقصته وما ليس مفيدًا، ما يدخل في صلب تكوينها وما هو زائد لا خير من ورائه، كما أن القصة القصيرة كانت ما تزال أبعد عن الاقتصاد في العبارة والتركيز في أداء المعنى.

وقصة «قائمة أخرى» من جهة مضمونها تمثل مظهرًا آخر من مظاهر العدوان والوحشية التي كان يواجه بها المستعمر السكان الآمنين وما كان يلقاهم منه كوارث وآلام إنها قصة غارة ليلية تشنها طائرة العدو على قرية من القرى الهادئة الآمنة فتصيبها بالويل والدمار: إنها هي طائرة المغيرين التي كان ضحية قنابلها «حماد»، بهذا صاح رفيق حماد، والذي حمل خبر هلاكه إلى زوجته «رقية» وابنته. على أثر صياحه: «ارتفعت العيون إلى تلك الطائرة كأنها تهم بالانقضاض عليها، وإن أفكار بعضهم لتشك فيما تسمع الآذان من أقوال هذا الغريب، لماذا تقتل إخوانهم الطائرات المغيرة؟ ماذا فعلوا؟ ... إنها تقترب من الأرض كثيرًا ... ما هذا؟ إن نارًا تنزل منها، وقبل أن تعي عقولهم ما ترى العين، صك آذانهم دوي انفجار هائل ... وتفقد الواقفون أنفسهم فإذا كل ما يحيط بهم آهات وأنات.»

على هذه الشاكلة يصور التناني عدوانية المستعمر، ولكي تبرز وحشيته بصورة أضخم، يجعل مسرح هذا العدوان تلك القرية الآمنة الوادعة التي يغمرها الود والسلام، لا تعرف الحرب ولا العدوان، بل أنها تعيش في ظلال رومانسية حالمة: «لقد حل الظلام بالقرية وبدا أهلها يفدون إلى المسجد للصلاة، وارتفعت عين الأم إلى السماء، فهالها ما خلفت الشمس من احمرار، وخلا الجو من العصافير، وبدأ صوت المؤذن ينساب في أنحاء القرية فترددده الأجراف السعيدة صدى يعيده إلى القرية مرة أخرى واهيًا يتناثر في الآذان.»

والحق أن القاص المغربي مولع بوصف ما تقع عليه عينه، وبالقرية خاصة، متخذًا منها مسرحًا لكثير من قصصه وحوادثها، فقد سبق أن لمسنا ذلك في قصص الكفاح الأولى، عند عبد المجيد بن جلون في قصته «عائشة» و«غريب» وقصص أخرى من مجموعة «وادي الدماء»، وهذا الولع يخفي في عمقه نزوعًا رومانسيًّا دفينًا في باطن وجدان القاص

المغربي، كثيرًا ما يهب للتعبير عنه واختلاق الفرص لإظهاره، وذلك في كثرة تعلقه بصورة القرية والإسهاب في وصف بعض مشاهد الطبيعة كما نجد عند التناني في قصته «قائمة أخرى.»

ومع القاص المغربي الأستاذ عبد الكريم غلاب، الأديب والصحفي، نلتقي بتصوير آخر لنموذج من نماذج البطولة والكفاح الوطني، من خلال مجموعته القصصية «مات قرير العين»[١٨] التي تعلن في مقدمتها أنها تمثل جانبًا من الأدب المغربي الملتزم، أي أنه يرشحها، منذ البدء، لتبني قضايا أساسية، قضايا الوطن والمجتمع. وكأنما استشعر عبد الكريم غلاب أن رصيده في الفن دون رصيده في الفكر وإدراك الموضوع، فكتب بلهجة المعتذر في نفس المقدمة: «وإذا اختلفت آراء قرائها «المجموعة» ونقادها حول أهميتها الفنية فإني لا أظن أنها تختلف حول أهميتها من حيث إنها تصور جانبًا من أدب الكفاح الوطني والاجتماعي في المغرب»[١٩] وغلاب يضع كتابته مسبقًا لخدمة الحياة وتصويرها بنماذج حية عرفتها حياتنا النضالية زمن الاستعمار: «من الجحود ألا يكون للأدب دور في تصوير جوانب هذه الحياة، ومن الجور ألا يقرأ القراء هذا الأدب، وألا يكون نقطة انطلاق لأدب يصور حياتنا الكفاحية.»[٢٠]

وتصوير الحياة الكفاحية هو ما يعنى به غلاب في قصته «مات قرير العين» التي تقدم لنا نموذجًا آخر للبطولة الفردية التي تضحي بالنفس والأهل، من أجل قيمة الوطن ومستقبله، ويتكرر نموذج البطولة الفردية، هاته، عند غلاب كما عند غيره، دون أن يستطيعوا جميعًا تكثيف صورة البطل وجعله يحمل ملامحه وملامح الجميع فيه، فيشع ببريقه الخاص في الوقت الذي تصدر منه إشعاعات وأباريق الآخرين الذين هم مجموع الشعب المكافح وحين نعثر على بعض هذا الإشعاع فإننا نجده باهتًا أو يشع لينطفئ مرات، وإذا بنبرته تعلو بحيث يخطب باسم الجميع أو تنطلق على لسانه عبارات معممة تفيد أنه هو والمجموع سواء. ولعل التركيز على البطل الفرد يعود إلى التأثير السحري الذي يخلقه الأبطال في النفوس، وإلى وعي خاص، قاصر يحسب التاريخ من صنع الأفراد وليس المجموع.

أيًّا كان الأمر، فهذه البطولة الفردية هي التي يمجدها عبد الكريم غلاب في «مات قرير العين» حيث يسرد علينا قصة محمد، المناضل الذي ترك زوجته وأولاده وذهب يقاوم الاستعمار وينفذ الخطط الفدائية، وبسبب ذلك أصبح مطاردًا يجري البحث عنه في كل مكان، وحين يأتي خفية لزيارة أسرته، هذه الزيارة الموقوتة مع عمارة سيتم نسفها،

يشعر به مطاردوه فيحاصرون البيت والشارع، ولا يتبقى له سوى أن يستسلم، دون مقاومة، ولكن استسلامه لن يجديهم فتيلًا إلا: «من إصبعيه في جيب سترته، وانتقلت الإصبعان، في غير ارتعاش، إلى فمه، وسلمى تنظر إليه في إشفاق وفي عينيها دمعتان حائرتان»،[٢١] فقد ابتلع السم حتى لا يخرج من فيه تحت التعذيب، وحتى يبقى وفيًّا لعهد الفداء والتضحية: «ومن باب الزنزانة قذفوا به فوقع على وجهه مغشيًا عليه، ولم تدرك منه الشرطة بعد ذلك، إلا جثة هامدة بثت حياتها في الآفاق وظلت في ضمير الشعب تحث به الخطى للتضحية في سبيل الحرية وسبيل الاستقلال.»[٢٢]

والقصة هذه لا تطرح معاني بعيدة الغور أو أفكارًا في المقاومة غير مسبوقة، إنها ترسم، فحسب، وبطريقة ريبورتاجية، سلوك بطل مناضل يتجشم التضحية من أجل الوطن، وليس هناك معنى أبعد، وبسبب ذلك يعمد القاص إلى شخصية الزوجة في محاولة لاستبطانها وقياس نبض النضال عندها وانعكاسه على نفسيتها الاجتماعية. ولعل هذا الاستبطان لنفسية «سلمى» هو الذي يمنح القصة بعض الثقل الفني، ويجعلنا ندخل رحاب الفن القصصي: «ولو من باب ضيق، ونتابع تطور الحياة والحدث من الزاوية التي التقطها القاص:

> «ماتت الحركة من حولها، وساد السكون أركان الحي، فلم تعد تسمع حتى وقع الخطوات الثقيلة المجهدة التي كانت تدلف إليها من خصاص النافذة الوحيدة المطلة على الزقاق. لقد كانت هذه الخطوات تؤنس وحدتها بعد أن تنام الطفل والطفلة فتشعر أنها ليست وحدها في زقاقها، وأن ثلة من الجيران ما تزال عيونهم ترعى هذا المنزل الذي احترموه وأحبوه وأكنوا له من التقدير ما لا يزال يبرهن عنه سؤالهم عن صاحبه، واستفسارهم عن مدى غيبته، والشيء الذي لم يكن يستطيع تفسيره هو هذا الانفعال الذي يهف بنفسها كلما سمعت وقع الخطوات الثقيلة المجهدة في سكون الليل البهيم.»[٢٣]

بهذه العبارات الهادئة الموحية تنطلق القصة، وقد اجتمع فيها التقديم البارع والجو الموحي بغير جلبة، والكلمات الوجيزة التي تسوق إليك الشخصيات التي ستعمر القصة وجو التوقع الذي ستحيا فيه. وتلي هذه البداية نقلة إلى ذات «سلمى» فتبدأ عملية الاستبطان والكشف التدريجي للأزمة التي تشغل عقدة القصة، والتي هي غياب الأب: «إنه يؤدي رسالته ... أصداؤها ... ما تزال ترن في آذاني، احفظه يا رب ... ساعده

يا إله العالمين حتى يعود إلى طفله وإليَّ ... إننا غرباء، منذ ودعنا ...»[٢٤] ولكن الراوي، أي القاص يعييه صبره، فما يلبث أن يأخذ الزمام من «سلمى» وإذا بالمنولوغ يختلط بالسرد اختلاطًا منفرًا، حتى لا نكاد نعرف عمَّن يصدر الكلام: «أين هو الآن يا رب؟ أتراه بلغ الغاية من كفاحه؟ إن آماله عظيمة، سيعبئ جيشًا من المجاهدين يحيل حياة المستعمر إلى جحيم ... لقد بدا قلقًا منذ اعتقلت الجماعات المتعددة من أصدقائه وزملائه ... لم تفارقه رقته وحلمه، ولكنه كان ذلك ثائرًا ومصممًا العزم على أن يكون جماعات أخرى من الفدائيين»[٢٥] إن الحوار الداخلي يتحول مرات إلى بوق ينفخ فيه القاص ما بفكره، يساعده ضمير المتكلم الذي يوهم بأن الشخصية القصصية هي التي تعبر عن خوالجها وهواجسها، والحق أن القاص المغربي سيجتاز مرحلة أطول حين يدرك فنية المنولوغ الداخلي وأسرار استخدامه والاستفادة منه، بحيث لا يبقى في مستوى المناجاة الإنشائية، بل يتحول أداة رئيسية من أدوات التبليغ الفني القصصي.

كما إن الحوار يظهر شاحبًا غير طبيعي، لا يكاد يغني وجوده عن عدمه، لا تستخدم فيه الكلمات المناسبة في المكان المناسب، ولا يناسب الشخصيات بتاتًا، فحين يخاطب الأب العائد، من طرف طفليه، بقولهما: «وعدتنا بأنك ستعود مع الصباح وقد عدت قبل ضياء الصبح» يجيب الأب: «سأذهب مرة أخرى، ولكني سأعود عند الفجر الباهي المشرق»[٢٦] وهو حوار متكلف لا رواء فيه، ولا يمت بصلة إلى الحوار القصصي المركز والدال، لنتأمل هذا المقطع الآخر: «كيف حالك — حالي كما ترين يا سلمى — أقصد الحركة، فقد رأيت في منامي قبيل مجيئك أنك تقود فيلقًا من رجال التحرير على فرس بيضاء، كان منظرك يبعث على الارتياح.»[٢٧]

وقد كان محتملًا أن يظهر ما سبق مجرد هفوات محسوبة، ولكن طول القصة غير المبرر جعل منها كثيرة بارزة للعيان، مخلة بالتسلسل القصصي والتركيز الفني. فالقصة هذه، تبدو نتيجة للطول مفككة الأوصال لا تحافظ على التوازن بين أجزاء التجربة القصصي، تطول البداية طولًا مسفًّا، وكان ممكنًا الاقتصار على المقطع الآنف الذكر، وتطول المناجاة ويستفيض الحوار الفائض، لكن يبدو ألَّا معدى من تجمع هذه الهفوات كلها في جعبة غلاب، الذي تدفعه حماسته للموضوع إلى الخطابية والأسلوب التقريري المعهود و«مات قرير العين» مليئة بالشواهد على ما نزعم.

وإن كثيرًا من الملاحظات التي سقناها عن التناني تنسحب أيضًا، على قصص عبد الكريم غلاب الوطنية وأحمد محمد أشماعو بعدهما، وتعزى كثيرًا من أخطائهم إلى أنهم كانوا ينقلون عن الذاكرة، دون معاناة أو مكابدة، محاولين، بجهد عسير، إضفاء طابع

تصويري على حقائق خارجية، حاسبين أنهم بذلك قادرون على صياغة القصة الفنية مع الوفاء لقضية الوطن والالتزام بالكفاح، ولا غرو فغلاب يعلن في غير ما حرج، في مقدمة مجموعته، بأن هذه المجموعة التي منها القصة المدروسة: «لم يكن فن القصص فيها إلا أسلوبًا للتصوير والتقديم، ولذلك كان اهتمامي بالنموذج البشري وبتحليل النفس الإنسانية أقوى من اهتمامي بالفن المجرد.»[٢٨]

ويساهم «أحمد محمد أشماعو» في توضيح خريطة هذه الملاحظات من ناحية، وفي إبراز سمات الأدب القصصي المكافح لهذه الفترة المدروسة من الفن القصصي القصير، من ناحية ثانية، فقد احتوت مجموعته «قدر العدس»[٢٩] جملة من القصص الوطنية، جاء عنها في غلاف الكتاب: «والأقاصيص الوطنية في هذا الكتاب على الخصوص تصور بعض الظروف التي كانت السبب في حصول نكبة الاستعمار، وتصور أيضًا مشاهد في مقاومته، وهي بذلك تخلد ذكريات من الحركة الوطنية ومن الصراع التحريري المجيد مما لا يجوز أن يهمله التاريخ أو تتناساه الأجيال.»

هذه الأقاصيص لا تختلف عن سابقاتها في كثير، فالموضوع المطروق واحد، وهو الكفاح الوطني وتصوير استبسال المقاومين في مكافحة المستعمر وتضحياتهم، والغاية واحدة وهي تمجيد هذا الكفاح وأولئك الذين قدموا دماءهم فداء الوطن، والطريقة متماثلة أو تكاد وهي تتم برصد شخصية بطل من أبطال المقاومة وإبراز سلوك التضحية حيًّا مجسمًا بواسطة عقدة، غالبًا ما تكون بعيدة عن التماسك، أو باقتطاع مشاهد عن الحياة الاجتماعية يبرز فيها اصطدام قوى الخير بقوى الشر.

فقصته «خذها يا عدو الله»[٣٠] تحمل الكثير مما ذكر، كما تبلغ قصدها النبيل في التحدث عن الفداء والوطن، وهي على عكس القصص الأخرى تتعرض لقيمة الوطنية من الاتجاه المضاد، أي عن طريق شخصية «حماد» الذي يخون قضية الوطن ويقف في صف المستعمرين، خائنًا وعميلًا، ويقدم القاص وعلى الطرف الآخر منه في مواجهته شخصيتي «عباس» وأخته ممثلين للإخلاص والوطنية الحق. وهما يتصديان لـ «حماد» الخائن الذي يبتهج أيما ابتهاج لنفي السلطان فيرسل برقيات التهنئة إلى أسياده، بينما يفر عباس، بعد أن مزق البرقيات ولم يرسلها إلى خلايا المقاومة بالدار البيضاء، وتتبعه زوجة الخائن وأخته بعد أن أجهزتا على العميل وقتلتاه فتلحقان بدورهما بالمقاومة.

والقصة كما تبدو متعددة الشخصيات، الحدث فيها مجز أو ممتد ينحو نحو الوصف الخارجي، وهي تقدم إلينا جاهزة وممتلئة لا مجال لشرحها أو تعميقها بتنسيق

مع الموضوع، وهي تتحرك وتنفعل بطريقة آلية، والشيء نفسه يلحظ على الحدث، فلا وجود لأية حركة درامية، والعمل يبدو مرتبًا وفق خطة مرسومة سلفًا، خاصة وأن الغاية تقتضي تمجيد الفداء والكفاح ضد القيم الاستعمارية والعميلة.

وينفرد أشماعو من بين كتاب القصة الوطنية بانفلاته من الوقوع في منزلق الخطابية والتقريرية الفجة والحماس المنبري، المتجلي في ترديد الشعارات وتسطير العبارات الطنانة التي تشيد بالوطنية والوطنيين، وهو يفلت منها بسبب اعتماده على توجيه فكري مسبق لقصصه بالرغم ما يبدو فيها من حياد المؤلف أو تنكره على الأقل. ويبرز هذا التوجيه في تقديمه لقصته تلك وقصص أخرى عالمًا منشطرًا إلى واجهتين أو عنصرين متضادين، فحماد الخائن يواجهه أخوه وأخته وزوجته الوطنيون في الطراف النقيض، ومثل هذه المواجهة الصارمة والمتعسفة معيبة، على الرغم من أنها تنقذ القاص من المباشرة الكلامية المسفة.

وانكشاف هذا التوجيه الفكري وبروزه بذلك التعارض يفقد القصة كثيرًا من أصالتها ويضيع على الكاتب جزءًا كبيرًا من الحماس الفني الذي يضيعه الابتسار الفكري والإجهاد الفني لاحتواء هذا الابتسار وتبديده.

وهكذا نجدنا عند أحمد محمد أشماعو نقف عند نهاية الشوط للقصة القصيرة ذات المضمون الكفاحي الوطني، مع كتابها الذي تعرفنا على بعض نماذجهم فيها، والتي كشف لنا من خلال معالجتها سماتها العامة والخاصة التي انطبعت بها وانسحبت، بالتالي، على تكوين القصة القصيرة بالمغرب بعيد الاستقلال.

وقد تبين لنا من خلال الدرس العام لتلك القصص ولأخرى غيرها لم نشر لها أن قيمتها، على الأغلب، لا تتجاوز دورها في تسجيل مرحلة حارة حاسمة من تاريخنا الوطني، بحيث يصعب تقديرها فنيًّا كما تقدر القيم التي تبنتها ودافعت عنها بإيمان وصدق، ولو أن هذا، وحده، لا يعد مسوغًا لجعل القالب القصصي هو حامل الموضوع النضالي.

إن القصص النضالي، يبدو وقد انحصر في خانة التاريخ وتجاهل أو جهل الفن وأقيسته، والفرق بين الفن والتاريخ شاسع ومعلوم. والفن الفذ يحتوي حقائق التاريخ، يمتصها ويعيد اكتشافها وبعث الحياة من خلالها زاهية مصقولة. هذا التصور للفن لم تدركه القصص الوطنية فجاءت صورًا معتمة تتحمس لقيم النضال وتجهد للانحشار في القالب القصصي المكتمل، وبين هذا وذاك فشلت في امتلاك هويتها واستحقاق أصالتها.

ولا شك أن مفهومها للنضال، كشعور وطني ساذج وتلقائي، بعيد عن تصورات محددة، خلا زوال العهد الاستعماري، هو ما جعل قصص هذا الاتجاه تأخذ المجرى الذي رأينا وتتسم بسمات التعميم وتفتقد أبعاد التحديد وحيوية التشخيص والقص.

(٤) المضمون الاجتماعي وصورته في قصص الاستقلال

يوازي المضمون الوطني المبثوث في قصص الاستقلال مضمون آخر يحاذيه وإن كان مفترق الطرق بينهما هو أن الثاني ينطلق من الحاضر، على حين كان الأول يستمد مادته وعناصر وجوده من الماضي.

إن هذا المضمون الثاني جاء، ولا شك، امتدادًا لذلك الماضي، ولكن في الأساس تسجيلًا لحاضر الوطن وللصورة العامة التي تبلور فيها، أو على الأقل إنه طمح لالتقاط خطوط هذه الصورة والاستمداد من ألوانها وطقسها العام، بحيث يثبت للأدب حضوره وللفن القصصي تشبثه بأرض الواقع والتصاقه بما جد واستحدث فيه، وهي لعمري خصلة متواصلة في الأدب المغربي الحديث، لم يشذ عنها منذ نشأته، وعلى امتداد مسيرته المتطورة إلى أيامنا هذه.

هذا المضمون الثاني هو المضمون الاجتماعي، أي جملة الأفكار والأحداث والوقائع والقيم التي تدور حول مجتمع الاستقلال، تترصد صورها، وعمليات التسجيل والرصد والتصوير تتم، أحيانًا، متفرقة وأحيانًا أخرى مجتمعة بحيث تتعدد النظرة وتتلون تلاوين مختلفة، فتنقل إلينا، تارة، الحياة والواقع عبر هذه الوسائل جميعًا من رؤية مركزة وثابتة وجياشة، تحفل بالحياة والمعنى وإن بدت فيها الدلالات أو الدلالة الواحدة شاحبة تلتصق باللحظة فلا تفوتها إلى أفق منفتح، وتارة أخرى نجدها تقنع برؤيا العين وحرفية اللحظة ومحدودية اللقطة، تنقل المرئي بأمانة وتكل في الوصول إلى المخفي، تكشف الظاهر ويعز عليها التوغل في الباطن، تمر بملابسات الحياة وما تحفل به من عقد وصراع فلا يلفتها منها إلا وجهها بملامحه الكبيرة وقسماته الهندسية المتآلفة، بينما تعمى عن رؤية الندوب والخدوش والجراح التي تدمي جسد المجتمع وتحفر فيه أكثر من معنى وأغزر من دلالة ... إن هذا المضمون يبرز المجتمع في القصص التي سندرس، في أطره الكبرى وظواهره الإجمالية دون القدرة على تبين العلاقات الخفية التي تبرز وجه الصراع الحقيقي وتفيد في إبراز مكامن الداء وسر العلاج.

ومن المفيد القول إن هذه النظرة الأخيرة، هي التي تصنع جدارة القصة القصيرة وتفرد لها أصالتها وقيمتها التعبيرية، وستتضح لنا هذه الملاحظات بتفصيل أكبر من خلال المعالجة المنفردة، لأبرز من عنوا بهذا المضمون ودفعوا بأقلامهم في اتجاهه.

(٤-١) القطيب الثنائي والظاهرة الاجتماعية

لعل من بين الوسائل التي يمكن بها التعرف على دلالات نصوص الكاتب في نقلها وكذا وزنها الفني، معرفة الحافز إلى الكتابة وما يجعل الكاتب يغمس قلمه في هذا الموضوع دون ذاك ويلتفت إلى هذه الواقعة ويغفل تلك، وبالضبط ما يحدد مناط اهتمام الكاتب أو القاص.

وبالنسبة إلى القطيب التناني فإن الاتجاه إلى الواقع والنهل منه متأصل في كتابته، أساسي عنده، متغلب على ما عداه، ويرجع ذلك إلى أمرين اثنين:

أولهما: سابقًا، امتلاء بقضية الوطن وطموحه إلى الاستقلال والتحرر، وحاضرًا، انتماء سياسي محددًا أملى عليه اختيارات بذاتها، كان من أهمها وضع مشاكل الناس والمسحوقين منهم خاصة، فوق كل اعتبار، ولذلك جاءت جل قصصه إن لم نقل كلها وفية لهذا المبدأ ملتزمة به، لا تحيد عنه، بتاتًا، لتنجرف نحو نزوع أو ميل ذاتي خصوصي، والقصص التي سنعالج هنا تشي عناوينها ومضمونها بهذا الالتزام والإخلاص لقضايا الناس (المتسولة، بائعة الحساء) وغيرهما.

ثانيهما: إن التناني يكتب القصة القصيرة انطلاقًا من باعث خارجي يجد في نفسه قبولًا وهو المسيس الملتزم، فينصرف إليه إذا وجد فيه بغيته وقصده من معالجة أموال الناس وأزماتهم، وقد ذكر لي القطيب التناني أنه كتب كثيرًا من القصص لسماعه أو معرفته ببعض الحوادث التي تقع هنا أو هناك ويلحق فيها ضرر بالناس وجور، فقصة «سوف تستيقظ»[٣١] استقى موضوعها من حريق شب بأحد الأحياء القصديرية بالدار البيضاء، فشردت فيه كثير من الأسر وذهب بسببه كثير من الضحايا، والتناني يؤكد أن ما ليس ملتصقًا بمشاكل الشعب لا يعنيه في شيء.

وتفيد هذه الملحوظة نوع فهم التناني للواقع والواقعية، ومن غير أن نبدأ أي نقاش هنا، يمكن أن نقول إنه فهم متخلف، بعيد عن روح الواقعية العميق، شديد الصلة بالفهم الساذج للواقعية التي تقول بالحرفية والمعاينة التامة،[٣٢] ولا شك أن هذا التصور الساذج

كان سببًا في إعاقة نمو القصة عند التناني، وفي أحداث خلخلة البناء القصصي، وفي الافتعال الذي يسم كثيرًا من مقاطع السرد والحوار.

كما يفيدنا الأمران السابقان معًا، في أن نظرة التناني القاص لا تتغلغل إلى أعماق الواقع ولا تلج مساربه البعيدة، فتلتقط منه ما هو قريب المنال داني القطاف ولذلك جاءت قصصه، من زاوية المنظور الفكري، لصق الظاهرة الكبيرة والحادث الواسع الإطار، قاصرة على إبراز الوجه الشبحي الظاهرة، دون الوصول إلى هويته الحقيقية.

وتكشف لنا قصة «المتسولة»[٣٣] عن صورة هذا الفهم وطبيعته والقصة تطرق موضوعًا عالجته أكثر من قصة في مختلف الآداب، فهو إذا موضوع مستهلك، وتكراره يتطلب التجديد في تقديمه وتناوله وتحميله مضمونًا أغنى، غير أن التناني يقف عند حد المادة الخام دون أن يضيف شيئًا يذكر. إنها قصة امرأة اضطرتها ظروف الفقر والإذقاع، إلى سلوك طريق البغاء متقمصة قناع المتسولة، والقاص لا يعرفنا على هويتها الحقيقية لأول وهلة، بل يأخذ بيدنا ويجعلنا نتتبع هذه البغي المتسولة عن كثب فنلاحظ سلوكها الغامض وتقلبها من حال التسول إلى حال البغي: «كانت تمشي متخاذلة كأنما تنوء قدماها بسلاسل من حديد، وتقف أمام كل مارة مادة يدها اليمنى بمذلة، وشفتاها تتمتمان: حسنة لله يا سيد، وإن السامع لعبارتها هذه والناظر لها ليرق ويعطف ولا يملك إلا أن يمنحها تلك الحسنة»[٣٤] ثم وهي تغير مسلكها لتسفر عن مقصدها الحقيقي، ونحن نتعرف على وضعيتها من خلال اهتمام «أحمد» بها وانفعاله لحالتها، فهو ينخدع الوهلة الأولى ويرثي لحالها بينما صديقه «سعيد» عارف بأمرها لا يعيرها الْتِفاتًا. ويخاطب صديقه قائلًا: «إنك مغفل يا صديقي، إن أمثال هذه المرأة لا كبرياء لهن، إنهن أفاعٍ.» ويدفع هذا إلى اقتفاء أثر المرأة فيتكشف له أمرها ويصعق باكتشافه ويصيح بها: أيتها الخائنة، فتجيبه: خذني إلى حيث تريد: فقد أعيتني طرق البحث عن الطعام لهؤلاء (أي لأبنائها) مددت يدي طالبة منكم الحسنة، فامتنعتم عن إعطائها، تريدون مني عطاء بعطاء كرهتم مني الحسنة لوجه الله، وإنكم لتعطونني أكثر مما أطلب في سبيل إرضاء غرائزكم الحيوانية ... خذني إلى حيث تريد فجيبي ليس فيه من حسناتكم شيء»،[٣٥] وبهذه العبارات ينهي التناني قصته، ويكشف عن سر المرأة وموضوع الثقل في قصته.

كما تبين القصة عن مغزاها الخلقي-الاجتماعي، فالمتسولة نموذج حي ملتقط من مجتمع انعدمت فيه العدالة الاجتماعية ولم تعط فيه للأفراد حظوظ العيش الكريم، فلم يجدوا من ينصفهم، فلجئوا إلى التسول وإلى البغاء لينقذهم من الهلاك جوعًا.

لكن بأي فهم يقدم لنا التناني «المتسولة» من أية زاوية ينظر إليها؟ إنه يعجز عن استكناه الأسباب الحقيقية لمصيرها، وبدلًا من أن يضع يده على مكمن الداء، يئول الأمر تأويلًا خلقيًّا ويقف ببطلته عند حدود اليأس والشفقة، وهذا الفهم لم يطور الموضوع المطروق كثيرًا، ولم يضف عليه أي بعد جديد، نتيجة لرؤية تعميمية تسجيلية غير واعية بأسباب الظاهرة وركائزها، ومن ثم يغيب فيه عنصر الصراع الذي تتطلبه القصة القصيرة، وظهرت شخصياته شبحية هزيلة تنطق بأفكار وكلمات معلومة منتزعة من قاموس الأخلاق والتهذيب، وجاء الحدث فيها يتطور، ببطء، وارتباك، فالقاص مرتبك بين وسيلة القص وغاية الوعظ، والحوار فيها جاف متكلف يضحل النص عوض أن يغنيه، والمقطع الآتي كاف للتدليل على ما نقول: «اقترب منها قائلًا: أتريدين معينًا لك على حمل أحد الطفلين؟

– ولم هذه المشقة؟

– يؤلمني عذاب الجميل».[٣٦]

وهل يكفي التناني جهدًا أن يقول على لسان أحد أبطاله في نهاية القصة: «أحسست قلبي يتمزق حزنًا عليها، وقد أمنت بصدق وصف صاحبي لها ... إنها أفعى كثيرة السموم، وازداد الكون أمامي ظلامًا، أي وباء يعيش فيه مجتمعنا؟» هل يكفيه جهدًا، قوله ذاك لكي يكون قد كتب قصة اجتماعية؟ لا أحسب أن هذا بمقنع ولا يخالف الظن متذوق للقصص الاجتماعي ما في ذلك من تكلف وبعد عن روح الواقع وأسلوب النظر إليه وتصويره.

وفي قصة أخرى «بائعة الحساء»[٣٧] نقف مع التناني على صورة أخرى من صور الواقع الظالم المستبد بمعالجة قصصية تجهد في أن تكون متقدمة موحية، غير مفتعلة، فتعرف هذه البائعة التي تنطلق منها خيوط القص والحدث الأولى وتنتهي بها وإليها: «وقفت عائشة تجاه البحر تمعن النظر في أمواجه المتلاطمة الهادرة وفي زرقته اللامتناهية، وتجيل طرفها متنقلة بين البحر ورصيف الميناء، حيث تمتد آلات حمل الأثقال كالعمالقة، والسفن في عرض اليم ساكنة تثقلها السلع ... ولمعت الشمس، شمس الصباح منعكسة على مياه البحر فسطع بريقها في عيني الواقفة تجاه البحر ... إن الوقت ضحى، والهدوء شامل، وهذه ظاهرة لم ترَ لها عائشة مثيلًا طول حياتها على جانب الميناء: «كان ضجيج الآلات يقض مضجعها، وهدير العمال يثير أعصابها، وزعيق السفن الآتية والذاهبة يهز أذنيها، فكيف استحال كل ذلك في هذه الساعة إلى سكون.»»[٣٨]

بهذه العبارات الوضعية لنا التناني إطار الصورة ويأخذ بيدنا لندخل معه مناخ التجربة ومنعرجاتها، وهي عبارات دالة، وقد وظفت لخدمة غرض مقصود، فلم تأتِ ركامًا من الأوصاف أو التنميقات التي عهدنا قصاصنا الأوائل ينساقون إليها انسياقًا حينما وجدوا إزاء منظر أو لوحة طبيعية، إن التناني يوظف كل ذلك ليقدم للقصة رصيدها الأول من غنى التجربة، فننطلق مع عبارات وصفية واضحة غير مفرقة في التخيل ومنسجمة مع ما سيتلوها، مع الحدث، مع حركة الشخصية (البائعة) والشخصيات الأخرى، أي العمال، يترك التناني للحدث أن يتشكل انطلاقًا من ذات الشخصية، دون أن يتخذها بوقًا له، فتأخذ في التساؤل عن سر غياب العمال وسكون الميناء، وهي لمن ستبيع حساءها؟ وإلى هذا الحد يكون القاص وفيًّا تمام الوفاء للبداية التقليدية للأقصوصة، بل هيأ بها خيوط العقدة الأولى، وينكشف لها السر حين يخبرها العمال أنهم مضربون: «ولم تسأل عن معنى كلمة «الإضراب» ولا عرفت معنى لها بخلو الميناء»[٣٩] ويأخذ الحدث بعد ذلك في التطور بتزاحم مشفوع بإظهاره لأطراف الصراع: العمال الذين يطالبون بحقوقهم، والشرطة التي تتربص بهم لقمعهم وتحذيرهم أيضًا، في صورة «الشخص في لباس أنيق، حليق الوجه، تدل حالته على الرخاء وعيش النعيم» ويأخذ القاص خيوط قصته في مجال واحد ليقود الشخصيات، وقد قررت مصيرها، وتوحد مصير «بائعة الحساء» بمصير العمال، فوضعيتهم واحدة، وسار الجميع يصرخون ويرددون الشعارات والمطالب.

ولم يكُن منتظرًا أن تنتهي القصة بغير ذلك، ولم يكُن للصراع أن يتخذ شكلًا أو سبيلًا غير الذي ظهر، ذلك أن التناني متحمس لقضية الناس المستغلين، يجب أن تكون مسموعة لا مهمومًا بها، ظاهرة بجلاء لا مستترة. ولذلك ردد العمال في الخاتمة القصة:

– نريد عدالة تنبثق جذورها من آلامنا.

– نريد عيشًا لا بيع فيه لكرامتنا ...

ثم إنه لا ينبغي أن يغرب عن أذهاننا أن التناني، الذي يعيش في مدينة الدار البيضاء الصناعية، وبحكم حس الاهتمام الموضوعي لديه بالقصة الاجتماعية، كان من الضروري أن تلتقط يراعته هذه الظاهرة، ظاهرة الإضراب، وهو المولوع بالظاهرة الاجتماعية.

وهو حين يقدم لنا هذه الظاهرة ضمن إطار قصصي، قل أن يستقصي أبعادها أو يعمد إلى استبطان أطراف الصراع فيها، بل غالبًا ما يقدم لنا صراعًا سطحيًّا وشخصيات مسطحة، وجودها معزو لخدمة القضية، أولًا، قبل أن يوجد كشرط فني، ولذلك بدا واضحًا كيف أنه في هذه القصة عمد إلى خلق تضامن متعسف بين البائعة والعمال،

بل وخلط بين موضوعين اثنين في لقاء واحد، نعم قضية واحدة، ولكن سبل اللقاء تمت بتخطيط فكري وجاهز وليس باجتهاد فني يقتضيه القص الفني.

إلا أن الفكرة العامة التي كونَّاها عن الشخصية في قصص التناني أو عن وصفها، أنه وصف واقعي يرسم الإرهاب الخارجي، ويقدمها تقديمًا بعيدًا عن التزويق، منسجمًا مع قصده ورغبته في تقديم النموذج الواقعي والصورة المنتزعة من العالم الخارجي بحذافيرها.

ووصف الشخصية يوحي عند التناني ببعض التقدم والفهم للشخصية القصصية، خلافًا لما كنا نجده عند الكتاب السابقين الذين كانت جل أوصافهم مستعارة من القواميس والتعبيرات البلاغية، وافقت الطبيعة أو خالفتها، تلاءمت مع الشخصية أو شدت عنها، إذ كان اعتقادهم أن الشخصية في القصة، وخاصة إذا تعلق الأمر بالمرأة، ينبغي أن تكون في أبهى وأصفى مظاهر البهاء والجمال.

(٥) محمد أشماعو، صورة من الواقعية

لم يقنع أشماعو بالانحسار عند حدود ذكريات الماضي وحوادث الكفاح والوطنية التي حفل بها مغرب الاستعمار والمقاومة، وذلك في القصص التي سجلت تلك الذكريات وذلك الماضي، وإنما امتدت نظرته وعدسته القصصية لتحيط بأطراف الواقع الجديد، وتلم بعض وجوهه وعناصره مما يعكس صورة للواقع ويسفر عن ملامحه وتجاعيده. وقد كان أشماعو دائمًا وفيًّا لملمح الواقع هذا، يقف عنده ويتتبعه في أطره الكبيرة وجزئياته الدقيقة، وفي حركته الحافلة بالنماذج البشرية على اختلاف الاهتمامات التي تتوزعها، وهي جميعًا تتحرك داخل دائرة الصراع ضد المستعمر ومع الوطن، قصص «خذها يا عدو الله/ احميه يا دولة البلجيك/ تحرير رقبة ... ثم قدر العدس».

إن أشماعو هنا يدس أنفه في دروب الحياة إزاءه والتواءاتها ليلتقط منها المادة التي تسعفه في تقديم تصور معين عن الواقع وإظهاره في قالب فني مستجيب لرغبة الفنان، وهو عنيد ملاحق، ولذلك لا عجب في أن يتبع «السيد بلخير»[٤٠] ويراقبه في الحديقة التي يحضر إليها يوميًّا ويصبر طويلًا ويكابد قبل أن يتكشف سر هذا الرجل اللغز، وهو يترقبه ولا يتوانى في وصفه الوصف الدقيق: «غالبًا ما كان حضور هذا السيد في فترة ما قبل الزوال يتبع فيها نظامًا واحدًا لا يتبدل، يدخل إلى الحديقة بقامته المتوسطة الهزيلة، وعلى رأسه عمامة بيضاء، يرخي جزءًا طويلًا منها على قفاه ...» ويتابع هذه الشخصية

الغامضة إلى أن تصطدم مع العقدة ثم الحل، فينكشف لنا عن شخصية متسلطة من مخلفات العصور الماضية، تبدلت الحياة وأبت هي أن تتبدل أو تحتجب.

ويقودنا أشماعو في يسر وطواعية إلى دروب المدينة وأجوائها ومنتدياتها ويضعنا وجهًا لوجه أمام خشبة الحياة، حيث تجري الحوادث والمشاهد الطريفة وتتكون المفارقات التي تعكس غرابة الحياة وتعقدها ووجوهها المتباينة أبدًا، ففي دكان الحلاق، من قصة «أصدقاء الحلاق»،[٤١] تلتقي شلة الأصدقاء من سكان الحي، غالبيتهم من الشيوخ، والكهول، الذين قضوا وطرهم من هذا العالم، ونفضوا أيديهم من متاعب الحياة وأوصابها، ولم يبق لهم إلا التندر والتنكيت، وملاحقة أخبار سكان الحي والتعريض بنسائه على الأخص: «سار بخطوات خفيفة متزنة إلى دكان المعلم الحسين، وهناك وجد الجماعة مكتملة، كل فرد جلس كما يحلو له، هذا متكئ، وذاك مقرفص، والذي بجواره في جلسة بين القيام والقعود، والآخر مستسلم لوثارة الكرسي الناعم، والكل موجه النظر إلى رفيق الجماعة الأصغر «الهادي» الشاب الوسيم، اللبق، صاحب الغزوات الموفقة في قلوب النساء ومعيد الذكريات السعيدة الغابرة إلى نفوس الكهول والشيوخ من أصدقاء المعلم الحسين»[٤٢] وهناك يكتشف «سي عمر» السر في تغيب زوجته الطويل في الحمام، ويصعق وتتم المفارقة، فهو الذي يأتي إلى دكان الحلاق للتندر بأخبار الناس يصبح موضوع هزء، فنعلم أن زوجته تتذرع بالذهاب إلى الحمام، لممارسة متعها الخاصة، فيكشف لنا أشماعو، مع هذه المفارقة، والتي هي من مبتغيات القص القصير الناضج، عن صورة هذا الواقع المتآكل، المتضارب، بين تقواه وفساده، وبين خموله واستهتاره، لكن أشماعو المغرم بالواقع وبما يخبئه من أسرار وعجائب لا يستنكف أو يتردد في التسلل إلى الداخل، إلى بيوت الناس بعدسته القصصية يلتقط صورة حياتهم ويسجل ضروب عيشهم وآثار الدهر عليهم، أي إنه يقصد إلى تقديم الصورة الأمينة عن حياة الناس، فهموم وطرق عيشهم هي شاغله، وهو يحس إنه إذا أراد أن يتحدث عن هذه الهموم فليس عن طريق التقرير أو الخطابة المباشرة التي تنفجر فيها المعاني الخلقية والوعظية ببؤس الناس ونفسياتهم، شأن أسلافه من كتاب القصة، ولكن بواسطة النقل الأمين، والرصد المتأني الذي ينقل لك إطار الصورة لينتقل إلى تشكلاتها وأوضاعها الداخلية حيث تقبع الحقيقة ويكمن اللب.

ويأخذنا محمد أشماعو في قصته «قدر العدس»[٤٣] إلى جو من هذه الأجواء الداخلية لنتعرف على بُعد آخر من أبعاد صورة الواقع، لنتعرف على أسرة مكونة من أب وأم وتسعة أبناء، يرصدها القاص في لحظة من لحظاتها المثيرة، أي وقت تناول الطعام وأي طعام: يرسم لنا القاص، أولًا، إطار الواقع الصغير وبدقة متناهية: «المنزل بسيط حقير، جدرانه

عابسة خربة، وفناؤه المستطيل مبلط برخام عتيق أحمر تآكل وذهب بريقه، أما الحجرة الوحيدة بالمنزل والتي تستعمل في آنٍ واحد للطبخ وللنوم والأكل فقد سترت أرضها بمفروشات متلاشية، وزينت بأثاث لا قيمة له»،[٤٤] إلى هنا يكون أشماعو قد أعطانا فكرة عن مستوى الأسرة المادي والجو الذي تعيش فيه، ويتابع نسج الصورة لنتعرف على حال هذه الأسرة وما سيكون عنصر الأزمة بداخلها، يتابع في نبرة حكائية معروفة: «رغم مظاهر البؤس هذه، فإن الأسرة كانت تسودها حيوية خارقة، خصوصًا الأطفال الصغار؛ فقد كانت أمهم نصبت قدرًا عند غروب الشمس على مجمر مشتعل، فغلت القدر وانتشر بخارها في أنحاء الحجرة، يجعل نكهة الأبازير فواحة إلى خياشم الجالسين فيزيد شهيتهم إشعالًا»،[٤٥] ويتلو هذا الملمح الواقعي رصد لحال الأسرة وهي مقبلة على الطعام وكيف يتهافت الأطفال على صحونهم فيلعقونها دفعة واحدة، ويظل دبيب الجوع ساريًا في معداتهم، وكيف يستأثر الأب والأم بأكبر حصة، بينما الحرمان والجوع نصيب الأطفال، «تمددوا وبقيت عيونهم تدور في أنحاء الحجرة من خلال الثقوب، فعزوز والمدني يحرسان القدر مترصدين، فمن من الأبوين سيتحف نفسه بصحن آخر من العدس؟»[٤٦] وبينما الأسرة في هذا الجو المزحوم إذا بالشابين، الابنين الغائبين، يعودان وقد أصبحا جنديين عريضين، يحملان البشر إلى الأسرة الفقيرة وينقلان إليها إشراقة الأمل بما حملا من هدايا: «تصورتها الأم المحرومة من دجاجة محمرة تشفي فيها الغليل، وتخيلها الأب في كيس مليء بالدراهم أما الصغار ففي اللباس، اللباس الأنيق والأوسمة الذهبية البراقة»[٤٧] إنها، إذَن، صورة أخرى من واقع يعيش البؤس والخصاص، ذات ملمح واقعي من حيث منبتها وكذلك من حيث أدوات التصوير القصصي، فالنسيج القصصي في الأقصوصة ينقل الحدث نقلًا يكاد يكون حرفيًّا، الوصف أمين لحال الأسرة والسرد يتبع حركة الشخصيات وانفعالاتها، والحوار بدوره معمق لجذور هذه القصة، مثبت لها في أرضيتها المتربة البائسة.

غير أننا إذا تأملنا بعيدًا، ونزلنا، قليلًا، تحت سطح الظاهر فسنجد أن الشخصيات في قصة «قدر العدس» وفي قصص أخرى له، وكذا الأحداث، تتحرك وفق مشيئة معينة يبتغيها القاص وحسب توجيه غير سافر يتقصده هذه المشيئة وهذا التوجيه يبرزان فيما يحاول القاص إضفاءه على قصصه من انشطارية وثنائية متقابلة تجمع بين الشيء ونقيضه في وحدة سهلة ومتكاملة يرى سعد الله ونوس، إن «معظم الأقاصيص يختزلان الثنائية الكونية المعقدة: الأبيض والأسود، الخير والشر، بحيث يصبح الصراع عندئذٍ موطنًا لتقرير عن المستقبل. ولا شك أن توضيع الحياة، وسط هذا التناظر القاسي بين الأبيض

والأسود، لا يخلو من مفهوم خطابي وساذج عن الحياة، لأن الواقع أكثر تعقيدًا من هذا التبسيط الطبوغرافي»[٤٨] وإذا كان الأمر على هذه الشاكلة، فإن الصراع الذي يقيمه القاص في خضم التجربة القصصية وبين أطرافها سرعان ما ينتهي إلى الحل الذي توقعه له القاص، بحيث ينعدم كل فعل جدلي، ونجدنا أمام واقع أو واقعية ملفقة أو أمام أحداث أريد لها أن تكون واقعًا، ولذلك فالصراع القائم في القصص ما يلبث أن ينفرج بطريقة مطمئنة، تعود فيها الحياة إلى مجاريها، فالأسرة الفقيرة في «قدر العدس» والتي طالما عانت من شغف العيش وقهرها الفقر والنكد، وهي تتخطف صحون العدس ولم يعرف أبناؤها الشبع يومًا، يأتي إليها الفارس المجهول، أو الفارسان، الولدان القادمان من الجندية، يحملان طيف الأمل وبارقة المستقبل المشرق، وهذا ليس محض صدفة، فمثل هذه الحادثة تتكرر أكثر من مرة في قصص أشماعو، مما يجعل كافة إشكالات الواقع تندحر أمام بسمة الانفراج التي تحدث بقدرة قادر يقول سعد الله ونوس، تبعًا لفكرته السابقة: «كان ممتعًا حقًّا أن يوقن المرء ببساطة العالم وتميز انشطاره ... لولا أن ذلك غير ممكن، ومعاينة بسيطة تفصح عدم الإمكان، ولهذا فإننا حين نحاول إعطاء نظرة تفاؤلية للحياة، نخسر كثيرًا من رصيد الفن بتجريد الموضوعات على هذا النحو المبسط، كما أننا ننزلق إلى طوبائية لا مجدية تتمطى لتسحق السواد بالأوامر وبحسن النية، وبسبب اللهفة العاطفية الحافلة بردود الفعل المباشرة، ونتيجة للضغط الشديد الذي راكمته العهود المظلمة فوق كواهلنا انتشر بين أوساطنا هذا الضرب من التفاؤل السريع والساذج القائم على تعرية الواقع من تعقيداته وتداخل جزئياته، وتوضيعه في تقابل سهل حله وسهل التبشير من خلاله.»[٤٩]

(٦) عبد الكريم غلاب وقضية الأرض في سياق الواقعية

كانت الأرض وما تزال عند عبد الكريم غلاب هي الموضوع الذي ينظر من خلاله إلى المجتمع ويختصر فيه أو يكاد عناصر التأزم والصراع فيه، فقد كتب فيها نصوصًا أولى، ومقالات وقصصًا، وكتب عنها، حديثًا، مجموعة كاملة «الأرض حبيبتي». وتوجه غلاب إلى هذا الموضوع بالذات، ليس اتفاقًا، كما أنه لا يصدر عن ميل طبيعي، ينبع، أصلًا، من عقيدة القاص الاستقلالية التي ترفع شعار «الأرض لمن يحرثها»، ويحرص غلاب على جعل التعبير الأدبي متضمنًا ومعبرًا عن التفكير العقائدي، ولذلك نجده يطرح القضية كأزمة فردية يعاني منها أفراد، شأن نظرته الحزبية التي تخلو من التحليل العلمي

للواقع ذي الارتكاز والأساس الطبقيين، إن هذه النظرة تنعكس حرفيًّا في سياق الحدث القصصي وعلى صعيد التجربة الشخصية، فتقدم لنا الإنسان الذي هو ابن مجتمع بعينه، وهو يعيش قضية اغتصاب لأرضه من طرف قوى ظالمة متحيزة، يبحث عن خلاص فردي لأزمته، دون أن تثار عناصر الصراع الحقيقية أو يكتسب الموضوع كثافته المطلوبة، بتجسيم المستغل (بكسر الغين) والمستغل (بفتحها) ووضعهما موضع الإدانة، بدلًا من ذلك يميل غلاب إلى تجريد القضية وتفكيك أوصالها، وهذا يفضي به إلى تمييع الجو وعناصر الإثارة، فتنكفئ الشخصية على ذاتها وتستسلم لأشجانها، فتتوزعها الهموم والآلام، وهذا ما يفتح للقاص منفذ الدخول إلى ذات الشخصية «المظلومة» مثلًا، فيبعده عن وضع الصورة في إطارها الصحيح لينزلق إلى الانفعال والشفقة والتعاطف بدلًا من الفهم والإدراك والوعي، الشيء الذي يحرف الحافز إلى الكتابة ويضع غلاب في صف القصاصين ذوي النزعة الرومانسية، الذين ينفعلون لآلام الآخرين ويأسون لحالهم، يقول غلاب في قصته «المظلومة»: «تكررت زياراتها وألح عليَّ الألم الذي ينبع من عينيها كلما شربت، وقد كانت لا تستطيع أن تفتر عن الشرب، وأصبحت أجد في نفسي شعورًا إنسانيًّا نحو هذا القلب الجريح، أرثي له في ضعف أو تغافل، ولكن سحر العينين المحزونتين أخذ يغمر جوانب نفسي حتى رأيتني أسألها عن سرها.»[٥٠]

فما سر هذه المظلومة؟ إنها في قصة غلاب الفتاة التي وجدت نفسها تحترف البغاء مدفوعة بقهر الفقر والعوز وتألب الدهر. لقد كانت سليلة أسرة مرفهة تملك أرضًا وعزًا وخيرًا، ولكن طمع الطامعين ذهب بكل شيء، فانتزعت الأرض غصبًا، مات الأب وتلته الأم، وبقيت الأسرة محطمة فنزحت إلى المدينة، وهناك صادفت أخلاقًا جديدة وأسلوبًا مغايرًا في السلوك والعلاقة البشرية، فما كان منها إلا أن انساقت، لا وراء نزواتها، ولكن وراء مطالب العيش القاسية، ومصدر الأزمة والعقدة فيها هو ضياع الأرض وما ترتب عن ذلك من تشريد وانحراف.

وكما صنع غلاب في قصته «مات قرير العين» حين عمد إلى جعل الزوجة منطلق الحديث القصصي من خلال مناجاتها ودفع «زهرة» في «المظلومة» لتنقل لنا وتروي الفاجعة وأثرها، غير أن غلاب هنا يستخدم طريقة القص القديمة المعروفة في الحكايات والأخبار معتمدًا الراوي في الخبر: «حدثني الصديق حديثها قال: «... والخبر يسرد على لسانها تحكيه كما تروى كل الحكايات، رغم ما يحاول القاص أن يدخله من تلوين ووصف لدخيلة الشخصية، هذا الوصف الذي يظل عند حدود الصورة الخارجية، والذي

يريد به إضفاء المسحة الواقعية لما يحكيه، فجاء فهم الواقعية لديه جد مبسط، بعيدًا عن صفاته الأولية التي تتعمق الشخصية والحدث وتستقرئ التجربة الفنية بدون افتعال أو تمحل، فتجيء في مقياس الواقع، تعلن عنه وتحبل بدلالات تتجاوز المرئي المعاين، بحيث لا يجمد الواقع في العمل الفني بل يمسي مصدر إشعاع دائم للحياة والقيم والأحاسيس ومثار تنازع في الفهم والتأويل، تقول ناتالي ساروت: «هناك نوعان من الواقع والواقعية، بالنسبة للكاتب، الواقع الذي يعيش فيه ويراه الناس جميعًا منذ الوهلة الأولى، وهذا الواقع هو الذي تعيش فيه الحياة اليومية، وهو أيضًا الذي درسته واستخدمته وعبرت عنه مرارًا الأشكال الأدبية المطروقة، وهذا الواقع اليوم مجال الصحافة ويعتمد التعبير عنه على الوثائق والتحقيق الصحفي، ولكن هذا الواقع ليس المجال الذي تعمل فيه طاقة القصاص الخلاقة، فواقع القاص هو ما لم يعرف بعد، وهو بالتالي لا يمكن التعبير عنه بالأشكال المطروقة والمعروفة بل يقتضي إبداع طرق جديدة للتعبير وأشكال فنية جديدة. إن الفن كما يقول بول كلي: «لا يرينا ما هو منظور بل يجعل ما لا نراه منظورًا.»»[٥١]

لكن غلاب يصرف النظر عن هذا كله ويختلط فهمه لحكاية فنية القصة القصيرة فيسرد علينا حديثًا طويلًا على لسان البطلة، وبدلًا من أن يتولد الحدث ويتحرك أمام أبصارنا تتم تغطيته من فوق، فإذا بين التجربة القصصية والخبر المسرود هوة سحيقة لم تستطع الأحداث سدها فبقيت مفتوحة لتمتلئ بالشوائب والعيوب، فالزمن، مثلًا، لا يتطور تطورًا طبيعيًّا ولكن يخضع لمنطق الحكاية والطفرة، بدون تعليل أو تسلسل «وتعاقبت الأيام سراعًا» و«مرت شهور من شتاء قاسٍ مرير». والفعل القصصي يأتي كمحصلة لخبر مسرود ببرودة «وهكذا تلفتنا نحن الأخوة الثلاثة فوجدنا أنفسنا وقد سلبتنا الأقدار، عطف الأبوين وعز العائلة ومجد الثروة وتجربة الحياة»[٥٢] ... «ثلاثة أطفال جردتهم الحياة من كل وسيلة الصراع والمقاومة ... لكن أمامهم شبابًا يندفعون نحوه بكل ما يملكون من قوة الحياة، ومن حول باديتهم مدن تزخر بالنشاط تجتذب إليها قلوب الشباب والشابات الذين ينطلقون إلى حياة أكثر رفاهية، أو الذين لفظتهم البادية وحياتهم القاسية، إلى المعامل والمصانع وإلى الخدمة في بيوت المغاربة والأوروبيين.»[٥٣]

وتجربة الشخصية والإفصاح عن ذاتيتها يستحيل ملصقات من الكلمات يجوز أن تستخدم في أكثر من موضع وسياق. وليس بالضرورة عن «زهرة» ومأساتها: «تعلمت أن أحتقر الحياء والخجل فبدأت أصحب الشباب لأقضي معهم فترات من أوقات الفراغ ولأسمع في زهو وخيلاء إلى نشيدهم الذي يرتلونه على مذبح الفضيلة والكرامة والعفة.»[٥٤]

ولأن غلاب لم يمتلك بعد ناصية القص الفني وما زال خاضعًا لحرفية الواقع مخلصًا للفكرة أكثر من الفن، فهو لم يتورع عن إنهاء قصته بمقطع بلاغي وخطابي شبيه بمقاطع المنفلوطي الوصفية الوعظية، بعيدة كل البعد عن النفس القصصي، منفصل عن التيار الحدثي المشلول أصلًا، وفي، ولا غرابة لمناخ المقالة القصصية ونهايتها: «أتريد أيها الفضولي أن تعرف سر حياتي؟»

إنه سر الزهرة اليانعة التي نبتت في الحقل الخصب المزهر فقطفتها يد أثيمة في قوة وعنف لتلقي بها في الوحل المدنس، وما هو بذنب الزهرة اليانعة، أن تدنست أعطافها وفاحت منها رائحة كريهة تعمر ما كان ينبع منها من عبق طاهر كريم ولكنه ذنب اليد الأثيمة! ابحث عنها فستجدها في كل ما يحيط بك من أجواء وفي مجتمعك الذي تعيش فيه، أو أكرهت، أن تعيش فيه.»[٥٥]

لم نكُن مغالين حين زعمنا أن قصص ما بعد الاستقلال لم تستطع أن تتواجد ضمن القالب القصصي القصير، وإنما ظلت تتعثر في محاولة الانضباط داخله، تغزوها السمات والرواسب القديمة فتلجم ما قد يكون من طموح لدى القصاصين لتجاوزها، وإن فعلوا ذلك أحيانًا.

وفي الجملة تبقى قضية الأرض شاغل غلاب الأساسي، فكأنما وجد هذا القاص ليتبناها ويتخذ من فنه أداة للذود عن مغتصبيها. في قصته «ابن مجهول.»[٥٦] نلتقي ثانية، بنفس الموضوع، الأرض التي تغتصب ويتعرض الفرد من جرائها للضياع والتشرد، بل والسجن أيضًا، هذه هي أزمة عبد الرحمن، إنهم يلفقون له جريمة ويودعونه السجن «عشر سنوات»، وتغتصب أرضه، وحين يطلق سراحه يلقي الضياع والتشرد من جديد إلى أن يحتضنه السجن ثانية.

في هذه القصة، وعلى صعيد المضمون كعنصر بارز، يوفق غلاب في الربط بين الموضوع الرئيسي، ضياع الأرض، وبين فقدان الحرية كنتيجة فيلتقي الأمران، معًا، في رؤية فكرية متكاملة تجعل في ضياع الأرض فقدانًا للحرية، ومن ضياع هاته سبيلًا لتلك بل وأهم من ذلك حين تتحول الحرية إلى مرادف للعبودية في مجتمع بلا ضمانات ولا فرض للعيش فيه: تحررت من دنيا السجون، ولكني أصبحت سجينًا في دنيا الحرية ... ما مقامي بين هؤلاء الذين أراهم فيتجاهلونني، وأنتسب إليهم لينكروني، وأتوق إلى الحديث إليهم فيزدروا بي؟ مع من سأعيش في دنيا الناس هذه؟ البؤس والحرمان يتهددني»[٥٧] هذه الدلالة تجتاح القصة وتشرق في سمائها، ولتكون المحمدة الوحيدة

في هذه القضية، فـ «ابن مجهول» لا تقدم لنا عملًا فنيًّا تحكمه حبكة متماسكة وإنما تعطينا، بسخاء، فقرات خطابية كاملة، وغلاب بدلًا من أن يعمد إلى التصوير وتجسيم الانفعالات الشخصية ودفعها في سياق الصراع، بين الشد والجذب، يملي عليها أفكاره وآراءه، وشحنها بانفعاله وحماسه، فتنطلق هادرة بالكلمات الرنانة والعبارات ذات النبرة الخطابية والدلالات التقريرية: «كل تلك الأرض التي تركها أجدادي بجهود عضلاتهم وسقوها بعرق جسمهم حتى أخصبت وأينعت وأضحت تهوى لثمارها أفئدة الطامعين ... كل تلك الأرض أضحت في يد عصابة ... من ... من ... لا أقولها»[٥٨] «سأكافح ... في عروقي دماء من آبائي الذين كافحوا الفقر والجوع والبؤس حتى شبعوا واغتنوا وتنعموا فلم يركبهم الدهر، ولم يذلهم الزمان ولن أكون دونهم، سأكافح، سأغتني، سأنتصر على البؤس والحرمان والفقر.»[٥٩]

فالخطابية توقف تيار الحدث وتشله فتأتي أجزاؤه متباعدة، وبدلًا من أن يتحرك في سياق منتظم ومن أجل قصد للتعبير عن الأزمة، نجد إطار القصة ينفصل ويتفكك تدريجيًّا حتى ليكاد يتحول إلى لوحة إنشائية فضفاضة، وهذا عائد، أصلًا، إلى عدم التناسب بين عناصر البناء القصصي وإلى انعدام التركيز، وهذا يؤدي في النهاية، إلى إضحال حصة القصة من الفن وانحباسها ضمن أطر الفكر والتعبير المقالي، وهي مرحلة متجاوزة، وكان حريًا بغلاب أن يوفر لموضوعه بناءً معماريًّا أكثر تماسكًا ولغة قصصية بعيدة عن النبرة الخطابية وعن السرد التقريري.

على أن وراء كل هذه الشوائب فقدان الفهم الحق لروح الواقعية ومعنى الالتزام بقضايا المجتمع في الفن، وهذه بلا شك، قضية شائكة، لم يكن بوسع غلاب أن يجيب عنها آنئذٍ، بل إنها ستستعصي على من أتوا بعده من قصاصي الستينيات، ممَّن تطرح كتاباتهم هذه الإشكالية.

والقصاصون الثلاثة الذين وقفنا عندهم في مضمار القصة ذات المضمون الاجتماعي عالج كلٌّ منهم الواقع من منظار خاص وبقناعة فكرية متميزة، ولكنهم، اتفقوا جميعهم، تقريبًا، في النظر إلى موادهم بعين محايدة وبإحساس يتسم ببعض البرود، فسجلوا الواقع تسجيلًا حرفيًّا دون أن يتخلل ذلك التسجيل أي عنصر ذاتي، وهذا التخيل أو المزج هو ما يقترحه القاص المغربي عبد الجبار السحيمي على مسار القصة القصيرة المغربية في هذه الفترة المدروسة.

(٧) عبد الجبار السحيمي والبطل المأزوم

تبدو قصص عبد الجبار السحيمي للدارس، منذ البداية، ومع اعتبار مع سبقها من نصوص قصصية، وكأنها تسعى إلى الالتقاء بالواقع والالتصاق معه بدون وسيط، أي بعيدًا عن أي إملاء ذهني أو تخطيطي مسبق يحدد لها قناة عبورها ويربك تتابع خطواتها. وما يجذب السحيمي إلى الواقع ليس الظواهر البارزة فيه أو الوقائع المثيرة، بل إن ما يلفت حسه القصصي هو وضعية الفرد وأزمته ضمن الظاهرة أو الأزمة، وهو يتوجه إلى مخاطبة هذا الفرد واستكناهه، وجعل معضلته مجسدة على مسافة الواقع الممتد. غير أنه لا يقف عند حدود هذه المرحلة التي قد تزيغ به عن قضية الواقع ككل، بل إنه، وفي حدود قيمة التجربة القصصية وجماليتها، ينمي الأزمة ليجعلها تكتسح ما حولها فتصبح هي قضية المجتمع الأولي. ويكون في مستوى التخمين، على الأقل، قد كسب الأمرين معًا: أي زاوج بين الأزمتين كلتيهما بتذويبهما في عجينة واحدة تكونت في رحم الذات والواقع. وأهمية هذه العملية تأتي لتثري الواقع وتنفث فيه حياة لم تكن فيه، فالقصاصون السابقون كانوا يقدمون لنا، إما حالات متيبسة كالصخر ومن منظور محايد بل جامد، من غير أن يضعوا يدهم على موقع النبض والرعشة في الحياة أمامهم، منطلقين في ذلك من مفهوم متيبس للواقع والواقعية، يعتقد بحتمية نقل الظاهرة بحذافيرها، أو يتقمص أقنعة الوعظ وتكرار السرد التقريري الخطابي. أما من وجدنا عندهم غير هذا، فقد كانوا يغرقوننا في سبيل من الآهات واللوعة في إهاب رومانسي رث، لا ينتهي لا إلى القصة ولا إلى الخاطرة.

على أن هذا كله يعزى إلى منطق المحاولة التي تخطئ وتصيب، وقد كان القاص المغربي يتلمس طريقه وسط ذلك كله، وكان رصيده من الطموح أقوى من رصيده في الفن، وفي الفن القصصي لا بد من الدربة الطويلة والعين اليقظة المتربصة، والرؤية الجزئية الكلية. ونحن لا نزعم بأي حال بأن عبد الجبار السحيمي قد امتلك هذه القدرات ولكننا نذهب إلى أنه، خلافًا لسابقيه، حاول أن يقرب الشقة بين الخاص والعام، وأن يتسلل إلى هذا العالم من منطلق الأزمة الخاصة التي تملك في عناصر تكوينها الأولى، قابلية النماء والشمول، ويبقى هذا في حدود المحاولة وليس في مستوى الإصابة وبلوغ المرمى المنشود؛ إذ إن قصص السحيمي هي الأخرى تحفل بكثير من شوائب النماذج التي سبقتها وتلتقي بعثرات مر بها من قبله ولم يتجنبها، ولذلك فما قصدناه يوجد، فقط، على صعيد الرؤية، وليس مطبقًا في أقسام العمل القصصي، مما يمكن استشفافه والوقوف عليه في كثير من قصص الواقعية المجددة في الستينيات.

يقدم لنا عبد الجبار السحيمي في قصته «رجل له قيمة»[٦٠] حكاية الشيخ إدريس في الحارة الصغيرة التي لا تعيره اهتمامًا ولا توليه اعتبارًا، وقد صادفت هذه اللامبالاة من السكان ميلًا جارفًا لدى الشيخ في طلب الاعتبار، والشره في اكتساب القيمة، أن يكون الإنسان ذا قيمة في المجتمع: «إنني لا أبحث في هذه الدنيا إلا على أن أكون رجلًا له قيمة» مما أذكى ميله وصعد أزمته، وقد كان يعمد في سعيه لاكتساب القيمة إلى توزيع «الريالات» على أطفال الحارة: «عندما كنت ألهو في الحارة مع زملائي الصغار، وعندما كان يطيب لنا أن نسخر منه بعض الشيء، فنتقدم إليه في صف طويل، لنمضي بتقبيل يده «الكريمة» ولنظفر ببعض الريالات التي كان يمنحنا إياها مقابل أن نقبل يده»[٦١] وعن طريق ملاحقة الصبي الشيخ إدريس الذي ليس سوى متسول بالأحياء الأوروبية، يستجدي صدقات الأوروبيين والميسورين لتنزف منه في جيوب الأطفال المترددين إليه.

وتبرز أول قيمة لهذه القصة في كونها اتجهت منذ البداية، حاشدة كل إمكانيات السرد والحوار، وبتركيز على الشيخ وعلاقته بسكان الحارة، لإبراز المفارقة المذكورة، هذه المفارقة هي التي تأتي لتكشف ناحية عن التنافس المريع في شخصية «الشيخ إدريس» المأزومة والكامنة أزمتها في البحث عن القيمة، ومن ناحية ثانية في إلقائها الضوء على النموذج البشري الذي تصطرع بداخله الرغبات، ويتضاد طموحه بواقعه، ويقوده فقر الواقع وشحه إلى خداع للذات يتلهى به عن أزمته الحقيقية، فلا تجديه البذلة العصرية فتيلًا بدل الجلباب، كما لا يجديه الزواج ولا الريالات المبعثرة، فقد: «كانت نفس الابتسامات الساخرة التي يوجهها إليه الصغار والكبار، ونفس الإهمال الذي كان يعرفه قبل أن يرتدي بذلته العصرية. وقبل أن يتزوج، وحين تنسد أمامه جميع السبل لتحقيق القيمة المفقودة، يفكر جادًّا في نصيحة الكاتب التي جاءت على لسان الفتى: «مت يا شيخ، اقتل نفسك، افعل أي شيء لتنتقل من هذا العالم إلى عالم الموتى.»»[٦٢] هذا هو الحل الذي يرتضيه القاص ويرى فيه حلًّا لأشكال هذا الفرد، الذي لا موضع له في الأرض، في عالم الصراع الحقيقي لا الوجود الزائف: «حقًّا إن الموتى رحمهم الله، يتمتعون بقيمة يحسدون عليها، إن جميع الناس يتحدثون عنهم حتى الذين لا يعرفونهم، آه ... إنني عندما أموت، سوف يقول الناس: «لقد كان الشيخ إدريس رجلًا ذا قيمة، لقد كان رحمه الله ...»»

إن «رجل له قيمة» بتوفيقها في رصد المفارقة وتشخيصها، على النحو الذي رأينا، تكون قد شكلت صورة قصصية، انسجمت فيها عناصر التشكيل القصصي وتماسكت لتبرز لنا صورة هذا النموذج-الواقع، في الظاهر وفي العمق، ودون أن يظهر ذلك على سطح هذه الصورة أي نتوء خارج من صميم التجربة وأصالتها.

وفي قصة أخرى «عائلة شريفة»[٦٣] يقدم السحيمي بطلًا آخر يعاني أزمة فردية تتولد منها الأزمة في المجتمع وفيها أيضًا يقصد إلى منطق المفارقة، ويتوجه إلى كافة عناصر القصة ومكوناتها، وفي الوقت الذي تمتد فيه يد القاص لحفر أزمة البطل تتسع الحفرة تدريجيًّا لتحتويه وتحتوي مجتمعه ف «هو» في «عائلة شريفة» يمثل حالة وجد وحب، لكنها بالنسبة للعائلة الشريفة، حالة ستلحق العار والخزي بالأسرة ومجدها التليد. إذ كيف يحب ويتزوج فتاة فقيرة من بنات الأحياء القصديرية، وحين تذعن الأسرة مستسلمة لأمره يحدث الشرخ وتتم المفارقة: «انتصر على عشرات الأجسام البضة البيضاء من أجل اللون الأسمر كأنه القمح، وذهب أبوه في سيارته المجنحة إلى حي القصدير؛ ليراه المرة الأولى في حياته، وأخبر أباها كأنه يأمره: إنه جاء ليخطب ابنته إلى السيد ابنه، ويطلب القرار بسرعة، فهو خجل من دخوله هذا الحي القذر، وقرر أبو الفتاة بسرعة، وألقى قراره بشفتين مزمومتين ووجه جامد «لا، إن مستواكم غير مستوانا، إننا عائلة شريفة!»»، ورغم ما يبدو من تلفيقية في هذه النهاية فإنها قد حملت الصراع في القصة وشارفت به حدود المفارقة الممثلة لعنصر درامي هام في القصة القصيرة.

وإذا كان عبد الجبار السحيمي يميل، كما ذكرنا، إلى المزاوجة بين البعدين الذاتي والواقعي، فإننا نجده فيما كتبه، لاحقًا، يتجه إلى تقمص أكبر للذات وبحث أعمق عن خصوصيتها وسعي أدأب لاستكناه خفاياها ولواعجها؛ إذ إنه بعد ذلك، يفك المعضلة ويتجاوز تلك الازدواجية لينتقل إلى الموقع الذي يلائمه أكثر ويطابق نفسيته وميله، وهو موقع معاناة وتأمل، حدس واستبطان، تضام للمرئي والمحسوس، والتفاف الواقع بالوجود، في بوتقة واحدة تصهر كل تلك العناصر وتدمجها في بعضها وتصنع منها مخلوقًا جديدًا لم تعرفه القصة القصيرة المغربية من قبل ولم يسطع في أفق قصاص، فيما أحسب.

هذا المخلوق يتمثل في الرؤية الذاتية للواقع والوجود، حين تتحول هذه الرؤية إلى نسيج يحبل بتجربة جديدة في لغة بسيطة شفافة تشغف العين وتخاطب الوجدان، تنشد التبليغ وأداتها الهمس والتصوير، تعبر عن الذات وتطمح إلى أن تكون ذاتها محورًا لرؤيا الوجود وهواجس مخلوقاته.

«في المدينة»[٦٤] هي القصة التي تحتفل بهذه الرؤية الذاتية وتذكي من محتواها لتجعلها تتسع فترفد الذات فيها الموضوع في محمول واحد، هو التجربة القصصية.

وأول ما يثير في هذه القصة أنها لا تقدم لنا الخبر الذي اعتدنا أن نعرفه في القصة القصيرة، كما أنها تتحلل من كل العناصر الكلاسيكية القص الفني، قاطعة الصلة

بالوحدات الثلاث المعروفة. إذ إنها تنقل إلينا التجربة أو الحدث، إذا جاز أن يكون حدثًا، على صعيد تجريدي وفي زحمة الانفعال والشعور، والزمن الذي تتطور فيه القصة وتنمو زمن نفسي خالص: «ومن الساعة المعلقة عند طرفي الشارع انطلقت دقات كثيرة ... مائة ... مائتان ألف، كانت الساعة تحسب عمر الزمان ... عمر الصمت والحزن في المدينة»[٦٥] هو زمن نفسي لأنه يكسر الزمن الحقيقي ويتخطاه ويصنع مؤشراته الخاصة التي تتراقص على مسافة الحلم-الواقع، ويسمع دقاته من نبض الأحاسيس وذبذبات الشعور العارم الذي يكتسح النفس بموت الأب فموت الشمس، أو موت الأب-الشمس، تنطلق القصة من هذا الموت: «الشمس تموت في السماء شاحبة كما كان وجه أبي شاحبًا وهو يموت، قولي وصيتك أيتها الشمس، كما قالها أبي قبل أن يموت.»[٦٦] هذه العبارات الأولى في نسيج اللوحة، وهي تحدد أول ما تحدد المرتكز الواقعي الذاتي للقصة، وتظللها للوهلة ببرقع رومانسي. وتكون العلاقة الثانية في محيط اللوحة هي المعضلة التي نتجت عن موت الأب، موت الشمس التي كانت تشرق على الأسرة: «أنا أحفظ وصيته، رأيت في عينيه صورة كبيرة لأمي وأخواتي الصغيرات، ثم قال لي: ارعهم أنت بعدي.»[٦٧]

تلك هي خطوط الأزمة في مظهرها الواقعي، كما عاناها البطل، ولو اقتصر الأمر على هذه الخطوط لما كانت للقصة أهمية أو لما توفرت على أية إثارة وجاذبية، فما أكثر القصص التي عالجت موضوع اليتم وما يخالفه فقدان الأب من نكبات وتبعات، ولكنها، كلها كانت، إما تحاول استدرار العطف والدموع، أو تنحي باللائمة على غبن الحياة ومظالمها. أما «في المدينة» فهي تقدم لنا هذه المعضلة ذاتها ولكن، وهذا هو الفارق الأول، من منظور ذات أي من خلال انعكاس الفعل الخارجي على الذات ورد الفعل إزاء مأساتها وفي رد الفعل هذا يكمن الفارق الثاني لينقل المأساة من حدود الذات المحاصرة بأزمتها الخاصة إلى امتداد فسيح هو الوجود بأكمله، وتحت ثقل الألم الكابس تتم عملية الإسقاط على الواقع الخارجي، الذي ينحني على الذات ليشف بأحزانها فيتخذ ميسمها وينطوي على مكامنها، وهذا، بالضبط، هو ما يشكل أزمة البطل ومعضلته.

من البدء يأخذ موت الأب صورة موت الشمس، فهما، معًا، قد ماتا ووريا التراب تاركين البطل لعذابه المتفرد: «لم يسألني أحد لماذا أبكي فهم لا يعرفون أن الشمس قد ماتت، ولم توصي بي أحدًا.»[٦٨] هو عذاب متفرد رغم أساسية الموضوعي وشرط وجوده، عذاب خاص أكثر من حجم الواقع، بل إن هذا الأخير ينطوي فيه ويعنو له، وأزمة كهاته تحمل صاحبها لتقف به على حافة الاغتراب أو تجعله في وضع الشاة الجرباء من القطيع

السليم: «ظلت قدماي تضربان أرض الشارع في المدينة الكبيرة الصامتة، والوجوه تمر بي سريعة، دون أن تقف، دون أن ترد على ابتسامتي.»[٦٩]

إنها الغربة إذَن وأي غربة هي؟ ما حقيقتها وما مصدرها؟ أو يكون موت الأب وحده حافزًا على هذا الامتلاء الغامر بالحزن وعلى استشعار هذه الوحدة الكثيفة: «المدينة فارغة تمامًا في الليل، والناس الذين مروا بي لم يردوا على ابتسامتي، لم يعرفوني» و«رحت أفكر في المدينة الكبيرة التي لا يبتسم أهلوها، لا يعرفون أحدًا لا يتحدثون».

إن الفعل الخارجي كل هذه السوداوية وما يجنح إليه القاص من التأكد على هوية الاغتراب، ومن تشكيل البعد الميتافيزيقي للموت، بحيث إن الرنين الذي يسمع في القصة بأكملها هو رنين الموت وما يرى هو شبحه وقد تسربل بكفن أحزان البطل ودفن مع الأب والشمس. ومما لا شك فيه أن قسمًا كبيرًا من هذه الأحزان مبعثه التأثر، إما بالأدب الرومانسي الذي يحتفل أيما احتفال بالعامل الذاتي والمأساوي منه على الخصوص، والتأثر أيضًا بالأدب الوجودي الذي يعنى بالفرد في عالم مزقته الحروب ونهشت ذاكرته وفتتت وجدانه، ويجعل منه محور كل شيء في مسيرة طويلة لتأكيد الهوية ونحو مزيد من الانفصال عن الواقع المضلل. ولا شك، كذلك، أن لمزاج الكاتب ونفسيته دورًا لا يمكن تجاهله أخيرًا.

ولعل هذه العوامل مجتمعة هي التي تضافرت لتقدم لنا «في المدينة» قصة تملك من نصيب الواقع «فعلًا» بسيطًا أخذ ينتفخ ويتضخم من خلال ذات مأزومة حتى استحال، بحق: نموذجًا لبطل مأزوم فوق واقعه، قصة تعتمد العبارات الشفافة والكلمة الشاعرية والخيال الشعري والصورة الموحية. وهي بعد ذلك، وفوق ذلك، حديث شجي لنفس معذبة لو لم يكن الموت مبعثه لتقدم إلينا في شكل خاطرة. ويخيل إلي أن السحيمي كان ينوي شيئًا آخر غير القصة، أحسب أنه كان مهمومًا بالقالب التعبيري الذي يناسب مزاجه ويوافق فيض ذاته، وقد وجده بالفعل، وتهيأ له فيه الكثير، حتى أصبح به صاحب اتجاه وذوق في كتابه المذكرات والخاطرة.

(٨) خلاصات

مع عبد الجبار السحيمي نقف عند نهاية كتاب هذه المرحلة من تاريخ القصة القصيرة بالمغرب وتطورها، وهذا لا يعني أنهم، وحدهم، كانوا في الميدان إبانها، وإنما كان اقتصارنا على من له كثرة من القصص ترسم خط تطور فكري وفني بذاته.

وقد تميزت هذه المرحلة في جانب معالجة الموضوع بمضمونين اثنين:

(أ) المضمون الكفاحي النضالي
(ب) المضمون الاجتماعي الواقعي

تميز الأول:

- بالحماس الشديد للموضوع والانفعال لذكريات الكفاح والاحتفال بالبطولة والتضحية من أجل الوطن وقيمة الحرية.
- بالروح التفاؤلية التي تجعل المستعمر يندحر في كل المواقف والوطنيين يحصدون بذور كفاحهم وشجاعتهم.
- التركيز على البطولة الفردية، أي جعل الفرد محور البطولة والنضال وعلى يديه يتحقق النصر ويزهق الباطل.

(٨-١) وعلى صعيد الشكل الفني

يؤلف السرد أهم عنصر من عناصر القصة إذ بواسطته تتم رواية الخبر وتشكيل الحدث وتطويره والوصول به إلى لحظة التنوير. أما الحوار، فهو في غالب الأحيان يرد مكملًا للسرد منبثقًا عنه وتابعًا له، وقليلًا ما يسهم في إنماء الحدث أو شرح شعور الشخصية، وإن فعل، فالتكلف والابتعاد عن روح الفن، أو الحوار الفني سماته الأساسية.

وعلى الرغم من حرص القصاصين لتوفير الوحدات الثلاث لقصصهم، فإننا لا نجد أي تناسب بين هذه الوحدات، فالمقدمة تطول طولًا مسرفًا لا يتناسب مع حجم القصة القصيرة ولا ينسجم مع ما يعرف عنها من اقتصاد وتركيز. والعقدة لا يتم بناؤها بحسب التسلسل الضروري باعتبار العلة والمعلول، وإنما بصورة ناشزة ومفككة، أما الحل فغالبًا ما يأتي فجائيًّا حاسمًا ليضع حدًّا للباطل وإعلانًا للحق، بكيفية ساذجة، تظهر، في النهاية، تهافت الحبكة والشكل القصصي، الذي يظهر وقد استعار سمت الصورة القصصية حينًا والقصة التقليدية حينًا آخر، والمقالة القصصية في بعض الأحايين.

أما الشخصية القصصية فهي أشبه بتجويف خشبي قد مُلئ قشًّا، ووضعها على هذه الشاكلة يجعلها مفرغة أو تكاد، إذ لا تملك أن يصدر عنها أي فعل أو فكرة أو تدخل لأنها لا تقبض على عنان حركتها ولا تنمو بما يوافق خصوصيتها، ولا تستطيع أن تحقق هويتها بما يكفل لها الوجود الحي المتميز داخل النص، فهي مجرد أداة طيعة

في يد القاص، عجينة يشكل منها ما يشاء وبالكيفية التي يشاء، ليجعل منها في الأغلب، بوقًا لأفكاره، ومصداحًا تنفجر منه حماسته وانفعاله، فيغمطها بذلك حقها ويتساهل في أصل وجودها، وينبذها نبذًا تامًّا، وحين يفعل ذلك فإنه يكون قد ساهم أو عمل على نبذ أهم ركن من أركان القصة.

(٨-٢) أما المضمون الاجتماعي الواقعي

فقد رصد الواقع وسعى للتعبير عن بعض جزئياته وعمومياته، ولكن التعبير عن الواقع وتبني القضية الاجتماعية لم يكن واحدًا عند كل من تناولوه: فمنهم من ارتكن إلى الظاهرة الاجتماعية يؤطرها ويحصرها جاعلًا منها، في قالبه القصصي، المعادل الجمالي للواقع ككل. ولذلك فهو من الناحية الأولى لا يقف عند جوهر اللقطة القصصية ومثار اهتمام القصة القصيرة التي ترصد التفصيل الصغير، واللحظة العابرة، تنتخبها من بين ركام الأحداث والصور، فتصقلها وتعرضها على مجهر الواقع النابض وتستشف منها الحاضر وتكون مرآة للمستقبل بحيث لا يتحول الواقع، حينئذٍ، إلى قطعة جامدة أو مادة كلسية عديمة الليونة والإيحاء. وهي من الناحية الأخرى، على الرغم من ارتكانها إلى الواقعية في التصوير، تميل إلى ما يسمى بالنمطية الفنية التي تختزل الشخصية في سمات فكرية عامة.

- ومنهم من عمد، بغاية الوفاء للواقع وقضايا المجتمع.

أولًا: إلى تبني مفهوم ساذج للواقعية، حرفي، تسجيلي، يفهم من الواقع كل ظاهر منه ومشهور، فيتم سرد الخبر حسب نموذج الخبر العادي بتفصيلاته وجزئياته الزائدة دون تقصد أو اختزال.

ثانيًا: إلى التجول بالعدسة القصصية في زوايا وأركان مختلفة من حياة الناس والتقاط أدق أنماط عيشهم وسلوكهم وتقلبهم مع أحوال الدهر. ولكن العدسة تلتقط الكل وتضعه في لوحة ذات شطرين متعادلين ومنسجمين، تغطيهما في النهاية، ودومًا، غلالة الانفراج وتشرق في أفقها بوارق الأمل والخلاص.

ثالثًا: إلى استكناه خبايا الذات والاستقاء من معينها، مع سعي للالتقاء بخامة الواقع الخارجي، أحيانًا، في معادلة توازي بينهما، وتارة في احتلاب للمشاعر، مشاعر النفس الدفينة والإغراق في الذاتية التي تشحب الموضوع وتقلص من حجمه وسلطته.

أما الشكل الفني الذي رافق خطى هذه الواقعية وتلك النظرة المجتمعة فهو:

مستقى منها، مستنبت من جذورها وأشكال تبلورها، فالفهم الذي ساد أذهان قصاصي هذه الفترة للواقعية، والنظرة التي لونت نظرتهم للواقع، والمعنى الذي اكتسبوه عن المجتمع. كل ذلك هو ما لون وغلف كتاباتهم واصطبغ به الشكل الفني عندهم، كما يمكن إيجازه في التالي:

(١) اعتماد الوحدات الثلاث للقصة القصيرة، اعتمادًا متوافقًا ومتناسبًا أحيانًا، ومختلًّا في أحيان أخرى، غير متوازن، يطغي قسم منه على بقية الأقسام.

(٢) اعتماد عناصر النسيج القصصي من سرد وحوار ووصف وغيرها لعرض الخبر وتأسيس الحدث وإنمائه وتطويره، والدفع به إلى مصبه النهائي ومن الملاحظ أن هذه العناصر تستخدم بتفاوت كبير: فالسرد هو العنصر الغالب وهو متعدد عند مختلف القصاصين، ولكنه يتميز بإسهابه وتعميمه وبعده عن الدقة والاقتصاد المطلوبين في القصة القصيرة، مباشر وتقريري في كثير من فقراته، وهذا ما يفقده سمة الإيحاء وبارقة الإشعاع، يستخدم الكلمات والتعابير الطنانة، مما يلجم قدرة التصوير فيه ويجمده عند حافة التقرير السريع، ذي الدلالة الواحدة، وقليلًا ما نجد السرد يأتي ملائمًا لطبيعة التجربة القصصية، مطاوعًا لمقتضياتها.

أما الحوار فينطبق عليه ما قلناه، سلفًا، من قصص الكفاح الوطنية، إذ هو استمرار للسرد، نادرًا ما يستقل بذاته ويكشف عن صميم تكوينه وتأليفه على إبراز الحدث وتكميله والإفصاح عن دخيلة الشخصية. كما لاحظنا سعي بعض القصاصين إلى استعمال الحوار الداخلي ولكنهم ينحرفون إلى المناجاة البسيطة التي تختلط بالتجرد في غالب الأحيان.

(٣) إن الشكل القصصي لهذه الفترة في مجمله سعى جاهدًا للتخلص من زعانف الشكل القصصي البدائي، وذلك الذي تطور عنه، وجهد أيضًا في سعيه للاتصال بالقالب القصصي القصير في شكله المتكامل الناضج، وهو إذا كان قد سار على هدى من خصائص القصة القصيرة الكلاسيكية، التيمورية ونظائرها في الشرق العربي، فقد عز عن بلوغ الجوهري في القصة القصيرة الكلاسيكية، والمتمثل في احتواء اللحظة العابرة واللقطة العارضة والإشارة البارقة، المعبرة عن الذات أو الواقع وإدخالها في قالب الفن الذي يشذب أطرافها الزائدة ويقدمها مصقولة تشع بالدلالات، أصيلة وفي بعد عن الهجنة، هجنة الأشكال المتداخلة التي قد تكون قصة وقد تكون أي شيء آخَر.

لقد كانت هذه المرحلة في الاستقلال ذيلًا لما قبلها، وهذا نتيجة أساسية، ولم يكن بوسع القصة القصيرة أن تظفر إلى صعيد أعلى، لم تكن الظروف الثقافية والموضوعية قد تهيأت له بعد، ولذلك فقد كانت شوطًا لا يستهان به في طريق القص الفني الذي سيتبلور في أشكاله الدقيقة والفنية وفي اتجاهاته ومضامينه المتطورة خلال المراحل المختلفة من الستينيات.

هوامش

(١) العلم، ع ٢٤٣٠، ١٧ يناير، ١٩٥٧م.

(٢) رسالة المغرب، مايو، ١٩٥٢م.

(٣) محمد الحبيب الفرقاني، من مواليد تحناوت بضواحي مراكش، في ١٨ دجنبر ١٩٢٢م.

(٤) رسالة الأديب، ع٤، أبريل، ١٩٥٨م، يزيد محمد الحبيب قائلًا في المصدر ذاته:

> «... الأدب مسئول أن يعيش هموم الحياة وآلامها وآمالها، وينزل إلى الجماهير الكادحة الهاجعة ليحركها ويوقظها، ويبعث في جوانبها الحركة والتمرد والحياة والأمل. إن الأديب ليس فنانًا فقط، ولكنه حامل رسالة اجتماعية وأمانة إنسانية كبرى. ولذلك فهو فنان ومسئول، وإنما تقوم هذه المسئولية على استطاعاته أكثر من غيره بتحسس الحياة وما تعج به من آلام وآمال ... وإن سلبية الأدب المغربي المعاصر، وانطوائية أغلبية أدبائنا قد أفقدت أدبنا كثيرًا من القيمة الإنسانية المتوخاة منه، وزاغت به عن الدور الذي عليه أن يضطلع به في ظروفنا الراهنة. إن على كتابنا وشعرائنا وفنانينا أن ينسجموا مع محيطهم وظروف مجتمعهم، وعليهم أن يعيشوا هذه الظروف، ويذيبوا عواطفهم في هذا المحيط، ليعلموا أمتهم أحسن ما يحسون، ويوحوا إليها في ظروفها الحائرة أفضل ما يشعرون، ويرسوا لعواطفها وآمالها الأمثولات، ويجددوا لثورتها المسالك والاتجاهات.»

(٥) أتاحت لي مشاركتي في حقل الكتابة القصصية بالمغرب، والوجود داخل اتحاد كتاب المغرب، وكذا حافز البحث، التعرف على عدد كبير من القصاصين. وقد كانت لي مع بعضهم جلسات أغلبها شفوي استجمعت خلالها عددًا من الملاحظات والانطباعات، عن

قراءاتهم وتصورهم للكتابة القصصية القصيرة والأدب، عمومًا، ولم أشأ أن أثبت ذلك مقتصرًا على الإفادة منه كل ما سمح الظرف بذلك، ولأن اهتمامي كان بالأساس، منصبًّا على النصوص أقلبها وأستقرؤُها في سياق تطورها الداخلي والخارجي.

(٦) جريدة «الشعب» الجزائرية، ٤ نوفمبر ١٩٦٦م، سبق نشرها سنة ١٩٥٨م بجريدة العلم.

(٧) المصدر السابق.

(٨) المصدر السابق.

(٩) المصدر السابق.

(١٠) محمد القطيب التناني، من مواليد الدار البيضاء، حوالي ١٩٣٠م، ومن الجيل الوسط لكتاب القصة القصيرة. يشتغل حاليًّا مديرًا لمدرسة ابتدائية بالدار البيضاء، وقد انقطع عن كتابة القصة.

(١١) المصدر السابق.

(١٢) المصدر السابق.

(١٣) المصدر السابق.

(١٤) المصدر السابق.

(١٥) المصدر السابق.

(١٦) العلم، ٥ فبراير، ١٩٥٨م.

(١٧) المصدر السابق.

(١٨) المصدر السابق.

(١٩) مات قرير العين، دار الكتاب، الدار البيضاء، ١٩٦٥م، وهي قصص متفرقة نشرت قبل هذا التاريخ بكثير في جريدة العلم.

(٢٠) مات قرير العين، المصدر السابق، مقدمة المجموعة، ص٣.

(٢١) مات قرير العين، المصدر السابق، مقدمة المجموعة، ص٣.

(٢٢) المصدر السابق، ص٢٧.

(٢٣) المصدر السابق.

(٢٤) المصدر السابق.

(٢٥) المصدر السابق.

(٢٦) المصدر السابق.

(٢٧) مات قرير العين، المقدمة ص٤.

(٢٨) مات قرير العين، المقدمة ص٤.

(٢٩) قدر العدس، المطبعة الوطنية، الرباط، ١٩٦٤م، مكتوبة بسنوات قبل نشرها، يقول أشماعو في المقدمة: «صرفت أيامًا وشهورًا وأعوامًا عشرة في كتابتها وتنقيحها»، ص١١٩ من الكتاب المذكور.

(٣٠) قدر العدس، ص١٣.

(٣١) العلم، ٣٠ يونيو، ١٩٥٨م.

(٣٢) المصدر السابق.

(٣٣) مجلة رسالة الأديب المراكشية، س١، ع٤، أبريل، ١٩٥٨م.

(٣٤) المتسولة، ص١٢، المصدر المذكور.

(٣٥) المصدر السابق.

(٣٦) المصدر السابق.

(٣٧) بائعة الإحسان، جريدة الرأي العام، ٣ غشت ١٩٦٠م.

(٣٨) المصدر السابق.

(٣٩) المصدر السابق.

(٤٠) أحمد محمد أشماعو الوطنية، قصة السيد بلخير، قدر العدس، المطبعة الوطنية، الرباط، ١٩٦٤م، ص٥١.

(٤١) قدر العدس، ص٤٣.

(٤٢) المصدر السابق.

(٤٣) المصدر السابق، ص٧.

(٤٤) المصدر السابق.

(٤٥) المصدر السابق.

(٤٦) المصدر السابق.

(٤٧) المصدر السابق.

(٤٨) سعد الله ونوس، كاتب مسرحي وناقد سوري، دراسة عن القصة العربية، المعرفة السورية، ع٣٦، غشت ١٩٦٥م.

(٤٩) المصدر السابق.

(٥٠) المظلومة، مات قرير العين، ص١٣٨.

(٥١) حيدر حيدر، مجلة «المجلة»، القاهرة، أغسطس ١٩٧٠م، في مقال عن «القصة السورية».

(٥٢) عبد الكريم غلاب، المظلومة، مات قرير العين.
(٥٣) المصدر السابق.
(٥٤) المصدر السابق.
(٥٥) المصدر السابق.
(٥٦) ابن مجهول، مات قرير العين، ص٦٠.
(٥٧) الأمل الجميل، مات قرير العين.
(٥٨) العلم، ١١ نوفمبر ١٩٨٥م.
(٥٩) المصدر السابق.
(٦٠) المصدر السابق.
(٦١) العلم، ٨ يوليو ١٩٦٠م.
(٦٢) العلم، ٦ يناير ١٩٦١م.
(٦٣) المصدر السابق.
(٦٤) المصدر السابق.
(٦٥) المصدر السابق.
(٦٦) المصدر السابق.
(٦٧) المصدر السابق.
(٦٨) المصدر السابق.
(٦٩) بالإمكان الرجوع إلى جريدة العلم التي كتب فيها السحيمي مذكراته على امتداد الستينيات ثم «الخواطر الطائرة» خلال السنوات الأولى من السبعينيات.

الباب الرابع

الفصل الأول

التطورات السياسية والاجتماعية في المغرب وأثرها العام على حركة الفكر والأدب وارتباط كل ذلك بنضج القصة القصيرة

مدخل تاريخي.
خطوات التطور القصصي وأسبابه.
القصة القصيرة الفنية في المغرب من خلال اتجاهاتها البارزة.

* * *

(١) مدخل تاريخي

يلزمنا قبل الإشراف على عالم القصة القصيرة الفنية والخوض فيما طرحته من مفاهيم جديدة أو متطورة، ومن أساليب في التعبير والتصوير، أن نستطلع الأجواء العامة التي نمت فيها الملابسات المختلفة التي رافقت وأحاطت بتكونها وصاحبت خطواتها وهي تخطو بين السير الوئيد المطمئن والتعثر المعرقل، أو هي تتذبذب بين الحالات والصور المشعة، الناصعة، والأخرى الباهتة أو الحائلة.

ولا حاجة للتذكير، مرة أخرى، بأهمية التعرض لخلفيات ومرتكزات الواقع، فهو مجال التجربة الإبداعية ومناط العرض والتصوير، وفوقه وفي ثناياه ورحمه يولد جنين هذه التجربة وينمو ويترعرع، وبالتعرف على مناخه وملامح تكوينه ووجوه بروزه وتعدده يتاح لعمليتي التحليل والنقد للأثر المدروس أن تأخذا شكلهما المتكامل وسندهما الضروري، خاصة والأمر في هذه المرحلة متصل بوضع تطوري ونقلة اجتماعية تاريخية، على مداها وبسبب منها، مباشر وغير مباشر، سيأخذ الأدب المغربي والقصة القصيرة

فيه مظهرًا ومعاني إن لم تكن جديدة تمامًا، فهي متطورة لما سبق ومساوقة لظروف الفترة التاريخية. إن هناك، إذَن، مجموعة من العوامل السياسية، الاقتصادية والاجتماعية، ساهمت كلٌّ منها على حدة في غزل النسيج الكثيف للمجتمع المغربي والمناخ الثقافي الذي نما فيه نسيج القصة القصيرة وأزهر فيه عودها:

كانت الحياة السياسية[1] قبيل الستينيات قد بلغت حدًّا من الفوضى والاختلاط أدى إلى تضارب في المفاهيم وتداخل في السلطات والمسئوليات. ثم تبين أن حلم الاستقلال قد تبخر وأن المطامح والأماني التي كان المواطنون يعلقونها على عودة الملك وانتزاع حرية البلاد قد غدت سرابًا أو ما يشبه السراب، وأن الأمور آلت إلى غير ما كان في الحسبان. ذلك أن الحياة السياسية انشقت عن فئة كان لها الدور الأكبر في قيادة حركة التحرر الوطني ضد المستعمر وفي تعبئة الجماهير بخوض الكفاح والجهاد. انطلقت هذه الفئة التي كانت تعبر، منذ البدء، عن جذور وعناصر برجوازية تجني الثمار وتلتهم حصاد التضحيات وسنوات الاستعباد والاضطهاد، ثم أن طبيعتها البرجوازية والمحافظة لم تكن تسمح لها بتطوير النضال وأسلوب الكفاح وذلك في التبشير بقيم سياسية جديدة وقمينة بتحسين أحوال السكان الاقتصادية والاجتماعية وفي العمل على إرساء أسس حياة سياسية ديمقراطية. لقد تم، بدلًا من ذلك، استغلال الحماس العارم للمواطنين، والتسابق على مراكز الحكم والتسيير الاقتصادي، وذلك كله، في تواطؤ سافر مع القوى السائدة. وأن مظاهر هذه الوضعية أبانت انحياز القوى السائدة إلى جانب فئات النهب والجمود لإجهاض المعنى الحقيقي للاستقلال ووقف مسيرة تطور الشعب المغربي، الذي كان يطمح لبرنامج سياسي واقتصادي يستجيب لحاجاته ومطامحه، هذا البرنامج الذي ما لبث أن شق طريقه إلى الظهور، والذي تفتق عن بروز تنظيم سياسي للقوات الشعبية بمثابة تعبير متجدد عن يقظة الضمير الوطني، وأيضًا بمثابة احتجاج على الوضع المنحرف الذي انزلقت فيه البلاد وللتبشير بأسس سياسية وطنية تقدمية ذات مخطط شامل يمس مناطق الحساسية والارتكاز في جهاز الحكم والثروة الاقتصادية والقاعدة الاجتماعية.

لقد كانت هذه الحركة السياسية، دون ريب، التفافًا لقوى الشعب المهضومة الحقوق، من عمال وفلاحين وتجار صغار وحرفيين وموظفين متوسطين وطلاب، وفي شكلها الفعلي تجسيدًا للطبقة المتوسطة التي تمارس عادة أشد الأدوار تأثيرًا وحركية على صعيد التحول الاجتماعي، كما كانت طموحًا لنشر فرش جديد على الأرضية الاجتماعية تمتد فيه مطامح

هذه الطبقة وتعبيراتها المختلفة، والتي من أهمها، طرح شعارات التقدمية والديمقراطية الصحيحة والتحرر الوطني على المستويات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية.

إلا أن القوى المضادة للواقع المتقدم كانت تقف بالمرصاد، فلم يتيسر للعمل الوطني التقدمي أن يحفر مجراه العميق ويغرس أسس وجوده، فقد عصف بمشروعه تحالف القوى المضادة لحركة التاريخ، واستمرت البلاد تتخبط في خليط من المشاريع والمخططات وأشكال التمثيل الديمقراطي المزعوم، والوقوع في شرك التبعية الاقتصادية والاستعمار الجديد الضامن لمصالح البرجوازية الوطنية وحلفائها، والابتعاد عن كل ما قد يهدف لخلق الشروط الإنسانية والعادلة لحياة السكان. وقد أدى هذا كله إلى اتساع الهوة بين الحاكمين والمحكومين من جهة، وإلى تعرض الحركة التقدمية لسلسلة من الضغوط والمضايقات لم تثنها كلها عن عزمها ومسيرتها في قيادة حركة التحرر الاقتصادي والاجتماعي والمناداة والعمل من أجلها، من جهة ثانية.

ويمكن القول، وبشكل مركز، إن فترة الستينيات شهدت على امتدادها استعراض قوتين رئيسيتين ذاتي جيوب واستطالات عديدة، قامت بدور هام وواضح على مسرح الأحداث وتوجيه مسارها ومن ثم تشكيل منظومة الواقع، إنْ عمليًّا أو في صيغة طموح نظري مرتبط بممارسة يومية، فهناك:

التشكيل الرسمي أو السياسة الرسمية التي عرفت برامج مختلفة ووضعت خططًا عديدة في ميادين الاقتصاد والفلاحة والاجتماع والتعليم والثقافة، وهي التي أثمرت حاليًّا فئات التقنيين والبيروقراطية الإدارية وعززت من صفوف البرجوازية الصغيرة وبلورتها كشبه طبقة تحلم بالصعود إلى ذلك الغنى الفاحش الذي حصلت عليه البرجوازية الوطنية وريثة مكاسب الاستعمار والمستفيدة من تمركز التجارة والقطاع الخاص عمومًا في المدن. وواضح مدى التشابك في تركيب هذه الفئات، التي، وإن اتفقت على صعيد واحد، فإننا لا نجد ما يجمع بينها سوى المصلحة المشتركة، مصلحة الاستفادة والإثراء على حساب الغالبية من السكان.

وبدهي، كذلك، إن الثقافة التي يمكن أن تنتجها هذه الفئات هي ثقافة محافظة في جوهرها، مكرسة لواقع استغلالي، على الرغم من روافدها. ويمكن، بشكل اختزالي، أن نصف ثقافة هذه الفئات بأنها ثقافة تلفيقية انتقائية، فهي بالنسبة للإعلام المحافظين والحراس على هيكل الدولة ومتاعها، دينية عربية «أصيلة» مستمسكة بأهداب السلف الصالح والتراث العربي الإسلامي (أي تراث؟) مستهجنة لأساليب التجديد والتطوير وفي

الفكر والتعبير، متحاملة على كل ما يخدش قيم الخنوع والاستعباد ويسعى لإسقاطها. وهذه الثقافة، بالنسبة للفئات الأخرى، عصرية متجددة، تتعالى على المجتمع وزراياته وتبطن في دخيلتها مقتًا للقيم العقيدية والتراثية، وإن أبدت ظاهريًا، وبحكم مصالحها، الولاء لهذه القيم والانصياع لمقاصدها. وأن عصريتها هذه تقصد إلى الاحتفال بمظاهر الحياة الغربية وثقافتها وأنماط وجودها، لكن في حدود بنية وإطار الليبرالية، ولذلك فعداؤها للفكر الاشتراكي واضح وتبعيتها واستلابها هو أشد ما يميزها أيديولوجيًّا. إن الثقافة الرسمية التي نعتناها بالتلفيقة والانتقائية هي، إذَن، ثقافة الطبقة السائدة، الطبقة السائدة وحدها وليس كل الطبقات الموجودة في المجتمع كما تحاول هي أن توهم بذلك، وهي لهذا الأمر تعلي ما يوائم مصالحها ويشد عضدها، وتصد بل وتجهز على كل تعبير ثقافي مغاير ومناوئ. وبما أن هذه الثقافة متحجرة، تصد عن الانفتاح والتجديد العميقين، فقد جاءت أشكالها التعبيرية نماذج مكرورة تفتقد في الفن الصفاء والصدق والقصد، وفي الفكر العمق والوضوح والمنهج العلمي المتطور.

وإذا كان ذلك هو التشكيل الرسمي فإن هناك الطبقات والفئات الأخرى التي يأتي ترتيبها أسفل السلم الاجتماعي والمادي، والتي لم تجن من الاستقلال شيئًا، بل أصبحت ولا تزال، لحد الآن، نهبًا لشتى ضروب الاستنزاف، وهذه بدورها تفتقد التجانس ووحدة النسيج الاجتماعي، وإن كانت تلتقي في الجانب المادي والطموح للأحسن ونشدان التغيير إنها تتركب من العمال والفلاحين وصغار التجار والحرفيين والفئات التي أخذت تنمو بعد الاستقلال وعلى امتداد الستينيات، أي الطلبة وأعداد كبيرة من الموظفين الصغار والمتوسطين، على أن هذا التنكيل يضم، بصفة عامة، الطبقة المسحوقة والأخرى المتوسطة، والتي تقترب في بعض ملامحها وسلوكها من البرجوازية الصغيرة. إن هذه الفئات جميعًا، والتي ازدادت تناميًا وتبلورًا عبر سنوات الاستقلال وعلى امتداد العقد السادس من هذا القرن في المغرب، هي التي ما انفكت تعيش الصراع وتكون عنصره الحاد والذي لا يلين، والطرف الذي تعرض المحن والأهوال وما يزال، ويمكن، إلى حد، ومن بعض النواحي، اعتبار حوادث مارس ١٩٦٥م الشهيرة تجليًا وتجسيمًا لقوة هذه الفئات وتعبيرًا عن موقفها الاجتماعي، إذ أظهرت في مجموعها رغبة واحدة، التغيير وبشكل عاصف.

ويمكن القول، وبصورة عامة أيضًا، إن الطبقة المتوسطة لعبت دورًا رئيسيًّا في تشكيل وتوجيه خطوات الأحداث عبر مرحلة الستينيات وفي صياغة أيديولوجية، سياسية وفكرية، والتي ما لبثت أن استقامت متفردة ثم تصلبت واخشوشنت بأن اتخذت لها

صفوفًا من التنظيمات السياسية، التي وإن تفاوتت أصولها وركائزها، فهي تلتقي، جميعًا، في وحدة الهوية التقدمية.

وإن الثقافة الصادرة عن هذا التركيب الطبقي لتعبر، إلى حد بعيد، عن هويته وتعطي من نواحي مختلفة صورة مغايرة للثقافة الرسمية، على الرغم من أنها ليست هي البديل الحقيقي أو النهائي، وليس غريبًا بعد هذا أن تكون الأجناس الأدبية الجديدة قد خرجت من رحم هذه الطبقة وانطبعت بطابعها وخصائص تكوينها وتطورها، إن هذه الأجناس ومن ضمنها القصة القصيرة جاءت لتكون التعبير الفني عن هموم هذه الطبقة ومشاغلها الفردية والعامة، في محيط اجتماعي تتصارع فيه القيم والمصالح المتضاربة وتسقط فيه القوة الاجتماعية الصاعدة مرات عديدة تحت ضربات قوى أكثر قهرًا وجبروتًا، وهي في كل ذلك ما تفتأ تعاني وتتسنج وتعي أيضًا في أحيان كثيرة، وهذه الحالات كلها أعطت التصعيد الفكري لحركة الواقع السائرة إلى أمام رغم ما يعترضها من عراقيل.

هذا المناخ العام، الذي قصدنا أن يكون عرضه هنا عامًّا، انتعشت فيه القصة القصيرة ووجدت فيه بعد بحث طويل شكلها الحقيقي ومضامينها الأصلية. ومعرفة هذا المناخ بأجوائه المختلفة أساسي وهام في توحيد فهم النصوص القصصية وفي إدراك إلحاحها على قضايا دون أخرى، وأيضًا، في استغراقها في بعض الهموم الحساسة.

(٢) خطوات التطور القصصي وأسبابه

إن النتاج القصصي الذي يمثل مرحلة النشأة، وما تلاه، على الرغم من تعدد مضامينه وتداخل أشكال كتابته، لم يستطع أن يبلغ الحد الذي يضع فيه قدمًا راسخة على أرض الأقصوصة، فبقيت، بذلك، جل القصص تفتقد صلابة الهيكل وتماسك البناء القصصي، إن لم نقل إنها لم تتوفر على عناصر تكوينه الأساسية فظلت تعاني من فقر شديد في تمثل أبسط الأسس التي تؤلف التقنية القصصية القادرة على ضم أطراف العمل ضمًّا يبرز المضمون ويفي بمعالجته دون أن يخل بالقياسات والتقديرات الفنية.

لقد نبت الفن القصصي، في المغرب، في أرض غريبة عنه، ليس فيها ما يهيئ لتقبله ويمكن من ذيوعه ويساعد على نمائه ونضجه، ومن ثَم، لم تتمكن النبتة القصصية من الإزهار والتجذر في نفوس الأدباء والقراء أو في رحاب ما كان يكتب مما تداول الكتاب والمنشئون المغاربة على نسجه من مقالات، وتدبيجه من خواطر نثرية، الشيء الذي جعلها — أي النبتة القصصية — تبقى ضائعة ومحجوبة وسط مساحة شاسعة من الأعشاب

البرية أو الكتاب التي لا تعرف من المقصة سوى «رُوي» و«كان» و«ويُحكى أن» و«أخبرني أحدهم»، وعلى نحو من الفهم والتفسير يشوه القصة والنثر معًا، ولا تمت بأي سبب فني للقصة في شكلها الذي أخذناه عن الغرب في العصر الحديث، كما سبقت الإشارة إلى ذلك في مقدمة هذا البحث.

وقد مرَّ زمن ليس باليسير، سواء في المغرب أو في المشرق العربي، ضل فيه كثير من الكتاب طريقهم إلى التعبير القصصي الصحيح وبقوا يعانون آلام تكوين جنين قصصي سليم، ورأينا كيف تعاقب الجيل الأول في فترة الأربعينيات على كتابة القصص في جهاد وعناد مستميتين وعلى تكييف إنشائهم النثري لهذا القالب الفني الجديد ولوضع اللبنة الأولى لإشادة بنيان القصة.

وعلى الرغم من المحاولة العنيدة وجهد الاستماتة، فهم لم ينشئوا قصة قصيرة حقيقية.

كانت المقالة القصصية، أولًا، التي تطرق موضوعًا يقتضيه ظرف أو حادث ما، والأغلب أن تكون للوعظ وبإسداء النصح أو للحديث عن واقعة عارضة يراد بها أن تكون بنت الواقع بالنية أو بالتعسف، وتحاط المقالة بسياج يراد له أن يكون هو الإطار القصصي ويدفع بحدث أو حكاية تكون مشجبًا ومناسبة لترديد وتوجيه العظات والنصائح وسيل الأوصاف والنعوت المنتقدة انتقادًا عشوائيًّا للناس ومحيطهم، الأمر الذي أنتج، في النهاية، وفرة من الكتابات ذات القصد القصصي يحار الناقد في تصنيفها وفي تلمس عناصر تكوينها الأولية، ولكن، في النهاية، ينقاد تحت ضغط ما يراه متواترًا ومستحكمًا بها إلى النظر إليها بحكم أنها مقالة قصصية، وخطوة عاثرة على درب طويل، والمقالة ذاتها فن نثري جديد في الأدب المغربي والقصة القصيرة لا تزال نطفة ومنها خرج الشكل الأول وهو على هجنته يرسم خط السير للأقصوصة المغربية ومدها بالنفس لتصل إلى المرحلة الثانية، أي إلى الصورة القصصية، وهي، إلى حد قريب، مجلي لبعض الملامح القصصية الفنية. أن الحكاية تصبح فيها، إلى حد، كاملة متسقة، قريبة في ترابطها وانسياقها إلى الأذهان والنفوس، وهي إن لم تنجح في تقديم الواقع في شكل محبوك وفن مركز كثيف تلتقي فيه عناصر الخلط والإيحاء والتدمير والتكوين، فإنها، لم تخل من رؤية فكرية وفنية متساوقة مع مستوى الفهم المحدود للقصة وللحياة الجديدة لدى الكتاب يومئذٍ.

وقد تخلصت الصورة من قيود التقريرية المقيتة والرأي الملى الذي يلخص صراع الإنسان والعالم والمجتمع في عبارة واحدة، زد على تبسيطهما وإفراغهما من كل محتوى إنساني أو واقعي. تخلصت الصورة إلى العبارات ذات النفس والتلوين التصويري والقصد

التحليلي الذي يهدف أن يجوس في الذات ويستطلع المعالم الخارجية لها، ومن وحيهما وعلى نسقيهما، تأتي الكتابة القصصية وفي طويتها أن تكون مشبعة بروح الفن، متسنمة لبعض ذراه.

على أن ما قدمته المقالة القصصية والصورة القصصية من محاولات ونماذج، إلى بداية الاستقلال، لم يتمكن من دفع حركة الفن القصصي شوطًا بعيدًا. لقد كان النموذج واحدًا رتيبًا، والواقع منسوجًا مرات لا حصر لها، والقلم الذي يدبج هذه القصص مغموسًا في دواة واحدة. وقليلة هي المحاولات التي تلفت النظر بجدتها أو تطورها، فأحمد عبد السلام البقالي، الذي أتت قصصه تتويجًا لمرحلة هامة في تاريخ القصة القصيرة المغربية، لم يستطع أن يخترق حزام السرد العادي الذي تنطوي بداخله الحكايات تلو الحكايات وتقفز فيه موهبة البقالي في الإشارة الساذجة واللقطات البهلوانية والإسهاب الممل، لدرجة أشرفت القصة القصيرة أن تفقد على يديه دلالتها ومبناها.

ولم يكُن منتظرًا أن تحدث المعجزة بعد الاستقلال إذ لم توجد العوامل أو الينابيع الجديدة والثرة التي تصب في نفس الكتاب قطرات من الفن الجديد تساعدهم على التطور وتدفعهم إلى النضج والتجديد.

فالسنوات التالية مباشرة للاستقلال تكاد تكون فقرًا من كل نتاج أدبي شعرًا أو نثرًا، فلم نظفر منها بما تظفر به الأمم من كتابها عادة بعد النصر، والحق أن الحماس الوطني والتباس كثير من الظواهر حالًا دون وضوح القصد وسهولة التعبير، وما كتب وقتئذ لم يتجاوز بعض الخواطر الرومانسية والإشعار الحماسية، أما في القصة فقد اتفقنا على أن ندعوها بالمرحلة الانتقالية، أي الجسر الذي عبرت عليه القصة بعد ضياعها الطويل وسياحتها الهائمة في البحث عن هويتها. وحين نذكر هذا لا نعني بأن مطلع الستينيات هو الذي يمثل البداية الزاهرة للقصة القصيرة في المغرب، وإنما نذهب إلى أنه انطلاقًا منها، بدأت حركة القصة تسير في الاتجاه الذي تلتقي فيه بهويتها وتكتسب سمتها ووقارها ولتخوض بعد ذلك في مغامرات الفن اللانهائية.

إن هناك أسبابًا معينة جعلت القصة في نظرنا تخطو خطواتها الحاسمة وتنتهج النهج الذي ييسر لها الظهور متماسكة راسخة أو تكاد. وهذه الأسباب بعضها متصل بالفن والثقافة بذاتيهما وبعضها وشيج الصلة بالعامل الاجتماعي والمحيط الحياتي الذي تحيا فيه الفنون والأجناس الأدبية وتنتعش أو تذبل فيه وتموت، وإن كانت هذه الأسباب، في الحقيقة، متكافلة فيما بينها تتبادل التأثير.

لقد تهيأ من الأسباب والظروف ما جعل الفترة الأولى من عمر الاستقلال، كما ذكرنا آنفًا، تعمر بالمظاهر الاحتفالية وأشكال النصر التعميمية وتتأجج بحماس وهيجان من ناحية، وهيمنة وتكالب الفئات المستفيدة من باكورة الاستقلال من ناحية ثانية، وساعد هذا إلى حين على اختفاء القيم الأصيلة لحركة التحرر الوطني وإلى نشر سمة من الأوهام والوعود السرابية قبع السكان، تحتها، ينتظرون انفجار الغيوم وتهاطل الخيرات. لقد تميزت هذه الفترة، إذَن، بالتعميم في محتواها والتجريد في شكلها الخارجي، وهما خاصيتان تخفيان بروز معالم الواقع بشكل محدد وجلي وتسدلان ستارًا من الصمت على مكامن المحيط ومحتوياته الداخلية كما لا تسمحان ببروز النموذج الفذ الذي يختزل في تشكله ويبرز في كيانه جملة من القيم ووحدة من المصائر، أو يعكس في حركة سلوكه وضرب ممارسته شريحة فذة هي الأخرى من الشرائح الاجتماعية. وهذه عناصر وجوانب تعد أساسية ومتطلبة لخروج القالب القصصي القصير من مخاض تشكله العسير ولامتلائه بالمحتوى الضروري والدلالة الفنية والفكرية.

وقبل ذلك، أي في العقدين السابقين ونيف لبدء فترة الاستقلال الوطني، كان المجتمع المغربي منجرفًا مع تيار الحماس العارم الذي كان ممتلكًا النفوس والأفئدة، باسطًا نفوذه على العقول والاهتمامات كلها أو جلها، وقبل اشتعال جذوة هذا الحماس ودخول البلاد في حمية ومعمعة الصراع مع المستعمر كانت البنية الاجتماعية والبنية القومية، كانعكاس فكري لها، تخوض صراع المواجهة مع المظاهر الحضارية والفكرية الدخيلة وتتصدى لعناصر التجديد المقصود به تشويه «الخصوصية» المحلية، ولأسباب التبدل التي من شأنها أن تذهب بريح الراسخ المتعارف عليه، قاعدة الارتكاز الفكري والوجداني، ولم يكن لها من سلاح في عملية التصدي تلك سوى شدة التمسك بالقديم في مواجهة الجديد والانكفاء على الأصيل الوطيد أمام زحف الدخيل وتسلله وتقدمه الذي لا ينقطع، أي أن رد الفعل ساعد على ازدهار القيم الأصلية وإعطائها المناخ الذي تحيا فيه من جديد، رغم تبدل ريح العصر، ولعلنا واجدون في هذا ما يفسر صمود الروح التقليدية في ضروب التعبير الأدبية، وكذا، تعثر المنشئين في الأدب بين الأشكال النثرية وتوجسهم، الذي نجد له أمثلة إلى وقتنا الحالي، من الحلل الجديدة ومولدات الفكر المستحدثة.

إن لهاتين الناحيتين، ولا شك، أثرهما النافذ في تنحية النموذج القصصي بعيدًا عن مجلي الظهور والتشكل المكتمل والطافح بألوان النضج ومخايل النضوج، وهما معًا، يجعلان تيار الحركة والغليان ينحسر مخليًا الحلبة، كما أن لعامل السيطرة الاستعمارية، على وجه الخصوص، دورًا شديد التأثر في سيادة نمط واحد من الممارسة الاجتماعية، التي

وإن تبدلت بحكم تواجه كيانين حضاريين متباينين، فإن المظهر الغالب عليها والمستحكم فيها هو الفعل النضالي وشعور الحماس والغليان الوطني، الذي يضفي بدوره سمت التعميم على الواقع ويخمد، إلى حين، مكامن الاختلافات ومناحي التناقضات بين الفئات الاجتماعية ويقدم المحيط الاجتماعي وبنياته المتعددة والمختلفة في تشكيله، وإن كانت متطاحنة عمقًا، فهي متجانسة شكلًا ومتآزرة في الاتجاه الواحد مواجهة المستعمر، وهذا التجانس على الصعيد الاجتماعي هو بدوره لم يكن، بأي حال، ليساعد على تبلور القالب القصصي الفذ أو يدفع إلى انبثاقه، لأن القصة القصيرة، التي تشترط العنصر الدرامي أساسًا لا مناص منه لتكوينها، لا تزهر في مناخ ذي ميسم واحد متماثل، وهذا يعطينا تبريرًا أكيدًا، من بين تبريرات أخرى، لتأخر ولادة الشكل القصصي بالكيفية التي تكفل له اعتراف وتقدير الفن وتهيئته ليكون أكثر مما مضى أداة تعبير تستبطن الحياة وتحفل بصورها ومعانيها.

فإذا تجاوزنا هاتين الفترتين كلتيهما وتطلعنا إلى مطلع الستينيات فإننا سنجد عناصر أخرى أخذت تصنع لها مواقعها وتفرس جذورها اجتماعيًّا وتاريخيًّا.

فالقوى التي بسطت سيادتها على الحياة السياسية والاجتماعية لم تتمكن من تضميد جروح وكسور السيطرة الجديدة، وما لبثت القوى الاجتماعية الصاعدة والتي كبتت احتجاجها ومطالبها في البداية، أن ظهرت مجددًا إلى النور تبشر بقيم وخطط في تسيير البلاد وتحسين حياة السكان بشكل يضمن الكرامة والعدالة الاجتماعية، ولم يكن ظهور هذه القوى أو وجودها تعبيرًا عن فئة نخبوية أو عن تدبير نظري صرف، لقد كانت، بالضبط، وهذا ما يهمنا، كما كانت أفكارها ومقترحاتها تفكيرًا ومطالبة جماعة صادرة عن قوة جديدة أتاح لها توزيع غنيمة الاستقلال أن تشعر بفراغ اليد وتكالب ظروف القهر والاستغلال، وهي تجسد الفئات الوسطى في التشكيل الاجتماعي، هذه الفئات التي احتشدت بها المدن و«المدن الطفيلية» والتي قذفت بها المدينة والهجرة الاضطرارية إليها وهي لم تصب من العلم إلا النزر اليسير كما أن الحياة سامتها ألوانًا شتى من العذاب، ذلك أنها موزعة ممزقة بين طموحها ونزوعها إلى التطور والصمود وبين واقعها المادي الذي يجعلها دومًا على حافة التردي والسقوط بين أنياب العوز والفقر المدقع. والمقصود بالفئات المتوسطة هو الفئات التي لم تصبح بروليتارية بعد والعناصر نصف البروليتارية والحرفيون وصغار التجار وأرباب العمل أي البرجوازية الصغيرة القاطنة في المدينة وكذا الفئات الفقيرة فيها. وفي عداد الفئات المتوسطة يدرج الموظفون وأصحاب المهن الحرة والطلبة والجزء الأساسي من الضباط.[٢] إن هذه الفئات بمثابة عصب حياة جديدة في

التركيب الهيكلي للمجتمع، ووضعيتها الوسطى المتميزة بالخصاص والتوق الدائب يجعلها أو يجعل منها مرتع كثير من المظاهر المستجدة، كما يجعلها تحفل بألوان عديدة من الأزمات وأشكال المعاناة، لأنها في صدام دائم مع الواقع الذي يطحنها والذات التي لا ترضى بهذا الواقع وتستميت لاختراقه وتحقيق مطالبها مترقبة لذلك أساليب عدة، يعد النضال السياسي واحدًا من أدوات هذا التحقيق.

إن هذه الطبقة التي سيشتد عودها ويمتن نسيجها ويتكاثف، على امتداد الستينيات، هي التي قدمت وما فتئت تقدم المادة الخام والنماذج الأكثر قابلية على التشخص والتشكل في القالب القصصي القصير. لقد هيأت نوعية حياتها وأسلوب سلوكها وممارستها والوجوه المختلفة لوجودها، وعبرت كذلك عن الأزمة، المفتاح بالنسبة للقصة القصيرة.

فالعجينة التي يتشكل منها هذا الجنس الأدبي الحديث تستقي نفسها من الشرائح الاجتماعية التي تكون هذه الطبقة ومن البيئة التي تتولد منها أزماتها المشحونة، والقوية الدلالة، والقص القصير اقتناص واهتبال خاطف للحظة معيشة وسيطرة على ظرف أو وضع أو سلوك معاش، بكثافة واختزال، وذلك، بتسليط الضوء على مناطق بذاتها من الواقع وما هو بمثابة مركز الصدم والإثارة فيه، ولكنه يبقى في الغالب ناتئًا بأزمة الفرد وعذاباته في خضم دوامة الحياة الاجتماعية والإنسانية، وهي عذابات مصدرها ضغوط تكالب طبقي يخنق حس التطلع ويحبط طموحها ووعيها الشقي أحيانًا، وذلك، في محيط اجتماعي استقام هيكليًّا واتضحت عبر فضائه وبنياته الأطراف المتصارعة والعلاقات الاجتماعية والاقتصادية المستغلة والمستغلة.

إننا لم نعد هنا أمام سديم من العلاقات والقوى والقيم، ولا أمام نمط للعيش تختفي تناقضاته ويتاح فيه الظهور لعنصر واحد فقط، نحن هنا أمام واقع ذي أبعاد وهيكلية جديدة نسبيًّا، وهذا ما يعطي للقصة القصيرة فرصة حقيقية ترشحها لتكون الجنس الأدبي الأقدر من غيره على استشفاف وتمثل العلاقات الجديدة وتكثيفها فنيًّا لتكون الواقع، الدلالة، الواقع، الإمكان.

إن القصة القصيرة، وهذا سواء في المغرب أو في المشرق العربي وفي غيرهما من البيئات التي ظهر فيها هذا الفن ظهورًا طبيعيًّا وشرعيًّا، تمتح مادتها وصورها وأحداثها وتستعير نماذجها من محيط تلك الفئات وما تضطرب فيه من عيش ومعاناة، وهو ما استطاعت أن تذهب في اتجاهه وتصل إلى مشارفه مع مطلع الستينيات وكان إيذانًا بانطلاقتها الصحيحة.

ثم إذا انتهينا من هذه العوامل الموضوعية فإننا واجدون أسبابًا ثقافية وفنية كان لها أثرها الحاسم، هي الأخرى، في تطور الشكل القصصي وتوفير عالمه ونماذجه وصوره وأحداثه الأصدق والأقوم والأكثر لصوقًا به من غيره من الفنون والأجناس الأدبية.

ويأتي على رأس هذه الأسباب غنى واتساع ثقافة القاص وتنوع مصادرها، يضاف إليها ما أخذ يسمح به الواقع الجديد من رؤية شبه واضحة ووعي سابق، وأن من العوائق التي اعترضت سبيل تطور القصة عندنا منذ نشأتها ضحالة الثقافة وما يمت إليها لدى منشئينا القصصيين، إذ كانت ثقافتهم تعتمد، مركزيًّا، على التراث الأدبي والفكري العريق للعرب مشارقة ومغاربة وأندلسيين، وكتابتهم موسومة بمياسم النثر العربي، على اختلاف عصوره، وبتفاوت بين الكتاب، وهمهم الأكبر أن يحتذوا النماذج الأم وأن يصوغوا على منوالها حتى يعترف لهم بالفصاحة والبيان.

فإذا تجاوزنا ذلك فإلى بضع نصوص متفرقة من أدب الحديث لأدباء النهضة الحديثة أمثال طه حسين وأحمد أمين وعبد الرحمن الرافعي ومصطفى المنفلوطي وسواهم ممن حملوا عبء وضع سبائك جديدة للغة العربية تلائم روح العصر وتعبر عما ضاقت به صدورهم وامتلأ به وجدانهم، وتراهم يزعمون أنهم قرءوا محمد تيمور ومحمود تيمور وإن كان حظهم من هذا الأخير قليل. ثم تجدهم بعد ذلك يزعمون أنهم قرءوا لمشاهير كتاب العصر أو الروائيين المشهورين أمثال بلزاك وتولستوي وديستويفسكي وتشيخوف، وهم في الحقيقة لم يصيبوا منها سوى النزر اليسير مما كانت تطلعهم عليه المجلات الشرقية من قبيل مجلة «الهلال» القاهرية أو بعض الصحف في المغرب مثل صحيفة «السعادة» و«الوداد» ملخصًا ومترجمًا ترجمة مشوهة لا تمت إلى أولئك المشاهير بصلة تذكر، ولو كان ما زعموا صحيحًا لوجدنا صدًى لهذه القراءة ولساعدهم نهلهم وتلمذتهم على تهذيب وصقل مواهبهم وإنشائهم القصصي.

ثم إن قصاصينا الرواد لم يملكوا لغة أجنبية كالفرنسية أو الإنجليزية يطعمون بها ثقافتهم ويغترفون بواسطتها من مناهل الفن القصصي الأصيل كما نجده عند الغرب، المبدع الحقيقي لهذا الفن، فثقافتهم، بالدرجة الأولى، تقليدية اتباعية محصورة في القديم وآدابه وبيانه، ولغتهم العربية لا يريدون بغيرها بديلًا ولا يعرفون سواها، وجلهم درس في جامعة القرويين، ولم يكن عهد الترجمة قد ازدهر في المشرق أو كثر المجيدون في نقل التراث العربي نقلًا يحفظ له نقاءه ودسامته ويصونه من هنة الاختصار والتشويه، ومن توفر على اللغة الإسبانية كأحمد عبد السلام البقالي[٣] فقد اطَّلع على ما هو يسير فيها وما

توافق مع مزاجه الفكري وذوقه الفني، بحيث لم تؤهله تلك القراءات ليقدم شيئًا رائدًا في هذا الفن. وعند عبد المجيد بن جلون لا نجد كبير أثر من معرفته للغة الإنجليزية وربما تكون سيرته الذاتية «في الطفولة» العمل الوحيد الذي ظهر فيه بعض التطبع أو التأثر والاحتذاء للأسلوب القصصي الجيد.

وعلى خلاف ذلك نجد الكتاب المغاربة ذوي التعبير الفرنسي قد قطعوا شوطًا كبيرًا في تلمس الكتابة القصصية، قصيرة كانت أو روائية، ووضح منهجهم فيها وبان تفوقهم، حتى كادوا يعدون من أساتذتها، بل اصطنعوا لأنفسهم طريقة متميزة ونهجًا متفردًا من حيث الرؤية والوعي والصياغة الفنية، بل وفي كيفية التعامل مع اللغة التي سعوا بشتى الوسائل لتحطيمها وتخطيها إلى لغة بديل داخل اللغة. وأن كتابًا مثل إدريس الشرايبي وأحمد الصفريوي، في المغرب الأقصى، وكاتب ياسين ومحمد ديب، في الجزائر، يقدمون مثالًا فريدًا على التفوق والجودة التي بلغها نضج الفن القصصي على أيديهم، مما جعلهم ينتزعون الإعجاب والتقدير بلا منازع ولا شك أن السر في ذلك، فضلًا عن موهبتهم الأصيلة، يعود إلى امتياحهم مباشرة من المصدر الأصلي للأدب القصصي وذلك في الوقت الذي اضطر كتابنا مشارقة ومغاربة إلى عبور جسر الترجمة أولًا، ثم، تقليد الكتاب العرب في المشرق المتأثرين بدورهم بهذا الفن الوافد من وراء البحر. وفي الوقت الذي استطاع فيه إدريس الشرايبي أن ينجز رواية فذة، مبنى ومعنى، وهي روايته «الماضي البسيط» سنة ١٩٥٧م، كنا في المغرب نعدم، تمامًا، أي نص روائي، بله لم نكن نتوفر بعد على النص القصصي القصير المستلهم روح الواقع وخصائص الفن الناضج.

على أن هذه الثقافة الفكرية والأدبية الأجنبية جاءت، مرة أخرى، وافدة إلينا عن طريق المشرق العربي الذي أتيحت له ظروف للاتصال والاستيعاب والنقل لم يتح لنا مثلها، أي أن ثقافة الغرب جاءت إلينا مترجمة وخاضعة للمناخ الأدبي والثقافي في المشرق الذي كان ينقل ما يماشيه ويستجيب له، وبذلك لم يتح لنا الاطلاع على الأمور في مظانها لأن أغلب قصاصينا لبداية الاستقلال وما أعقبها لا يلمون بالفرنسية أو سواها وإن وجد من بينهم من قرأ شيئًا فإن هو إلا إلمام سطحي لا ينفذ إلى الفور، وبذلك عشنا فترة طويلة، أخذت تنحسر الآن، ونحن عرضة لاختيار الآخرين وأذواقهم.

وقد ذهبت هذه المترجمات مذهبين اثنين: فواحد منهما عكف على القصص الاجتماعي والتاريخي والإنساني عامة يترجمه ويلخصه مشوهًا في كثير من الأحيان، وعلى علة هذه المترجمات فقد هيأت لنا عطاءات لا يستهان بها، فتحت أعيننا على آثار في القصة جليلة الفائدة وأظهرتنا على قوى وبنيات اجتماعية مغايرة، وخاطبت وجداننا وهمومنا الدفينة

بما قامت به من تعرية وكشف وفضح للزيف والاستغلال، ويمكن أن نقدم في هذا المجال كتابات مكسيم جوركي وأنطوان تشيخوف وديستويفسكي،[٤] وقد كان لهؤلاء بصمات في قصص المشارقة والمغاربة، على ما بينهم من تمايز في الأخذ والاستجابة وأن الإشارات والملاحظات الفنية التي سجلناها، في الفصل المخصص للتعريف بالقصة القصيرة وأعلامها، يمكن ملاحظتها بتفاوت في كثير من النصوص القصصية في الأدبين القصصيين المشرقي والمغربي، ومن غير جدال فإن الأدب القصصي بشكله الحديث عند العرب ظل لأمد طويل معتمدًا على الأدب الغربي.

هذا، وقد وافق القصص الاجتماعي والفكر الاجتماعي المترجم ميلًا في نفوس كتابنا لدى مطلع الستينيات، وافق هوى في أنفسهم والتقى بوعي جديد متولد في أذهانهم ومحيطهم.

ألم يكُن القاص المغربي يبحث عن المادة الخام التي يعجن منها مادة الحياة وينحت بها ملامحه وأشكاله المحددة المبرزة لحدوده والمجلية لما ينطوي عليه من آلام وبؤس ومصاعب، وما يتعثر فيه من أزمات ومزالق ذاتية وموضوعية، وبذلك جاء القصص المترجم ذو البعد الاجتماعي أو الأدب القصصي العربي الذي أخذ هذا المنحى واحتذاه «نجيب محفوظ، أبو المعاطي أبو النجا، يوسف إدريس، توفيق الحكيم ... إلخ» ليعطي القصة المغربية نفسًا جديدًا ويهبها أدوات للنمو والتطور، حاجتها إليه ماسة وأكيدة.

ثم نجد المذهب الثاني الذي سارت فيه المترجمات القصصية وهو الأدب الذاتي والوجودي، بصورة خاصة، وهو الأدب الذي نجد له أمثلة في قصص جان بول سارتر وسيمون دي بوفوار وألبير كامي وكافكا وغيرهم، وقد جاءت هذه المترجمات في هذا المذهب لتغذي بدورها وجدان وثقافة القاص عندنا مضافًا إليها العناصر السابقة، والحق أن الفلسفة الوجودية وفلسفة الضياع والعبث كانتا قد اكتسبتا ذيوعًا واسعًا أثر الحرب الكونية الثانية في أوروبا وفرنسا خاصة، نتيجة لما أصاب الفرد من انسحاق وما تعرضت له القيم الإنسانية غداة الحرب من دمار وانجراف. وفي المشرق العربي وجدت لها مرتعًا لدى كتاب البرجوازية الصغيرة والمناهضين لفكرة الالتزام والتقيد بالفكر والأدب الاشتراكي الواقعي فدغدغت ميولهم الليبرالية وأمزجتهم «المتحررة» ووجدوا فيها انطلاقًا جامحًا للذات المأزومة وفي قيمها ورؤاها متنفسًا لهم ومستراحًا، فعكفوا على ترجمة آثارها وتيسيرها للناس.

وقد أصاب القاص المغربي حظًّا غير قليل من أدب هذه المترجمات كما وجدت سبيلًا ممهدًا إلى كتاباته، بينة حينًا، ملتبسة متشعبة في كثير من الأحيان. وفي كلتا الحالتين كان

لها دورها في زرع بذور فكرية جديدة في تجربة القاص الكلية وفي تطويع أداته الفنية. أليس القاص المغربي ابن الطبقة الوسطى التي أفرخت عقب الاستقلال وتمزقتها شتى الهموم والأوصاب، وهو يحس بروحه تنسحق وبمطامحه وتطلعاته التائهة تهوي وتصعد ولا مرتكز له ولآماله. لا غرو إذا انجذب القصص الوجودي وعكف على قراءته واستلهامه، ولا غرو بعد ذلك إذا وجدنا في القصص المغربي طغيان الروح الفردية والنزعة الذاتية.

بعد هذا، نستطيع أن نقول واثقين بأن عنصر التثقيف القصصي كان له، بدرجة أساسية وحاسمة، أثره الفعال في إنماء التجربة القصصية المغربية وفي بلورة مفاهيم ومضامين بذاتها، وكذلك، في اصطناع القالب القصصي القصير وبروز هيكله وتكامل مبناه ونستطيع أن نقول أيضًا إن القصة المغربية القصيرة، وانطلاقًا من أوائل الستينيات، تهيأ لها أن تتطور بحكم هذا الاغتراف والتأثر، فاكتمل لها بذلك شرطان أساسيان ذاتي، وتمثل في تكوين القصاصين وميولهم، وموضوعي وظهر فيما قدمه الواقع من أشكال الوعي والحركة، وما ساهمت التيارات الثقافية في تمريره من مفاهيم وقيم فكرية وجمالية.

وبانفراج أفق الاستقلال وانطلاق طريقه قليلًا كان لا بد للثقافة والفكر من أن يصيبهما بعض التحول الذي أخذ يصيب المحيط الاجتماعي ومن أن يمسهما ما أخذ يمس غيرهما من البنيات مما هو لصيق بهما، مؤثر ومتأثر بهما أيضًا. واتسعت دائرة الاهتمام أمام الكتاب واتضحت، إلى حد، أطراف الصراع وعناصر الأزمة، وبات لزامًا على الكاتب وكل من دفع بنفسه في تجربة الإبداع من أن يتقصى أدواته ويثقفها كي يصيب حظًّا مما ينشد ويبلغ آية ما يهفو إلى بلوغه في مضمار الفن وإن شق المسعى وشط المنال.

إن بزوغ فجر الاستقلال وسطوع شمسه جلب إلى المغرب إشعاعات كان دونها ألف حجاب، كما فتح الباب لدخول التيارات الثقافية من الغرب أو المشرق العربي ولوفود الكتب والمجلات والصحف التي شكلت وتشكل، لحد الآن غذاء أساسيًّا لمثقفينا وكتابنا أكثر من أي شيء آخر. لقد كانت هذه التيارات والغذاء الثقافي مصدرًا هامًّا من مصادر التجربة والخبرة الثقافية للقاص وتعد، بلا ريب، مكمنًا من مكامن نتاجه وطريقًا لفهم أسلوبه والمضامين المبثوثة في قصصه.

هذا وإن سير الكتاب وتصريحاتهم الشخصية وكذا الإشارات الثقافية في الأعمال القصصية والتأثرات والاقتباسات الواضحة من جهة الأسلوب والتقنية القصصية كلها تعد أمورًا وأسبابًا يمكن بواسطتها تلمس حجم التأثير الأجنبي في القصة المغربية القصيرة والوصول بواسطتها إلى مناحي هذا التأثر ومظاهره، ولا شك أن وضع اليد على سبل

المؤثرات الأدبية الأجنبية في أدبنا الحديث عمومًا والمغربي خصوصًا، بعد عملًا خطير الجدوى بالغ الأهمية لا أحسب أن هذه الدراسة قادرة على الوفاء به أو استشرافه، إنه في حاجة إلى دراسة مستقلة تجعله هدفها وغايتها.[٥]

لقد أتاحت هذه الثقافة، إذَن، للقاص المغربي سعة الأفق الفكري من ناحية وساعدته على تطوير تجربته وأمدته بالأمثلة الفذة التي يستطيع على ضوئها وبوحي منها صقل موهبته والدفع بها في سبيل النماء والتعبير المكتمل.

(٣) القصة القصيرة الفنية في المغرب من خلال اتجاهاتها البارزة

إن دراستنا للقصة القصيرة في المغرب، في مرحلتها الجديدة والتأسيسية انطلاقًا من الستينيات، ستتم كما هو الشأن بالنسبة للمراحل السابقة، من خلال رصد وتحديد مجموعة من الاتجاهات. هذه الاتجاهات التي تبين بعد فحص النصوص وتقليبها على شتى الجوانب والتحقيق في تلاوينها الفنية وعناصر محتوياتها، وعلى امتداد ما يقرب من عشر سنوات، تبين أن القصة القصيرة تتوزع عبرها وتتنوع في مختلف هياكلها تنوعًا متطورًا ومتجددًا.

وهذه الاتجاهات، وإن حملت عناوين تتصل بالمضمون، كما سيظهر ذلك للوهلة الأولى، إلا أنها ذات سمة مزدوجة وتعالج النص القصصي من جانبيه المتآزرين، أي الشكل والمحتوى، وفي هذا الشأن يمكن تسجيل الملاحظات التالية:

(١) إن منهج الدراسة الذي هو منهج نقدي متكامل، يعتمد الأفكار والمحتوى كما يعني بالناحية الفنية والجمالية، وعنايته بهما عناية متكاملة لا تفصل هذا عن ذاك، ولا تحفل بهذا مع التضحية بسواه، إنه منهج يرصد النصوص ويحككها معالجة ونقدًا من زاويتين أساسيتين.

(٢) إن هذا المذهب وجد سبيله إلى البروز والتحقق، في هذه الدراسة، عن طريق وضع اليد على المناحي الرئيسية والتي تنصب فيها مادة القصاصين وتجاربهم، وبذلك ففي ظل هذه التجارب، متعددة ومصنفة متسلسلة تحقق له الوجود وأمكن بواسطته الخروج بالاستنتاجات والانتهاء إلى الخلاصات الأساسية.

(٣) انطلاقًا من النية التي رسخت عندي بدراسة وحصر الأفكار والقضايا التي دارت في فلكها قصتنا القصيرة وبملاحقة التطور الفني أو التكتيكي الذي تخللها عبر

مراحل سيرها المختلفة، فقد تبين لي أن خير مدخل لذلك هو دراسة القصة منضوية تحت عناوين بارزة ومواضيع كبرى تفردها وتهبها تميزها ووحدتها.

(٤) إن هذه الاتجاهات أو العناوين الكبرى لم يتم رسمها ورصفها رصفًا متعسفًا ولم تستعر من أفكار سابقة، على وجود التشابه والتطابق مع مواد قصصية خارجية أخرى، وإنما أتينا بها من صلب المادة المتوفرة ومن وحي ما تقره تجربة القاص، وعلى هدى من المعاني والمضامين التي تجسدها الآثار القصصية في نهجها ورؤيتها الإبداعية والقيم التي تحتفل بها.

(٥) إن هذه الاتجاهات ليست ضربًا من التفكير، كما أنها ليست جملة من المضامين والقيم الاجتماعية والفكرية فحسب ولكنها إلى ذلك رؤية إبداعية وتشكل فني. فتكريس كاتب ما نفسه لقضية أو فكرة بعينها، بطريقة ما، تجعل كتابته تتسم بميسم أو مياسم تضعها، بالضرورة، في خانة من الخانات وتفرض عليه الكتابة بأسلوب وتقنية تنسجم مع غرضه ورؤيته.

(٦) لذلك فدراسة القصة القصيرة، من خلال اتجاهات بذاتها، يقصد بها، فضلًا عن التنظيم والتأطير اللازمين، معالجة العمل القصصي في وحدته المكتملة والمتناغمة وفي نسيجه المحبوك والمتفاعل.

(٧) إن هذه الاتجاهات ترسم خطًّا في التطور على صعيدي الشكل والمضمون كما قطعته القصة القصيرة في المغرب، انطلاقًا من الستينيات إلى آفاق السبعينيات، وهي لذلك ترسم الخط البياني للمفاهيم والرؤى والقيم التي سادت وترعرعت وتكونت على صعيد الواقع والحياة الاجتماعية عمومًا كما التقطتها عدسة القاص وامتلأت بها مخيلته الفنية.

(٨) إن وجود هذه الاتجاهات بما تحويه ليس بالضرورة تعبيرًا عن واقع معيش، كما أن العناصر الفنية المجلية لها ليست كذلك، وبالأساس، أصيلة فيها. لأن عامل التأثر والاقتباس ذو نفوذ بالغ فيها ولذلك نجد تعايش أكثر من اتجاه في فترة واحدة.

(٩) وأخيرا فإن تصنيف هذه الاتجاهات لم يضع في اعتباره كل النصوص القصصية، فهذه عملية قد تتكفل بها أنطلوجية خصوصية، ولكن استهدف إدماج الكتاب الذين ثبت رسوخهم وتأكدت استمراريتهم وبرزت لهم وجهة نظر مكتملة من خلال نصوصهم، فكانت القصة القصيرة مجال تعبيرهم الأجلى والأوثق لهمومهم الذاتية وانشغالاتهم الفكرية، واستطاعت كتاباتهم أن تصنع الخارطة الفنية والفكرية لهذا الجنس الأدبي في تصميم منسق أو قريب منه.

وهكذا أغفلنا، عمدًا، الإشارة إلى كثير من الأسماء التي طرقت في القصة القصيرة خلال الستينيات إما لأنها كانت تروم المحاولة أو لا تأتي الكتابة القصصية عندها استجابة لضرورة فنية، أو لأنها كتبت القصة القصيرة على النمط القديم ولم تستطع أن تأتي فيها بجديد بل ظلت سجينة مرحلة البداية شكلًا ومحتوى، إن مجموعة القصص القصيرة للأستاذ محمد عزيز الحبابي «العض على الحديد»،[٦] مثلًا، هي، في حسابنا، نسج لجملة من الأفكار والآراء المجردة والفلسفية وسواها حاول الكاتب أن يضعها في إطار قصصي فلم يسلس له هذا قيادة فجاءت في تقديرنا أقرب إلى المقالة القصصية مسفة ومتكلفة تخلو من كل نفس قصصي ولو أنها حاولت الاحتفال ببعض أدوات هذا الفن مثل السرد والحوار وافتعال أحداث ما واختلاق شخصيات، وهي فوق ذلك منفصلة عن سياق التطور الفني القصصي كما سنراه ولم يتهيأ لها أن تحدث أي تأثير يذكر فيما بعد.

هوامش

(١) إن المراجع التي يمكن الاستعانة بها على معرفة التاريخ السياسي والاجتماعي لمغرب الاستقلال إلى وقتنا هذا قليلة إن لم تكن منعدمة وليس أمام الدارس لهذه الفترة سوى الرجوع إلى الجرائد السياسية التي هي لسان أحزاب معينة ليستقي منها معالم هذه الفترة، وهي معالم تتخذ عند كل اتجاه سياسي معنى ودلالة هذا بالإضافة إلى التحليل الشخصي القائم على المعايشة والمعتمد على منهج معين في فهم الواقع والتاريخ. وعلى كلٍّ فإن الكلمة الأخيرة، بل وربما الأولى، لم تُكتب بعدُ حول تاريخ المغرب المعاصر.

(٢) التركيب الطبقي للبلدان النامية، تأليف عدد من العلماء السوفيات، ترجمة داود حيدر ومصطفى الدباس، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٢م، راجع في هذا الشأن الفصل الرابع (ص٣٣١–٤٣٥).

(٣) لا يعرف من الإسبانية ما يسمح له بمواكبة التطور. ربما كانت إنجليزية البقالي أقوى من إسبانيته ومع ذلك فهو «يبدع» في منأًى عن كل تطور وفهم، أي إنه لا يقرأ، ولا ينوِّع مصادر ثقافته.

(٤) قبل هذه الترجمات، جاءت ترجمة القصة الرومانسية، المنفلوطي، ماجدولين Bernardin De Saint-Pierre والقصة الطبيعية والواقعية، أعمال بلزاك.

(٥) هناك دراسة قيمة قام بها الأستاذ الدكتور حسام الخطيب للقصة السورية بعنوان: سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية الحديثة، منشورات معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، ١٩٧٣م.

(٦) محمد عزيز الحبابي، العض على الحديد، الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٦٩م.

الفصل الثاني

الاتجاه القصصي الاجتماعي

توطئة.
دراسة النقد العربي للمضمون الاجتماعي.
الاتجاه الاجتماعي في القصة القصيرة المغربية.
الاتجاه الاجتماعي في قصص محمد إبراهيم بوعلو.
الاتجاه الاجتماعي في قصص محمد بيدي – محمد برادة.

* * *

(١) توطئة

نعالج فيه:

(١) علاقة الفن بالحياة عمومًا، كتوطئة.
(٢) صلة الأدب بالمجتمع في الأدب والنقد العربيين.
(٣) دراسة النقد العربي للمضمون الاجتماعي.
(٤) الاتجاه الاجتماعي في القصة القصيرة من خلال قصص محمد إبراهيم بوعلو – محمد بيدي – محمد برادة.

(١-١) ملاحظة أساسية

آثرنا التعرض للنقط المشار إليها أعلاه لما لها من كبير أهمية في تبيان المكانة التي احتلها الموضوع الاجتماعي في الفنون الأدبية، وفي القصة بصورة خاصة وثانيًا لأن قصتنا القصيرة سواء ما كتب منها في المغرب أو في باقي أقطار البلاد العروبة لم تفلت، لحظة واحدة، ولو هومت في فضاءات التجريد والذاتية، من تنفس أريج مناخ اجتماعي بذاته وتستلهم بيئة معينة تكتسب سماتها وتتخللها طباعها وانشغالاتها.

ومن هنا جاءت إطالتنا المتعمدة وتحليلنا المفصل للنقط السابقة نظرًا لما ستفيد به الفصول اللاحقة كلها.

(١) تؤكل جل الدراسات الاستيطيقية حول الفن وثيق ارتباطه بالحياة وشديد تجاوبه وتفاعله مع أجوائها ومظاهرها، فالفن بدء أنبت هذه الحياة التي يضطرب فيها الإنسان ووليد ما تتمخض عنه التجربة البشرية في معاركتها وصراعها للطبيعة وقوانين العيش والبحث اللاهث عن محور ارتكاز للإنسان في العالم. ويفيد البحث العلمي والنقدي المتدرج صفة الحلول المتبادل بين منظومة الحياة كشمول للفعل والزمن والصيرورة وبين تجربة الفن كتفسير جديد ونظم خلاق للوجود ولصياغة محمول الدبيب والمخاض البشري في الحياة. وتأتي هذه الصفة متوهجة بلهب القبس الإنساني وحرارة المواجهة الدائمة والقائمة بين الإنسان الخلاق وبين عناصر الكون والشروط الحياتية الدقيقة، وإذا كان الفن يغور بنا في أعماق الذات ويدفع بنا في بحار ومسافات من التساؤل والحيرة الملحاح ويدوخنا في دوامة التشوف لمعانقة الطرف الآخر من الذات والتوحد بمطلق الوجود أو مرتكزاته في صياغة بديعة وخلاقة، فإنه، كذلك، وبالأصالة، يمثل عبورنا إلى محيط البشرية الصاخب فتنثال الحوادث والمشاهد، وتتفتق صور التعبير والفهم وتمتد على مدى منظور الذات المبدعة شرائح الوجود وحكايا الإنسانية المنهوشة بعذاباتها وفجيعتها، المتشوفة إلى أفراح بلا حدود.

وقد شدد كثير من الدارسين على العلاقة السببية الموجودة بين الفن والحياة وأحسوا بالتجاذب القائم بينهما. فهذا هـ. رايد يرى أن الصلة بين الفن والحياة «ليست مقصودة ولا متكلفة، ولكنها تلقائية، فالفن مظهر من مظاهر النشاط الاجتماعي المتعددة، فإذا جرى على تلك المظاهر تغيير أو تبديل تبعًا لضرورة ملحة، فكل هذا التغيير يجري على الفن أيضًا، ما دامت كل المظاهر قائمة على أساس دينامي واحد»[١] هذه النظرة، على ميكانيكيتها، تفيد تماسك صلة الفن بالعالم الخارجي وبشروط الواقع المادية وبالتأثير المتبادل بينهما.

بيد أن الفن في ذاته يبقى عند عدد من الباحثين والفلاسفة مثالًا في نفسه وغاية في ذاته. إن رأي كانط حول الفن في عمومه يتسم بهذا الإعلاء باعتباره يستمد أصوله من جوهر الفنان وأنه يقع من عملية الإبداع في غاية صفائها وتألقها لأجل النبع الفياض الذي هو الفن، ومن هنا جاءت المدرسة المشهورة متخذة من آراء كانط الأساس والدعم الفلسفي لآرائها وكتابتها وتقرر دون تردد اعتبار الفن ذلك القبس الإلهي المتوهج والذي يستمد توهجه لا من حطب الأرض بل من نفسه وملء طاقته، كما تبين هذه النظرة عن إخلاص الفن لماهيته، فلا غاية ترتجي من ورائه ولا معاني يلزم تبليغها أو أخلاق إنسانية ينبغي بثها، «لا يحمل رسالة الإنسانية بل يفضي بصمتها ويجهر بصوت واحد هو صوت الفن.»[٢]

وفي هذه النظرة، ومن قريب، نلتقي مع بندتو كروتشه في فلسفته العميقة والمتسامية بالفنون، أنه يعتبر «الفن رؤيا أو حدسًا، والفنان إنما يقدم أصولًا أو خيالًا»[٣] وهو يبعد عنه كل صفة نفعية أو وظيفية «الفن إذا نظرنا إلى طبيعته الخاصة لا شأن له بالمنفعة»[٤] ويبقى علينا عندئذٍ أن تبعده عن ساحة الفعل التاريخي الإنساني لنعتبره تطابقًا بين الإبداع والمبدع، التحامًا للشعور ومولده أو نبعه، معانقة للفيض الداخلي والتشكل الفني، أو هو، إذن «التعبير عن شعور أو هذا التكافؤ الكامل بين العاطفة التي يحسها الفنان وبين الصورة التي يعبر بها عن هذه العاطفة، أي بين الحدس والتعبير.»[٥]

ويخيل إلينا أن مثل هذا الفهم يفصم كل وشيجة بين الفن ومصدره الحقيقي الذي هو الحياة ويحيل فعل الإبداع إلى جزيرة معزولة عن التيارات وما يصخب به العالم من عنف وفجائع وأفراح أيضًا. غير أن كروتشه سرعان ما يبعد هذا التصور عن أذهاننا، وما يلبث أن يبدد الوهم الجاعل من الفن طائرًا أسطوريًّا يحلق في فضاء طليق، فما من فنان يخلق أثره حرًّا من شروط الزمان والمكان، ويذهب في رأي أكثر شمولية وعمقًا وإدراكًا لصميم العمل الفني إلى «أن كل تصور فني محض هو في الوقت نفسه هو الكون في هذه الصورة الفردية، هو هذه الصورة الفردية الشبيهة بالكون، كل كلمة تنفرج عنها شفتا الشاعر، وكل صورة من الصور التي يبدعها خياله، تنطوي على المصير الإنساني كله، وتضم كل الآمال والأوهام الإنسانية»،[٦] بل يذهب كروتشه إلى أن الفن «يحوي صورة الواقع في صيرورته، في نموه الدائم، وهو يخرج من جوهر ذاته، عذابًا وسعادة.»[٧]

ثم جاءت مدارس وآراء فنية ونقدية أخرى، وقد اتفقت، في مجملها، على الصورة الحيوية للفن وأكدت على دينامية العلاقة بينه وبين الحياة، وهي إما أن تكون من حيث

التأثير والإيحاء أو من حيث الوظيفة الاجتماعية والإنسانية العامة، أي بما يقبسه العمل الفني من الوجود، من عناصر تشكيله ودماء حياته وتجدده ومشاهد البشرية المتناقضة فيه، وأيضًا بالدور الذي يمكن أن يضطلع به في التنوير واتخاذ الموقف واحتضان أزمات الإنسان، بالتعبير والفهم والاقتراح الجديد.

وعلى أي فإن الفن في صورته الصادقة لا يمكن أن يمثل إلا الحياة ولن يستطيع الانفصال عن شرطها أو الانسلاخ عن مكونات الواقع ومولدات الإبداع، بل وحين يتمادى الفنان في تيهه الخاص ويسقط في الانكفاء التام على ذاته فإنه، آنئذ، وبشكل ما، يلفت النظر إلى وضع إنساني، إلى شعور أو إحساس ما متوافق مع الطبيعة الإنسانية، ومشع بأشرق لمعانها، وهذا ما يؤكد عبارة ه. لوفافر: «الأديب الحق يعبر عن الحقيقة الجوهرية بتعبيره عن ذاته بل يبلغ الفنان ذروة الروعة حين يصل بفرديته أعلى درجات الحيوية والإقناع.»

على أن هذه الصلة بين الفن والحياة، التي يسعى الأدباء لتحقيقها في أعمالهم، لم تعد كافية أو مقنعة، إذ جاء حين من الدهر اشتدت فيه المطالبات بتوجيه الأدب والفن عمومًا باتجاه المجتمع والواقع النابض ودفعه في بحران الحركة الاجتماعية لاستلهام أزمات الجماعات ومشاغلها ولاستقطاب الأحاسيس الموضوعية والكلية ولتقديم تشكيل موضوعي عن المصير الإنساني.

(٢) الحق أن العمل الأدبي ظاهرة موضوعية مهما أمعن كاتبه في الذاتية، وهذا العمل يستمد موضوعيته من قدرته على التسلل داخل المخبوء والمكنون في النفس وسط هيجان الناس وازدحامهم في العالم وتبعثرهم في الحالات البسيطة والمعقدة ومن إعلاء هذا الحشد إلى مرتبة الإنسانية الصاعدة.

وإذا استعرضنا تاريخ الأدب فسيمدنا الأدب والنقد الغربيان بالكثير حول هذا الموضوع، فنجد، انطلاقًا من بزوغ فجر الرومانسية كتيار أدبي في القصة والشعر، الانعطافة الجديدة تجاه الوضع الاجتماعي. فقد بقيت الكلاسيكية زمنًا طويلًا تجتر قوالب التعبير الأدبية الجاهزة من قديم وتتداول المفاهيم والأجناس الأدبية المتوارثة، ولم يكن يبدر منها ما يشي بأي تحول قد يطعم الفكر وينفخ روحًا جديدة في الأدب، لقد كانت الثورة الاجتماعية والفكرية مشروطة قبل أي انقلاب في النظريات والإبداع، وكان القرن الثامن عشر هو الميقات الموعود لانفجار الألغام في التقاليد والتراث ولإعطاء الصراع الاجتماعي تصعيدًا ثوريًّا، هو الذي تكفل بخلق مناخ ثقافي وأدبي، فجاءت الرومانسية لا

لتكون دورة أدبية عابرة بل لتنادي بقيم اجتماعية وإنسانية تعتز بالعاطفة والوجدان الفردي ولا تغفل الهم الاجتماعي، تؤكد في أساسها النظري «روسو-فولتير» على قيم الحرية والتحرر بينما يلفحنا العمل الأدبي الرومانسي بنفس المجموعة البشرية في ضنكها وشقائها، في أفراحها ومباهجها الصغيرة وغيرها، وإذن، فالاعتراف بالقضية الاجتماعية واعتبارها من صميم المشروع الأدبي انتبه له مع الحركة الرومانسية وإن كان ذلك الانتباه قد انعكس في صورة هزيلة ومريضة وساذجة، على أن الأهم من ذلك هو أنه انطلاقًا من هذا الاعتراف سيبدأ تاريخ قضية جديدة في مضمار الخلق الأدبي ألا وهو علاقة الأدب بالمجتمع ومسئولية الكاتب في مجتمعه وإزاء ما يكتب.

مع ظهور المدرسة الواقعية، أصبحت الفكرة أكثر تبلورًا ووضوحًا، وبدا أنها ستتعمق في المستقبل الأدبي، وبالفعل، فقد أصبح الواقع اليومي مصدرًا لملاحظات الكاتب وأصبحت الرؤية الاجتماعية تملأ عدسة القاص وعينه الباحثة في الوجود. وتتابعت روايات بلزاك لتقدم الصورة الشمولية عن الواقع الاجتماعي وتركيباته. ولقد كانت الرواية الواقعية لبنة صلبة في بناء الأدب الاجتماعي، أو بتعبير آخر، فقد نبضت بحساسية الكتاب الشديدة وانشغالهم بالقطاعات الاجتماعية على اختلاف أوضاعها وتوتراتها. ومع المدرسة الطبيعية، سيطغى عنصر المعرفة النظرية العلمية على رؤية الواقع وسيغرق الكاتب في النظر إلى الحياة، لدرجة تدعو إلى تسجيل كل مظهر وملمح على أساس نظري علمي (إميل زولا، مثلًا، في الرواية التجريبية) Le Roman Experimental.

أما العصر الحديث فقد حمل معه إيقاعًا جديدًا شديد الرنين حول هذا الموضوع بل وسيأخذ فيه صبغة القضية ذات المرتكز الفلسفي والبعد والسند الأيديولوجيين.

إن القرن العشرين متفرد بروح جديدة تقمصت ثقافته وفنونه وانسحبت على طرق وأساليب النظر والبحث والخلق فيه. وكانت الروح الثورية هي المنبثقة من كل خلق فني وكل أطروحة نظرية. ولا جدال أن هذه الملابسة التغييرية مساوقة للتبدل المتسارع والطارئ على البنيات العامة للمجتمع، وعلى الهيكل الاقتصادي على الخصوص، كما أن اندفاعة الجماهير والمثقفين الثوريين في بقاع العالم المنهوبة وبين الطبقات المستغلة (بفتح الغين) فجرت أو ساعدت على تفجير كثير من بناءات وقوالب الفكر والعيش الجامدة والقهرية، كما أن الحربين الكونيتين ساهمتا، معًا، إلى حد بعيد في بروز منظومات ثقافية متحدية ومندفعة باتجاه التيار الجماهيري الصاعد وفي إبراز نظام من القيم والأخلاق الفنية والفكرية وفي توالد سلسلة من الأحاسيس والمشاعر ذات الحس التمردي والتلوين الثوري العلمي.

وفي هذا العصر ظهرت حركتان فكريتان وفلسفيتان كان لهما أخطر الأثر في تكوين ضمير هذا العصر وفي رسم صورته المادية والقيمية، وهما:

(١) الفكر الوجودي.
(٢) الأيديولوجية الماركسية.

ويهمنا منهما، في هذا المجال، التأثير الذي مارساه على الخلق الأدبي بمختلف فنونه وما دعيا إليه من قيم ومفاهيم.

أما الفلسفة الوجودية فقد نادت بفكرة الالتزام النابع من مسئولية الفرد في المجتمع وبملء اختياره الحر، الذي هو مسئوليته شرط وجوده. جاء هذا النداء بالالتزام ليضع الكاتب ضمن السياق العام لمجتمعه وليحمله تبعة مسيرته في الحياة وبات لزامًا على الأجناس الأدبية — باستثناء الشعر — أن تعانق القضايا الاجتماعية ومشاكل الإنسان المعاصر وتناقضات وجوده، ومن منظور ذاتي متميز، بالطبع. وعند الوجودية أن هذا الالتزام لا يبدد حرارة وجدان الفنان أو وجوده الخاص، ولكنه، بدلًا من ذلك، يلزمه يقول سارتر: «إننا نؤكد عاليًا أن الإنسان مطلق، ولكنه مطلق في وسطه، فوق أرضه، أن ما هو مطلق إنما هو ذلك القرار الذي لا بديل ولا مثيل له، الذي يتخذه في لحظة معينة، بمناسبة ظروفه الخاصة». ولقد سبق مايكا فوسكي وقبله جوركي سارتر في تكريسهما الأدب للتهليل بحرية الإنسان وانتصاره على الواقع المحاصر غير أن سارتر جاء ليجعل من الكتابة الأدبية في فلسفته الوجودية نظرية ويضع لها أهدافًا وغايات، ولا تخرج الصياغة النظرية في عمومها عن وضع الإنسان في البؤرة التي تصب فيها الينابيع الحساسيات الفنية وتكريس الأدب لخدمة القضايا الإنسانية وفضح أشكال الامتهان والاستلابات البشرية.

وغير خاف أن الدعوة السارترية خلفت أصداءها في الآداب العالمية وترددت كثيرًا على ألسنة النقاد والمتأدبين، من بينهم أبناء الشعوب المتخلفة.

على أن الاتجاه الثاني، أي الأيديولوجية الماركسية، هو الذي لقي الذيوع الأكبر بين المثقفين ومتأدبي العالم الثالث ومنظريه، بسبب تكريس جل أطروحاته للإجهاز على أوضاع الاستغلال والهيمنة لإقراره بالعدالة الاجتماعية والاشتراكية لقد جاءت الماركسية لتجب ما قبلها من قيم وتقاليد فكرية وقيود سلطوية، وأطلقت الفكر الإنساني من زنزانة التحجر ومن عقلية العناصر الأوتقراطية والبرجوازية ومن إسار التصورات المثالية، ووجد الأدب، من ثم، طريقه، وبوعي، يشق دروبًا جديدة على يد كتاب متشبعين بالتغيير

الاجتماعي ومتنبهين لطبيعة الصراع الطبقي وما يطرحه من مواصفات نقدية وثورية جديدة، فتواترت روايات «جوركي» ومن قبلها قصص «تور جنيف» و«تشيخوف» واضعة العلامات الأساسية لمساحة المجتمع الروسي، ممتلئة بتطلعات وآلام الطبقة المستغلة (بفتح الغين). وقد اتجهت كتابات لينين[٨] في الأدب والفن إلى وضعه ضمن السياق الاجتماعي وربطه بركاب الثورة الاشتراكية وخدمة المجتمع الجديد.

يقول لينين: «على الأدباء والفنانين أن ينتجوا للملايين من الأيدي العاملة أدبًا حزبيًّا بكل ما تحمله الكلمات من معان قوية.»

على أن الفكر الاشتراكي الماركسي ما لبث أن تبلور فيه تيار نقدي دعي بـ «الواقعية الاشتراكية» وقد جاءت هذه التسمية متوافقة مع الاتجاه الأدبي الذي ولد مع الأعمال الأدبية لمكسيم جوركي، وهي «تؤكد على اتجاه جديد في رؤية الواقع يستند أساسه الفلسفي على الماركسية كنظرية في الطبيعة والمجتمع»[٩] وهي «تطالب الأديب بأن يكون له هدف مما يكتب فلا يهرب من واقع حياته وواقع مجتمعه فلا يهرب إلى تهويمات الخيال أو يتقوقع على نفسه، كما تطالبه بأن يكون له هدف من تصوير الواقع كما تطالبه بأن يتخير من الواقع ما هو أوسع وأعمق جدوى على الناس، ثم هي فوق ذلك تسعى إلى إبراز مواضيع القوة والصحة في المجتمع وأفراده.»[١٠]

(٢) دراسة النقد العربي للمضمون الاجتماعي

تبلورت فكرة الواقع وقيمة التواصل مع المجتمع لدى كتاب المدرسة الحديثة من القصصيين بمصر، لقد ولد فن هؤلاء الكتاب في خضم الصراع السياسي الذي عرفته مصر والتوترات الاجتماعية التي تفجرت مع ثورة ١٩١٩م، وبانهيار الفكر السياسي لتلك الثورة ومع بروز تشكيلة البرجوازية والطبقة المتوسطة على الخصوص كطبقة لها كيانها السياسي والثقافي وأزماتها الخاصة.

كانت القصة القصيرة لسان التعبير عن الأزمات والقضايا الاجتماعية التي برزت على الساحة الوطنية. وقد انتقل كتاب المدرسة الحديثة بالتعبير الاجتماعي إلى مستواه الفني وأبعدوه عن الانفعال والهيجان الخطابي، الذي نجده في الشعر، مثلًا عند حافظ إبراهيم، وفي المقالة أو القصة المقالية عند المنفلوطي وعبد العزيز البشري وطه حسين أحيانًا «لقد كان المضمون الاجتماعي في قصص كتاب المدرسة الحديثة، وخاصة لدى طاهر لاشين رائدها، يحتوي على صلب الأزمات التي تولدت مع نشوء الطبقة الوسطى، كطبقة نامية متصاعدة.»[١١]

وتتوالى قصص محمود تيمور، المتطلعة من فوق إلى تحت، والمنسجمة مع دعوة نقدية صريحة عنده ترى أن الأدب ينبغي أن يكون هادفًا مكرسًا لاحتضان مشاكل الناس وشواغل حياتهم وهمومهم عامة، وبالنسبة لتيمور فالناس هم البؤساء عمومًا دون تحليل مبني على فهم أسسي للطبقات الاجتماعية وبسبب غياب هذا الفهم تتلبس الكتابة الاجتماعية لتيمور بلبوس الامتياز والتعالي، على الرغم من هدفها السابق، وتبعًا لذلك تبقى دعوة «الأدب الهادف» دعوى عائمة وفاقدة لمرتكز نظري سليم، وبالمثل، تعبر عن فهم مرحلي للكتابة الاجتماعية والرؤية الفنية الواقعية.

وتتبلور الدعوة إلى الكتابة الاجتماعية بشكل أشمل لدى سلامة موسى، الذي ساد في اتجاهه العلماني المؤسس على الانهيار بعلوم العرب الحديثة وعلى جملة من المفاهيم الاشتراكية، ولم يكن سلامة موسى ناقدًا أدبيًّا بل باحثًا أو كاتبًا في العلوم الإنسانية، ولكنه إلى ذلك اصطنع لنفسه رأيًا في الأدب وكيف ينبغي أن يكون، ولا ريب أنه ذهب أبعد من تيمور محمود. وفي كتابه «الأدب الشعب» نطلع على آراء نقدية، إن لم تكُن أدبية بحت فهي تستند على فهم أنضج للواقع الحقيقي أو الصحيح، وتنطلق كذلك من ساحة نضال فكري ومن مشمول ثقافي سياسي واقتصادي للمجتمع.

وقد استطاع سلامة موسى أن يؤثر في تفكير ونزوع جيل جديد أو نخبة فكرية مصرية أخذت تنبثق متشبعة بروافد ثقافة علمانية اشتراكية، هذه النخبة المتحررة هيأ لها سلامة الطريق وبث فيها من روحه وأفكاره ومنهجه، والذي يهمنا منها هو ما ساهم به في ميدان النقد الأدبي من مفاهيم وآراء، ولا شك أن كتاب «في الثقافة المصرية» يعد عمدة لآرائها النقدية ففيه تحدث محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس عن الأدب والنقد عامة تنظيرًا وتطبيقًا، وهما ينزعان إلى التأكيد على حتمية تبني الأدب للقضايا الاجتماعية كما يدعوان لاتجاه الواقعية الاشتراكية بديلًا عن الواقعية التقليدية والتعميمية المطبوعة بالسذاجة والسطحية، والتي كانت تغرق الأدب العربي في مصر.

بيد أن هذه الدعوة لم تجد لها صدى في النتاج الأدبي، فحسب، بل لاحظنا أن الأدب في مصر يشق دروبًا جديدة وقد وضع الأدباء من شعراء وقصاصين المجتمع ملء أبصارهم ونفوسهم، مطورين قضية الإنسان في الفن ولم يبق اليوم أي خلاف بين النقاد حول ضرورة التعبير عن الهموم الاجتماعية والإنسانية في كل أثر أدبي، بل ومسئولية ذلك بالنسبة لكتاب البلدان المتخلفة، بل إن النقد الأدبي العربي والقصصي خاصة تطورا في هذا المضمار تطورًا بعيدًا. وخاصة على مدى العقدين الأخيرين على أيدي دارسين ونقاد مثل محمود أمين العالم، وحسين مروة، ولويس عوض، وغالي شكري، وصبري حافظ،

ونقاد آخرين ربطوا وسندوا منهجهم النقدي للأدب القصصي بآخر ما توصلت إليه العلوم الإنسانية.

(٣) الاتجاه الاجتماعي في القصة القصيرة المغربية

رأينا فيما سلف من حديثنا عن القصة القصيرة في المغرب، في مرحلتها الأولية، كيف أن الكتاب القصصين التفتوا، بجد، إلى مشاكل الحياة والعصر حواليهم، وكيف جندوا أقلامهم لفحص وإظهار كثير من الأخطار والأوضاع التي كانت تعمل عملها في جسد المجتمع المريض، إن تلك القصص في أغلبها كانت تكتب انطلاقًا من فهم أخلاقي متزمت للواقع، ومن فهم شديد التخلف يحصر الحياة وملابساتها داخل أقانيم وقيم أخلاقية محددة. وإن نظرة مماثلة لا يمكنها أن تعطي إلا قصصًا أخلاقية أو كتابات وعظية، وفي أحسن الأحوال، قدمت أقسامًا حية من القطاع الاجتماعي العام مغطاة بضباب كثيف من النصح أو التوجيهات وبسياج من الذكريات الشخصية العائمة في السذاجة والفولكلورية، واختزال الرؤى الاجتماعية في شريط مطاطي من الحكايات الشعبية والأخبار البهلوانية الصفة، التي أريد لها أن تكون من صميم الواقع.

على أن ما نريده نحن بالاتجاه الواقعي في القصة القصيرة المغربية هو ذلك الفهم المتقدم للمجتمع والذي ينظر إليه، في إطاره الاقتصادي والسياسي ويتبين معضلاته بوعي سياسي وعلمي، إن أمكن، يضع الإصبع على مكمن الخطر والتعفن والتأزم، وكذلك ما يمكن أن يندرج في نشاط فكري واجتماعي مرتبط بأيديولوجية متقدمة تنهك الحاضر وترفضه رامزة إلى المستقبل مرهصة به. وهي من الوجهة الفنية رؤية تنسجم مع حجم ودرجة الفهم الاجتماعي متكيفة معه بينهما وثيق الصلة وشديد التأثير والتأثر، بل إن المقدرة الفنية والتكنيكية للعمل القصصي، هنا، تتدخل تدخلًا حاسمًا في رسم وتنسيق صورته العامة وإعطائه هويته.

وهذا الاتجاه أخذ يتبلور في القصة المغربية قبل الستينيات بقليل ليتمثل بعدها في أشكال متباينة من الوجهة الفنية. وهذا النزوع إلى الكتابة الهادفة لم ينبثق من فراغ بل اعتمد على عاملين أسهما بشكل فعال فيه:

أولهما: التراث الهام الذي دار حول هذا الموضوع، والذي فصلنا القول فيه، ولقد كان لهذا التراث بما تضمنه من مواقف ونظرات نقدية تأثيره الفاعل بالإسهام في تكوين المفاهيم الفكرية الأولى الجادة بخصوص القضية الاجتماعية أو بدفع الكتاب لخوض

تجربة الالتزام بالهموم الأساسية للشعب، ولكي تتقدم التجربة الأدبية القصصية إلى ساحة الفعل التاريخي، وذلك بالكشف عن هموم الإنسان وظروف بيئته وما يلابس حياته المادية والنفسية.

وقد كان قصاصو الستينيات دائمي الاتصال بينابيع وروافد الثقافتين الغربية والشرقية، سواء فيما يخص الخلق الأدبي أو النقد والتحليل الأدبيين، وكانوا يصنعون لأنفسهم ملامح ثقافتهم وتكوينهم الخاص ويشقون لهم دروبًا فكرية هادفة.

ولما كانت القصة القصيرة في المغرب جنسًا أدبيًّا أخذناه عن المشرق العربي وتعلمنا كتابته من النماذج التي وضعها الكتاب المشارقة، وبقينا بعد ذلك نتتبع خطى سيرهم ونهج تطورهم ونجهد في الاقتراب من سبلهم التجديدية وطرائق تصويرهم لمجتمعهم وأوضاع بيئتهم ما وسعنا ذلك من صبر وفهم، وترك ذلك كله أثره على قصصنا. وذوقنا الفني وأسلوب تعبيرنا ورؤيتنا الفكرية.

واشتد تواصلنا الأدبي بالمشرق عقب الاستقلال وكان الظمأ الفكري قد استحكم فينا، فاندفعنا ننهل من الأدب والقصة ما أمكننا، ولما كان الشرق العربي قد عرف توترات في الحياة السياسية والاجتماعية وتغيرات في الفكر والأدب، فقد كانت الكتابة باتجاه الحياة والالتزام بها ولها، تشبعنا نحن بذلك كله أو على الأقل، ببعضه مما أتيح لنا وإن لم يظهر أثره سريعًا فيما أنشأنا من قصص، إلا أنه تهيأ لنا الطريق لنخوض فيه ونندفع ونجدد.

وقد أنعش هذا التأثر مطامح كتابنا وحثهم على المناداة بكتابة فنية تستمد نفسها من وحي الاهتمامات المحورية للناس وتستخلص مفاتيحها مما يزخر به واقع الاستقلال الجديد من تناقضات وأزمات. وهي مناداة قائمة على أساس من الفهم للدور الذي على الأدب أن يضطلع به في مجتمعات وبلدان تتأسس وتصنع مصيرها من جديد، ومرتكزة أيضًا على نظم ثورية أو تكاد للحياة والأدب، تستمد سمتها من طريقة في العمل والفكر. فقبيل الستينيات بقليل وجد من كتب في المغرب: «في القرن العشرين لم تعُد المشاكل الثقافية في ناحية والمشاكل السياسية في ناحية أخرى ولم يعد المثقف الأديب ذلك الذي ينعزل عن الأحداث في ركن شاعري بعيد عن المتاعب يتغنى بالجمال السلبي والإنسانية المشوهة»[١٢] ويذهب الحديث في جرأة أبعد عندما يعلن أن على الكاتب: «أن يتخذ موقفًا إيجابيًّا بناءً ثوريًّا يلائم أوضاع بلاده والمرحلة التاريخية التي تجتازها.»[١٣] وهذا عبد القادر الصحراوي يكتب آنذاك: «الأدب دائمًا

للحياة، وعندما لا يكون تعبيرًا عن حياة أو عندما لا يكون عاملًا من عوامل بعث الحياة لا يكون أدبًا على الإطلاق»، مثل هذا الكلام يدل على ولادة وعي أدبي ونقدي جديد وصحي، لم يكن معلومًا أو مقبولًا في السابق. وأصبح مستدعى ليلائم الأدب مع المناخ السياسي الجديد وليضيء المسارب الشائكة التي كان الكتاب يترجرجون فيها غير متيقظين «بوعي» لأنفسهم ولما ينبغي أن تكون عليه قصصهم بعد سنوات الاستقلال الأولى، وبعد انتكاس الآمال وتقلص المطامح الشاسعة، غير أن الوعي النقدي الأدبي لم يكن ليتقدم لولا تحول الوعي السياسي ومع الحركة الجماهيرية المتصاعدة للعمال والفلاحين والطلبة.

أما العامل الثاني: فهو هذا التفكير السياسي الجديد المنحاز قليلًا عن الذهنية السلفية والنزعة الوطنية الحماسية في شكلها الطوباوي، والمتبلور مع الطلائع الأولى للاتجاهات التقدمية والذي تغذى من التربة التي غدت معجونة بعرق الطبقة الكادحة وبالأفكار التحررية الجديدة التي تسامعت بها الشعوب الخارجة لتوها من الاستعمار.

(٤) الاتجاه الاجتماعي في قصص محمد إبراهيم بوعلو من خلال مجموعته القصصية «السقف»[١٤]

تكتمل الرؤية القصصية عند محمد إبراهيم بوعلو حين يخرج من قوقعة التحليل القصصي الذاتي والسيكولوجي للأفراد[١٥] ويتجه تصاعديًّا نحو فهم مؤطر تنظمه الرؤية الاجتماعية «المسيسة»، إنه يراهن بإمكاناته التعبيرية كلية لتهييء عمل فني، غير مسبوق، ينسي الشعب المقهور وقضاياه المزمنة، وليؤكد، بشكل ما، دوره كقاص اجتماعي، ومسئوليته كمعبر عن بؤس الجماعة وأزمات طبقته، وكشاهد متحسس لظرف تاريخي محدد، إنه اختيار مسبق يفرضه الكاتب على نفسه أو بالأحرى يفرض عليه انطلاقًا من قناعات حتمية وتلزم قلمه وتصوره ونتاجه القصصي بأكمله، وسيكون لهذا الاختيار نتائجه وآثاره على قصص بوعلو من الوجهتين الأدائية والمضمونية، كما سيخلف مناقص عدة وهنات تلحق تقنية القصة القصيرة وتمس بسبب مباشر الاتجاه الذي اتخذه القاص لنفسه.

يأتي النموذج الاجتماعي المقهور والذي يعاني من شتى ضروب الاستغلال والامتهان في مقدمة مرئيات القاص وشواغله، واختياره هذا النموذج منسجم مع اختيار الكاتب الفكري والسياسي ومتوافق مع نيته التعبيئية للقصة القصيرة في حقل النضال السياسي

والثقافي، وبالنسبة لقاص كبوعلو، فإن صورة الواقع تجتمع كلها في محتشد واحد تلتقي عنده وتتفرع عنه ملامح البؤس والظلم الاجتماعي، وتصبح هذه الملامح مدار تجربة القاص، التي نادرًا ما يخرج عنها إلى غيرها، وهي طاقتها الأم، ولا شيء يوجد بعدها أو خارجها وهذا يعني تركيزًا على صورة الواقع تلك واعتبارها المعضلة الأولى والنهائية لبوعلو.

إن هذا يفيد، من نحو: تأكيد الاختيار الفكري وتقديم أرضية الواقع الأساسية. ومن نحو آخر، تأكيد، أساس الانطلاق في الاتجاه القصصي الاجتماعي، مما يلزم بوعلو بمسئولية بالغة غايتها الوفاء لنموذجه وقطاعه المختار، والوفاء أيضًا لأدوات القص حتى تكون قادرة على الوصول بالنموذج الاجتماعي إلى صعيد الإقناع والإيحاء. وذلك حتى لا يسقط نموذج الواقع في مهوى الاهتراء والتفتت ويقع أسير نصوص ممسوخة تزعم التعبير عن الحياة المتورمة ولكنها لا تمس سوى أطرافها البسيطة، وأخيرًا من أجل الوصول إلى إبداع قصصي متطور.

إن النموذج الاجتماعي المنهوش بالفقر والاستغلال يقفز فوق قصص بوعلو، ومختلف الأمراض التي تفتك بالمجتمع المتخلف تبرز ناتئة على مدار قصصه بأكملها ففي قصة «صياد»[١٦] نتعرف على صياد بئيس يقتات هو وأسرة كاملة بما يجود به البحر من أسماك. وفي الطرف المقابل سائح أمريكي يمارس الصيد كهواية لجلب المتعة وترويح المزاج، وبين هذين الطرفين ينتصب التناقض القائم بين عالمين مدهشين وغريبين في التقائهما أيضًا: «وطلب منه الصياد أن يصحبه إلى مسكن ليشربا كئوسًا من الشاي ... وقبل الأمريكي الدعوة شاكرًا، غير أنه فوجئ بالمسكن الخشبي المتداعي وتقززت نفس الزوجة وهي تدخل الأخشاب الوسخة، كانت كلها دهشة وهي تنقل نظراتها بين الأولاد الصغار والزوجة الهزيلة، وهي البقعة الضيفة الوسخة التي يسميها بيته.»[١٧] ولم ينسَ الأمريكي أن يتصدق على الصياد ببعض المشتريات. وتأتي عبارة الصياد الأخيرة التي يسجل فيها عنوانه «هنا ... البحر ... المغرب» لترسم خريطة ضياعه، هذا الضياع المادي القاتل.

وتضيف أقصوصة: «الحذاء الجديد»[١٨] ترنيمة أخرى في سمفونية البؤس والضياع، إن عباس يتوق إلى انتعال حذاء جديد يرى فيه، ببساطة، تحقيقًا لأمل طالما داعب نفسه: «فلقد صاحبه شعور خاص كلما رأى حذاءً جديدًا، حتى أنه كان مرارًا يتخيل بأنه ينتعله، لولا أن رجليه اللتين كانتا تتضايقان من بعض الحصى تذكره بأنه لم ينتعل بعد حذاء جديدًا، وأن عليه أن يدخر كل ما في وسعه ليحصل على حذاء جديد»، ولكن براثن

البؤس لا تلبث أن تنهشه، فالبقال سينزع منه الحذاء، الذي تمكن من شرائه بعد جهد مستحيل، رهينة لديونه ويتركه معذبًا بحرمانه.

البغل في أقصوصة «البغل»[١٩] هو رأس المال وأساس حياة العامل، ويصورهما بوعلو، حتى ليكاد الواحد منهما يشقى شقاء الآخر، ويظهر العامل في حالة الانهيار والحرمان الدائم انطلاقًا من وضعية مادية قائمة، دون أن يقدم حلولًا ونهايات براقة تدغدغ القارئ والواقع معًا.

وتأتي قصة «الكلب»[٢٠] ذات النفس التشيخوفي أن في الأداء أو الفكرة لتفيض بالسخرية على مصير الإنسان ولتعرض لنا صورة تتزعزع فيها القيم ويتردى فيها المستغل (بفتح الغين) إلى دنية لا مثيل لها، بينما يسمو فيها كلب السيد المدير على أسرة كاملة تقتات من الفتات المتبقي هذا الكلب: «فالأسرة تحيط بالكلب الأسود الذي يتناول أكله في شيء من الشبع، والصغار من حوله يجمعون الفتات الذي يتساقط منه ... وحتى الأب والأم، بين فينة لأخرى، يسمحان لنفسيهما باختلاس بعض الطعام». وعلى مدى المفارقة البشعة يقدم بوعلو صورة لأرذال الإنسان، للدرجة التي يتمنى فيها الخادم أن يمسخ «ليتني كنت كلبًا عند ابنة المدير» على أن الكلب في قصة تشيخوف الشهيرة «كلب الجنرال» أكثر إثارة ودلالة قصة بوعلو، فالأول يستخدمه ليكشف من خلاله من الطبيعة البشرية المتقلبة وعن سمات الهزء، من تطلعات الإنسان، وفي الوقت نفسه يسجل موقفًا من الضعة التي بلغها الإنسان في روسيا القيصرية، كل ذلك مع إبقاء الأقصوصة على درجة هامة من الإيحاء، بينما الثاني يهبط بقصته إلى مهوى سحيق في الإذلال والتلاشي للصفة الإنسانية.

وتمتد قصص الإدانة والاستغلال عند بوعلو لتسير في طريق آخر يدفع بالقصص على عجلات الرمز بدل التصوير المباشر للأحداث وحركة الشخصيات، ويتخذ الصراع فيها صورة قيم متعارضة يدفعها الكاتب ويحركها لتتجابه وتتصادم كيما يتبين الأصيل من الزائف، ولتصعد على مجلي الوعي شعارات الرفض والتمرد، ولن نسرف في التأويل إذا قلنا بأن جل قصص «بوعلو»، أن في بنائها العام، أو في أحداثها وتعابيرها، تركن إلى الاعتماد على الرمز كركيزة أساسية ومصدر كل مضمون وتقنية عنده.

في أقصوصة «الرجل ... والصخرة ... والزاوية المهملة»[٢١] يسعى بوعلو جاهدًا ليجعل الصخرة تتقمص شخصية حية، تمثل اللامبالاة والتصلب في آن واحد، ويحاول الاقتراب منها، «الصخرة التي كانت أمامه دفعته إلى أن يصمت ... أن ينظر إليها مدة طويلة تعتمل

في نفسه انفعالات شتى من غير أن يفتح فاه بكلمة ... وأن يركز فيها نظره من غير أن يتحرك حتى لكأنه بات صخرة لها عينان ... وأحس بشعور جارف يربطه إلى الصخرة، فشاركها سكونها وصمتها، بل التحم معها تمامًا، ونسي العالم من حولهما.»[٢٢] ويستمر عبر السرد والحوار الداخلي في الحديث عن نفسه وأزمته القائمة في عجزه عن تبرير وضعه في المجتمع والحياة، ومقيمًا من الصخرة شخصية مقابلة تبادله حوارًا صامتًا عقيمًا، يميت كل فعل قصصي يمكن أن يوجد، ويسقط الأقصوصة في تقريرية مقيتة وفي مناجاة خاصة: «وصمت عن الأسئلة التي كان يحاول أن يمطر بها صخرته وألقى عليها نظرة طويلة وهي بين يديه، ثم مشى وهو يحملها من غير أن يقول شيئًا». ونجد أنفسنا في النهاية ملزمين بأن نفهم أن الصخرة بديل للمسئولية وأنها أيضًا إرادة ممارسة الوعي الذي تقتنع به الشخصية في النهاية. لكن القاص يخفق في جعل الصخرة حية لها إمكانية تشخيص الفكرة، هذا بعد أن صعب عليه اصطناع حدث مناسب لذلك، ولم يتكفل الحوار الداخلي بوظيفة ملء الثغرات الكبيرة، ذلك أنه استحال إلى لوك للكلام غير ذي إيحاء أو أثر في خلق قصة قصيرة ذات بناء ناجح ومتماسك. فالحوار الداخلي، على الأصح، ليس هو تكثيف صوت الكاتب في مجموع من الجمل الإنشائية، ولكنه صيرورة الفكرة أو الإحساس، انطلاقًا، من صوت الشخصية وهي حرة تعمل على الصعيدين الخارجي والباطني.

ونجد القاص يعتمد الرمز في أقصوصة «ساعة الرفض» لكن عن طريق حوار حي بين شخصيتين متباينتي النزعة والطموح، الشخصية الأولى تقول:[٢٣]

«... في استطاعة الرجل الذكي ألا يترك الفرص تضيع منه ... اعزم وسترى الكلمات التي تسميها مبادئ إنما هي ضرب من العبث.»

«... إن الشيء الذي يهمني هو أن يقبلوا الأرض بين يدي وأتلذذ بقلقهم.»

بينما الشخصية الثانية تتمسك بموقف النزاهة والبراءة وسلوك الاستقامة، ويقوم البناء القصصي في هذه الأقصوصة على الحوار، لكنه حوار مفرغ من دلالات التعبير والحركة والتطوير للفكرة أو الحدث ولا يكشف سوى عن ظواهر الشخصية، كما أنه بعيد عن الحوار الأساسي في بناء الأقصوصة، إنه حوار شبيه بـ «الريبورتاج» الصحفي غارق في التعميم والتجريد والكلمات الفضفاضة التي يبتغي القاص من ورائها الوصول إلى مقصده مثل «الكلمات الكبار»، «الأمور الناقعة»، «استغلال ذوي النيات الحسنة»، «الطبل دائمًا فارغ». وتثار في القصة أيضًا مشكلة الانحراف والتخلي عن المسئولية وواجب

المواطن. ودور المثقف والتزامه. لكن إغراق القاص في التعميم انعكس على مضمون القصة فغدا الصراع فيها يقوم بين نقاء الضمير والنية الحسنة وبين الشر وانحراف الإنسان وما إلى ذلك من المعاني المجردة.

وبنفس الخلاص الساذج الذي يصل إليه بطل «ساعة الرفض» وبالاعتماد مرة أخرى على الهيكل الرمزي يصل «بطل السقف» الخادم إلى خلاص لازمته: «كان يعتلي السرير، حيث أثبت بالسقف شيئًا ثم أخرج إلى الشارع خيوطًا انبعثت منها أوامر الهدم، وسمع دوي هائل (...) وعندما وقف لاهثًا أمام زوجته قال لها وهو ينفض الغبار عن ثيابه: «لقد استرحنا من السقف.»»[٢٤] ويكون الدافع للخلاص من «السيد» الذي يسكن «فوق» عبارة تأتي على لسان الكاتب نفسه: «للأسف الشديد ليست لنا كرامة» وعبارة ثانية: «لقد بات واضحًا أنه لا بد من مقاومة» ومن هذه القصة يريد القاص أن يرمز إلى طبقتين اجتماعيتين تضغط الأولى منهما على الثانية. ولنا أن نتساءل أولًا: ترى هل ينهار السقف، الذي يرمز للطبقة السائدة المعتلية، بالبساطة والبهلوانية التي عرضها القاص؟ ثم إن الحدث ثابت والذي يتحرك هو ذهن القاص، ونحس أنه في الوقت الذي يروم فيه بوعلو الابتعاد عن شخصياته وإطلاقها من قبضته كي تمتلك نفسها الخاص وتوحي بدلالات الرمز، في هذا الوقت يؤكد ويلح في تمسكه بها ولا يكف عن اغتصاب صوتها.

بيد أن ما يشغل بال «بوعلو» قبل وبعد كل اهتمام هو رصد أوضاع البؤس والانسحاق الطبقي والضياع المادي والرغبة في صنع التحدي، ولو بأسلوب السخرية كما هو الشأن في قصة «البناية الجديدة.»[٢٥]

(٤-١) تخطيط جمالي ومضموني لقصص بوعلو

- النموذج البشري القصصي المميز نموذج اجتماعي مسحوق بئيس مهزوز، مضغوط داخل شرنقة اجتماعية واقتصادية.
- نموذج منهوش من غيلان متعددة: الفقر – الضعة – الاستغلال – البؤس الفكري – المرض، (أمراض التخلف عمومًا).
- البناء القصصي يقوم على الاستفادة من واقع جاهز لا أثر للصراع أو الصدم فيه يؤدي كنتيجة إلى تكوين بناء قصصي متجانس ومعد، سلفًا، وخال من التنوع والحركة القصصية المبدعة.

- يتم تفصيل البناء القصصي بطريقة هندسية، حسب الأفكار والمقولات المراد تبليغها، مما يحيل الواقع، كمجال للعيش والصراع إلى مجموعة من القوالب والأشكال الهندسية الفراغية.
- أن موضوعة الواقع عبارة عن دلالات حيوية غنية وباهرة بالإيحاء وليست خلاصات مدرسية وتلفيقات.
- الواقع كأطروحة يفترض الجدل الذي هو في صميمه تشكيل من الإنسان والفعل التاريخي. وعندما تنقلب أرضية الإنسان ومحيط علاقاته إلى خشبة للمسرح يتحرك فيها الممثلون على طريقة الكراكيز، فإن الحياة تفقد بعديها أو أبعادها، وينتفي الواقع الجدلي لتصعد على المسافة العائمة وجوه تزعم الحضور ومباشرة الوجود، ولكنها سرعان ما تنسحب من ذاتها متحولة بذلك إلى إشارات أو معادلات رياضية.
- إن هذا ينسحب على الحبكة القصصية ويخلف أثره فيها فهذه الحبكة تصبح جامدة ولا تستمد تكوينها من صميم العمل أو التجربة. ولكنها تنطلق، تقريبًا، من قولة إدغار أ. الشهيرة القائلة بالبناء قبل القصة.

أي شفيع يبقى بعد هذا، لعله الرمز ومحاولة تضخيم وإغناء التجربة وإنقاذها من التسطح بالرمز ودلالاته لكن كيف يفهم بوعلو الرمز و«الرمزية.»

هل الرمزية التي توحي وتحرك الوجدان وتبعث صور الذاكرة وأطيافها، تلك التي تخلق الامتداد وتشارف بالقارئ المستقبل؟

أم الرمزية التي تستحيل إلى سلسلة من العلامات والإشارات والألغاز التي ينبغي فكها، وبفكها ينتهي أفق الفهم والتخيل والإدراك؟

الرمز عند بوعلو وعاء للفكرة، لا يسيل ولكن يبقى أصم غير قابل الذوبان في صميم الحركة القصصية، فتمنحه هذه حيويته وخصوصيته.

الرمز ونتائجه كقيمة فنية: أنه بدلًا تكثيف لحظات من الواقع وجعل الزمن امتدادًا حيًّا ينبض بالفكرة أو الموقف الفكري، وجعل الشريحة المقتطعة مثالًا ونموذجًا متفتحًا يحدث المسخ للحظة والموقف ويجيء السرد بلا نص فني أو تنوعي، فترتبك الجمل السردية المبطنة لتجهض محصلة الواقع والرمز نفسه، وفي النهاية يستطع العمل كله ويتتابع في إيقاع رتيب ومخل يسري في القصص بكاملها.

ألا يعد هذا نقصًا فنيًّا وثقافيًّا له خطورته، من ناحية؟ ثم، ألا بعد، ثانيًا، افتئاتًا على الحياة المراد إدماجها وخلقها في صور وقصص ذات دلالة؟

إن القصة القصيرة كانت دائمًا، ولا تزال، خارج أي تأطير متعسف، وبعيدة عن أن تبتسر، كفن، في منظومات فكرية جاهزة.

إن الأخطاء والهنات السابقة تقود، في النهاية، إلى انتكاسة الواقعية كنتيجة حتمية للهنات الفنية والتعبيرية السابقة.

ثم ما الذي يتبقى من الفن؟ الحشرجة والاستصراخ، تهويل البؤس أشكال مبسطة، تدمير الواقع بطرق فانتازية وميلو درامية استهلاك الفكرة وتصنيعها ضمن حوار، ريبورتاج عادي، وفي الختام إعداد الحبكة القصصية كأكلة خفيفة جاهزة.

إلى أين يقود هذا كله القصة القصيرة عند بوعلو في مسار تطورها العام؟

أن بوعلو لا يقدم الجواب الشافي، فهو يستمر في نهج التقنية ذاتها على الرغم من شيخوخة هذه التقنية وتهرئها ونفاذ طاقتها.

ترى هل يقدم لنا محمد بيدي، الجواب الحقيقي فيما ساهم به من قصص ذات صبغة اجتماعية، والتي شقت لها طريقها بين الناس بما ترشح وتستبطن من قضايا فطرية ومركبة؟

(٥) الاتجاه الاجتماعي في القصة القصيرة عند محمد بيدي

سنعمد في دراستنا لقصص محمد بيدي إلى استعراض بعض هذه القصص، مما يسبر غور التجربة الاجتماعية، ونناقش بعد ذلك قضية المحتوى ثم ننتقل إلى قضية الشكل الفني لهذه القصص واضعين اليد على اللمسات الفنية المتميزة في تجربته وضمن السياق العام لمراحل هذا الاتجاه وسماته. ومن المهم الإشارة إلى أن قصص محمد بيدي، قيد الدرس، هي التي كتبت خلال السنوات الأولى للستينيات، بعضها منشور وهو القليل ومنها ما هو مخطوط في مجموعة قصصية لم يتح لها النشر وتوجد ضمن أرشيف اتحاد كتاب المغرب.

الخماس: ترصد القصة أزمة في الواقع وفي الإنسان نموذج هذا الواقع.

الواقع ممثلًا في وضعية البؤس والاستعباد التي يعيشها الفلاح المغربي الذي سرق الإقطاعي أرضه وتركه عرضة للضياع والكدح المميت، وليواجه المصير الحتمي في أن يكون قنًا أو خماسًا.

الإنسان نموذج هذا الواقع: مسحوق منهوك، منهوب، ضحية مصير لم يصنعه بنفسه، تسللت إليه أيدي الظلم والنهب إنه صورة عن طبقة الفلاحين الفقراء التي نهب المستعمر أرضها ولم يرد لها الاستقلال حقها في العيش والكرامة.

يوازي هذا الواقع ونموذجه واقع خير ذو صبغة طبقية، تسلقي وطموح، جارف الرغبة، مترف، يمثل المستفيدين من عرق الخماس، وهو واقع زائف غير حقيقي، مخادع ومحتال، ينكر الكدح ويؤمن بالمظاهر البراقة كقيمة أساسية من قيم تشكله الطبقي. والإنسان في هذا الواقع مسطح مفرغ من أي قيمة إنسانية حق، إنه مجرد صدى لرغبات عابرة تنعدم فيها الدلالة الإنسانية وتحفل بالشره. باختصار، فهي تمثل إفراز برجوازية المدن.

هذا الواقع يمسخ النموذج الصحيح النقي «ابن الخماس» فيجرفه نهر التسلق والصعود الطبقي لينكر طبقته مما يمثل ضياعًا لقيمة وظهورًا لقيمة جديدة مبتذلة. «ابن الخماس» الذي يحاول الذوبان في زيف المدينة وبريقها الخلب الذي يفصل الفرد عن أصوله ويبدد هويته الأصلية.

نحن هنا أمام واقعين متناقضين مقدمين بكيفية متقابلة وعن هذا التقابل تنتج المفارقة، هذه المفارقة التي تصل بمادة السرد إلى نقطة التحول والتي تعطي للقصة القصيرة عند محمد بيدي أصالتها وجدارتها، من الخماس أولًا إلى الإقطاعي المعمر، من الخماس، ثانيًا «وحل الأرض» وابنه «مصطفى» أمل المستقبل «الخلاص» إلى زيف المدينة وبهرجها الذي يضيع فيه مصطفى ويبيت متنكرًا لواقعه الأصلي، إنسانًا بلا جذور وقد ربطه تطلعه إلى برجوازية المدينة.

الرقصة الأخيرة: قصة أخرى ترصد مظهر آخر للاستغلال البشري وتقطع من المجتمع ملمحًا من ملامحه المفضنة الكئيبة.

قصة عامل قضى زهرة حياته في خدمة الرأسمال، في خدمة قوى تنهب رزقه وتستغل قواه لتراكم الأرباح من عرق العمال «ثلاثون عامًا قضاها في جوف الأرض تحت أكداس التراب ... يملأ هو ورفاقه بمرافقهم الثقيلة بسياط المطر ... الفوسفاط الذي يرمون فيها إليه مع عرقهم وزفراتهم ... وها هي ثلاثون عامًا مرت كلمح البصر، وها هو يجد نفسه يتقاعد، ولكن الأمل يعبر قلبه إذ سيعود إلى أرضه في البادية وإلى عنزاته إلى أصله. لن يكون بعد اليوم أجير عند أحد.»

الدلالة الفكرية: ترتفع القصة في تصوير بديع لتعلن اغتصاب طاقة الإنسان وسرقة جهده، وهي إذ تتسلل إلى محيط العمال تكون، بذلك، قد ظفرت بهذا الرصد السباق لحياتهم، والذي قل ما وجدنا القصة المغربية تقتحمه أو تستشرفه على الرغم من رحابة مجاله وتشعب عناصر الصراع فيه، وعلى الرغم مما يمكن أن يوحي به من دلالات اجتماعية عديدة.

الرقصة الثانية تقدم لنا، ثانيًا، صورة عن اغتصاب أمل الإنسان في أن يعيش بالصورة التي يرتضيها طموحه وتميل إليها نفسه فهذا العامل الذي استنزفه استخراج الفوسفاط كان يريد البقاء في باديته «لم يكن يريد أن يعمل تحت الأرض لصالح أجانب وغرباء يبغون إهانته وهلاكه، كيف يعمل أجيرًا وهو يملك أرضًا وعضلات وبهائم، لمن يترك هذه بأي حق يقبره هؤلاء وهو بعد حي في ريعان الشباب، ولولا العنف لما انساق أبدًا لإرادتهم.»

الدلالة الثالثة تنبع من هذا الألم الحار والأسى المدمر الذي يجد متنفسه في ممارسة العامل للرقص كمتنفس وحيد مما يعانيه، كان الرقص وقنينة الخمر هما اللذان يصنعان الانفراج ويذيبان جليد الأسى.

طفل:[٢٦] مظهر من مظاهر البؤس والتمزق الاجتماعي تلتقطه عدسة القاص وتبرز نواحي الضعف والمهانة فيه. طفل ممزق بين العيش وبين الكرامة، بين أمه التي تمتهن البغاء «سبق له مرارًا أن رأى من خلال ثقب المفتاح رجلًا يضم أمه في عنف ...!» ووضعيته المهانة بين أقرانه وزملائه الذين يذلونه ويتهامسون عليه.

يضاف إلى الامتهان الأخلاقي والنفسي عنصر الفقر بديكوره المتكامل كما يقدمه لنا محمد بيدي، الحياة في كوخ قصديري، الجوع، البرد: «تأمره بأن يذهب لينام، وأنى له ذلك، الأخشاب المتداعية التي تقيه من المطر يتخيلها ساقطة على جسده الغض الصغير ... فيتكور وهو يرتعد ويبكي في صمت حتى لا تسمعه أمه.»

ولا يقعد بالطفل أي تخاذل فهو يأسى لهذه الحالة، وفي تصرف أرعن يقدم ذات ليلة على إحراق الكوخ الذي كان يضم أمه وأحد خلانها ويرحل لينهي كل علاقة بالماضي.

وحين يكبر يريد أن ينتقم لماضيه وذلك في صورة العلاقة التي قامت بينه وبين أرملة التقى بها بعد سنين طويلة في حيهم القديم والتي تدمن الخمر وتتعثر في حياتها مع وليديها اليتيمين، فتنشأ بينهما علاقة وطيدة تنتهي بالزواج مما يجعله، مرة ثانية، مثار تهامس سكان الحي الذين لا يكفون عن ترديد هذه الكلمات: «مضبوع ... مسحور ... معتوه ...»

العنصر الفكري الأول في القصة يتمثل في التقاط صورة للبؤس الاجتماعي من خلال رصد حياة طفل.

الدلالة الاجتماعية ترتفع فوق الدلالة النفسية، أي أن القصة تعتمد «الطفل» كوسيلة لإبراز المضمون أكثر من اعتمادها له كوجود محدد تنبثق من خلاله وعبر سلوكه ومعاناته ملامح الأزمة ومنحنياتها العامة والخاصة.

من المعاينة إلى المواجهة من خلال قصة: لعب أطفال: لا تخرج قصة لعب أطفال عند محمد بيدي عن سابقاتها، في الانطلاق من بين فكي أزمة خانقة يعيشها قطاع من الناس في حياة اجتماعية يلفها البؤس وقهر العيش وتتكالب عليها ظروفهما، غير أن مضمون هذه القصة يسعى لأن يدفع هذا المضمون باتجاه التفجير كيما يصبح البؤس والرفض معنى مجسمًا وليتخذ له سطوته الخاصة على ظروف الحرمان وأسبابها.

غير أن هذه المواجهة لا تستمد عناصر تكوينها من وعي موضوعي بشرط الواقع في إطاره الحي المتوثب ولكنها تمتح بدورها من سياق الصورة الاجتماعية كما تقدمها القصة القصيرة ذات الاتجاه الاجتماعي، من كيفية بلورة الواقع وتحديد أطراف الصراع فيه وهي كيفية ساذجة تتمسك بقشرة المرئي وحرفية المعاينة ولا تقتحم باطن الصورة وثناياها، إن الواقع المرصود هنا مشطور إلى الثنائية المعروفة: الخير والشر، أو هذا، على الأقل، ما توحي به القصص، فالخير هو البشر الذين يلوكهم الاستغلال وصنوف الامتهان، والشر هو القوة الاجتماعية الضاغطة والمهيمنة، قوى الاستعباد والقهر. إنها، إذن، نقيض الآمال والمطامح، والكابحة لكل تطلع للانعتاق، ومن هنا، ومن منطلق هذا الفهم، يتحتم التصدي لها، بطريقة سينمائية حتى يستتب الحق ويزهق الباطل.

هذا ما يبغي محمد بيدي أن يصل إليه من وراء قصته لعب أطفال، لكن ما هي القصة أولًا؟ إنها لا تكاد تشكل قصة قصيرة في بنائها وتتابعها لأنها مجرد لقطة بسيطة وساذجة، تبدأ من حالة سكون وتنتهي إلى حالة فعل مباشر، وبين الحالتين معًا تتتابع الصياغة القصصية للموقف القصصي ودوافعه. والموقف هو رغبة عارمة في الانتقام من المستغلين، كبار القوم «بعد أن أطلق رصاص مسدسه على شخصيتين مهمتين علمنا أن المجرم المجهول قد بعث برسالة تهديد إلى شخصية ثالثة يدعي فيها أنه سينتقم منها لكل الذين اغتصبت حقوقهم ظلمًا وتعسفًا». المنطلق هو الرغبة في الانتقام، والموقف هو الانتقام ذاته «توقفت السيارة الكبيرة عند باب الفيلَّا، على بعد خطوات منه هرول السائق يفتح بابها الخلفي، فانزلق منها رجل بدين كروي ... ما كاد يخطو نحو باب منزله حتى روعته صيحة قوية مفزعة مجنونة تلتها فرقعة وتهاوى على الأرض.»

وما بينهما سيناريو قصير تتحرك فيه الشخصية القصصية وهي تظهر ما تبطن في داخلها من حقد طبقي «سار إلى الشارع بخطى وئيدة وهو يتفرس في ملامح المارة ويقف قليلًا عند واجهات بعض المتاجر حيث صففت بعناية فائقة، ثياب أنيقة تحمل أثمانًا باهظة، وبين حين وآخر يلقي نظرة داخل سيارة تتميز بفراهتها وتبطينها الداخلي

الدافئ ...» هذه الشخصية تحمل هوية الضدية والرفض. إنها ليست مطواعًا ولا منقادة، إنها مغتاظة مما حولها: «مواطنون أخيار ... يستحلون الحرام ... يثرون من عرق العباد ... يذلونهم بلا خجل» لذا يجب تصفيتهم أي استئصال جذر الشر والانتصار للخير حتى يستتب الحق والعدل، وبما أن الموقف وهمي فسلاح الانتقام بدوره وهمي خادع، إنه مسدس من طراز لعب الأطفال، لا غير.

إن دلالة الرفض في هذه القصة سطحية ومفرغة من المحتوى الحق للموقف الاجتماعي الصحيح ذي الأبعاد المتباينة، والذي لا يقبل هذا الانشطار الثنائي السهل كما تبلور في وعي الشخصية وأبرز سلوكها وجسده الفعل القصصي، إن الواقع أعقد مما تخيله وأدركه محمد بيدي، ولذلك جاء رصده له وجاءت طريقة التصدي قاصرة عن بلوغ جوهر التناقض فيه. ومن ثم انعكس هذا الوعي القاصر على بناء القصة بحيث جرى الفعل بمعزل عن الفاعل وارتسم أمامنا إطارًا بدون حركة وصورة بدون مضمون عميق. الحدث مملي والشخصية مقحمة وبلا ملامح، إنها تجريدية تمامًا، وتجريديتها تؤكدها عمومية رفضها وسذاجة إدراكها وسلوكها ومنطلقها الذي هو منطلق القصة في هذا الاتجاه، منطلق المعاينة الخارجية العاجزة عن استبطان الواقع واختراق حجبه الخارجية للوصول إلى مركز دائرة الصراع الشيء الذي يتيح فعالية درامية أقوى ويسمح للشخصية القصصية والفعل القصصي بأن يتبلورا ويتحركا ضمن أفق تصونه رؤيتهما، بعيدًا عن التوجيه المتعسف والصياغة النظرية المبتسرة.

لقد توخينا أن نعرض هذه القصص، في البداية، حتى نستجلي محيط وركائز التجربة القصصية عند محمد بيدي، وهذه القصص، كجزء مما كتبه بيدي، ترسم إلى حد بعيد، إطار فهمه للقصة القصيرة وللغاية المتوخاة منها وتحدد بشكل بعيد عن الالتباس القضايا الرئيسية التي تعتبر مناط أعماله.

ولكي نقف على أهم عناصر هذه التجربة لا بد من أن ننظر إليها من زوايا ثلاث:

(١) زاوية المحتوى.

(٢) زاوية النموذج البشري المعالج.

(٣) من جهة الشكل الفني وكيفية ارتدائه ومساوقته للمحتوى.

(٥-١) المحتوى

تلح القصص ذات الاتجاه الاجتماعي على الاحتفال بالواقع الاجتماعي وسبر أغواره بصفة عامة. ولكن صورة الواقع بالنسبة إليها هي تلك الصورة التي تعيش التفكك والاضطراب

والتي تكشف عن أزرى الأوضاع والحالات، وبذلك فاجتماعيتها مستمدة، لا من إحاطتها أو تسجيلها لما يزخر به المجتمع من أحداث وأزمات، ولكن انطلاقًا من فهم بذاته للواقع ومن تصور خصوصي للمجتمع، وهو فهم وتصور تولدًا من الإحساس بعذاب وآلام الأفراد وإدراك التباعد في حياة هؤلاء الأفراد واختلال التوازن في ميزان العيش بين الناس. إن هذه القصص تلح على إبراز الوجه الكئيب والواجهة المثيرة من وجه المجتمع، لا تلك البراقة المزركشة التي توحي بالهناء والطمأنينة، ترمي إلى إبراز الصدع والكشف عن مثالب الواقع فيما تحاول قوى أخرى طمس هذه المثالب والتمويه عليها. إنها، إذَن، الاتجاه القصصي الاجتماعي، التزام بقضية الإنسان المسحوق والمأزوم ومعاضدة له واستشعار لعذابه إزاء قوى الغبن والاستغلال التي تسرق منه قدرة العيش وطاقة الحياة وتتركه يتردى في مهاوي الضياع.

وفي قصص محمد بيدي نجد تأكيدًا على هذه المعاني ومعانقة حارة لهذه المشاعر واستمرارًا وتوطيدًا لهذا الخط، بما يكفل للقصة الاجتماعية الظهور وللقاص هوية الانتساب إلى المحيط الاجتماعي الذي أنجبه، والموضوع القصصي المطروح مستمد من وحي البؤس الذي تعيشه الفئات الأكثر محنة في الحياة، من حياة العمال والفلاحين ومن صميم اهتمام وعذاب هذه الفئات التي ظلت لزمن منسية مغفلة عن عدسة الالتقاط القصصي، وهي حياة ثرية بالتجارب حافلة بألوان الفقر مما يهيئ، ولا شك، مادة خصبة في يد القاص، ينقصها لكي تكون مؤاتية اليد الصناع التي تسبكها أحسن سبك وتظهرها في أبهى لبوس، فمحمد بيدي شأن محمد إبراهيم بوعلو، المنتميين، معًا، للطبقة الوسطى، وللجيل الذي عايش الاستقلال ودارت أمام عينيه شعاعات الأمل وانقشع عن ناظريه غشاوة الوعود البارقة والكاذبة، والذي لم ينَل من الاستقلال سوى الحسرة والخيبة، ثم رأى كيف انهدت صروح الأمل التي علقتها الجماهير على وعد الاستقلال، وكيف خدعت بعد ذلك في نضالها وتضحياتها حين انساقت مع شعارات براقة، كانت تخفي جشع الجشعين وتطوي أرزاق المستغلين، وبذلك فقد كانت جاذبية الفقر والهيمنة والعوز وظروف القهر المادي والنفسي هي صاحبة السيادة على ذوات وأذهان هذين القاصين الوفيين لطبقتهما وجذورهما الاجتماعية، واكتسحت هذه الجاذبية نتاجاتهما مركز الثقل فيهما، وأمكن للقصة القصيرة، بما قدماه في مضمارها ومع كتاب آخرين، أن ترسم لنفسها خطها الاجتماعي الواضح والمتمرد. وهذه الجاذبية، هي أيضًا ثقل الصورة الاجتماعية من منظور متدمر ورافض، ومن خلف حناجر مبحوحة بالصراخ والاحتجاج، تستنكر ولا تهادن، تزحزح ولا تطامن أو تسالم، وبوضعها الإصبع على أزرار الخطر

ومكامن الداء تعلن عن نفسها وتفصح عن هويتها الفكرية والطبقية، بحيث تحدد مكانها وسط قوى الصراع الدائر في المجتمع، وإن جاء هذا التحديد، في الغالب، سافرًا تعسفيًّا وصارمًا، متخذًا أشكالًا وعلاقات ميكانيكية.

إن محتوى قصص محمد بيدي يعطي هذه الصورة ويرسم تلك الملامح. إن هذا المحتوى يلح على قضايا الاستغلال الطبقي والقهر والبؤس الاجتماعيين. كما يلح على هذا الإحساس بالتفاوت الذي يوقع الطبقة المتوسطة في جحيم رغبات التسلق حينًا «الخماس» والتنفيس حينًا آخر «الرقصة الأخيرة»، وفي قمة تأجج الشعور بالقضية يأتي سلوك التمرد كبحث عن الخلاص ولشق جمود الواقع «لعب أطفال».

وموضوع النقاش في هذا المحتوى هو كيفية الطرح وأسلوبه وهي كيفية تغلب عليها المباشرة ويطبعها الأسلوب الإعلاني وتتميز بقسماتها الفضفاضة ذات الصبغة التعميمية، وكذا بالأسلوب الهجائي، التحريضي، الأمر الذي ينفي عنها سمة التفرد والخصوصية ويجعلها دالة بنفسها، تكفي تقاطيعها للإيحاء بحدود الصورة وأبعادها، مجتزئة بنفسها عن غيرها مما يكملها أو يسد ثغرة النقص فيها، وهذا يعد، ولا شك، من عيوب الاتجاه الاجتماعي كما ظهر في القصة المغربية، إذ إن غلبة وازع القناعة الفكرية على سواها يجرف القاص إلى تربة غير تربته ويكاد يضعه في صف واحد مع الخطيب والباحث الاجتماعي.

غير أن لصوق القاص بواقعه وإدراكه التعميمي لأبعاد هذا الواقع هو سر هذا النقص، كما أن عدم اكتمال أداته الفنية وعجزه عن التوظيف السليم والكيفي لمادته القصصية، وتداخل خيوط التجربة وتشابكها بين يديه، وعدم بروزها متألقة ناصعة على مدى بصره ورؤيته، هذه الأسباب كلها هي التي تفسر ضحالة المحتوى وانعدام خصوصيته.

(٥-٢) النموذج البشري (القصصي)

انطلاقًا من فهم محدد للصراع الاجتماعي، وبوحي من إدراك أطراف هذا الصراع، فإن القصص التي تسلك في الاتجاه الاجتماعي خصت مضامينها بنماذج بشرية، دون غيرها، وجدت أنها القادرة، وحدها، على نقل شحنة التجربة وتوصيل كهربائية الفعل القصصي، ثم الإيحاء بمداها والتعبير عن المحيط الحقيقي الذي تتحرك وتحيا فيه، أي محيط القهر والاستغلال والفوارق الطبقية وانعدام تكافؤ الفرص والعدالة الاجتماعية، وفي مغرب

الستينيات فإن أثقال هذا الحمل وضغط هذه الظروف انصب بجهد وعنف على كاهل صغار الفلاحين والطبقة العاملة انصبابًا فعليًّا ويوميًّا وصاغ ظروفها وطبع بميسمه مظهرها ووجدانها وأسلوب عيشها ونضد علاقتها بباقي الطبقات الاجتماعية. كما أن المثقفين أو المتعلمين عمومًا من جيل الاستقلال والمنتمين منهم، بوجه خاص، إلى الفئات الاجتماعية المتضررة، هؤلاء المتعلمين والمثقفين تجوزًا، انعكست في وجدانهم صورة الواقع ومرآته المهشمة وانصبت في نفوسهم سيول الآلام والأحزان الخاصة والعامة، وألفوا أنفسهم عرضة للتمزق بين ما تمليه اللحظة وما يجنح إليه النزوع ويهفو إليه الطموح، فكونوا، مع العمال والفلاحين، الصورة المثلى المعبرة عن وجه الواقع الشقي كما تحب أن تبرزه عدسة القاص الاجتماعي وتغوص فيه.

الفلاح، العامل، المثقف، هذه هي النماذج الثلاثة التي ينظم محمد بيدي كل واحد منها في عقد نتاجه القصصي، والتي ظل وفيًّا لها لا يحيد عنها، إلى سواها، فقد ركزت قصة «الخماس» على هذا النموذج البشري المعذب والذي ضحى بكل شيء من أجل ابنه الذي اعتقد فيه الخلاص و«الرقصة الأخيرة» خلقت شعور الأسى لدى العامل الذي قضى عمره أجيرًا والذي ليس له من سلوة في هذا العالم سوى قنينات الخمر يفرغها في جوفه وحركة الرأس المتشنج يسيل في عرقها ما تكدس في أعماقه من كبت ولواعج. «لعب أطفال» تجد تعبيرها العميق في رغبة تكسير جدار العجز، والإقدام الانتحاري لصنع الحركة والتضحية بالنفس من أجل مطمح هارب.

وقصة أخرى هي «أوراق تحت المطر»[٢٧] ترسم انحدار الأماني وضياع ما يملأ نفس «المتعلم» الذي تعذبه وحدته وواقعه وقراءاته: «أعقاب سجائر هنا وهناك والمطفأة مقلوبة، خبز وفواكه فوق كتب مبعثرة: الشيطان ... الإله الطيب ... المعذبون في الأرض ... دنيا الله ... الإنسان الثائر ... العبث ... أغاني الحياة ... الوضعية البشرية» تعذبه أفكار هذه الكتب، كما ترسم من نحو آخر إطار شخصيته وتضاريسها الفكرية، وفي الطرف الآخر هناك الحقيقة الفاجعة: «الأماني الفسيحة بعد نجاحه في البكالوريا ... الخيال المجنح ... ثم دنيا الواقع ... أبوه العاطل وسبعة صغار والبيت الوضيع ومشاكل لا تحصى ... وتقلصت ظلال الأحلام الوارفة أمام شمس الحقيقة المحرقة.»[٢٨]

هذه النماذج الثلاثة المنحنيات الكبرى لتجربة محمد بيدي القصصية، وهي، في كل الأحوال، معذبة، منهوشة بالفقر، مخنوقة بالإحباط، مغتربة عن ذاتها ومطامحها الأصيلة، تجرجر أصفاد المهانة والكبت النفسي والاجتماعي، وتجر أذيال انكسارها وبؤسها.

وهي في وضعيتها تلك توحي بواقع غريب تنتمي إليه، وهو واقع حاضر وجاد، منحوت في مجرى التاريخ، وهي بمثابة شهادات على هذا الواقع. ومحمد بيدي يريدها كذلك ناطقة باسمه معبرة عن خباياه وأوصابه، وهي شخصيات منتمية بحكم ارتباطها بجذور واقعها وطبقتها الاجتماعية، منتمية في معاناتها وشقائها واحتجاجها، ومنتمية في نمط عيشها وبحكم انسحاقها.

غير أن هذه النماذج جميعها لا تصمد أمام ما يكبلها ولا تثبت إزاء جحيم الاستقلال؛ إذ سريعًا ما تهوى وقد غلبتها ظروفها وأوهنتها تجاربها. إنها نماذج مهزومة تستشعر الخيبة في كل خطوة وتتداعى عند كل صدمة: ففي قصة «الخماس» تذهب الأيام بـ «كدية»[٢٩] ولد الضو ويتحول الأب إلى الإذقاع بينما يجرف الابن مع بريق التسلق والتنكر لجذوره. وفي «الرقصة الأخيرة» يموت البطل بعد أن عاش عمرًا من الاستعباد والحسرة، وفي عينيه خبا بريق التطلع إلى حياة هانئة ببساطته. وفي قصة «النمل وظل المجهول»[٣٠] يقضي البطل العامل عمره بأكمله في المنجم وليس له من سلوة في هذا العالم سوى التردد على بيوت الدعارة، ثم، وفجأة، يبطش به قدر عابر وينتهي، وكأنما لم يوجد بتاتًا دون أن يخلف أي صدى، إنها مصائر مفجعة هذه التي يقود إليها محمد بيدي أبطاله، وهي مصائر تكاد تكون مرسومة سلفًا كقدر لا فكاك منه، والأغلب على الظن أن محمد بيدي كان يتعمد النهايات المأساوية، والتي تبدو غير مقنعة، ولعله كان يفعل ذلك استمرارًا للشفقة وزيادة في الإشعار بفجيعة هذه الطبقة الاجتماعية، جلبًا للتعاطف مع الشخصيات القصصية، وكوسيلة، أيضًا، للاقتناع بالقضية التي كرس لها القاص نتاجه القصصي.

ولا يخفى كذلك، ما للإسقاط الفكري والنفسي من أثر في الصبغة الهزائمية التي تنسحب على النماذج القصصية، فمحمد بيدي المثقف وابن جيل الانتقال، والمفتوح على أفق فكري وثقافي جديد غريب عن بيئته، كان يسقط، ولا شك، بعض ما يترسب في نفسه نتيجة لقراءات خصوصية ومشاعر ذاتية، على مصائر الشخصيات. أليست قراءات إحدى الشخصيات هي «الوضعية البشرية» لمالرو وفلسفة العبث لكامو، و«المعذبون في الأرض» لطه حسين. يضاف إلى ذلك ما يتميز به جيل قصاصي الستينيات من تأزم وإحباط، ينعكس، بنسب متفاوتة، على كتاباتهم، عمومًا، ونماذجهم القصصية، بوجه خاص.

ويبقى أن ما يميز النموذج البشري، كما رصده وصوره محمد بيدي، هو أن هذا النموذج أصيل غير مستعار أو مستورد، غير مضخم ولا مقزم، بل هو من جنسه وبيئته. يحمل صورتها وينطق بمقدار آمالها وآلامها. أما انهزاميته، فإن تكررت وتعددت فإن

لها جذرًا في التربة التي نمت فيها، على أن ما يمكن أن يعاب عليها هو أنها، كثيرًا ما تستعير صوت الكاتب وهو صوت جهوري في كثير من الأحيان.

(٥-٣) الشكل الفني

فماذا عن الشكل الفني للقصة القصيرة الاجتماعية كما كتبها محمد بيدي؟ ثم ألا يجدر بنا أن نطرح سؤالًا مباشرًا آخَر، سابقًا، وهو هل بإمكان المضمون الذي عالجته قصص بيدي أن يثير شكلًا متطورًا في القص؟

إن البناء الفني للقصة القصيرة هنا بناء تقليدي، بمعنى أنه يعتمد الحبكة القصصية الكلاسيكية ويحافظ على الوحدات الثلاث من بداية وسط ونهاية، محافظة أمينة ولا يكاد يخرج إلى غيرها، بل إن محمد بيدي رسخ الحبكة القصصية التقليدية وجاءت قصصه مع قصص محمد إبراهيم بوعلو، وقصاصين بعدهما لتجذر أسسها وتعطيها الرسوخ والثبات، ويرجع ذلك، من ناحية، إلى تتلمذ بيدي على رواد القصة الكلاسيكية أمثال جي دي موبسان وتشيخوف[٣١] ولقراءته لما كانت تقدمه المكتبة القصصية العربية، وخاصة محمود تيمور وبعده جيل محمد أبي المعاطي أبي النجا ونجيب محفوظ، كما يرجع، من ناحية ثانية، إلى التقاط صورة الواقع في مقاساتها المحدودة المترابطة الحلقات، ولكن الأهم من كل ذلك هو أن المضمون الاجتماعي، كما تضمنته قصص بيدي، فرض عليه ألَّا يحيد عن المعالجة المتسلسلة المرتبة والتي تفضي إلى نهاية محتومة، فالمحتوى، هنا، سابق للشكل، متقدم عليه، موجه له، ومتحكم فيه وسيطرة المعنى على فكر القاص وتقديمه له على سواه يجعله يحظى بالعناية ويتحكم في مسار وقالب العمل القصصي فالقصة القصيرة عند بيدي شأنها عند بوعلو تتوخي — أساسًا — الغاية الاجتماعية وتوصيل الفكرة ويأتي البناء مكيفًا ومنسجمًا مع هذه الغاية مما يفقد القصة مرونتها ويعطيها تماسكًا صارمًا وشكلًا هندسيًّا متكررًا لا يتبدل، تكون له آثاره على الحدث وتطوره وعلى الشخصية القصصية في أدائها لوظائفها المختلفة وعلى الإشعاع بالمعنى أو محتوى القصة ككل. غير أن هذه المعالجة الابتسارية تسقط الفن في الحرفية والنقل والمباشرة ولا تتيح له فرصة استجلاء وكشف الطريق الأصلح والأقرب إلى خصائصه وإمكانياته.

ونجد إلى جانب هذه المعالجة التقليدية أن السرد، وهو وسيلة تقديم الحدث وتسييره، وتقديم الشخصية وبلورة أفعالها وانفعالاتها، هو سرد واحد رتيب ليس فيه تنوع، وإن بدا أنه متوتر أحيانًا، متطور عن أسلوب السرد عند بوعلو. في حين لا يحتل الحوار

إلا حيزًا ضيقًا من العمل القصصي. وهو معتمد كأداة ثانية إلى جانب السرد وإن جاء استمرارًا له لا يكاد يتميز عنه أو يستقل بقدرته الخاصة على التبليغ. ويميل محمد بيدي في قصصه، من أجل كسر هذه الرتابة، إلى استعمال المنولوغ الداخلي، وهو بارز بوضوح في قصته «أوراق تحت المطر» مثلًا، وفي قصتيه «الأماني الجديدة – المثلث المكسور» وهما معًا «قصتان مخطوطتان» كما يميل أحيانًا إلى اعتماد أسلوب المذكرات «لعب أطفال» وإلى استخدام تقنية تعتمد على التقابل والمفارقة المبنية على هذا التقابل في شكل مرايا عاكسة ليبرز من خلالها عنصر التضاد الذي هو لب التجربة «الطفل-الخماس».

هذه هي الأدوات التي يستخدمها محمد بيدي لصياغة تجربته القصصية وبلورة الاهتمامات والقضايا التي تشغله، وقد استخدمت استخدامًا جيدًا في إطار المحافظة على الشكل الكلاسيكي وبناء القصة القصيرة الفنية، التي بقيت متعثرة في أدبنا والتي تهيأ لها الرسوخ والنماء على يد جيل من قصاصي الستينيات. وقد كان هذا الترسيخ ضروريًّا لاكتمال القالب القصصي وامتلاكه لزمام قدراته التي كانت منفلتة منه فيما سبق. كما كان ضروريًّا لصياغة المحتوى الفكري للاتجاه الاجتماعي، فجاء البناء الفني معبرًا، في مستويين، عن طبيعة هذا المحتوى الفكري، متلائمًا معه ومرسخًا الأسس الفنية للقص الكلاسيكي في القصة القصيرة المغربية، وهذه المرحلة من سيرها وتطورها الأكيد.

(٦) محمد برادة/الباحث عن ضائع بدون اسم

لقد تهيأ لمحمد برادة، وحده، أن يكسر جمود ورتابة السرد القصصي التقليدي، وينوع في تصفيف البناء القصصي للقصة القصيرة، ذات الاتجاه الاجتماعي، ولا يرجع ذلك، في اعتقادنا، إلى الموهبة أو الاستعداد الفطري وحدهما، بل، وأيضًا، إلى المحصلة الفنية الثقافية لهذا الكاتب في ميدان القصة والنقد الأدبي، وإلى وعيه المبكر للارتباط الجدلي بين العملية الإبداعية والواقع الموضوعي وعلاقاتهما المتشابكة، مما هيأ له القدرة وشجاعة المبادرة لمباشرة تطوير وتنويع الكتابة القصصية التي اتخذت مادتها من الواقع المطروح أمامها، والتي جعلت هدفها تبني قضية الظلم الاجتماعي ورصد انعكاساتها في نفوس المواطنين وأوضاعهم المادية وبيئتهم الثقافية.

فالقصة القصيرة عند محمد إبراهيم بوعلو وعند محمد بيدي، وعند الأول منهما بصورة خاصة، في اتخاذها موضوع الظلم الاجتماعي محتوى أساسيًّا كانت واقعة في نغمة الرتابة والتكرار، خاضعة في البناء والحبكة إلى خطوط ورسوم معلومة قل أن يحيد

عنها الكاتب أو يترك للحدث أن يتشكل بحسب ما يمليه مضمونه أو وجود الشخصيات ضمنه. كان كل شيء يخضع لعملية تخطيطية شبه هندسية بحيث تكتب القصة قبل أن تسيل على السطور، وإذا كان محمد بيدي قد حاول إدخال بعض التنويع والتلوين في نطاق التجربة القصصية من المنظور المتفق عليه، سلفًا، فإنه لم يستطع الخروج عن إطارها المكتمل، وظل حبيس الرؤية القصصية الاجتماعية، المكتملة، والتي حددنا عناصرها فيما سبق.

تهيأ لمحمد برادة، أن يكسر جمود ورتابة التناول القصصي للموضوع الاجتماعي وذلك عن طريق مده بشحنات ذاتية، ودفقات فنية كان في حاجة إليها ليينع ويرق جفافه ويلين تصلبه ويصبح أقدر على التأثير، وأكثر قابلية على استيعاب تداخل وجدلية المسألة الذاتية، الاجتماعية، بل، وبثها أنفاسًا شعرية وصورًا حالمة.

في قصتين اثنتين «الصيف المقبل» و«مذكرات سفر»[٣٢] يحملنا محمد برادة برفق ولين، ولا يشد بتلابيبنا، كما يفعل غيره، ليلج بنا مناخ تجربته القصصية المحدودة كمًا، ولكن الوسيعة أجواء وأبعاد، ولنتلمس جميعًا طريق المعالجة القصصية للقضية الاجتماعية، كما ارتآها وسخر لها أدوات القص الفني. «الصيف المقبل»، يمكن أن يكون صيفًا واحدًا ويمكن أن يكون أي صيف، كما أنه يمكن أن يكون الفصل الحقيقي الذي ينتظره البطل ليحقق فيه طموحه الأبعد، والأكثر ثراء وعمقًا من الرغبة والأمل البسيط الذي يخامرانه، الأمل بأن يتزوج ابنها «المعلم» في المدينة بامرأة تملأ عليه حياته وتسعد بها قرة عينها أو بمن ستنجبهم من أطفال، والابن لا ينقطع عن مداعبة أملها هذا والتلويح بتلبيته مرة مرة. ولكن الحمداوي لم يكن خلي البال أو ممن ينتهي طموحه إلى زوجة، فها هو ذا يوضع في السجن من أجل قضية الوطن، ثم حين يخرج من السجن يرفض التخلي عن فضيلة الكفاح فيه، فيستمر في «مهمته الشريفة» كما وصفها الكاتب، وحين يسأله صديقه: «أما تزال تنوي تحقيق زواجك في الصيف المقبل؟ يجيبه الحمداوي بصوت اغترفه من أجواء الحلم العجيب: الصيف المقبل، سأبحث عن شيء آخر غير الزواج، شيء يغير من رتابة الأصياف المقبلة ... شيء يعطينا صيفًا جديدًا.»

فالقصة تطلعنا على شريط متقطع من حياة معلم في المدينة تتصارع بداخله نوازع الواقع المر الذي يعايشه، وهو واقع ظالم لا يبعث على الرضى، ونوازع ذاته وآمال أمه، فأين يضع نفسه وسط هذا العباب. ولا يختلق القاص حدثًا مصطنعًا أو لحظات ميلودرامية، ولكن، بعبارات موجزة ومختزنة، يجعلنا نعي أزمة «الحمداوي» الرافض،

والذي يمارس رفضه أيضًا فيحقق إيجابيته، كفرد، في سياق أزمة المجتمع، وحين تحتد على نفسه هذه الأزمة ويضيق عليها الزمن المعيشي الخناق يسعفه الحلم، يصعد مكبوتاته وزمجرته الداخلية إلى مستوى الحلم، وهنا، نشهد عناقًا لمستويين اثنين من الوعي الظاهر والباطن، وهما يتحدان في نسيج درامي واحد ويحققان للمضمون قدرة على الظهور والإشعاع باهرة. «... ولكن بصره علق بالعملاق المتطي صهوة جواد أحمر، وماسكًا سوطًا يلعلع في شماتة ويسوط الأجساد العارية ... وارتفع الصراخ وعلت قهقهة الفارس الأصم، فانتفض الحمداوي وجرى بجنون صوب الفرس فلمحه العملاق واستدار بسرعة ليصفعه بالسوط على وجهه فتفجر الدم وشخصت الأبصار ذاهلة من المشهد ...»، لم ينته المشهد، ولكن القاص شخص في مخيلة بطله الحمداوي وقائع الصراع المكبوت في نفسه وأوجد، في الآن عينه، بديلًا للسرد التقليدي، الذي لم يجد القصاصون السابقون بديلًا عنه، وأوجد تنوعًا في رحم التجربة القصصية فبات بوسعها أن تنجب معاني القصة ومحتواها في قدر غير قليل من اليسر والبساطة والشاعرية وغيرها من المحامد الفنية التي تغني القصة وترجح كفتها في ميزان الفن ولا تجحفها حقها من جهة المضمون الذي أرادت توصيله أو الانطباع الذي يمكن أن تحدثه في المتلقي.

«متعب حتى الموت ... أنا
غارق في سويداء الشيخوخة،
تلفحني الأوهام والخيالات،
وتعذبني الهواجس والصور،
صور الذين لن يعودوا؛
لأن أجنحتهم توقفت قبل نهاية المسير ...
لنستمر نشيخ في صمت؛
إذ ما أقسى التعب
يلفحه الصخب ويخايله الموت!»

ومع هذه السوناتا الفاجعة يتململ بطل قصة «مذكرات سفر» في خطواته الأولى نحو المدينة، التي رحل إليها بحثًا عن بديل ما لفجيعته، وعذابه الخاص، في رحلة للاغتسال من أدران الحياة والبحث عن المثال، ربما المطلق الذي يسعى إليه ليتجسد ويخرج من ضباب الوهم والهواجس. يرحل البطل — المثال، ليصطدم أو ينحشر في الواقع الصلد والمباشر، الخالي من الوهم وضبابية الأوهام والحيرة اللتين تساوران نفس البرجوازي

الصغير، وتحجب عنه وضعه الاجتماعي لتجذبه إلى جزر نائية يرتع فيها مع أحلامه وقلقه، وينصرف فيها عن أوجاع الآخرين — المعضلة الاجتماعية — وكروبهم.

و«البرجوازي الصغير» هذا، أو ابن الطبقة الوسطى، عمومًا، والذي يعد الوليد الشرعي للمجتمع المغربي بعد الاستقلال، وعلى امتداد الستينيات وما بعدها، يعد مركبًا أصيلًا لمختلف النزوعات والتناقضات والمطامح التي يعرفها واقع جديد خرج لتوه من الظروف الاستعمارية ويواجه مشاق الولادة ومصاعب صنع الدرب الجديد، ويتوزع بين ماض مشدود إلى التاريخ والتقاليد والقيم الجاهزة، وحاضر معتم ملتبس، ومستقبل أكثر غموضًا وأشد ضبابية، وتتحرك ضمنه، وبصورة خاصة، أزمة الطبقة الوسطى، والتي تعاني في قاعدتها الصناعية والفلاحية والحرفية ضغوط العيش والتطلع لحياة أفضل، وفي قاعدتها الثقافية من حيرة وقلق محرجين يجعلانها موزعة بين الاستجابة والانفتاح الإيجابيين. على مجتمعها والسير في ركابه ووضع طاقتها في خدمة قضية التغيير الاجتماعي، وبين إرضاء تطلعاتها الذاتية وجموحها الداخلي وفورتها الانفعالية التواقة إلى تحقيق آمال الذات المختلفة، والمغذاة بتيارات الفكر الغربي المنفتحة والتحررية.

حين يهم البطل بدخول المدينة التي لجأ إليها يقول: «أنا أبحث عن ضائع بدون اسم»، وبالفعل، فإن أزمة البرجوازي الصغير تكمن في هذا الضياع غير المسمى، والذي يعمر نفسيته بهذه السوداوية التي تطبع نفسيته ومشاعره وحين يدخل البطل المدينة — الواقع المغضن، لا يفتر عن إبداء سأمه والتعبير عن حيرته: «لست فاضيًا ... أريد أن أبحث عن شيء ...» عن لا شيء ربما ... أو عن المطلق، «كنت حريصًا على أن أخرج إلى الشارع في أقرب وقت لأدفع عني الاختناق»، إلى آخر هذه العبارات التي تحفل بها القصة، والتي تعبر عن مكونات الحيرة والقلق الذاتيين.

على أن هذه المكونات لا تبقى أسيرة الذات أو حبيسة نفسية صاحبها، ولكنها تمتد لتخلق لها تولداتها الفرعية، وتحدث إسقاطاتها وظلالها على الجو الذي تغشاه والمحيط الذي تتحرك فيه وخلاله، فتظهر للقارئ وقد سادته روح البطل، وأصبح المحيط على الرغم من استقلاله موسومًا بمياسمه الخاصة، وعبر هذه العملية نكتشف نحن أيضًا المهرب الذي يختاره البطل، والذي لن يلبث أن يصبح مثار سام وحافزًا آخر للهرب والبحث عن الجديد.

من خلال المهرب الأول تنكشف أمامنا صور مجتمع مترد يعيش على الدعارة ويمضي في الفراغ وحلقات البله الذين يستعرضون عاهاتهم وينتظرون الخلاص، تستغرقهم أفكار توكلية وقوى خرافية لا حول لها، هي قوى الأولياء والصالحين، مجتمع مليء بـ «رجال لهم

أعين تنظر نظرات خالية من أي تعبير، وتوحي لك بأن رءوسهم فارغة، وبأنهم لا يفكرون في شيء ...» فهل تستطيع اللذة العابرة أن تطفئ الغلة، وهل يتاح للنفس المولهة والمعذبة أن تستريح في شط الأمان أو في حضن امرأة ما بمدينة ما؟ سرعان ما ترتفع علامات النفي مرددة: «نحن نحيا لأننا نريد أن نعطي لحياتنا معنى، لن نقبل أن ندور في اتجاه الدوامة.»

هو الرفض إذن، لواقع ملوث، وهي قصة تريد الإحاطة بمظاهر هذا التلوث من خلال القلق المدمر الذي سيدفع البطل للبحث والاستقصاء ومحاولة إيجاد مكان يرسو فيه وينشر به قلاع نفسه المضطربة، وهي أيضًا، قصة هذه النفس المعبرة عن جيل وعى قضيته في الانتقال بين تاريخين، وهو وسطهما حلقة جديدة في طور التكوين، ولكن البطل هنا ليس رافضًا رفضًا عشوائيًّا أو ذاتيًّا، إنه رافض من أجل مجتمعه، متذمر وشاك لـ «أجل أن يكون الإنسان سيد مصيره»، قلق، وهو حين تتجمع فيه أصداء الأمس وتتزاحم مشاعر الخيبة والرفض ينفض يديه من كل شيء إلا من رغبة واحدة تتجمع فيها القصة وتتشنج في عبارة واحدة: «لو أن العالم يتغير ... يتغير ... يتغير ...»

أما التقنية والأسلوب القصصي فهما يرتفعان إلى مقام المضمون ومحتوياته، بحدة، فاستخدام أسلوب المذكرات، يعد، وحده، نزوعًا نحو التطوير، وسبيلًا للخروج من الإطارية الهندسية المعروفة، ووسيلة لمنح فضاء أوسع للشخصية تتحرك فيه، وتبرز خلاله فعالياتها وحضورها النفسي والفكري والوجداني، حتى إذا اختلطت القصة أو بدا أنها تختلط أو تنزلق إلى التعبير الذاتي على الخصوص، لم يكن ذلك عيبًا فيها ولا مأخذًا على كاتبها، وإنما يمكن أن يعد تلطيفًا وسقيًا للوصف الواقعي والسرد المتيبس.

إن قصتي محمد برادة، هاتين، وقصصًا أخرى قد غذتا، أسلوبًا وبناء ومحتوى، القصة ذات النهج الاجتماعي وقدمتا لها وجهة نظر خاصة في الرؤية والتعبير، وهي وجهة نظر جريئة في حينها، على ما علق بها من عيوب، مطورة ومجددة، وهذا ما كان يعوز الفن القصصي القصير.

هوامش

(١) غالي شكري، مذكرات ثقافة تحتضر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ت، ص١٣٦.

(٢) راجع في هذا الشأن: د. م. غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ٣ ذ، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٩م – د. عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ط١، دار الفكر العربي، ١٩٥٥م.

(٣) جماعة من الأساتذة، المجمل في فلسفة الفن، ترجمة سامي الدروبي، دار الأوابد، ط٢، دمشق، ١٩٦٤م، ص٢٨.

(٤) المصدر السابق، ص٣٢.

(٥) المصدر السابق، ص٩.

(٦) غالي شكري، مذكرات ثقافة تحتضر، ص١٣٩.

(٧) غالي شكري، مذكرات ثقافة تحتضر، ص١٣٩.

(٨) لينين، في الأدب والفن، دار دمشق، دمشق، ١٩٧٣م.

(٩) غالي شكري، مذكرات ثقافة تحتضر، ص١١٨.

(١٠) محمد مندور، حوار في م. الآداب البيروتية، يناير ١٩٦١م.

(١١) راجع تحليل د. شكري عياد. لإحدى قصص طاهر لاشين فن القصة القصيرة في مصر، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، ١٩٦٧م – سلامة موسى، الأدب للشعب، القاهرة، دار الجيل للطباعة والنشر، د. ت.

(١٢) زهور تيمور: القافلة تسير ... جريدة التحرير، ع١٧٨، ٢٧ سبتمبر ١٩٥٩م، س١.

(١٣) زهور تيمور: القافلة تسير، جريدة التحرير، ع١٧٨، ٢٧ سبتمبر ١٩٥٩م، س١.

(١٤) نشرت مجموعة «السقف» سنة ١٩٧٠م عن دار النشر المغربية وهي تضم جل ما كتبه بوعلو طيلة الستينيات، والقصص المعتمدة في الدراسة هي التي نشرت في جريدة التحرير انطلاقًا من سنة ١٩٥٩م وما بعدها بقليل والتي تؤرخ لهذا الاتجاه.

(١٥) انظر قصة القرف، التحرير، ١٩٥٩م، ع٢٢١.

(١٦) صياد السقف، ص١٣.

(١٧) صياد، مجموعة السقف، ص١٣.

(١٨) الحذاء الجديد، مجموعة السقف، ص٢٩.

(١٩) المصدر السابق، ص٩٧.

(٢٠) المصدر السابق، ص٣٥.

(٢١) السقف، ص١٥.

(٢٢) السقف، ص٢٠ وما بعدها.

(٢٣) السقف، ساعة الرفض، ص٢٤.

(٢٤) السقف، ص٦٦.

(٢٥) السقف، ص٧٥.
(٢٦) مجلة القصة والمسرح، يونيو ١٩٦٤م.
(٢٧) مجلة أقلام، أبريل ١٩٦١م.
(٢٨) المصدر السابق.
(٢٩) الكدية بالعامية المغربية هي الربوة.
(٣٠) مجلة آفاق، ع٥، و٦، ١٩٦٧م. انظر لنفس القاص المساء الأخير، جريدة العلم، ١٥ يناير ١٩٦٦م، كما هي العادة، جريدة العلم، ٢٠ نوفمبر ١٩٦٤م.
(٣١) محمد بيدي من القصاصين المغاربة القلائل الذين يقرءون بالفرنسية وثقافته مزدوجة.
(٣٢) قصتان مخطوطتان كتبتا في ١٩٦٢-١٩٦٣م. وقد تحرج القاص من نشرهما لوازع نفسي من نحو، ولأنه كان يبحث، وقتئذٍ، عن الصيغة الملائمة لأكثر أشجانه من نحو آخَر ومحمد برادة، بعد هذا يتردد كثيرًا في نشر نتاجه، وهو يسمي نفسه تواضعًا، من كتاب «يوم الأحد» على الطريقة الفرنسية. والحق أن قصتيه المذكورتين وكذا مع ما اعتمدناه مخطوطًا لمحمد بيدي وإن كان يبدو أنه يخل بالمنهج المتبع، الذي يعتمد المنشور أساسًا، إلا أننا رأينا فيها مخايل تطور عجيب وإذا لم يكن قد حقن النتاج القصصي لزمانه مباشرة، فإنه يعد، بمفرده، علامة تطور خاص، واستطاع أن يتبلور، بعد ذلك على الشاكلة التي سنرى في أواخر الستينيات، بصفة خاصة.

الفصل الثالث

الاتجاه الواقعي النقدي

الاتجاه الواقعي النقدي.
الواقعية النقدية في قصص مبارك ربيع.
قضية الأرض – صورة من الواقع من منظور أيديولوجي.
قصص رفيقة الطبيعة.
قصص إدريس الخوري.
قصص محمد زفزاف.

* * *

(١) الاتجاه الواقعي النقدي

خاضت البرجوازية الناشئة في أوروبا، في القرن الرابع عشر، حربًا ضارية على ما تبقى من قيم وبنيات الإقطاع والاستبداد، وكانت هذه الحرب تستهدف استئصال الجذور القديمة التي باتت أشواكًا وعرقلة في طريق التقدم الذي تنشده الطبقة الصاعدة وتسعى بكل ما أوتيت من طاقات متولدة أن تنجزه لتقيم عالمها المتجدد والمتطور. وأمام ضراوة المواجهة لم تملك الأسس القديمة إلا أن تنهار أمام هذه القوة الاقتصادية والاجتماعية الجديدة، أي قوة البرجوازية الصاعدة.

وبالفعل، فإن البرجوازية كانت تملك سحرها وبريقها لأنها ارتبطت وولدت المشاعر القومية ونزعات التحرر الوطني وكسرت تحالف الإقطاع والكنيسة وضربتهما الضربة

القاتلة في مصالحهما الاقتصادية، وجاء طموح رجالها وعالمها وإمكاناتهم الثرة لتضرب، أيضًا، طوقًا خانقًا على الإقطاع الذي أخذ يتردى وجودًا وقيمًا.

ورافقت الحركة الرومانسية هذه الثورة وعبرت عنها، إبداعًا، وبأشكال متفاوتة، فانطلقت عقيرة الفرد التي ظلت مخنوقة، لأن عهودًا طويلة مرت وهي تردد لواعجها وأشجانها الدفينة، ووجدت المشاعر المكبوتة والذات الفردية طريقها للإفصاح عن مكنوناتها، وإذا بنا في العالم الروائي للحركة الرومانسية أمام حملة من المظاهر والأجواء التي ذاب فيها جليد التزمت والقيم الكلاسيكية الفجة والرصينة، القاتلة للأنا ومبتغياتها، وتكسرت المرايا التي لم تكن تعكس سوى إرادات وشخوص متسامية، مثالية، متلبسة بحكمة السادة، متدثرة بمفاهيم وأحاسيس مستعارة، تشد العالم إلى قرون مغرقة في القدم. على حين اتجهت الرومانسية، وقد شحنت بمشاعر العصر المتغير واكتساح البرجوازية وهيمنتها على مراكز النفوذ فيه، اتجهت للإعلان عن الإرادة الإنسانية وجعلها سيدة نفسها، ودفعت بها للاصطدام بعناصر الخير والشر، ومجابهة واقعها، بملء طاقتها واختيارها، لتعاني ما قدر لها أن تعانيه.

غير أن قيم الحرية والكرامة التي جاءت البرجوازية مبشرة بها، داعية لها، سرعان ما أخذت تتراجع وتختفي مفسحة الساحة للطموح البرجوازي المتنامي ليأخذ موقعه الحقيقي في توجيه الأمور وتسيير المصالح الاقتصادية، بما يعود عليه بأكبر نفع وأضخم ثروة، إذ ما لبثت البرجوازية أن تحولت، بدورها، إلى طبقة اجتماعية مستغلة، نعم، تقول بحرية الفرد، ولكن، تخل بحرية الجماعة حين تصبح هذه ذات مطمح في العيش الكريم. تنادي بالتجديد والتغيير، ولكن ذلك الذي لا يضر بمصالحها ولا يعرقل عليها سبل جني الأرباح ومراكمة الادخارات وتحديد المصائر والاختيارات.

وهكذا فقد انحدرت البرجوازية إلى مهاوي التفسخ وأخذت بثور الفساد والانحلال تدب في جلدها وتتورم على سحنتها، وأفرغت القيم التي حملتها كل محتوى أصيل لها، وأصبحت مجرد معاني وكلمات جوفاء، وإذا بأوروبا، التي عانت قرونًا من العبودية والإقطاع، تجد إرادتها وكرامتها وقد أحاطت بها أغلال البرجوازية، وإذا بالقرن التاسع عشر يشهد ميلاد الرأسمالية وهي تضع أسس أشنع استغلال لم تعرفه البشرية من قبل وهكذا أصبحت الفائدة والربح ومراكمة الأموال صاحبة السيادة، وبدلًا من أن يحمل التطور الصناعي والتقدم التقني للبشرية، ربحًا رخاءً جعلها لقمًا سائغة في أفواه الرأسمالية، تلوك ثمرة جهودها وتسرق قوة عملها، وتدفعها في عواصف الفقر والاستغلال الهوجاء.

وما كان للرومانسية أن تكون قادرة على مسايرة هذا التحول الذي اعترى مسرح الحياة الأوروبية، أو بالأحرى، إدراك كنه التغيير الذي لحق، بل أنها، أحيانًا، أصبحت تمجد القيم السائدة، عن عدم فهم، وكأنها تجد فيها خلاص البشرية من القيود التي كانت تكبلها، وأعشى بصرها بريق الحرية دون أن تتبين الظلام الحالك الذي تتخبط في ديناميسه الجماهير الكادحة المستغلة. باتت الرومانسية عاجزة عن أن تكون التعبير والتيار المطلوبين للعصر المتبدل، ذلك أن العزلة والإغراق في الذات واستكناهها لم يتيسر لهما أن يصمدا أمام التكالب البرجوازي والقيمة السائدة، آنئذٍ، أي أمام الملكية الخاصة وما تستثيره من حوافز وتولده من نتائج طبعت بصبغتها العصر وأناس العصر.

إن جدلية الحركة التاريخية والفكرية والإبداعية، ولدت، وبالحتم، نقيض الرومانسية، أي الواقعية كحركة فكرية شاملة، يهمنا هنا ما يرتبط بها من صلة بالإبداع القصصي.

جاءت الواقعية، إذن، رد فعل حاسم على انتكاس الرومانسية وتقلقلها أمام هذا العصر وسيطرة البرجوازية واكتساحها وما استنبتته من عوالم جديدة، وانتصبت لتكون شاهدًا على التردي الجديد والنهب الذي تمارسه البرجوازية، والتفسخ الذي تنشره وراء أقنعة التجديد والتطور.

وبالفعل، فقد تولد مجتمع جديد كل الجدة في سمياه وضروب سلوكه، متعدد الوجوه، متباين القسمات، غائر الجذور، واسع البنيان. يصطخب بجماهير ومصالح طبقية جديدة، وأضحى هذا التعدد والتباين والاتساع في حاجة إلى عين بصيرة، ورؤية استقطابية وأداة وصف بارعة تجمع شتاته وتحصر تعدده وتنضد فسيفساء مصالحه المتضاربة ووجوه التكالب والاستغلال فيه ولم يكن هناك من أداة أقدر ولا أصوب على القيام بهذه المسئولية سوى القالب الروائي، ولذلك لم يكن أمرًا عجيبًا أن يصبح القرن التاسع عشر هو مجلي الرواية الحقيقي وقادح زنادها. وقد استطاعت الرواية، والرواية الواقعية، بالضبط، أن تعطينا صورة شمولية وأصيلة عن هذا القرن بما لم تتولاه الفنون الأخرى أو تطمح إليه.

إن بروز الاتجاه الواقعي، منذئذ، هو الذي أهل المبدع ليكون شاهدًا على واقعه، متتبعًا لمظاهره وعناصر التغير في شبكية عينه الثاقبة، المتربصة، وأن روايات تولستوي، ديستويفسكي، على ما بينهما من تباين الرؤية، وروايات بلزاك وشارلز ديكنز واستندال وسواهم كثير، استطاعت أن ترسم خارطة العصر وتجعل من الأدب أداة تعبير وسلاح انتقاد في الآن عينه، فعبرت، جميعها، عن النفس الإنسانية في صراعاتها واضطرامها، وأبرزت الخطوط والمصائر البشرية ضمن حلقات الصراع الاجتماعي والقيم السائدة،

مقدمة الدليل على حضورها واستشفافها لأدق التفاصيل وأعمق الأحاسيس والقضايا ترسبًا في كيان المجتمع البرجوازي، لقد استيقظ التعبير الروائي من جديد ليقيس مسافة الفعل والتطور التاريخيين ويباشر علاقته وتفاعله مع الواقع من منظور الصراع الاجتماعي الجديد، وضمن هيمنة البرجوازية المتصاعدة وهياكل وجودها وتجلياتها الاقتصادية والسياسية.

ولكن، وبعد أن تعرفنا على هذه الدينامية التاريخية، كيف يمكن أن نتعرف على الواقعية في الفن، وبالضبط، الواقعية النقدية؟

يعرف الدكتور حسام الخطيب الواقعي بأنه ذلك الذي: «ينظر إلى الواقع بدرجة من الموضوعية تؤهله لتحليل الظواهر سواء ما كان منها متصلًا بالعالم الخارجي أو ما كان منها متصلًا بالنفس الإنسانية، وهو أميل إلى الموضوعات المتصلة بالإنسان في حركته ضمن الإطار الاجتماعي.»[١]

وعن الواقعية النقدية، التي هي مجال الدرس هنا يرى الدكتور الخطيب أنه: «ينضوي تحت هذا الاتجاه الأدب الذي يكون انتقاديًّا من حيث الموقف، واقعيًّا من حيث الأسلوب، ويكون الموقف الانتقادي هنا اجتهاديًّا يعبر عن نظرة فردية خاصة إلى المجتمع تتضمن مبادئ أخلاقية واجتماعية من هنا وهناك ولكنها لم تصبح بعد أيديولوجية متكاملة.»[٢]

ويبقى التعريف الأقرب إلى السلامة والصواب مرتبطًا بالتعرف على مصدرها ومنشئها، وهنا نجد إرنست فيشر يحدد لنا ذلك تحديدًا بينًا حين يرى أنه: «من تمرد «الأنا» الرومنطيقية المستوحدة، ومن المزيج العجيب للرفض الأرستقراطي والشعبي للقيم البرجوازية، نشأت الواقعية النقدية. فالاحتجاج الرومنطيقي ضد المجتمع البرجوازي، تحول أكثر فأكثر إلى نقد لهذا المجتمع دون أن يفقد، أبدًا، طبيعة «الأنا» الاحتجاجية»،[٣] أي إن فيشر يجعلنا نفهم أن الواقعية النقدية خرجت من صلب الرومانسية، وكانت بمثابة تجاوز وتطور لها ولمفاهيمها.

ولكأننا بفيشر يحس أن هذا التقسيم للواقعية لا يضعنا على الفهم المطلوب للواقعية في الفن، فإذا به يضيف في مكان آخَر بأن «مفهوم» الواقعية في الفن مطاط وغامض، فتارة تفسر الواقعية على أنها موقف، بمثابة الاعتراف بواقع موضوعي، وتارة أخرى تفسر بمثابة أسلوب أو منهج، وكثيرًا ما يتلاشى الحد الفاصل بين التعريفين.[٤]

إذا كان الأمر بهذه الدرجة من التشوش وعدم التحديد، فكيف لنا أن نتعرف في الأدب على ما هو واقعي نقدي، وما هو غير ذلك؟ يجيب فيشر بأنه «من الأفضل عمليًا

تحديد مفهوم الواقعية في الفن بمنهج خاص فالواقعية النقدية تعني موقفًا، والواقعية: منهجًا.»[٥]

وبالنسبة للأدب العربي، فقد عرفت القصة العربية المنهج الواقعي بعد الحرب العالمية الثانية ومن الممكن القول مع ذلك أنها عرضت قبل ذلك، ولكن تأثرًا لا تجذرًا وعلى امتداد فترة الخمسينيات، وما بعدها، وذلك مع المعالم الحية للحياة التي برزت بعد الحرب وما خلفته من مشاكل وأزمات، وما صبغت به الواقع من أشكال وتكوينات جديدة، ثم مع الطبقة الوسطى، التي ازدادت اتساعًا وتناميًا، ومع تناميها هذا تكاثرت وتفاقمت وضعيتها ومشاكلها بصورة هيأتها لتكون الطبقة الأساس في المجتمع ولتحبل بعناصر التغير وتتركز فيها مختلف السمات التي تميز مجتمعا بعينه.

عرفت القصة العربية، والمصرية منها على وجه التخصيص، طريق الواقعية، وبعد أن كان القاص يقصد الموضوع الاجتماعي ليبين ارتباطه بالواقع وامتياحه منه، صارت نظرته ورؤيته تتحدد وفق معايير مدروسة، بدلًا من ارتكانها السابق والمطبوع بالعمومية والعفوية، في كثير من الأحيان، وأخذت هذه الرؤية تتألف من عناصر وتتركب من تكوينات تتقمص هوية الواقع وسمته، وتبرق وتتوهج بتلويناته وأصباغه وتتجدد فيها الهيكلية الأساسية للمجتمع، وتنبت فيها الأطراف التي ظلت مبتورة، فولدت الواقعية من أذهان ومواهب عرفت وخبرت الواقع وأمعنت النظر فيه، واختبرته مجهريًّا وتأمليًّا، وتشربته معاناة وإحساسًا. مواهب تجاوزت مرحلة الانطباع الحسي السريع، والنقل الحرفي العابر، والصورة الاجتماعية المباشرة إلى الصورة وما وراءها، وإلى تقديم السلوك وأبعاده ورسم الواقع وظلاله ونشر الحدث وترسيخ جذوره والكشف عنه والإيحاء بالهاجس والمتوقع، وأهم من ذلك كله بناء القصة بناء فنيًّا تترابط جوانبه وتتعانق صلاته وتستحكم أدوات تكوينه استحكامًا لا خلل فيه ولا ارتباك، وهو ما كان معدومًا أو كان متساهلًا بشأنه في القصة ذات النهج الاجتماعي عامة، والتي كان يخيل لكتابها أن طرق موضوع الواقع واحتواء صورة منه كافيان وحدهما بالتنويه، وقادران على ربط العمل القصصي بالفهم الصحيح.

إن القصة الواقعية[٦] مدينة في ظهورها، إذَن، لعامل تاريخي يتصل بتطور حضاري وتاريخي شامل عرفه المجتمع العربي وتسلل إلى حياة الناس، وتشبعت به نفوس وأفكار المبدعين، وإلى هذا التبدل الذي اعترى بنية الواقع والتراكم الحدثي والنفسي الذي يتمثل في زحمة الشخصيات ونفوسها العامرة باللوعة والأزمات النفسية والمادية، وما يتطلبه ذلك كله من فن يستجيب لتعقدها وتركيبتها والتطور الذي مسها ولكن القصة الواقعية، إلى

ذلك، مدينة في ظهورها، أيضًا، إلى هذا الوعي الفني الجديد الذي تولد عند القصاصين، والذي يرجع ظهوره، ولا شك، إلى جانب فهمهم وإدراكهم للشروط الجديدة للظرف الاجتماعي والحضاري، إلى ضرب من التأثر والاستفادة، ثم التمثل لقراءات خصبة في الأدب الروائي والقصصي العالمي والتراث النقدي في الأدب الغربي والأنكلوساكسوني، وقد أخصبت بعدئذٍ، وتمكنت من نفوسهم، وزرعت بذورها التي أينعت، بعدئذ، ومكنتهم من استشراق آفاق حياتية وحضارية مغايرة لآفاقهم، وتلمس وسط ووتائر التصوير الواقعي لها بالشرط الفني المطلوب.

لقد كانت أعمال تولستوي، ديستويفسكي، غوركي، في روسيا، واستندال وفلوبير في فرنسا، وأرسكين كالدويل وهمنغواي وسواهم هديًا للكتاب العرب في الطريق الوعر التي وضعوا عليها خطواتهم، وهي طريق المنهج الواقعي، وهو المنهج الذي رأوه أكثر قابلية وأشد فاعلية لإبراز الصورة الشائهة لمجتمعهم وتجميع العناصر المفككة وتقديم نموذج فني وثقافي يحمل شهادة عن العصر، ويستبطن الذات والمجتمع، في آن.

وهكذا، فقد وضعت روايات وقصص «نجيب محفوظ» و«يوسف إدريس» و«عبد الرحمن الخميسي» و«محمد أبو المعاطي أبو النجا» وغيرهم، ثم غانم الدباغ وعبد المالك نوري وغائب طعمه فرمان في العراق، وعبد السلام العجيلي وأديب نحوى وحنا مينه وصدقي إسماعيل في سوريا، وغيرهم كثيرًا من اللبنات الأساس لقيام صرح القصة الواقعية، وهي إذا كانت تتفاوت، شأن التفاوت المعهود والمطلوب بين هذا القاص وذاك، في الرؤية والأسلوب، فإنها تتفق أو تكاد في احتذائها منهجًا متقاربًا وتلمسها طريقًا واحدة على وعورتها وجدتها، وهو الطريق الذي سيفتح للقاص العربي الوصول إلى المجتمع من الباب المشرع ويضع ثقافته وموهبته في خدمة المولود الجديد الذي خرج من أحشاء بلد مختمر بعد أن مر في مخاض ولما يخرج من محنته بعد.

وانطلاقًا من الفهم المشترك والمستمد من الوعي بالواقع، ووعي الفنان الخاص، أي من تزاوج الذاتي والموضوعي، ارتادت القصة الواقعية قلب المجتمع وحفلت بنماذجه الحية فصورتها أحسن تصوير، بلا مثالية ولا مساحيق خارجية، بلا مسكنة أو تلفيق، بل بصدق وأمانة، وضمن فهم جدلي للحياة والشخصية البشرية، يجعلهما متفاعلين، الفهم الذي ينقل الوعي والتاريخ عبر شفافية الصورة واللفظة الحية، ومن خلال العلاقات الإنسانية وأجوائها الصاعدة والمتردية، النقية والملونة.

وما لبثت القصة الكلاسيكية أن أخذت تتهاوى أمام هذه النظرة الجديدة خاصة بعد أن شرع النهج الواقعي النقدي ثم الواقعي الاشتراكي يتبلور بشكل عملي، صارم،

وصحي، على يد كتاب مثل لويس عوض، محمود أمين العالم، عبد العظيم أنيس وحسين مروة الرعيل الأول، ومن تلاهم من النقاد الشباب أمثال غالي شكري وصبري حافظ ورجاء النقاش وسامي خشبه، ثم ما لبث تأثيره أن أخذ ينتقل من قطر إلى قطر عربي لتتطور معه القصة العربية رؤية وقصة قصيرة، وتنشد نضجها وكمالها الفني والتعبيري.

ثم إنه كان لا بد للقصة المغربية التي درجت على درب النشأة الأولى والتمريس الفطري والسير البدائي أن تجد طريقها إلى التطور وتبحث لنفسها عن سبل النضج، ولا أقول الاكتمال. وقد أسلفنا القول بأن الموضوع الاجتماعي هو الذي كان هم جل الكتاب القصصيين وديدنهم، وكأن القصة ما وجدت فنًّا تعبيريًا إلا لتكون طيعة للمجتمع خادمة وفية لشئونه وهموم الناس فيه، ورأينا كيف أنها، في تلمسها لهذا الموضوع وسعيها لتصويره وبثه في النفوس والأذهان، سارت متعثرة متذبذبة تخطئ القصد أكثر من مرة وتجهر حين يلزمها أن تسر وتبوح حيث ينبغي أن توحي أو تتكتم، كما رأينا كيف أن معالجة الموضوع الاجتماعي كانت معالجة مسربلة بأردية فضفاضة ليست في مقاس الواقع ولا ملائمة لصخبه وعنف تحوله واستطالة أطرافه وتضخم حجمه، كما علمنا بعد ذلك، كيف أن انزياح بلبلة الحماس العارم، بعد الاستقلال، قد واجه الكاتب المغربي بواقع جديد بارز الأنياب متحفز المظاهر، متربص الوقائع والأحداث، يطغى فيه الظلم وتنعدم فيه قيم العدالة الاجتماعية، وتستشري فيه المفارقات الاجتماعية والطبقية استشراء كان يولد في النفوس أكبر الغيظ والأسى، ثم كيف استجاب القاص لهذا الواقع وتربص له وأخذ ينفس، من خلال القصص، التي سبقت دراستها، عن أزمة الفئات المسحوقة والمهانة في وجودها وعيشها.

ولكن تلك القصص التي أوردناها، فيما أسميناه بالاتجاه الاجتماعي، كانت لا تزال مرتفعة اللهجة، صاخبة الرنين، حرفية ومباشرة تنظر إلى الواقع النظرة الفطرية والميكانيكية، أجل أن فيها كثيرًا من الإدانة والتشهير، ولكنها، تعدم حس الإيحاء والتأويل، تجزئ الواقع وتفككه تفكيكًا فيما هو حي متفاعل، قاصرة في نفسها، بعيدة عن الدلالة وهاجس التوقع مكتفية بالجزئيات أو ما يماثلها، بينما الواقع شاسع الأطراف، غائر الجذور، فائر الانفعالات والأحداث.

كان لا بد من ضرورة تجاوز الصورة الحرفية وأحادية النظرة واللقطة ومحدودية الإدراك القصصي الاجتماعي والانتقال إلى رؤية أكثر اتساعًا وتلونًا بالفهم وأكثر تشربًا بالحساسية الفنية، أي كان لا بد للقاص المغربي من أن يجرب إمكانات جديدة على صعيد

التعبير القصصي بأن يجد الموضوع المطلوب والحدث المبتغى والأرضية الصحيحة التي ترتكز عليها ثقافته ووعيه. وكانت هذه الأرضية والرؤية هما أتباع خطى المنهج القصصي الواقعي، والتمرن على نماذجه الدالة قصد تطوير الفن القصصي القصير ورصد صورة الواقع المتكاملة.

إن الانتقال إلى صعيد الرؤية الواقعية، واتخاذ الموقف الواقعي النقدي في التعبير القصصي، يعد، إذَن، تعميقًا للخط الاجتماعي، السالف الذكر، ومحاولة إخصاب لتربة بكر تنمو فوقها القصة القصيرة لتستوعب أطراف الصراع وتمتص ذبذبات الحركة الاجتماعية المتصاعدة والتي باتت أكثر غنى وتعقدًا وتعدد وجوه.

إن الواقع المغربي الجديد تشكل على امتداد الستينيات من نواحيه السياسية والاقتصادية والثقافية، أيضًا، وأخذت معالم الطريق الجديدة للمغرب المستقل تتضح ولو بصورة سلبية ومعاكسة لمطامح التقدم والنهوض، وتدافعت الأحداث السياسية بين مد وجزر، ولكنها، كانت منطبعة في مجموعها بضغط سياسة الإدارة وإحكام سيطرتها على المرافق الاقتصادية والاجتماعية، بمساندة برجوازية ورأسمالية وطنية، وكانت الجماهير، تحت هذا الضغط، وباختلاف تركيبها، تعيش هذا الوضع متأزمة قلقة، مضطربة النفوس والمصالح. وبين هذا الاضطراب وذلك القلق أخذت معالم الشخصية الاجتماعية في التشكل، شخصية الطبقة الوسطى، بصورة خاصة، وهي التي انعكس عليها الصراع بل وأصبحت محوره، ولذلك نجد القصة القصيرة تركن إلى هذه الفئات وتحتوي عالم عيشها ورؤاها فتجعل منه مكمن التجربة ونقطة الانطلاق، بل إن القصة القصيرة، كما أسلفنا في موضع سابق، والواقعية النقدية منها بصورة خاصة، سارت على امتداد مراحل إبداعها وتطورها تستخلص أهم نماذجها وتسعى، من خلال رصدها، إلى تقديم صورة متكاملة للواقع، تعريه وتفضحه، أحيانًا، وتكشف عن أحزانه وتتوهج بأفراحه، والقصة القصيرة ذات النهج الواقعي النقدي لا تستكين لهذه الصورة أو تقنع بها دائمًا، بمعنى أنها لا تقنع بصورة الواقع وقد انعقدت عراه واستحكمت أطرافه بل إنها تهز سكونيته وتدفع به في مجرى التيار القصصي معرضة إياه لأكثر من شرخ وهزة فيتراءى لنا المنشود من خلال إدانة وانتقاد القائم وترتعش إزاء أبصارنا مخايل الواقع البديل عبر إسقاط وخلخلة المستوي والمتكامل، وإذا كانت هذه العملية النقدية لا تتفق دائمًا إلا أنها تبقى هي مطمح كل قاص واقعي وهدفه، وغير خاف كذلك أن هذه العملية لا تتم إلا برفقة معالجة متطورة للكتابة القصصية ذاتها، أي من خلال استخدام أحسن وأدق لوسائل الأداء

القصصي، ولذلك فالقصة الواقعية النقدية ليست مضمونًا فحسب بل هي عمل متكامل فكريًّا وفنيًّا إذا خف ميزان أحدهما اختل الآخر.

(٢) الواقعية النقدية في قصص مبارك ربيع

وفي عملية التلمس لملامح الواقعية النقدية في القصة القصيرة نسير بدءًا مع القاص مبارك ربيع، وذلك بمعالجة ثلاث قصص من مجموعته الستينية «سيدنا قدر»، مبتدئين بالقصة التي تحمل العنوان ذاته.

تنطلق القصة من استشعار حزن دفين في نفس الخادمة مفتاحة وعذابها اليومي، كخادمة، تتعرض لأقسى أنواع المعاملة التي تهدر كرامتها وتعرضها للتنكيل والألم يضاف إلى قسوة الحياة بلوى أخرى أصابها الزمن وهي مصدر شقائها الأصلي وفي زوالها يكمن خلاصها مما تعيشه من تعاسة.

إنها، إذَن، واقعة بين فكين اثنين، فك الواقع وفك الزمن، وكلاهما لا يرحم، ففيم يكمن الخلاص؟ «أفليس من حقها أن تغتنم الفرصة السعيدة فتقر بحريتها قبل أن تعود مسعودة؟ لقد أوى جل من في الدار إلى النوم، وتوجه السيد إلى المسجد لإحياء ليلة القدر ليلة القدر المنتظرة.»[٧] الحل، إذن، رهن بليلة القدر حين سيمر الملاك فيفتح صدره وسمعه للدعوات والتمنيات ويلبيها في حينها أو بعد حين، ولكنه، حتمًا، يستجيب لها، فليس إذَن لمفتاحه سوى هذه الليلة، إنها فرصة العمر: «ترى أينبت شعرها دفعة واحدة فيما لو رق لها سيدنا قدر؟ وإذن، فستنزل، مثلًا، من على السطح وخصلات طويلة تنسدل إلى عجيزتها ويفجأ القوم، ولكن هذا كفيل بأن يفاجأها هي أيضًا.»[٨]

الأسطورة أو الخرافة بالأحرى تفتح طريق الأمل وتومض في نفس الشخصية بريقًا جذابًا يلتمع بكل جديد ليوقف عجز الزمن ويردم مهاوي البؤس والأسى في نفسها، إنها طريق الحلم إلى الواقع المرتجى لا الواقع القائم وبين هذين الواقعين تتحدد أضلاع مأساة الخادمة، وفي اختراق حجب المستقبل وبلوغ الاستجابة الأسطورية تسطع شمس الأمل، هذه الشمس التي ستشتعل أنوارًا وضياء مع مقدم سيدنا قدر: «سطع فجأة من قبة الشرق نور وهاج، يا للجلال ... يا للروعة، ضياء من ألف لون لا لون له ... وخيل إليها أن تقدمه غير مطرد كأنه يتوقف أحيانًا ... إنه يتوقف لالتقاط دعوات المكروبين الساهرين، واغرورقت عيناها بالدموع، فانسابت على خديها متتابعة ... وتراءى لها وكأن الضياء سيجتازها قبل أن تجد الكلمات ... وصاحت: الشعر، الشعر يا سيدنا

قدر»[٩] ومع هذا الرجاء تلتمس الخادمة لنفسها الخلاص من أزمتها الخاصة، التي هي أساس للأزمة الموضوعية لوضعيتها كخادمة، وسنجد أن الوضعية — الأزمة — هي ما يمثل حجر الأساس في القصة القصيرة عند مبارك ربيع، كما سنجد في مستوى آخر أنه يبني قصصه وفق مقاس شخصية بذاتها فتكون الشخصية القصصية عنده هي هيكل التجربة ومحتواها، مصدرها ومنطلقها، وعنها تتفرع باقي العناصر وتتألف خيوط التجربة ومساربها المختلفة.

في هذه القصة «سيدنا قدر» يدفع القاص بشخصية مفتاحة إلى عرين تجربة قاسية، أو بالأحرى يفردها وسط إعصار هذه التجربة ليبرز من خلال رصدها وضعية ظالمة تقهر الإنسان وتهدر كرامته، فيكون البعد الرئيسي، إذن، للقصة هو استجلاء جانب من الواقع المؤسي، والكشف عن خفايا الظلم الاجتماعي الذي يتعرض له الإنسان.

ويقدم لنا القاص هذه الشخصية في حالة حركة نفسية ومادية ضمن صراعها اليومي، وعبر هذا الصراع تنكشف لنا حالتها وتتعرى أمام أبصارنا سمات قضيتها وملامح أزمتها، متجنبًا الوقوع في الوصف التقريري أو الخطابية الفجة. إن الشخصية تتقدم في حالة فعل وضمن سياق درامي يتكون عبر منولوج داخلي حي ومتواتر برسم هيكل التجربة ويخط ظلالها، ويمتزج صوت الراوي مع الصوت الداخلي ولكنه لا يظهر ناشزًا، أو ناتئًا وحده، أبدًا، إنه الامتزاج الذي يؤلف وينسق ولا يفسد أو يكرر الصورة على أننا نحس، في النهاية، أن صوت البطلة هو الصوت العالي، وهو سيد التجربة والمتحكم في مسارها وتبلورها.

يطور مبارك ربيع في هذه القصة إمكانات الأسلوب السردي ويجعله قابلًا للتحول والنمو والتشكل في أكثر من أسلوب مما يدفع ملل ورتابة الحكاية أو الخبر العادي، ويسمح بتنامي الكتابة القصصية وفق خط التجربة وأفق القضية المراد طرحها، ويسمح، أكثر، بالإيحاء والتأثير المطلوبين، بخلق المسافة بين النص والمتلقي والمبدع، وهي مسافة مطلوبة وبانعدامها نسقط في المباشرة والخطاب الموجه الذي يفسد الشفافية ويقص جناح الأثر المنشود.

تنتهي قصة «سيدنا قدر» بهذه العبارات القليلة والموحية: «تقدمت مفتاحة نحو أسفل الدار ... تقدمت ساهمة كأنها تفكر في بعيد» وذلك بعد أن صحت على الحقيقة وتكشف لها وهم ما كانت فيه، أو لعله لم ينكشف، إذ استيقظت من غفوتها الطويلة لتواجه مصيرها اليومي كخادمة منكل بها.

إنه، إذن، جزء من الواقع، صورة مقتطعة من مساحة الواقع الشاسعة، مقتطعة بعناية وبتركيز شديدين، ترسم التجربة من مناخين متقابلين بل ومتعايشين، الواقع والأسطورة، والشخصية المشدودة إليهما بالقسر. الأول لا يرحم، والثاني هارب في سرابه، والقصة تدينهما معًا، تدين شروط الظلم الاجتماعي والواقع والأسطورة المستلبين معًا، تدينهما همسًا لا صراخًا، فنيًّا لا تقريريًّا، فكأنها تدفعنا للبحث عن بديل حقيقي، تدفع دون أن تشير إليه.

في قصة «شاي يا مخلوف»،[١٠] يظهر، مرة أخرى، ولع مبارك ربيع بانتزاع قشرة الواقع واختراق حجبه، عبر المرور من شخصية معلومة، تكون هي مدار ومحتوى التجربة القصصية، وتكشف بأزمتها الخاصة معضلة الواقع المأزوم ومكامن البؤس والتعاسة فيه، وبالتالي، تظهر العنصر الإنساني المتميز الذي يهب القصة رصيدًا آخر من الامتلاء والنضج، اعتبارًا، هنا، بأن الشخصية هي سيدة الواقع ومحركة خيوط الحياة وفيها تلتقي مجاري الصراع وإليها ينتهي المطاف أن بخلاصها أو بهلاكها، وفيهما معًا، تظهر الخبرة بالمعرفة الإنسانية وتسطع ملامح الواقع الاجتماعي وتنجلي عيوبه واحدة بعد الأخرى، ويحقق القاص مقصده باجتزاء هذه العيوب والتركيز عليها، على أساس أنها تمثل سحنة الواقع المشوه الذي ينبغي انتقاده والكفاح لزواله، أو على الأقل الإشعار بوجوب زواله.

«مخلوف» هو الشخصية التعيسة التي تكون محور هذه القصة ومرتكزها وتليه بعد ذلك «يامنة»، وهما، معًا، يصنعان طرازًا من المفارقة العجيبة في الحياة «يامنة» هذه امرأة مسنة خبرت واقعها، وعلمتها هذه الخبرة أن تتخذ لكل حالة لبوسها، فتحزن وتنتحب في المآتم وتفرح وتصطنع البهجة في الأفراح والأعراس، وماذا يضيرها في ذلك و«الفرح كالقرح لا يجلب إلا خيرًا.»[١١] وسرعان ما وجدت في شخص مخلوف خير معين لها في المهنة التي اختارتها: «أنا التي سأعمل، وسحنتك» كيف ستعمل هذه السحنة؟ أن مخلوفًا هذا «نحيف العود، شديد السمرة، عبث الجدري بوجهه فترك حفرًا عميقة، وذهب بشطر من أنفه تاركًا نتوءات وتآليل تتدلى على عظمه، وشرم شفته العليا جاذبًا إحدى طرفيها، إلى الأعلى في ابتسامة أو تكشيرة دائمة، تبين عن أسنان ناتئة.»[١٢] هذه الملامح الشائهة تصلح، تمامًا، لأداء دور البلاهة والاستجداء، وهو ما حدسته «يامنة» للتو، وإذن، فمخلوف شخصية بهلوانية برفقة سيدته المزدوجة الشخصية أو التي أرغمتها ظروف العيش لتكون كذلك، وعليه أن يكون أداة مُسخَّرة في يدها تحرك خيوطها بين يديها مثل الكركوز ليكون ندابًا في المآتم وأُلْهية النساء في الأعراس: «سيسألنني كثيرًا بشأنك

فلتكن قريبًا، سيداعبنك كالعادة في البطن وتحت إبطك استحضر كل ما عندك من كلمات السفاهة والفحش، لا تخجل أو تتحرج.»[١٣]

من سفح الواقع وحضيضه ينتزع مبارك ربيع هاتين الشخصيتين ليجسم فيهما المفارقة التي تضعها الحياة من جانب وليبين لنا من جانب آخر كيف تضطر الحياة الأشخاص المنبوذين والمشوهين لاستثمار تشوههم وبؤسهم، لو صح التعبير، من أجل الآخرين ولقاء كسب قوتهم. وفي سبيل ذلك لا يستخدم القاص أي صورة من صور المسكنة أو أساليب استدرار الشفقة، إنه يقدم لنا الأشياء بحياد وتجرد تامين وعينه عليها، يلتقطها التقاطًا دقيقًا ويضعها حيث يجب أن تكون من سياق الحدث والقصة معًا وبلا تعسف أو إملاء قسري، وهذا مصدر انسياب القصة عند مبارك ربيع انسيابًا طبيعيًّا، لكن متوتر ومشحون، في الوقت ذاته، باللحظات الموحية والمعبرة، بصدق، عن أصالة التجربة وواقعيتها المتدفقة من خلال السرد المتنوع أو الحوار الحركي والتلقائي، الذي يتنامى مصعدًا معه موجة الحدث وأطرافه تصعيدًا تشع، بواسطته، ومن خلاله، الحركة القصصية وعناصر التأثير والفعالية والإيحاء في القصة. وهذه الأدوات جميعها تكسب القصة القصيرة لدى مبارك ربيع النضج المطلوب والتميز الفني المفتقد وتهيئ لها أسباب الوصول إلى ثنايا الواقع الدفين والمركب، فتستطيع، هذه، أن تتلبسه وتتزود منه وتندمج فيه اندماجًا طبيعيًّا خاليًا من كل زيادة أو ابتسار. وهذا بعض ما كانت تفتقده القصة القصيرة ذات القصد الاجتماعي، وتضل في البحث عنه دون جدوى فلا تطاله، لأنها، أساسًا، لم تكن مزودة بالأداة الفنية المصقولة والمشحوذة، والقادرة على استبطان التجربة الاجتماعية واحتواء عناصرها.

إن ما كانت القصة الاجتماعية تتوجه إليه عامدة ومتشنجة تقصد إليه القصة الواقعية النقدية برفق ولين وكأنها تريد سواه.

هل تقصد مبارك ربيع مخلوفًا أم اتخذه واجهة لفضح وإدانة ما يخفي خلفه؟ إن الأمرين معًا يتداخلان ويتقابلان حينًا آخر، حتى ليصعب القول أن الواحد منهما هو القصد والمبتغى، وسواء كان هذا أو ذاك، فالقصة تحقق قصدها الفني بالقدرات الجيدة التي امتلكتها، فكشفت لنا عن هذه الشخصية المعذبة المشوهة والتي لا تستطيع أن تنعم بلحظة حزن أو فرح حقيقية (حين أخذ مخلوف يبكي من أجل أمه نهرته معلمته ليكف عن البكاء لأن الوقت للفرح)، ومن خلال تشوه الشخصية نواجه تشوه الواقع ودمامته وقسوته التي لا ترحم، وعن طريق المتاجرة بهاته الدمامة يغدو في الطريق المسدود، أو

أن هذا هو البادي، وهو خير من الترويح بأمل كاذب أو تفاؤل مفتعل كثيرًا ما يلجأ إليه صغار الكتاب أو من يتلبسون نزعة واقعية حرفية، فيضحون بالصدق الفني لدغدغة القراء وترشيح المغزى الخلقي، الذي وإن كان مطلوبًا، إلا أنه لا ينبغي أن يسقط من حسابه اعتبارات الأداء والفهم العاليين.

وإذا كانت «مفتاحة» في قصة سيدنا قدر، و«مخلوف» شخصيتين مرفوضتين من قبل الواقع ومغلولتين بسلاسل، فإن القصة الثالثة، لمبارك ربيع «الشيخة»[١٤] تضيف بعدًا ثالثًا أو ركنًا آخر من أركان الشخصية الواقعية والإنسانية التي يسعى القاص لملاحقتها ورصد انعكاس ضغوط الواقع عليها، بما يكفل لها البروز والإشعاع والإحالة، على الظلم الاجتماعي السائد.

من خلال هذه القصة يضرب مبارك ربيع في عمق واقع جديد يمتد الأنا المعذبة إلى وجه الزمن الصلد الهارب فيحاول أن يرسم خارطة هذا الصراع بين الإنسان وبين الزمن من جهة، وبين الإنسان والإنسان ذاته حين يدخل هذان معًا في الكفاح من أجل البقاء وطرد الفناء، الصراع الحاد والعنيف من أجل الاستمرار عبر المعايشة الحارة للحياة والاستغراق في لذاتها والذوبان في حزنها وفرحها من جهة أخرى. هذا هو العالم الداخلي لـ «الشيخة» وهو عالم ثري ومتشابك الجذور، يبدأ قمة ويحكم عليه قانون الفناء بالانقصاف والزوال، تدريجيًّا، ثم نهائيًّا: «كان نجم قمرية في قمة التألق عندما زارت القرية لأول مرة منذ أكثر من عشرين سنة فوجدت منبعًا ثرًا للمال ومعينًا لا ينضب بالأعراس والحفلات»[١٥] و«لم يمر زفاف أو ختان في القرية إلا وكانت فرقة فقرية عماده وقطب المرح فيه.»[١٦] لكن هذه الحيوية والتألق قدر الزمن أن يمتحنهما حين حلت «فقرية»، وبعد زمن طويل، على القرية لتشهد حفلة زفاف ولتجد نفسها أمام غريمة لها تتقن الغناء والرقص، بل وتتفوق عليها، وإذا بها ممزقة بين آلامها ومرضها، وبين التحدي المنتصب أمامها، وإذا بها تكشف عن الألم المضمض الذي يعذبها، والذي يبينه لنا القاص عبر الحوار الداخلي للشخصية: «ستهرمين، لقد كنت يومًا أنضر عودًا منك، وستنقلب التواءاتك انكسارات وأمراضًا وستلتفتين فتجدين بدلًا من الشباب المحيطين بك شيوخًا.»[١٧] لكم طاوعتها نفسها في أن تهجر الغناء والرقص وتشفعت بالولي الصالح عسى أن يسلوها، ولكنها في كل مرة تعود، وفي هذه المرة تجد نفسها عرضة للسخرية، وها هي ذي تجاهد الزمن بكل ما أوتيت دون طائل. وعبر تدفق السيل الباطني للشخصية يزداد انكشاف نفسيتها وأعماقها وينمو تكوينها النفسي وتزداد استشعارًا لمأساتها، إن

القاص هنا يطلق السرد ويعتمد صوت الوجدان الداخلي لأنه أحس إنه الصوت الأكثر همسًا وقدرة على البوح بلواعج الشخصية، والأقدر على رصد واستنطاق حالتها وعذابها الداخلي. فلا تكف «الشيخة» حينئذٍ عن البوح: «يجب أن تكف عن الحركة هذه الرقطاء، والنجوم والمصابيح والناس، وأنا، يجب أن يكف الجميع عن الحركة، ليثبت كل واحد في مكانه حتى أقوم بدوري ... سأغمض عيني. ولكن النجوم بسمائها وراء عيني ... لو تزوجت لكنت الآن نائمة فوق سرير هادئ ...» وتستمر في هذه المخاطبة الداخلية، ومعها تتداعى لواعج نفسها وآلامها المكبوتة ومطامحها الآفلة لتتكسر على صخرة الواقع الصلدة، مؤذنة بأن الشرخ يصيب كل شيء.

قصة «الشيخة» إذَن، تقدم لنا، أولًا، نموذجًا بشريًّا عاش الصدم والمفارقة في حياته، نموذج منتزع من الواقع، ولكن، اكتسب ثقله وكثافته في سياق التجربة ومناخها، فأصبحت له أكثر من دلالة، وكف بذلك عن أن يكون محدودًا أو متقلص الأبعاد أنه نموذج بشري يكشف عن الواقع حين يكشف عن مخيلته، أو بالأحرى ينزع الغطاء عن وجه من الواقع محجوب ومتستر بالضحكات والبهجة والمصطنعين، فتصبح تلك الشخصية المنتزعة من واقع الجماعة صورة لحياتها ورمزًا لسلوكها ونفسيتها عامة.

ثم إن القصة، من وجه ثان، تقدم لنا نموذجًا إنسانيًّا في صراعه مع الزمن، ومع أسباب الحياة والبقاء، وإذا كان لنا أن نعاتب القاص على أن الشخصية هذه، بمحدودية إدراكها، وقصور فكرها، يصعب عليها أن ترقى إلى هذا المستوى الذهني والنفسي في تصور أزمتها والشعور بها، فإن امتلاكه لأداته الفنية وإحكام سيطرته على سيولة الإحساس الباطني للشخصية جعلها تتقدم أمامنا ثرية بالمعاني كثيفة بالأحاسيس المتضاربة، مقنعة ومؤثرة وممتلكة شرط الصدق المعنوي والفني.

إن ازدواج وتكافل هذين البعدين في الشخصية، أي البعد الواقعي والآخر الإنساني، ضمن مناخ تجربة إنسانية وبشرية واحدة، يغذي القصة القصيرة الواقعية بشريان من الحياة والنضج غزير، وذلك حين يسمو بها إلى مرتبة الشخصية النموذجية ويقيها مساوئ التسطيح والضحالة، واستعارة صوت الكاتب الجهير، الذي، غالبًا ما ينتزع من الشخصية وجودها الحي، فيعدم بذلك حضورها وحيويتها وتتحول إلى نسخة منه، لا غير، عوض أن تكون صوت نفسها ودليل وجودها وقيمها، هذه المساوئ تنعدم أو تكاد في طرح الشخصية عند مبارك ربيع بحيث تبدو، هذه، وقد احتلت مكانها في مضمار التجربة والتحمت بأطراف القصة وتلبست المعاني والأحاسيس التي تنبض فيها، ويكتسب هذه

أهمية خاصة بالنظر لكون الشخصية هي محور القصة القصيرة ومدارها عند مبارك ربيع.

ولكن هذا الاحتفال بالشخصية لا يؤخذ لذاته، بل باعتبارها جسرًا للعبور إلى العوالم المخفية من الواقع، وباعتبارها، أيضًا، تستجمع قسماته وتجاعيده، وغضونه، أي للدلالة التي تملكها ولكونها مفتاحًا للكشف والتعرية وبواسطتها يتسلل القاص من الأبواب الموصدة ليدخل أوساطًا يعمرها الأسى والحرمان، فتتجلى لنا أوضاعها ومناخاتها من خلال معايشات البطل وانعكاساتها في نفسه.

ولنا أن نطرح، بعد هذا، في تقييمنا التجربة القصصية عند مبارك، تساؤلًا يمس جوهر اهتمامه القصصي، وهو يقوم على أن اهتمام القاص موجه إلى ما يمكن أن نطلق عليه اسم «النموذج الهامشي»، في المجتمع، أو الذي يراه المجتمع كذلك، إننا في قصص ربيع لا نلتقي بشخصيات مثيرة أو ذات حضور مثير في الجماعة البشرية، كما إننا لا نلتقي مع الشخصيات التي تركز عليها القصة القصيرة، دائمًا، وهي نماذج الطبقة الوسطى بقلقها وتمزقها وأزماتها المادية والروحية، بل غالبًا ما نلتقي بمن هم دون هذه الطبقة، أي بأفراد منبوذين في وسطهم أو بمن يطلق عليهم «حثالة المجتمع» فهذه «مفتاحة» الخادمة و«القرعاء» في قصة «سيدنا قدر» ومخلوف الذميم الخلق والبهلوان في قصة «شاي يا مخلوف» فيامنة الندابة والضحوك في آنٍ واحد، ثم «الشيخة»، هذه التي لا تحظى عادة باحترام المجتمع بل تعتبر في عداد الساقطات، وشخصية «زعطوط» في القصة التي تحمل العنوان ذاته وهو بائع متجول معرض لمطاردة الشرطة واضطهادها له ومطاردتها لرزقه، ثم «أبا إبراهيم» في قصة بالاسم نفسه، حارس إدارة ورجل يصلح للقيام بجميع المهام بدون استثناء.

هذه الشخصيات وأمثالها هي ما يؤلف أركان العالم القصصي لمبارك ربيع، هي التي تحيا بداخله وتمارس فيه طقوسها وتنشغل بهمومها وممارساتها اليومية التي تخلو من طعم البهجة، بل تتراكم فيها الأحزان والأتراح، وهي نماذج حياتها مشروطة بالحرمان والضياع المادي، مطبوعة بالنبذ والانسحاق، تعيش صراعًا وعنادًا يوميًّا من أجل اللقاء، وهناك، دائمًا، قدر ما يتهددها ويتربص بها ولا تجد منه مهربًا أو ملاذًا.

غير أن مبارك ربيع حين اعتمد هذه النماذج كانفي نيته أن يعاضد قسمًا من المجتمع بحالاته المعلومة، قسمًا مغمورًا على الرغم من شدة وقسوة ما يعانيه، وإذا كان قد وفق في هذا الاعتماد فإن هذه النماذج تكاد، من نحو، أن تنعزل بنفسها وتقيم عوالمها الذاتية، وحتى نحو آخر، تكاد تحجب بهمومها مساحة الواقع الممتد، والتي تغلي بأحد الأزمات

بشتى ضروب البؤس والفاقة من خلال ظواهر وأحداث عديدة، فتجعل منظور القاص يسير وهو الذي ينبغي أن يشع ليشتمل الرؤية الواقعية النقدية، ويبرز ويستقصي ويفكر بسردها شرائح قطاعات اجتماعية ويكتشف أوضاعًا بشرية مأزومة ومتذمرة. ونحن نجد في تأثر ربيع بالقاص الروسي الكبير أنطون تشيخوف وبالمدرسة الواقعية في مصر[١٨] سببًا لهذا الجنوح إلى الشخصية، النموذج المشار إليها، كما أن للمعايشة الذاتية والخبرة بمحيط معلوم ضلعًا في هذا التوجه لا يستهان به.

وأيًّا كان الأمر فليس ذلك مما ينتقص من قدر القصة القصيرة عند كاتبنا، بل على النقيض من ذلك بحيث استطاع أن يوظف فنه لخدمة فئات اجتماعية مغلوبة، رغم ما قد يلابس ذلك، أحيانًا، من نظرة فولكلورية أو نزعة في الفهم ذاتية، كما استطاع أن يتوفق في التقاط مشاهد حية من واقع متمرغ في اليأس والحرمان فيجعلها معروضة أمام القارئ عرضًا حيًّا متوترًا قادرًا على التسلل إلى النفوس ومخاطبتها وإثارة شتى العواطف والاستجابات فيها، وهو ما لم تبلغه قصص سابقيه أو من حاولوا استثمار القضية الاجتماعية واستخدام المنظور الواقعي.

أما القطب الثاني في تركيب العالم القصصي عند مبارك ربيع، والأساس الذي يستند عليه البناء الفني فهو اعتماد المفارقة وعنصر التصادم بين مظهرين أو عالمين متواجهين، ومن هذا المنطلق يجري حبك كل القصص أحداثها وأجوائها، بالصورة التي تنتهي كلها إلى اللحظة التي تصطدم ورسم فيها الأشياء، لكن، ليس ذلك الاصطدام العنيف، وإنما ذلك التشابك الخفي الذي يولد في النفس أكثر من إحساس وإثارة، ويبلغ قصده بدون ضجة: في قصة «الشيخة» تتجسم المفارقة حية بين «الفقرية» (السكة القديمة) وبين الراقصة الجديدة التي استولت على مكانتها في قلوب الناس، وكلتيهما صدى لزمن مصطخب ومتصارع أيضًا.

في قصة «جنود في الظلام»[١٩] والتي تقدم لنا صورة مكثفة لعالم مصغر تتضارب وتزدحم فيه الرغاب والمشاعر التي تنتهي من طرف إلى الإشباع، ومن طرف آخر إلى الفشل والإحباط، لا بد من وجود هذا التقابل في القصة، ولا بد من حدوث الشرخ أن في الواقع أو في الذات، وهذا نزوع واقعي، من غير شك، في القصة يضل أحد جنود الفرقة التي نزلت القرية لساعات حين خرج من إحدى دور المومسات ليشتري الخمر، يضل في طريق العودة إلى الدار، وحينئذٍ يكتشف أنه أضاع كل شيء وإن اللحظة المفرحة قد هربت منه، وحين تلتقطه «إحداهن» من الطريق المظلم يعود إليه الأمل، لكنهم سيبحثون عنه، حتمًا، حين سيحل أوان الإقلاع ومن ثم سيصدرون أوامر بالقبض عليه، وفعلًا حدث

المحظور وعثر عليه رئيسه لكن بدلًا من أن يخرجا معًا من بيت المرأة: «رأى الكبورال ينزع من حزامه وبطنه شيئًا يضعه جانبًا مع قبعته وينحني على حذائه يفك خيوطه والمرأة تساعده.»[٢٠]

مرة أخرى تتم المفارقة وتكاد تعتري الجسد قشعريرة ويحصل الإحباط الأليم الذي يتجسم فيه مغزى القصة كلها، والذي لا يجهر به القاص أو ينفخه، إنه يتجسم بهدوء وبدون إصباغ أو صراخ. وهذا، بالضبط، هو الفن الواقعي، أي الأسلوب الذي يرسم العالم المصغر ويرصد اللحظة بكثافتها الكاملة في نقاء وصفاء واضحين، وتظهر الجروح مفتوحة ومن خلفها السماء والسهم الذي أصاب، لكن دون شروح أو تفسير ودون خطابية.

إذا كانت هذه هي ملامح الواقعية النقدية في قصص مبارك فإنها تتخذ عند عبد الكريم غلاب وجهًا لا يتغير في العمق ولكن يكتسب صفات ومميزات رهن بالعالم القصصي لهذا القاص ودنياه الفكرية وأفقه النظري.

(٣) قضية الأرض – صورة من الواقع من منظور أيديولوجي

يعد المنظور أو زاوية الرؤية عنصرًا أساسيًّا في تشكيل العملية الإبداعية وتركيب محتواها الداخلي ورسم معالمها الخارجية، وتوفر هذا المنظور هو الذي يكفل للكتابة، في أي نوع من أنواعها، بل وللتعبير الفني عامة، قاعدة في الوجود وأرضية تمتد فيها جذوره وتنبت فوقها الأغراس الفنية والفكرية، وبانعدام هذا المنظور يصبح المحتوى هزيلًا، خفيف القيمة، خاليًا من رصيد الفهم للحياة والواقع. وإذا كان المنظور بهذه الأهمية فإنه من الطبيعي أن يكون منطلق كل تجربة فنية جادة تنشد لها الرسوخ والتأثير على امتداد مسافة الفكر والمجتمع، وإننا نجد هذا الفهم قد رقى إلى ذهن ووجدان كل القصاصين المغاربة في الستينيات، وعلى اختلاف رؤاهم الفنية والفكرية، بل ربما أمكن القول إنه كان موجودًا قبل ذلك وأن بشكل عفوي منظم أو خاضع لأي توجيه أو أحكام، ولكن، انطلاقًا من الستينيات، ومع تبلور الوعي الاجتماعي وبروز معالم الصراع الطبقي واختمار الإحساس بقسوة الواقع ومعاناة الفئات الاجتماعية المتوسطة والمسحوقة أخذنا نلحظه يتحدد بكيفية منتظمة، وانتظامه هذا هو الذي ساعد على ضبط التجربة الفنية لدى كل قاص وجعلها تسير وفق خطة وقالب معلومين.

وهذا المنظور يتركب محلوله، في اعتقادنا، من علاقة الكاتب بالواقع الخارجي، أي بمنظومة الحياة الاجتماعية والسياسية والقناعات الناشئة على ضوء العلاقات السائدة،

ودرجة انفعال وتفاعل المبدع بمكونات هذه المنظومة ثانيًا، من المطامح الذاتية للمبدع وحجة آرائه التي كونها عن الإنسان والحياة عمومًا. ويمتزج كلا الأمرين في سبيكة واحدة أو محلول واحد، ومتى تفاعلا وتمازجًا تمازجًا حيويًّا أمكن لهذا المنظور أن يتبلور ويجد طريقه في النص الأدبي والتعبير الفني واضحًا وصار هو المصب والمنبع.

وعند الأستاذ عبد الكريم غلاب نستطيع أن نعثر على الشق الأول من العملية، أي على الشق النظري واضحًا مكتملًا، وكما سبقت الإشارة إلى ذلك في فصل سابق، فإن غلاب لا يعتبر الكتابة القصصية عملًا مقصودًا لذاته أو متنفسًا أكيدًا لتبليغ وجداني أو فني، ولكنه ينظر إليها كأداة من الأدوات العديدة التي يمتلكها لتحقيق المشروع الأيديولوجي، الذي يؤمن به، وينتظم في خطه الفكري والسياسي، أي أن القصة القصيرة أو الرواية أو المذكرات الأدبية والكتابة عامة، عند غلاب، وعاء يجب أن تطفح فيه العقيدة السياسية للحزب[٢١] ولمجمل مبادئ التعادلية[٢٢] الفكرية والسياسية التي هي أهم مرتكز لهذه العقيدة. وإذا كانت هذه المبادئ تجد لها وجودها على صعيد الممارسة السياسية والاجتماعية، فيجب، أيضًا، ومن منطلق الوعي بالدور الوظيفي للكتابة، أن تجد لها وجودها كذلك وتفعل فعلها في النص الأدبي الذي يصبح حينئذ أداة توصيل ودعاية في آن واحد، أداة ترويج للقيم السياسية، وتبسيط لمعانيها ووسيلة لبثها في قوالب فنية قادرة على تشكيلها وحمل نبرة الهتاف والاحتجاج لها، وليس عبد الكريم غلاب وحده من يستخدم هذه الطريقة، بل، وكما أسلفنا، كل القصاصين الذين أنتجوا في الستينيات ولكن، على اختلاف في الفهم والأداء، ومن هنا، يأتي التنوع الفني والتمايز الرؤيوي، ومن هنا، أيضًا، وهذا أمر بالغ الأهمية، يختلف الكتاب في المعالجة القصصية ولو ضمهم طابور واحد أو اعتقدوا أنهم يعالجون القضية والأسلوب نفسيهما؛ إذ إن المنظور، في خاتمة التحليل، والنظر، هو الذي يتحكم في التصنيف والتقييم.

لأجل ذلك، فإذا كان عبد الكريم غلاب صاحب تصور واقعي أو قاصًّا اتخذ لنفسه النهج الواقعي في طرق باب القصة القصيرة، فلأنه كان خاضعًا، أساسًا، لضغط فكري وواجب سياسي مملى عليه قبل كل شيء. وهذا الواجب وتوابعه ومستلزماته هي التي تشكل واقعية غلاب، الهادفة دون شك، والموجهة للدفاع عن قضايا نظرية مرتبة في الذهن سلفًا، وبالضبط عن قضية واحدة رصد لها غلاب مجموعة متكاملة من القصص نشرها على فترات متقطعة بجريدة «العلم»، ثم ضمها بعد ذلك في مجموعة قصصية تحمل عنوان: «الأرض حبيبتي»،[٢٣] وهذه المجموعة وإن عالجت ونشدت الوصول إلى محتويات

عدة إلا أنها تلتقي، في النهاية، وتعانق موضوع الأرض بصلة واهية أو متينة بالمعنى الشامل للكلمة.

فالأرض هي قضية غلاب، وعنها تتفرع جميع المواضيع التي تشغل مركز الصدارة في القصص، هي المركز والمحيط وما عداها أطياف تحلق حولها وتقف على خدمتها وإيضاح كامل قسماتها. لكن، أي أرض هذه التي يكرس لها عبد الكريم غلاب أداة القص والتصوير؟ وفي أي إطار يندرج رصده لها كسيدة لرؤيته ومنهجه؟ وما موقعها من مجمل الصراع الدائر في المجتمع؟ وما موقعها في النهاية من مجمل الرؤية الواقعية النقدية، محتوى وشكلًا؟

سنعتمد للإجابة على هذه التساؤلات ثلاث قصص من المجموعة المشار إليها، وهي: «الأرض حبيبتي»، «الضاوية»، «استرجعتها»، والتي سنجد أن الخيط المشترك بينها أو المادة الخام فيها هي الأرض في ارتباطها بوضع أسروي وبشري، وما يتفرع عن ذلك ملابسات وأزمات للأفراد والمجتمع.

في قصة «الأرض حبيبتي»[٢٤] نجد أن القضية المثارة تتصل بأرض «موح»، هذه الأرض التي تتعلق بها زوجته أيما تعلق وترى في بقائها استمرارًا للوجود والكرامة، إنها تخاطب زوجها حين قرر بيع الأرض: «اسمع يا موحا يا خويا ... الزمان غدار ... وأنت سيد في قومك ما دامت لك أرض ... ستخرج منها وتصبح عبدًا لمن يشتريها وأولادك؟ أتراهم يحتفظون بمكانتهم أو سيصبحون هم أيضًا عبيدًا للمالك الجديد؟»[٢٥] هذه هي المكانة التي تحتلها الأرض في نفس شخصية الزوجة، لكن الزوج مرغم على البيع إذ ليس له خيار في الأمر، فقد هددته السلطة بانتزاعها من بعد أن يتم مشروع السد الذي سيسقي الأراضي المجاورة له، والتي تعتبر أرض «موحا» من ضمنه. وتنتهي الصفقة، لكن الزوجة تتشبث بالأرض، وتصرخ: «لن تباع الأرض إلا على جثتي»[٢٦] ... وأنجزت: «حادة»، بالفعل، قسمها فقد وجدت معلقة فوق شجرة صبيحة الغد.

في البداية، وعلى صعيد نظرة تحليلية مبسطة، نجد أنفسنا تجاه خبر حكائي تمثل فيه الأرض محور الصراع ومركز الأزمة ومصدر العذاب لكل من الزوج والزوجة. فبالنسبة للأول يحس أن هناك قوة طاغية ومتسلطة لا فكاك له منها، شهيتها مفتوحة لابتلاع الأرض، ولذا فبيعها خير من الطرد والاغتصاب، وبالنسبة للزوجة تمثل الأرض مبرر الوجود وعنوان الكرامة، وبدونها تنقطع عرى الاتصال بالحياة والعشيرة.

هذا هو الخبر ومحتواه، لكن كيف يخلص القاص إليه؟ وكيف انتهى إلى هدفه من القصة؟

يمكن القول، ودون تردد، أن القصة القصيرة عند عبد الكريم غلاب تتلبسها نزعة وصفية مهيمنة تجعله يضيع القضية في مجموعة الأوصاف والصور التي يقدمها عن الجو البدوي، وهذه النزعة لا تظهر قيمتها في خدمة غرض تصويري ذي ارتباط عضوي بالموضوع القصصي، بقدر ما ترضي نزوعًا راسخًا في ذات القاص يريد به أن يبين فهمه وخبرته بالبيئة البدوية، والديكور الذي تتحرك فيه شخصياته، ومن نحو آخر نجد أن استغراقه في جملة التفاصيل الذيلية والهامشية التي تؤلف الصور الفولكلورية المعروفة عن القرية، أو الصورة السياحية، يكشف في العمق عن نزعة متعالية تحسب أن تقريب الهوة يكمن في التقرب إلى الوسط المعلوم والإحاطة به والتعاطف معه.

إن واقعية غلاب مستمدة من مبادئ نظرية محددة، سلفًا، أي من أيديولوجية برجوازية محافظة، تؤمن بأن الأرض للفلاح، وكفى، أما كيف وبأية طريقة؟ ومن هو هذا الفلاح المؤهل؟ إلى غير ذلك من التساؤلات التي يمكن أن نسوقها في هذا المضمار، فهذه أمور لا تخطر، عادة، ببال قاص من هذا الطراز، ولذلك تظهر عيوب التكلف، والتمحل والنزعة «السياحية» في قصص غلاب، من ذلك مثلًا أنه يجري على لسان شخصياته كلامًا يعلو كثيرًا على مستواها الذهني، وهذا يعبر عن عيب فني فادح لا يجدر بالفنان المتمكن أن يقع فيه، إذ الشخصية القصصية يجب أن تنطق أو تحس أو تنفعل وفق حجمها الطبيعي. لنتصور امرأة بدوية، أمية، بالطبع، تعيش حياتها بين الاحتطاب والرعي والجفاف تنطق كلامًا بهذه النبرة العالية: تخاطب الزوجة إحدى جاراتها قائلة: «ليس مما يهم مثلي أن تكون صغيرة أو جميلة حينما يتكاثر الأولاد، يا خديجة لا تفكر المرأة في نفسها ... وفي جمالها أو صغرها ... ولكنها تفكر في مسئولياتها.»[٢٧] إن هذا الكلام تردد في ذهن القاص وحده ولم يحجم عن نسبته إلى الشخصية قسرًا.

وفي مستوى ثالث نجد أن البناء القصصي ينسجم مع عقلانية القاص وروح فهمه وتصوره للمجتمع البدوي، وهو تصور ثابت ومرتب هندسيًّا. فهذا البناء مركب بآلية، يتكون من الوحدات الثلاث المعروفة، تقودك البداية فيه إلى الوسط فالخاتمة، وينعدم فيه الإحساس الدرامي المطلوب في القصة القصيرة. إنه، إذن، بناء محافظ، وهو لن يتسع لغير ذلك، وطابع المحافظة فيه متأتٍّ من نوع الفهم للقضية الاجتماعية، أي قضية الأرض، فالقاص يتعامل مع الموضوع تعاملًا وصفيًّا خارجيًّا بعيدًا عن أي تغلغل أو استبطان عميق، يجعلك تحس في العمل القصصي بوجود حي للشخصيات، للحدث في بدله ونموه، وبالتالي لا يخلق في نفسك إلا إحساسًا سرعان ما يتلاشى لأن الإطار والجو الذي ولد فيه العمل القصصي جو اصطناعي لا أصالة فيه ولا صدق إنساني، وإنما

هو جو مختلف ومملى من الذهن، ولذلك فمن الحتمي أن يجيء البناء القصصي بالآلية والركود الموصوفين، وأن نفتقد فيه عناصر الحيوية.

إن الواقعية، عمومًا، عند غلاب تمر عبر منظور ذهني صرف، حتى ولو حاول تسريبها خلال ممرات الوصف الطبيعي والاختلاق التصويري وما إلى ذلك من الحيل الفنية القصصية، وهي إذا تأتي لها أن تحقق المبتغى الفكري، فإنها تحيد عن الغاية الفنية التي بدونها تبقى القصة عملًا مبتورًا.

قصة قصيرة أخرى، وإن احتوت معالم العالم الروائي باتساعها وتشعب أحداثها، وهي: «استرجعتها»[٢٨] تؤكد هذه الاستنتاجات، بل وتزيد في تعميقها، فالأرض هي محور القصة أيضًا، ثم الصراع الذي ينشب حولها، قصة ارض اغتصبها الأجنبي المعمر ثم دافع عنها صاحبها الأصلي أمام المحاكم طويلًا إلى أن استردها، لكن المستغل الجديد أو الفئة الحاكمة الجديدة تظهر أطماعها، ممثلة في صورة «القائد»: حاكم المنطقة، وتريد أن تستولي على الأرض بالإكراه، فتقف إرادة المالك «قدور» الذي يحمل بندقيته متهددًا متوعدًا، لكن رصاصات أخرى محاصرة ترمي صدره ويسقط صريعًا.

وحول الرواية تتحرك مجموعة من الشخوص الهامشية والثانوية التي هي مجموع أهالي «المدشر» وتتلاحق الصور الطبيعية والأوصاف التي ترسم بانوراما البيئة البدوية بالنزعة ذاتها المشار إليها ومن المنظور نفسه.

ويجري التأكيد على الملكية الفردية في هذه القصة بشكل سافر، باعتبارها أساسًا للوجود، وبدونها لا شيء يستحق الحياة، وهذا الدفاع عن الملكية منسجم مع مبادئ الكاتب وأفكاره السياسية، كما أن اتخاذ موقف الدفاع عن الفلاح هو موقف مبدئي، الدفاع ولا نقول التبني التام. صحيح أن القصة تدين هيمنة الأجنبي وتحرش خلفائه الجدد، والسلوك الشره والاستغلال، ولكنها تفعل ذلك من موقع حماسي متعاطف.

هذا من جهة المحتوى، أما الشكل فهو مستمر في ترديه وتقلقله، فقصة «استرجعتها» هذه تنعدم فيها كثافة اللحظة القصصية، وهذا ما يسقط عنها شرط القصة القصيرة، كما أن بنائها مضطرب وملفق، والحوار فيها مفتعل، والسرد ممل، والحوار، خاصة، لا يعبر عن حقيقة المشاعر الدفينة في نفوس القوم.

إن الأرض هي البطل الذي تعيش في كنفه الشخصيات القروية وتعاني بسببه ومن أجله، ومن ثم، يتلمس غلاب الخيوط التي تحبك الإنسان بالأرض في نسيج واحد، فيشكلان معًا تأليفًا واحدًا في مسار حركة الواقع، ومركبًا مزدوجًا يغذيه ويتعلق به لا كحالة طافية، ولكن، كعمق متجذر في البنية التحتية لهذا الواقع الذي سارت القصة

القصيرة في خطى تصويره، وانتقاد القوى المستغلة فيه. لندعم ما نذهب إليه بمثال، في قصة «استرجعتها» ينقلنا القاص إلى صعيد آخر في علاقة الإنسان بالأرض، صعيد الكفاح والاستشهاد من أجل الأرض فـ «قدور» نموذج الفلاح المناضل، والذي اغتصب الأجنبي أرضه يظل صامدًا في وجه هذا الاغتصاب مدافعًا عن حقه إلى أن يحكم له القضاء باسترجاع الأرض «الأرض واها ... لقد استرجعتها ... النصراني مشى في الضميس.»[٢٩] وحين يعود المستغل في صورة الحاكم الجديد مع الاستقلال نجد قدورًا له بالمرصاد: «ملأ كفيه بتراب الأرض الأحمر، وأهوى بوجهه يمرغ عينيه وجبته ولحيته في التراب وتطلع القوم إلى وجهه المعفر فاقتصرت نظراتهم الفاحصة دموع غزيرة اختلطت بتراب الوجه المعفر.»[٣٠] ويسير مع هذا الحماس والمواجهة إلى النهاية، حين يصرخ في وجه من جاءوا للاستيلاء على أرضه: «أيها الطامعون، هذه أرضي ولن يستلبها أحد مني إلا على جثتي، وهذه بندقيتي سأدافع بها عن نفسي.»[٣١] ويموت «قدور» فوق أرضه كما مات بطل عبد الرحمان الشرقاوي بعد أن رفض كلاهما كل تنازل لقوى النهب.

فالأرض، إذن، عند غلاب، هي الشخصية وهي القضية الأساس، وإن تلبست أشكالًا ومفاهيم أخرى في قصص ثانية، وهذا جعل الفكرة مسيطرة على ذهن القاص، سلفًا، وجعله ذلك حريصًا على بنائها. وهذه الأسبقية لا تتيح للقصة القصيرة أن تشع أو تكتسب من الخصائص والتنويعات إلا ما له صلة قصوى بالقضية التي من أجلها صيغت التجربة. وعلى العكس من ذلك تجد عبد الكريم غلاب يحشر في قصصه جملة من الفقرات التصويرية ذات صلة واهية بجذر القصة، إذ تأتي إضافية تقع على هامش العمل القصصي ولا تنتسب إليه بسبب وثيق. لنتأمل هذه العبارات: «مر يومها (أي الزوجة) عاديًّا فيما بدا للأولاد والجيران، فقد احتطبت من الغابة، وحملت جرتها إلى العين فسقت وخبزت خبزتين ومخضت ما تبقى في القربة من حليب فسقت الأطفال وبعثت لموحا نصيبه من خبز ولبن مخيض إلى الفدان.»[٣٢] وهذه أيضًا: «كانت الشمس قد غابت خلف الأفق وما تزال انعكاساتها تجلل السماء بجرتها الذهبية، ترتطم بالسحب فتنبعث ألوانًا شفقية تعطي معنى الربيع لسماء «زعير».»[٣٣]

وإذا كانت هذه النزعة الوصفية تستند إلى مفهوم عن الواقع عند الكاتب ينسجم مع اتجاهه الواقعي الوصفي، أو عن تصوره الخاص لهذا الاتجاه، بحيث يرسم حدود البيئة ومعالمها ويجعلنا على بينة من الوسط الذي يتحرك فيه، وإذا كان ذلك مهمًّا ومطلوبًا فإنه لا يتأتى إلا بالاقتصاد والإيجاز، والأمر نفسه بالنسبة للحوار الذي يصر غلاب على نقله حرفًا وصوتًا.

وإذا استثنينا هذه العيوب نجد قصص الأستاذ عبد الكريم غلاب، وقد استندت إلى مفهوم خاص للواقع، قد حاولت تعرية بعض وجوهه وممارسة عملية نقدية لعيوبه، والوقوف في صف المضطهدين عامة، وذلك من المنظور الذي يرتكز على فلسفة الكاتب في الحياة والمجتمع. إلا أن القصة القصيرة عند غلاب تبقى محفوفة بالعثرات والمزالق الفنية التي تتعارض منهجًا وتقنية، وتنعكس، بالتالي، على المضمون، بالنسبة لمستوى التطور والنضج الذي بلغته القصة القصيرة آنئذ.

(٤) قصص رفيقة الطبيعة أو في البحث عن التفاعل بين الذات والموضوع

إن الموضوع في نهاية المطاف ليس هو بيت القصيد في العمل الأدبي، والدلالة الحقيقية وما يدخل في تنظيم خط فكري وفني معين هو المحتوى المنتظر وطبيعته، وطريقة الطرح لهذا المحتوى. ولا شك أن الجروح الغائرة في الجسد الاجتماعي، وملامحه النافرة وملامح التشوه والأسى في وجهه وواجهاته هي عنصر الثقل في المحتوى، وما جنح نحو ضرب فكري وتعبير آخر ما يلبث أن يصب بشكل غير مباشر في المركز الأساسي من ذلك المحتوى، وإن الجدل الفكري حول قضية الالتزام في الأدب وحول المسئولية الاجتماعية والسياسية للمثقف والأديب، وما عرفته البلاد أواسط الستينيات وما أعقبها من فداحة الوضع العام في البلاد وتدهوره، زاد ذلك كله في توجيه الكتاب التفاتًا صوب جذر المشاكل في وطنهم وحفزهم أكثر لكي تحمل كتاباتهم الإيقاع الالتزامي متناغمًا مع سير أكثر تطورًا للفنون الأدبية، ولفن القصة بصورة أخص.

وهكذا، فقد بقي المضمون الاجتماعي يحتل الصدارة وسط اهتمامات وشواغل القاص المغربي، إن لم نقل إنه اكتسح غيره. وتأتي الكاتبة «رفيقة الطبيعة» الصوت النسوي، في القصة المغربية إلى جانب خناتة بنونة، فتقدم إسهامًا في هذا المضمار بمجموعتها «رجل وامرأة» والتي نشرت متعاقبة، أو جلها، قبل ذلك بجريدة «العلم.»

ويتبين من البداية أن قصص رفيقة تتجه إلى الترصد للواقع ترصدًا مباشرًا، لا بالتقاط اللحظات والأجواء الساخنة والمتوهجة فيه، أو القسمات الشديدة الدلالة وذات الإيحاء الفني، ولكن، اللقطات العارضة التي يمكنها الانتظام داخل أشكال تعبيرية متعددة وليس بالضرورة القصة القصيرة، أو على أبعد تقدير فإن هذه اللقطات لا تكفي أو تصاغ بالقدر الذي يجعل منها التجربة الحقيقية أو المادة اللازمة لقالب القصة القصيرة، وإذا تساءلنا عن هوية هذا الواقع الذي ينصب عليه اهتمام القاصة فسنلقاه

القاعدة التحتية للمجتمع، والتي تعيش بؤسًا رهيبًا. بيد أن السؤال الذي يفرض نفسه هو الكيفية التي تم بها التواصل بين القاص والواقع الاجتماعي، خاصة إذا عرفنا أن الواقع في الحياة ليس هو الواقع الفني الذي يبرز وفق أصول فنية وفكرية، والتي لولاها لما كنا، أصلًا، في حاجة إلى الفن. ففي قصص رفيقة نجد بعض الخلط في تصوير المضمون الواقعي وهي في ذلك ليست نشازًا بين قصاصي جيلها مما يولد بعض الأخطاء في المحتوى والمعالجة الفنية أيضًا. فالواقعية، كما أسلفنا، ليست هي موضوع الواقع وحسب، صحيح أن: «اختيار الموضوع شيء هام جدًّا، وهو يسمح لنا بأن نحدد موقف الفنان أو الكاتب.»[٣٤] ولكن ذلك وحده لا يكفي، إذ لا بد من وجود الإدراك الموضوعي للواقع والمستند إلى خلفية فكرية تتحرك بوصلة القاص وفق تركيزها وشفافيتها، أي أن زاوية الرؤية ينبغي أن تكون موجهة حتى يثمر العمل الأدبي حصيلة من الوعي الفني والفكري، وبدون ذلك يظل الكاتب في منتصف الطريق.

إن قصة «أمطار»[٣٥] التي تتحدث عن وضعية اجتماعية كبيرة من خلال أصوات متنافرة ومتداخلة لمجموعة من التلاميذ في فصل دراسي مع معلمتهم، فيقول واحد منهم: «أنا يا سيدتي أقطن كوخًا بعيدًا، قرب ساقية فاسدة لا تكف عن السيلان». ويقول آخر: «نحن نستيقظ عادة في الخامسة والنصف صباحًا ونحمل طعامنا في مناديل لعدم تمكننا من تناول الغذاء في كوخنا». وهذا الصوت أيضًا: «أرجوك يا سيدتي ... دعيني جالسًا هنا فلا فائدة من طردي ثلاثة أيام من الدراسة فإن أبي عاطل، لو كانت لديه، نقود لشراء كتاب مدرسي، لما سكت عنه أنا». هذه الأصوات ومثيلاتها بما تحمله من بؤس وهوان، والتي أريد بها أن تكون شهادة وإدانة لواقع متدهور لم تستطع أن تحمل الهوية الحقيقية لهذا الواقع، كما يلزم أن يتم عليه الأمر في الفن، فبالإضافة إلى أن القصة تتحول إلى لون من ألوان الريبورتاج الصحفي فإنها تسقط في العشوائية، والتفتت لكلية الواقع. وفي الوقت الذي خيل لرفيقة الطبيعة أنها قدمت لنا صورة «فلاشية» تنطق مجتمعة في صوت واحد، فإنها أضاعت التركيز الفني والوحدة الموضوعية للعمل الأدبي الواحد، كان حريًا بها أن تقتصر على صوت واحد تتفرع عنه نظرتها، ولكنها لم تفعل، وتكررت هذه الهفوة الفنية في أقصوصة أخرى هي «من يرفض الحرية»[٣٦] وتروي فرار مجموعة من الأطفال أو المراهقين من بيوتهم هربًا من القسوة والهوان من والفاقة. غير أن تقديمهم تقديمًا جماعيًّا لم يكن، في الحقيقة، سوى ذلك الوجه التعميمي الذي تتسم به القصة الواقعية، من جانب واحد، بالإضافة إلى انتفاء الوحدة والتركيز في الأثر القصصي.

في قصة «قتل طفلة جميلة»[٣٧] نجد رفيقة قد اهتدت إلى خيط التركيز الذي ضاع منها في القصتين الأخريين، كما عثرت فيها على مادة دسمة للقصة القصيرة، وهذه القصة تتناول موضوعًا ثريًّا من أزمات الشعوب المتخلفة، وهو موضوع هجرة العمال إلى الخارج وما تتسبب فيه هجرتهم من ضياع لأسرهم. تلتقي رفيقة بهذه التجربة من خلال ترصدها لأسرة متوسطة الحال تضيق بعائلها سبل العيش في وطنه فيهاجر إلى فرنسا يراوده أمل الثراء ورغد العيش: «ستصبحين زوجة رجل يملك كذا وكذا من الدور والعمارات ... سنوفر لحميد ولطيفة أشياء في غاية الأناقة»[٣٨] ويرحل الزوج و«بعد ثلاثة أشهر كان خلالها يرسل لي حوالة مالية بقدر عشرين ألف فرنك توقف كليًّا ... وربما كف عن تذكرنا في أوقات فراغه، لكن كيف، أنسينا إذن؟ ونسي أمه وأخاه الطفل وترك لي واجب القيام بإعالتهما.»[٣٩]

هنا تبدأ التجربة العسيرة للزوجة التي تقدم لها الكاتبة بوصف إجمالي بدا دخيلًا على كيان القصة لتصل إلى الحدث الحقيقي لها، والذي هو مناط التجربة، إنه مرض الطفلة الذي يزداد استفحالًا، فيكون هذا المرض هو النبع الأسي الذي تأتي منه الخطوط التي تشكل إطار القصة وخلفيتها، وتنداح فيه سيول البؤس الذي يكتنف هذه الأسرة التي انحدرت إلى الفقر والإذقاع، وحين تصف الكاتبة مرض الطفلة لا نشعر، بتاتًا، أنها تعمد للوصف من أجل الوصف، ولا نحس أن صورة المرض لا تعنينا بل يشدنا انجذاب حقيقي إليها مبطن بألم صامت. فالكاتبة ابتعدت، تمامًا، عن التلميح إلى العلة في الوضعية الأليمة التي تعيشها بطلتها ومن ثم طفلتها، أو في نهج لون من الارتكاز على الماضي أو التبعثر بين جملة من المشاهد التي قد تبين بؤس الأسرة. إنها تبتعد عن هذا كله متفهمة المادة الخام للقصة القصيرة واعية بالحس الواقعي النقدي لتجربتها، متخذة من مرض الطفلة محور التقاء كل خيوط الحدث القصصي، ومركز الدلالة الأولى في القصة، ومصدر الإيحاء والتخمين.

وقد يحدث الانشطار في مسار التجربة القصصية بسبب انشغال رفيقة الطبيعة دومًا بالمجابهة الدائمة بين المرأة والرجل. ولذلك فهي كثيرًا ما تخضع قصصها لهذه الفكرة بالضبط، وتضمنها في مضمون لا صلة له بذلك. إن قصة «عقدة الليل»[٤٠] تقصد تعرية وضع بئيس لأسرة كثيرة الأفواه يضمها كوخ، ورغم ما يمكن أن يوحي به هذا الوضع الواطئ للكاتبة من قدرة على الوصف والرصد فإنها تهرب بعيدًا عنه، على الرغم من انطلاقها منه: «فإذا استثنينا التراكم الوصفي الذي تنجح الكاتبة غالبًا في نسج

جزئياته وظلاله يبقى العنصر الاجتماعي الهام في «عقدة الليل» وهو الفقر، إطارًا تفسيريًّا فحسب، يحتضن بدوره قضية أخرى هي التي امتصت إمكانيات الشكل وشغلت منطقة الحساسية في القصة، وهي تنازع العلاقة بين «الرجل والمرأة.»[٤١] ولعل السر في وجود هذه الهفوة وهذا التعدد هو لجوء الكاتبة إلى عملية الإسقاط الذاتي، وهي عملية قسرية تبلبل المضمون الأساسي، وتكاد تجعله ثانويًا، وتعطي تفسيرًا مغالطًا لأزمة المسحوقين حين تصورهم لنا الكاتبة، وهم يخفون بؤسهم وأزمة وجودهم في هستيريا الجنس». فالبؤس كله يذوب في نفس الطفل، ويندمج في مسار جنسي يصبح هو نفسه متلهفًا له: «ويزداد الظلام الكثيف شفافية في العينين الساهرتين فيستطيع الصغير أن يلمح جسم أمه الرخو وهو يتحرك في نهاية السرير الهرم، حذو الجدار ... ليته يصاب بالصمم فلا يصل إليه لهاث أبيه.»[٤٢]

بيد أن أزمة الذات لا تتوارى بسهولة داخل تلافيف الحدث الاجتماعي، بل تبقى نابضة فوق أديمه، وهي لذلك تريد أن تفرض حضورًا خاصًّا ومتميزًا في نطاق التجربة القصصية وذلك دون محو لكثافة الواقع. غير أن رفيقة الطبيعة تنجح في إيجاد مخرج لهذا التنازع بين الذات والواقع، فتستخدم كلا المادتين لتصوغ منهما أضمومة واحدة تلتقي فيها الأنا بالجماعة في مزيج واحد. إن قصة «رجل وامرأة» تحقق هذا الدمج والتوحيد للنفسين معًا، الفكرة والحدث.

وينبثق الإيمان بالآخرين قويًّا فوق رغبة الذات في هذه القصة:[٤٣] «حبك لي لا يكفي لإغداق الخير والمحبة على عالم كبير فيه كل هذا البؤس الذي أراه الآن في عيني الطفل الأسمر الباكي». إن ضمير المتكلم في هذه القصة والتي تتركز فيه الشخصية يتحول عند حركتها واعترافاتها إلى حدث مجسم، ولو أن إطاره لم يتحدد وبقي متسعًا في مشمول عالم الذات، وخلال حركة هذا الضمير ويقظته تكون القصة قد انجذبت إلى مدار السيرة الذاتية التي تساعد على حرية أكبر، كما أنها قد تعد تبريرًا لارتداد الكاتبة إلى التعميم الذي جنحت إليه في قصتها هاته. ذلك أن الشخصية والموضوع، معًا، لا تجمعهما حدود واضحة وبنائية تجعلهما مفروزين في مساحة الضوء الباهر الذي يجري فيه الإحساس الذاتي للكاتبة وأزمة الانفصام التي ترتعش بداخلها مجسمة الوهم والحقيقة في آنٍ واحد.

وإذا كنا نعرف سلفًا أن: «الواقع الفني تحدده جزئيًا نظرة الفنان الفردية والاجتماعية. ومجموع الواقع هو حصيلة كل العلاقات الذات بين والموضوع»،[٤٤] فإن رفيقة حاولت أن تقيم هذا التفاعل بين الذات والموضوع لتخرج بتركيب واحد، لا ثنائي،

تستجمع فيه رأيها من تناقضات ذاتها والواقع، والعالم بعد ذلك: «العالم الذي يضحك المليون من الأقوياء ويغرس بالمقابل مخالبه المسمومة في ألف مليون من الغرباء، في نفس اللحظات وبنفس الهدوء.»[٤٥] لكن هذا الرأي أو الموقف لا ينجح في البروز موضوعيًّا ضمن القالب القصصي، إنه متكئ أكثر على نبرة دعائية، حماسية.

بيد أن أمرين اثنين يلقيان الضوء على مسارب هذه الوجهة، الأول، حسب فيشر هو «الموقف المميز لمعظم الواقعيين النقديين إنما هو الاحتجاج الرومنطيقي الفردي ضد المجتمع البرجوازي.»[٤٦] وقصص رفيقة تسير هي الأخرى على وتيرة الاحتجاج ضد تكالبات الطبقة السائدة. وهذه النبرة تجعلها، أحيانًا، تعمد إلى نوع من التسطيح للعلاقات الاجتماعية وأسسها الطبقية، وهو تسطيح غير مشروع، ناتج عن سوء فهم المضمون الخفي للصراع الاجتماعي الذي تبلوره الكاتبة في صور ومشاهد ملتقطة غير مدروسة درسًا جيدًا، ولتؤكد به وجهة النظر التي تحملها، عن الواقع.

والثاني: يتصل بمفهوم الواقعية، عند رفيقة الطبيعة، وهذا يبقى أكثر ارتباطًا بالعنصر الوصفي أو النزعة الطبيعية. والعنصر الوصفي نجده يتغلغل في ثنايا القصص جميعها، ويشغل، بجانب السرد، حيزًا هامًّا بالنسبة لكل قصة، وهو يتخذ وسيلة لعرض شرائح اجتماعية متباينة تفصح عن موقف ما من قضايا البيئة الواحدة، ومع أن الوصف عنصر من عناصر الواقعية في الفن وأدواتها إلا أن الكاتبة لا توظفه توظيفًا عضويًّا في نسيج القصة القصيرة أو في إبراز ملامح السمات والشخصيات. وبصفة أخص في إلقاء الضوء على القضية المحورية في القصة.

(٥) تجربة الواقعية عند إدريس الخوري ومحمد زفزاف

على مثل نبرة الاحتجاج عند رفيقة الطبيعة تمضي قصص قصيرة أخرى جاعلة من أهدافها استقطاب اللحظة الاجتماعية التاريخية، ضمن رؤية قصصية فنية ومتطورة، تملك نفسها الخاص المعبر عن مبدعها وعن همومه، وتهجس، بل، وتسجل ذبذبات الصراع الاجتماعي وفق منظور معين يختاره القاص ويراه متوافقًا مع عناصر الواقع وعناصر الإبداع الجمالي للقصة القصيرة، ومتناغمًا في العمق مع موقعه الفكري والوجداني من الحياة.

كما إنه ليس بدعًا، بتاتًا، أن نجد قصاصين عديدين يخطون على النهج الواقعي النقدي، وأن تأتي قصصهم متوافقة سماتها ونواحي الشد والجذب فيها. ذلك أن المدى

الذي كانت تمتد فيه نظرة القاص بات يشتمل أكثر فأكثر على عينات تجسم تناقضات صاعقة تنهش الفرد والجماعة، بالتلازم، وتؤدي، من ثم، بمصير الإنسان في فترة تاريخية لم تعد عائمة كما كانت من قبل، ثم إن القاص بسبب من وعيه التاريخي المتزايد، وأيضًا بسبب من تواجده الطبقي ضمن الفئات المستغلة ألفي نفسه يعاني من احتداد الأزمة وتصاعد الصراع، ويرشح إبداعه لتعرية القشرة التاريخية لمجتمع استغلالي، غير أن هذا الترشيح أخذ ينزع في عمليتي الاستقراء والاحتجاج إلى مجاوزة الوصف المعمم نحو عالم متعدد القسمات، متباينة فيه مواقع الإثارة والتأزم، وبات يلتفت إلى استقراء مشاعر الفرد تحت وطأة سواحق عديدة، ويستجلي، ابتداءً منه، وخلال تتبع سيرته منطقة الحساسية الفكرية والفنية، وهذا مع استمراره في مسايرة الأسلوب السابق القائم على رصد الظاهرة المؤزمة والكشف عن مثالبها.

بيد أن هذا المنحى، شبه الجديد، هيأ للقصة القصيرة مرتبة تعلو فيها قليلًا عن مستوى الاحتجاج والإدانات المباشرة التي توقعها، بالحتم، في مزلة التقرير وتسطيح الفكر والأسلوب القصصي، ذلك التسطيح الذي يبقيها في مرحلة المحاولة، كما أن هذا المنحى جعلها تتوجه وجهة تتابع فيها ها وتطورها من ناحيتي الفن والمضمون.

(٦) قصص إدريس الخوري أو انبثاق صورة الفرد وسط الجماعة

إن قصص إدريس الخوري:[٤٧] ترسم منحى جديدًا من منحنيات التطور التي مرت بها القصة القصيرة جديًّا ابتداء من ١٩٦٤م، ينضم إلى زملائه الذين سبقوه، ويستفيد من إمكاناتهم الأولى، ويسعى لتلافي ما وقعوا فيه من زلات مع رغبة واضحة في تقديم إضافة شخصية تأمل التحكم في البناء القصصي، وفي توليد طاقة جديدة داخل القصة، طاقة تستمد حرارتها — أساسًا — من تصعيد الاصطدام والصراع، لا بين الجماعة ومستغليها، لكن أيضًا، بين الفرد ومصيره الجماعي، وبينه وبين كل معوقات سعادته في هذا العالم.

إن هذا القاص يخطو على أرض فكرية وجد من مهدها، نظم بعض جوانبها، وحدد مهمة المبدع فيها، أو على الأقل، ألمح للشارات الأساسية التي تعني القاص أكثر من سواه. فقصص بوعلو – بيدي وغيرهما، والتي نبتت على أرضية الواقع التحتي، واستنبتت جذورًا فكرية جديدة، كانت قد وضعت القاص المغربي في نطاق العلاقة الجدلية، أو بالأحرى، الموضوعية، بينه وبين مجتمعه، وكانت قد وجهت الإبداع القصصي في الوجهة التي يتلاءم فيها مع الهموم الجماعية. وكان هذا التوجيه مصحوبًا وممزوجًا بممارسة جمالية عديمة

النظير قياسًا لماضي القصة القصيرة بالمغرب، فكرس الجهد لمعالجة قصصية محكمة أو بالأحرى متوافقة مع الشروط المدرسية للقصة القصيرة. وبقي الميدان مفتوحًا لمبدعين آخرين كي يقدموا معالجاتهم ورؤاهم الخاصة، ضمن الإطار العام للقصة العربية وضمن السياق التاريخي المحلي.

والحق، أن ظروفًا موضوعية وشخصية توفرت لتمد النهر القصصي بقنوات جديدة. فمن ناحية كان إحساس الفرد قد قوى واشتد بأزمته وسط الحصار المضروب، وأخذ يتبين وضعه ضمن الشرط التاريخي القائم في الوقت الذي لم تكن إزاءه اختيارات متعددة، وإنما اختيار واحد يقوده رأسًا للارتباط بالمصير الجماعي، مع رغبة أكيدة في تأطير للذات وبحث عن التوازن الذي تميزت به الطبقة الوسطى منتجة هذا الجنس الأدبي.

ومن ناحية ثانية، وهامة، كانت المطابع المشرقية والغربية تقدم سيلًا من الكتابات يطفح جلها بمضامين إما أيديولوجية صارخة الاتجاه أو مضامين تتوخى وضع المبدع في المكان المناسب من الحركة الاجتماعية. وإلى جانب ذلك كانت الخطوط الجمالية تسير نحو التآلف والتكامل.

داخل هذا الفهم الكلي، تتقدم قصص إدريس الخوري رويدًا إلى الحلبة، حلبة الواقع الاجتماعي. تريد صياغته في إطار فني ذي أصالة وتميز. ومن الآن بوسعنا القول إنها تنحو نحوين مختلفين أو تتخذ لها مسارين اثنين يفضي الأول منهما إلى الثاني دون انفصال أو تباعد.

المسار الأول، هو القصة القصيرة ذات الرؤية الواقعية، المرتبطة، أساسًا، بواقع الجماعة وبما تعاني فيه من مربكات العيش ومعوقات التطور، وفي هذا المسار تقف الذات المبدعة، إلى حد، في منطقة الظل أو متخفية من وراء العبارات والأحداث. مكتفية بالالتقاط وتوجيه الحوار، وبتنسيق السرد والتهييء للموقف القصصي.

أما المسار الثاني، وهو القصة القصيرة ذات الرؤية الازدواجية، أي التي تستمد تأليف كيانها من المزاوجة بين الحافز الاجتماعي والحافز الفردي، أو بالأحرى فإن هذا الأخير يحاول أن يستخلص لنفسه قاعدته الخاصة في امتداد القاعدة العامة، وداخل الشروط التي تتحكم فيها.

لكن في كلا المسارين تشق القصة القصيرة لنفسها طريقها باحثة عن شكلها وقوامها الفني، آملة في الجمع بين البعدين الجمالي والفكري، وفي المسار الأول لا تنعدم اللمسات الذاتية التي تعمل لتعددية شبكية الخطوط في القصة ولتوسيع مجال الرؤية والموقف،

ونجد هذه الجهود، في النهاية، تخدم عملية إبراز «البطل» وإثبات حضوره، بشتى أنواع هذا الحضور، اتصل ذلك بالوصول أو بالإحباط، بالظهور أو بالاختفاء. إن بطلًا جديدًا كان يتحرك في رحم الطبقة الوسطى آن له أن يخرج إلى فضاء العالم.

في قصة «فشل إضراب»[٤٨] تركيز على لحظة واحدة في تاريخ إنسان بأتمه، وهو في الوقت نفسه تاريخ طبقة بأكملها. نتعرف على «الدكالي» في اللحظة التي يتم فيها الاستغناء عنه من عمله في المعمل بعد سنين طويلة قضاها في الخدمة: «في لحظة واحدة ذاك المساء، وجد نفسه يواجه مصيرًا مفجعًا، جعله يغير نظرته سريعًا إلى العالم، لم يكن يعتقد انه سيستغني عنه من العمل نهائيًّا»[٤٩] وتكون قولة المدير: «بعد الآن سوف لا تعود إلى المجيء هنا» هي ما سيدمي «الدكالي» ويجعله يلتفت لأول مرة إلى العالم الذي سلخ فيه عمرًا طويلًا ولم يكن واعيًا بغرابته: «خفض الدكالي رأسه وخرج: العالم الآن، أسود، الجحيم يستدعيه، وكل شيء أضحى غير قار ... عشرون سنة مرت في المعمل كحلم، ومع ذلك لا يوجد سند حقيقي يتكئ عليه.»[٥٠]

وتقودنا القصة بعد هذا الاستبطان النفسي للعامل الدكالي إلى المرحلة الثانية للحدث حيث يلتقي بزملاء العمل وأصدقاء العمر، الذين أحسوا ضرورة اتخاذ موقف تضامنًا مع زميلهم. وبهدوء، يتقدم بنا القاص إلى العالم الأسروي للدكالي وإلى دخيلة نفسه وإلى غمرة التساؤلات التي أخذت تحتدم في ذاكرته. بجمل قصيرة وعبارات موجزة يرسم القاص الوضع المأساوي لبطله ويلفت النظر إلى سر الأزمة التي يوجد فيها: «كان الأولاد قد تحلقوا حول أبيهم، وكان أصغرهم يلعب في حضنه، وكان وضع الدكالي وهو متكئ على الجدار يوحي بألَّا أمل في العالم، ما دام هناك رجال يسرقون ابتسامات وأعمار الآخرين». إن هذا يتأكد حين يفشل إضراب زملائه، ويبقى الدكالي، في النهاية، عرضة للضياع مثل آلاف العاطلين، مثله. وتعطينا القصة في النهاية معنى كبيرًا اسمه الضياع، وهو ضياع متجذر في الأرض والنفس، في الباطن والظاهر: ضياع الإنسان داخل الشروط الاستغلالية لمجتمع مستغل، وضياع ثانٍ يكاد يولد الأول ويتجاوزه ليصبح الضياع في الكل، اللامعنى.

وهكذا نرى القصة وإن هدفت إلى توصيل معنى اجتماعي محدد، فهي لم تواجهنا بابتسار نظري مجرد أو افتعالي، ولم تعُد إلى الصراخ أو الاستصراخ، بل اعتمدت الحوار لإنجاز الحدث وتطوير الموقف واتخذت السرد ولغة الاستبطان النفسي لتصور لنا نفسية «البطل المنهار». وبين لحظة الانهيار الأولى «الطرد من العمل» ولحظة الانهيار الأخيرة

«فشل الإضراب» تمتد حركة نفسية وفعلية حادة يتنازع الحدث فيها الوجود أو اللاوجود، الضياع أو ثبوت المعنى.

الوجهة الثانية التي تأخذها قصص إدريس الخوري تبدأ من محاولة شق طريق شخصي وسط الطريق العمومي، ومن محاولة رصد الملامح الخصوصية ضمن الملامح الكلية، وذلك بغاية إبراز وضع بشري محدد بسمات خاصة، وتركيز الاهتمام على معاناته وسط زخم المعاناة العامة للمجتمع. إن هذا يبدو لأول وهلة هو مناط اهتمام كاتب القصة القصيرة، ولكن الحالة هنا مصحوبة بهذا الفهم تميل إلى توليد التجربة الذاتية والالتصاق بها وتوجيهها لتسير في السياق العام لحركة الحياة، ولتبلور، بالتالي، مفهومًا معينًا لأزمة اجتماعية أو معضلة بشرية.

في الوجهة الأولى كان الموضوعي يحملنا إلى الذاتي، أي أن الحدث الجماعي الذي يمثل المعضلة الكبيرة يحتضن بداخله اللحظة الخاصة، أو الأزمة-الذات، أو الأزمة-الفعل، أو غيرها، وكانت هذه تحفر لنفسها مجراها متلبسة بما تمر به، مكتسبة من رؤية القاص وتجربته عناصر تكوينها الفردي، التي لا تنفصل في جملتها عن الإطار الكلي للتجربة بل يتشبث كل منهما بذيل الآخر ويستمد منه القدرة على الوجود والإقناع.

أما في الوجهة الثانية، فإن القاص يضع أدواته الإبداعية والفكرية، من اللحظة الأولى، لصياغة أنموذج أو شخصية ذات بعد نفسي أو فكري، متميز، وبصفة خاصة، ذات بعد اجتماعي، أي ذات ارتباط عضوي بوضعية اجتماعية لها سماتها المأزومة، وبوضعية طبقية لها مربكاتها وتضاريسها المدينة، والتي تفرض تأثيرًا نفسيًّا وفكريًّا على البطل، وبذلك يتحصل لنا في نهاية المطاف كيان قصصي تتصدر فيه الذات المأزومة، غالبًا، الواجهة الأمامية وتركن وراءه — أي الكيان — جملة الظروف المادية الفاعلة في توليد الحدث وتكوين الشخصية وتوجيهها.

إن القصة القصيرة، انطلاقًا من الفهم السابق، تتحول إلى معبر حي عن الطبقة المتوسطة في محنتها الفردية والاجتماعية، وفي تذبذبها الدائم بين إرضاء الطموح الذاتي والجماعي، وبين الوقوع في إسار القلق الفردي أو بين الانفلات من هذا الإسار، والانطلاق في الأفق الاجتماعي المفتوح رغم معوقاته.

إن هذه اللحظة الفكرية في القصة القصيرة بالمغرب ستجد لها شساعتها وامتدادها عبر نتاج غزير وكثيف أحيانًا، ونحن هنا مع قصص إدريس الخوري لسنا إلا في بداية طرح المسألة والدخول في مجالها الواسع.

في أقصوصة «وجه سعاد الكئيب»[٥١] نلتقي بالبطلة في زحمة أتعابها وانشغالها بمهام مهنتها كمعلمة، هذه المهام ترهقها فتتطلع إلى البحث عن خلاص فردي ينتشلها من الملل الذي ملأ حياتها: «إنه بعد التعب الذي عاشته صباح اليوم، بعد القلق، عليها، بنفسها، أن تفتح لتغادر المدرسة» وفي المقابل هناك وضعية عائلية بائسة تتحمل «سعاد» كينونتها ومصيرها: «هناك في قلب المدينة القديمة، في قلب منزل يقع في درب ضيق وقذر تقبع عائلة متركبة من أب وأم وخمسة أطفال صغار، أي أن سبعة أفواه تنتظر المضغ». هذه الصور نكاد نلحظها في جل قصص الستينيات الأولى الواقعية، وهي هنا تمثل مقابلًا موضوعيًّا، من ناحية، وإرهاقًا كبيرًا يعاني منه البطل، من ناحية ثانية، بالإضافة إلى أزماته الخصوصية. وهكذا تلتقي الأزمتان، منذ البداية، على صعيد واحد في التجربة القصصية لقاء يغني كلٌّ واحد منهما الآخر ويزيد في تأزيمه، بيد أن الفرد يشعر، أكثر من أي وقت مضى، بحرقة الحرمان ومرارة الفقدان، وينزع تحت وطأة ذلك كله إلى سلوك نفسي وفعلي يخرجه من تكالب الظروف «في السابق كانت تشكو ألمًا عامًّا، تعبًا عامًّا، أما الآن فإن رأسها يدق طبولًا. وهناك أيضًا ذلك الأرق الكثير، وذلك التفكير المضني، وذلك الإحساس بالوحدة من إنها غير مفهومة وغير متعاطف معها، كان ذلك هو المطلب النهائي ... الآن لا أهمية للأسرة، لقد تعبت من الأسرة، إن الأسرة إنما كانت كابوسًا جاثمًا على صدرها ... كانت تريد الحب.»

نعم كانت سعاد تريد الحب، تطمح إلى خلاص فردي متمثل في فتاها الطيب الذي قررت أن تعود إليه، إنه خلاص بسيط وساذج، ولكنه وثيق الصلة بدرجة الوعي الاجتماعي للبنية التحتية للبطلة. حقًّا إن القاص لم يقدم لنا الواقع القصصي في صورة مركبة، بل اكتفى بتسطيح الحدث وتسطيح الشخصية التي انعدم عندها كل بعد نفسي أو فكري. غير أن صورة الواقع في منظور القاص من ناحية، وصورته في سياق حركته، آنئذٍ، لم تكن لتتجاوز إمكانية الحركة الأفقية التي يمتد فيها الفعل القصصي، على شكل مشاهد، لا على شكل توترات حادة، والتي لم تتخط مرحلة الرؤية الثنائية والمتقابلة إلى المرحلة التركيبية التي تحيا بداخلها الاحتدام والصراع. وهذا، أصلًا، هو ما جعل القصة تسير وفق إيقاع سردي رتيب ومتسلسل يجري فيه الحدث ويتدفق، ويصل إلى النهاية ليتوقف، دون أن يثير أي تساؤل جدي، ودون أن يحدث أي تحريك في البناء القصصي يخرج به عن آليته.

وفي قصتين أخريين «اعترافات رجل في المدينة»[٥٢] و«الذباب في الشاطئ»[٥٣] نلتقي بتجربتين قصصيتين يحاول البطل في كلتيهما أن يشغل حيزًا خاصًّا به داخل مساحة

الواقع الشاسعة، ويسعى جاهدًا لتكوين نسيج الذات وإبرازها بعد ذلك حتى يتم الاعتراف بها، بل إنه يتجاوز هذا إلى رغبة قوية لإعلان نفسه أمام الجميع وبتحد عنيد.

في القصة الأولى يواجهنا البطل باندفاعة متذمرة يعلن فيها سخطه على كثير من ضروب السلوك التي تصادفه في مجتمعه، والتي تتجلى أكثر في مظاهر الرياء والخداع ونكران الحقوق، ويعلن: «أني ظللت ولا زلت مجهول القرار والعمق طوال وجودي على هذه الأرض مثل شخص ليس لديه ورقة تعريف»، إن هذا الإعلان ليس مجاهرة بالضياع، بقدر ما هو استنكار واحتجاج يقدمه البطل الذي تصور القصة انهيار الماضي في ذاته، هذا الماضي الذي يعادل البؤس والعوز، والبطل الذي يقدم إلى المدينة حاملًا بين جنبيه أمل الخلاص، لكنه يصطدم بتفاهة المدينة وزيفها، غول كبير يلتهم بلا رحمة: «إن المرء هنا في هذه المدينة لا يلتفت إليه إلا إذا كان أنيقًا. وإذا لم يكن كذلك فإنهم يمجونه، ذلك لأنه عادي. أنا ممجوج لأني عادي، مدينتي لا تحب العاديين لأنهم في منطقة أخرى.»

إن البطل يواجه بالعراقيل التي تعترض المرء وهو يسعى لتأسيس مركز له في هذا العالم. إننا هنا أمام تطلع جديد يمثل رغبة الفرد في الانبثاق والانعتاق من وسط الجماعة البشرية لتأسيس وضع خاص. وهذه الرغبة، وهي في مضيها، لا تهادن، إنها، من جهة، تقابل برفض إطلاقي وإدانات عديدة تكبح فيها طموحها، فتكون من نفسها رد فعل تهجمي ينحي باللوم والسخط على المجتمع والفئات المعرقلة فيه، إن «اعترافات رجل في المدينة» هي كومة من القذف والإدانات للمدينة بوصفها طبقة مهيمنة مستغلة وقمعية يتلاشى فيها ابن الطبقة المسحوقة أو الطبقة المتوسطة، هذه التي أخذت تنبثق من أحشاء المدينة القديمة وتبحث لها عن مساحة وفضاء تحقق فيهما وجودها وهويتها.

إن هذه القصة، وما يليها، هي إفراز لهذه الرغبة وتجسيم لهموم هذه الطبقة الجديدة الآخذة في النمو، والتي وجدت معالم مستحدثة لم تكن موجودة من قبل على امتدادات الحياة والمجتمع وهذه الهموم، غالبًا، ما كانت تقابل في البداية بالنكوص والإحباط لشدة أحكام الطبقة المسيطرة ولضعف قدرة الصمود لديها في بداية تكونها ولذلك، فإن البطل يعجز عن اتخاذ الموقف أو تحقيق لحظة فعل حقيقية، إنه سرعان ما ينهار أو يتلاشى أو يسأم: «لقد كنت ولا أزال أعيش في منطقة الألم معزولًا لا أحد يحبني. لم يطرأ علي أي تغيير، هيئتي السطحية تنبئكم بذلك، آه كم أتألم، لقد صرت أكره هذه الكينونة الحاضرة أيها السادة، ثقوا أني سئمت وجودي» وحين ينتصر البطل يكون الوهم أو مجال آخر خارج عن المعركة الحقيقية هو الذي يتم فيه تحقيق الرغبة. إن الوجود عن طريق الحب يقدم تعويضًا لا بأس به للنفوس المحرومة، ولذلك نجد

البطل في «الذباب في الشاطئ»[٥٤] يتشبث بهذا الشعور ويهيئ له الديكور الرومانسي الملائم للتنفيس عن مكبوتاته ورغباته «مدت له يدها اليمنى فأحس بارتعاشة تسري داخل جسمه، وفكر هو، عندما كان يقبض على يدها، هو ذا الحب في قمته ... كان سعيدًا جدًّا الآن. لأن صديقته جاءت معه إلى البحر». والبطل يرفض فكرة الاندماج أو التواجد مع الناس الذين هرعوا إلى الشاطئ «لقد جئنا لنرى البحر وعري البشر» هكذا يخاطب رفيقته. إنه يبدي انفصاله الذي يوهمه بأنه يتخذ مكانًا خاصًّا بعيدًا عن الناس وأعلى من مرتبتهم وبشريتهم. إنهم ذباب، ذباب في الشاطئ، إنه تصور يصل إلى حد الاستهجان يقابله في الطرف الآخر إعجاب بالذات وإظهار لعمق قرارها «جلس مقرفصًا هو الآخر، الآن عليه أن يواجه الوضع، كان مثل بوذا وهو ينظر بعينيه الجاحظتين إلى المدى.»

إن هذا الإحساس بالتفرد والتميز ناتج ولا شك عن تأثر ثقافي فلسفي ونقلي، لعل هيكله مستقى من النماذج الحديثة في الرواية الغربية والوجودية، على الخصوص، وهو إذا كان في تلك الروايات مؤطرًا ومقنعًا فهو هنا عند إدريس الخوري يجمد عند حافة الإعجاب والنقل الحرفي الفاقد لمعناه في السياق الموضوعي والاجتماعي، وتبقى له دالة واحدة هي التي ترسم الخط الفكري الوحيد، وهي دالة التعبير عن الفئات المتوسطة، هذا التعبير الذي لا يتجاوز — من خلال القصتين السالفتين — مرحلة إعلان السخط والتذمر إزاء أوضاع وحالات تتسم بالتجريد والشمول، بعيدًا عن كل ترتيب أو تقديم منسق.

إن المضمون القصصي، إذن، يحتوي، في الجملة، على مفهومين اثنين، المفهوم الأول وهو الذي يجسده البطل في معاناته الخاصة. والمفهوم الثاني وهو ما تمليه هذه المعاناة على الصعيد الاجتماعي، من جهة أنها تعبير عن وعي وسلوك طبقتين، حتى ولو لم يستشعر القاص ذلك أو يتضح لديه سلفًا كمنظور.

(٧) التجربة القصصية باتجاه الواقعية النقدية في قصص محمد زفزاف

إن التجربة القصصية محملة في المضمون الواقعي النقدي تقدم لنا أوجهًا متعددة من الواقع، وأشكالًا متباينة من وجوه الحياة والناس في انحناءاتها وتفاعلاتها وشموخها، وتبلور لنا فيما بعد تصورات شتى لا تنقطع دلالتها عما يعيشه الأفراد وتحياه الجماعة، وأهم من ذلك، كيفية نقل هذا العيش من منظور القاص. فالرؤية القصصية وطريقة العرض والبناء القصصيين هي القادرة، في النهاية، على وضع الكتابة في اتجاه الواقع، بل وتجاوزه، وفي مسار الكشف عن خباياه ومعاني النهوض والسقوط فيه.

وقد سعى كتاب القصة القصيرة، عندنا، سعيًا غير هين لفهم هذه النواحي وتمكين كتابتهم من التقاط تلك العناصر، واعين من ناحية بما يجدر بقصصهم أن تحمله من مضامين وتقدمه من مشاهد، ومدركين، من ناحية ثانية، ما تتطلبه القصة القصيرة من أناة وتبصر في تخطيطها، وإحكام بنائها، وإجادة في تركيبها، إجادة تحفظ للفن بريقه ونظامه، وتقي المضمون من التردي في هاوية الضجيج والتعميم.

وقد وجدنا أن الكتابة الواقعية في هذا الاتجاه لا تلتزم خطًّا واحدًا ولا ترتدي دائمًا الأردية نفسها شأن قصاصينا الأوائل، ممن وجهوا عنايتهم شطر الحياة حولهم، أو شأن كتاب أوائل الستينيات، قبل بوعلو أو بيدي وغيرهما ممن كانوا يلتقطون الموضوع الاجتماعي كمكسب أساسي ثم يصبونه في قالب قصصي واحد، قل أن يتبدل أو يتفرع في ألوان وأركان تشكيله.

إن القاص الواقعي هنا يعب من معين الواقع الفياض، ولكنه، يمرر مستقياته من أنابيب تصفي ما علق به من أوحال وترسبات، وتعزل ما لا يتصل اتصالًا وثيقًا بالتجربة المرصودة، أو ما لا يعد وترًا أساسيًّا من أوتار العزف فيها، متجنبًا ما أمكن الوقوع في مزلق الوصف التعميمي الذي قد يلصق على كل شيء، وليس بالضرورة على الشيء المعني بالضبط، حريصًا، حسب درجة التمكن من أدوات مهنته وعمق نظراته، على محاورة الواقع وكشفه من خلال حدث أو موقف مضبوط ومحدد، هذا الموقف الذي لم يعد بعد مجلوبًا بتعسف ليكون صدى لفكرة أو مغزى خلقي أو نضالي، بل، أصبح، يأتي طبيعيًّا وهادئًا من عمق تجربة الشخصية، أو من جملة الظروف التي تكون الحدث القصصي، متكافلة، في نهاية الأمر، على إيجاد القصة القصيرة التي لا يخل أسلوبها بمضمونها، ولا تضيع تقنيتها بين دروب الموقف والحدث القصصيين.

وضمن هذا المسار يقدم لنا القاص محمد زفزاف مساهمته القصصية خلال الستينيات، والتي جمعت إلى جانب الاستفادة من التجارب السابقة عليه مسحة خاصة من الأصالة والجدة في المسيرة الطويلة التي سيقطعها هذا القاص خلال مراحل عدة من كتابته للقصة القصيرة.

إن مساهمته في هذا الاتجاه لها تمييزها، سواء في الشكل أو في المحتوى. إنه يتجه رأسًا إلى موضوعه دون كثير من الدوران بعيدًا عنه، بل إنه يصنع محطات صغيرة وهو في الطريق إليه تضع فيها الشخصية بصماتها الأولى ويأخذ فيها الحدث تلوينات خاصة، ثم يستأنف السير من جديد ليصب الكل في بؤرة واحدة، تتيح لنا، فيما بعد، أن نستطلع

مشمول الرؤية والتجربة وجماع المواقف والإحداث، إن التقنية القصصية لا تبدو عند زفزاف قالبًا مفرغًا ومعدًا ليصب فيه مضمون معد ومنسجم، بدوره، سلفًا، كما إنها ليست تلفيقًا لحيل في الأسلوب، والبناء القصصي تم اصطناعها لتتأتى لفكرة أو موقف أو انطباع مسبق، كلا، وإنما نجد المحتوى يأخذ لبوسه الحي، والحدث والشخصية يتحركان ويشكلان بارتباط مع التقنية التي لا تكاد تلحظ لبساطتها وسيلانها في مخيلة القاص وعلى يراعه وليدًا قصصيًّا فيه من قصد الموضوع قدر ما فيه من تناسب القص وأحكامه.

ولعل أهم شيء هنا هو أن موضوع الواقعية لم يعد تجميعًا لأمشاج من الصور واللقطات والسمات البشرية لتعبر عن مضمون معين، بل غدا وجهًا مكتملًا من وجوهه الكبيرة وكثيفة الدلالة، التي تستمد منها نفسها ومن تعميق رؤية القاص فيها لا من خارج دائرة التصوير والقص، بالاعتماد، كما هو معروف، على شريط لا ينتهي من الإسقاطات الذاتية، أو من التخفي وراء قناع الكاتب — الراوي — إن المعنى في القصة القصيرة هنا والتقنية يتوجهان معًا جنبًا إلى جنب، بإطراح كل الزوائد ما أمكن، لصياغة النموذج القصصي في وضع اجتماعي أو إنساني محدد، بارزة منه ومنبثقة من أطرافه ظلال القطاع المراد وصفه أو العناصر المادية والنفسية المراد تحديدها أو الرمز إليها، وهذا العمل كله يتوخى إقامة حوار مسترسل بين الذات والآخر من طرف، والذات والعالم من طرف ثان.

إن ثلاث قصص لمحمد زفزاف، مكتوبة في فترات غير متباعدة، ستكون هدينا لاستكشاف أغوار هذا العالم الفني الذي يسعى هذا القاص لإقامته، محددًا عبر رؤيته الفنية والاجتماعية، التي سيعتريها، خلال عقد كامل، تطور جد محسوس.

إن قاصنا هذا يتقدم، منذ أعماله الأولى، ليقتحم عالم الناس، ويأخذ في نبش صورهم والأحداث والهموم التي تصنع نسيج وقاعدة وجودهم، وبحكم نشأته وانتمائه الطبقي المتدهور، وبدافع من وعيه بضرورة إسماع صوته وسط هذا العالم الفظ ورفع الحجب التي تخفي بؤس الناس، بوازع من كل ذلك اتجه بقلمه يترصد بعض الأحداث والشخصيات، مبلورًا من خلالها، وبواسطتها، رؤية فنية موضوعية، بالقدر الذي بلغته موهبته آنذاك، وتأتي قصة «عودة أبا هشوم»[٥٥] لتقدم لنا نظرة تسعى في جهد لأن تكون موضوعية في عرضها لشخصية بشرية ممزقة، ممتلئة بندوب الأيام و«أبا هشوم» هذا لا يعدو أن يكون واحدًا من المئات، بل الآلاف الذين يضمهم عالم مضطهد، يحول بينهم وبين حياة تكفل لهم البقاء الحقيقي، فتجدهم يغرقون في بؤسهم ويصعدون مأساتهم

حين ينهارون في المخدرات والخمور. زفزاف لا يقدم لنا، هنا، قصة قصيرة بالمعنى الكلاسيكي بقدر ما يرسم لوحة قصصية عن حياة إنسان مضطهد في العالم، متوخيًا إبراز أبعاد هذا الإنسان، الأبعاد النفسية الاجتماعية، إذ هي التي تعطي للشخصية دلالتها في الزمان والمكان: كان أبا هشوم «بائع حلوى فاشلًا ... جميع تلاميذ المدرسة يحبونه، لأنه كان نعمة للفقراء منهم، وخصوصًا عندما يكون قد ألقى بزجاجتين أو بثلاث في جوفه الجهنمي ... الآخرون لا شيء في نظره ... هو وحده يكون كلًّا حتميًّا ... ليس في حاجة إلى من يتمم وجوده ... يكفيه أن يشرب ... أن يعربد.»[٥٦] ومعرفته للمرأة ليست سوى مصدر هم جديد ولذلك يتخلص منها كما يتخلص من الاعتقاد بوجود خالق لهذا العالم «ما كينش خالق! الدنيا جات هكذا.»[٥٧] وقد يبدو لنا هذا كله أمرًا عاديًّا كما قد تظهر لنا شخصية مثل «أبا هشوم» جد سطحية تطفو على سطح هذا العالم، وتشغل الناس ثم تنطفئ فجأة، لكن زفزاف ينقض هذا الفهم ليملأه ويعمقه في وجداننا ويعمل، عبر عرض الحياة المبتذلة لهذه الشخصية، من أجل الوصول إلى هدفين اثنين نابعين هما أيضًا من طبيعة الاختيار عند الكاتب: أولهما الاهتمام بالفرد المضطهد، والذي تنعكس عليه شرور المجتمع، والثاني، هو اتساع الدلالة الفكرية للقاعدة التي يحيا فوقها هذا الفرد.

وهذا المنحى سنجده في قصص أخرى عند زفزاف، كما سنلاحظ أنه سيأخذ شكلًا جديدًا في مرحلة قصصية لاحقة من كتابته، ولا بأس إذا قلنا، منذ الآن، إن التركيز على الفرد، والفرد لذاته، في همومه وأحزانه، وهواجسه عامة، هو ما يشكل محور قصص محمد زفزاف وأن على درجة من التفاوت من جهة الفهم والعمق والفنية، أيضًا.

والقاص في مرحلتنا من الدراسة، هذه، يطل برأسه من كل جهة ويدفع بنفسه في كل اتجاه، ولكن، لا ليكون صوت العالم، بل ليهجس بهموم الجموع.

في قصة «أحزان النساء»[٥٨] يندفع زفزاف بخطاه في هذه الوجهة ويقدم لنا تشكيلًا بانوراميًّا لأربعة أوضاع أو حالات إنسانية واجتماعية لأربع نساء، كل منهما تعاني مأساة ما، صنعها الزمن أو القدر، وتقضي حياتها أو نحبها ضحية لهذه المأساة، المرأة الأولى يرحل زوجها إلى أوروبا بحثًا عن العمل ليموت تحت أنقاض المنجم، ولا يبقى لها منه سوى رسالة مهلهلة من كثرة ما قرئت. المرأة الثانية هجرها زوجها وحرمها من طفلتها الوحيدة، أما الثالثة فهي تلك المرأة التي تدفع بها ظروفها إلى التردي في الرذيلة، فتشيع جسدها لتكسب عيشها. لكن القسوة تشتد عليها رغم هذا المصير بينما الرابعة تفجع بموت أخ لها وينغص عليها هذا بقية عمرها، وكان هناك سؤال يملأ عليها نفسها وفكرها: «كانت في بعض الأحيان تصرخ: لماذا يموت الناس؟ لماذا يموت الناس؟ وكانت

تلطم وجهها بعنف وتخدشه خدشًا أليمًا أريد أن أقابل الله كي أعرف لماذا ظلمه، لماذا انتشله مني؟»[٥٩]

هذه المصائر الأربعة المنوعة على لوحات أربع نحس بها تتضام في النهاية، وفي الوقت الذي تختزن فيه موضوعًا اجتماعيًّا يستمد عناصر تكوينه من مجموع مشاعر وانسحاقات تعيشها المرأة، كفرد ومجموعة، واقعة تحت ضغط حياة ومعاناة قاهرة، ومن خلال صور تتجاوب فيها نغمات الأسى والبؤس المادي والنفسي، وفي ذات الوقت، نجد المضمون يصنع انطلاقًا منه، جدرانه وسقفه، كل شيء فيه، مكونًا في النهاية معمارًا بانوراميًّا محتويًا على أركان كبرى، لإعطاء نموذج قصصي تام، ليس الموضوع وحده، بل نزيف الحزن الساري في ظروف التجربة القصصية المقدمة، التي تستمد من الواقع هيكلها وقوامها، وتكون المعاناة الذاتية الإنسانية لحمتها وسداها، ويكون موضوع الواقعية، بناء على ذلك، هو امتصاص أشد اللقطات تعبيرًا في الواقع، وتأطيرًا لجوانبها تأطيرًا تامًّا، يحمل أعمق دلالاته. ثم لا تقف هذه اللقطات منفردة بنفسها، قائمة بذاتها، بل بقدرتها على الانشداد إلى عالم أوسع، والإيحاء به، فتتكامل التجربة الفنية بمدى الترابط الحي الموجود بين الجزء والكل، كما يكف عن الوجود في غياب الأجزاء التي تتألف منه.

وهذه الخاصية العامة جدًّا، في طريق تطور القصة القصيرة بالمغرب، وخلال مرحلتها هذه، يمكن الاستئناس بها بشكل أوثق حين نكتشف مع محمد زفزاف هذا العالم الكئيب والخصب في آن واحد، والذي يعيش فيه «المتسول» في قصة «عربة الأطفال الصغيرة.»[٦٠]

ولعل العديدين هنا اطلعوا على كثير من القصص التي اتخذت لها موضوع التسول أو البؤس عمومًا، مجالًا للقصص والتصوير الدرامي، كما أن القصة القصيرة المغربية، لم تعدم من بين قصاصيها الأوائل والمتوسطين من رصد لهذا الموضوع قصة منفردة، غير أن الموضوع عند زفزاف يعرف تطورًا كليًّا سواء في الرؤية أو في التعبير.

على المستوى الأول، يتحرك أمامنا هذا «المتسول» في حدود مرسومة هي ما يشكل عالمه، وكأنه عالم بمفرده بألوانه وظروفه وطقوسه، هو الذي يوحد داخله، وعليه تتبعثر ملامح البؤس والفاقة، وهو يمارس وجودًا مستقلًّا: «تحسس العربة الصغيرة التي ترقد إلى جانبه كقطة أليفة، ثم تحسس قطعة الجلد المشدود إلى مؤخرته التي تنغرس فيها عظام هي كل ما تبقى له من رجليه، وتحسس طاقيته فوق رأسه كأنه ليس هو كأن آخر هو الذي يتوسل.»[٦١]

إن الأمر يبدو، هنا، في شكل رصد لوضعية بشرية، مأزومة، تتكون ملامح تأزمها من أوصاف دقيقة، شبه هندسية، ومن توليد نفسي حاد ينبثق من ذات البطل المأزوم: «لاحظ إبراهيم بعد فترة من الوقت أن الزقاق خاوٍ إلا منه ومن شبح قمامة أزبال تقبع أمامه عن كثب، وفكر أنه لا يزيد عنها طولًا، بل هي أطول منه. ودار برأسه خاطر غريب ... أن يأتي وبش من الأوباش الآن ويحمله إلى تلك القمامة يضعه فيها بعد أن يسرق منه نقوده». على هذه الشاكلة يبلور زفزاف إحساسه بهذه الوضعية البشرية، فيتجنب استدرار أي عطف أو إثارة أي انفعال زائد. فهذه الوضعية كائنة في حدودها على صعيد الإنسانية، والمتسول يعاني مرارته وحده، و«كلثوم» المرأة التي تقود به العربة تحب النوم كثيرًا ولهذا تغيب عنه غالبًا، ولا يبقى أمامنا في النهاية سوى وجودين اثنين، المتسول والعربة الصغيرة، والعالم الذي يصنعه القاص هو النسيج الكثيف الرابط بينهما، وهذا النسيج الذي يعكس ظلالًا مأساوية تعلن عنها اللقطة وهي مقدمة في حياد تام. واستكناه ذلك يقودنا للتعرف على المستوى الثاني وهو التعبير، حيث نجد القاص يعمد إلى عرض الواقع عرضًا موضوعيًّا بجملة من العبارات والأوصاف النابعة من حقل التجربة، والتي تحس أنها صادفت مكانًا ملائمًا لها، عبارات وأوصاف ترسم الجو ونطاق القصة، دقيقة ومرتبة، خالية من أي شحنة انفعالية، فتستحيل اللغة، حينئذٍ، جهاز رصد لاقط وعاكس ليس غير، وهذا يخدم القصة من حيث إنه يبعدها عن الوقوع في أجواء الخطابية أو الحماس الأجوف، خاصة، والموضوع يغري بذلك، وهذا الحياد الذي تقفه اللغة هو الذي أدى إلى إنجاح القصة وجعلها قادرة على تقديم هذا الوضع البشري المأزوم، وإعطائه الأبعاد النفسية والمادية، الخصوصية والعامة، وتتخذ الصورة مكانها ضمن أدوات القص الفنية إذ يوليها أهمية خاصة بحيث تعتمد في رسم الجو وتقديم الشخصية ورصد الحدث، وتأطير المشاعر والأفكار المتداولة ضمن التجربة القصصية. وهذه الصورة بدورها تترى أمام أنظارنا حريصة على النقل المتأني دون مغالاة أو تقصير، وهي تحدد اتجاه الرؤية لدى القاص.

هوامش

(١) د. حسام الخطيب، الأدب الأوروبي، تطوره ونشأة مذاهبه، دار دمشق، دمشق، ص١٨٠.

(٢) المصدر السابق، ص١٨٢.

(٣) إرنست فيشر، ضرورة الفن، دار الحقيقة، بيروت، ١٩٧٣م.

(٤) المصدر السابق، ص١٢٦.

(٥) المصدر السابق، ص١٢٨.

(٦) نريد أن نحيل، هنا، ولمزيد من الفهم لمصطلح الواقعية في الفن، بشكل مدقق ومنهجي، على:

- لوكاتش، دراسات في الواقعية، ترجمة نايف بلوز، ط٢، دار دمشق، دمشق، ١٩٧٢م.
- ج. لوكاتش دراسات في الواقعية الأوروبية، ترجمة أمير إسكندر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢م.

ونريد أن نثبت، خاصة، مقطعًا من كتاب «دراسات في الواقعية» وهو جزء من رسائل متبادلة بين آنا سيغرز وجورج لوكاتش، وتقع في الكتاب من ص١٦٢ إلى ص٢٠٤.

يقول لوكاتش:

«إن على النقد الصحيح أن يبين مجددًا دومًا من خلال التحليل الفني والتاريخي والاجتماعي ما هو ممكن اليوم موضوعيًّا في الواقعية. ولا تستطيعين أن تفعلي هذا إلا إذا كان لديك مقياس «الواقعية إطلاقًا» وإلا سيكتفي المرء بما يعتبر اليوم بصورة عامة واقعية (وحتى وإن كان الميل الأساسي معاديًا للواقعية) وسيعمد إلى قوننة أخطاء وأضاليل وتشوهات زماننا والميول الانحطاطية التي لا تزال حية فيه وتكريسها «كواقعية اليوم». طبعًا ثمة في كل مكان عناصر واقعية (تفاصيل واقعية ... إلخ) حتى في الأعمال المعادية للواقعية. إن نزعة معادية للواقعية متماسكة تمامًا تكاد تكون فنيًّا غير ممكنة كما هي غير ممكنة فلسفيًّا النزعة الفردانية المطلقة المتماسكة تمامًا التي تكلمت عنها في مناقشتنا».

وقد أفدنا، بخاصة، من الفصل الذي يحمل عنوان: «المسألة تدور حول الواقعية» من الكتاب نفسه، ص١١٧–١٦٢.

(٧) مبارك ربيع «سيدنا قدر»، دار المصراتي، طرابلس، ص٩.

(٨) المصدر السابق، ص١٠.

(٩) المصدر السابق، ص١٠.

(١٠) المصدر السابق، ٧٩.

(١١) المصدر السابق، ص٨٥.

(١٢) المصدر السابق، ص٨٧.

(١٣) المصدر السابق، ص٨٣.

(١٤) الشيخة من المجموعة المشار إليها، ص٩١.
(١٥) الشيخة من المجموعة، ص٩٤.
(١٦) المصدر السابق، ص٩٥.
(١٧) المصدر السابق، ص٩٧.
(١٨) ونعني بالذات، مدرسة الخمسينيات كما تبلورت في قصص «أبو المعاطي» و«أبو النجا» و«يوسف الشاروني» و«يوسف إدريس.»
(١٩) مجموعة سيدنا قدر، جنود في الظلام، ص٥٣.
(٢٠) المصدر السابق، ص٦٥.
(٢١) المقصود: حزب الاستقلال والكاتب عضو في لجنته التنفيذية وهي أعلى جهاز في الحزب.
(٢٢) بالإمكان الرجوع إلى العديد من الوثائق السياسية الموجودة بالمقر العام لحزب الاستقلال بالرباط لمزيد من الاطلاع على فلسفة هذا الحزب.
(٢٣) عبد الكريم غلاب، الأرض حبيبتي، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٤م. انظر كتابه: الاستقلالية: عقيدة ومذهب وبرنامج، ط١، الدار البيضاء، ١٩٦٠م.
(٢٤) المصدر السابق، ص٣٦.
(٢٥) المصدر السابق، ص٤٤.
(٢٦) المصدر السابق، ص٥٠.
(٢٧) المصدر السابق، ص١٠.
(٢٨) المصدر السابق، ص٦٤.
(٢٩) المصدر السابق، ص٦٧.
(٣٠) المصدر السابق، ص٧٥.
(٣١) المصدر السابق، ص٧٧.
(٣٢) المصدر السابق، ص٣٨.
(٣٣) المصدر السابق، ص٦٤.
(٣٤) إرنست فيشر، ضرورة الفن، ص١٦٠.
(٣٥) رفيقة الطبيعة، رجل وامرأة، دار الكتاب، الدار البيضاء، ١٩٩٦م.
(٣٦) المصدر السابق، ص٣٠.
(٣٧) المصدر السابق، ص١٩٢.
(٣٨) المصدر السابق، ص١٠٣.

(٣٩) المصدر السابق، ص١٠٣.
(٤٠) رفيقة الطبيعة، رجل وامرأة، ص١٢.
(٤١) نجيب العوفي، قصص رفيقة الطبيعة، ج العلم، ٦ فبراير ١٩٧٠م.
(٤٢) رجل وامرأة، ص١٤.
(٤٣) المصدر السابق، ص٤٠.
(٤٤) ضرورة الفن، ص١٢٩.
(٤٥) رجل وامرأة، ص٤٠.
(٤٦) ضرورة الفن، ص١٣١.
(٤٧) قصص إدريس الخوري المدروسة، هنا، منشورة بجريدة العلم وبملحقها الثقافي بالذات وستتم الإشارة إليها مفردة وقد ضمنها الكاتب في مجموعته القصصية، هي وسواها، التي تحمل عنوان: حزن في الرأس وفي القلب، مطبعة الأمنية، الرباط، ١٩٧٣م.
(٤٨) جريدة العلم، ١٥ يناير ١٩٦٤م.
(٤٩) المصدر السابق، ص٥٠.
(٥٠) المصدر السابق، ص٥٠.
(٥١) جريدة العلم، ٢٠ فبراير ١٩٦٤م.
(٥٢) جريدة العلم، ١٥ أكتوبر ١٩٦٥م.
(٥٣) جريدة العلم، ٧ يناير ١٩٦٥م.
(٥٤) المصدر السابق.
(٥٥) مجلة آفاق، ع٢، ١٩٦٥م.
(٥٦) المصدر السابق.
(٥٧) المصدر السابق.
(٥٨) أحزان النساء، مجلة أقلام، مارس ١٩٦٦م.
(٥٩) المصدر السابق.
(٦٠) مجلة أقلام، أكتوبر ١٩٦٦م.
(٦١) المصدر السابق.

الفصل الرابع

خطوات الواقعية الجديدة

محمد زفزاف والطرح الواقعي الجديد.
محمد شكري ووجه الواقع المنبوذ.

* * *

(١) محمد زفزاف والطرح الواقعي الجديد

تطرح إعادة الالتقاء بالقاص محمد زفزاف، في هذا الفصل الجديد من دراستنا للقصة القصيرة بالمغرب، مسألة التطور الفني والأساسي الذي يعرفه المبدع في سياق إبداعه ومسار حياته الثقافية والإنسانية، وهي مسألة بالغة الأهمية لدى الجيل الجديد من قصاصي الستينيات، ليس في المغرب فحسب، بل وفي العالم العربي عامة، ذلك إن الأدباء الجدد ما انفكوا يعقدون مختلف الأواصر مع المدارس الفكرية والاتجاهات الفنية والتيارات القصصية التي تظهر وتتحرك في مناخ الأدب العربي والأجنبي أيضًا، ويلاحظ الدارس شغف قصاصينا وأدبائنا، عمومًا، بسعيهم الحثيث وجهدهم الدءوب لتخطي ما استقر عندهم وتجاوزه إلى ما هو أجد وأنضج، وبحثهم عن الأشكال والصيغ الجديدة والمتطورة التي تستجيب لحس التطور في الواقع وفي أنفسهم. والحق أن تاريخ الفنون كلها ما هو إلا هذه السلسلة المترابطة من الطموحات الفردية والجماعية للوصول إلى الأجمل والأكمل. إن الجيل الجديد من قصاصي الستينيات لم تقعد به همته، لحظة واحدة، عن استكمال مهمة البناء الفكري والجمالي لفن القصة القصيرة، كما كان على وعي بفتوة هذا الجنس

من أدبنا وجدته على أمزجتنا وأذواقنا الفنية وأساليب القول عندنا، وعلى دراية بمسئوليته في ترسيخ أسسه وتشذيب زوائده وبتر طفيلياته من أجل إخراجه على صورة حسنة تعبيرًا وبناء وفكرة، ولذلك فنحن نعتبر كل قصة كتبت في الطور الثاني من عمر القصة المغربية محاولة لاستكمال النقص وإشادة البنيان ورأب ما حدث من صدع أو شروخ في الطور الأول، كل قصة نعتبرها مساهمة في دفع خطى هذا الجنس الأدبي نحو الطريق الفني السليم والصحيح، الخالي من التردد والهنات والعثرات، وفوق ذلك كله، وكمنشد أساس تجاوز المرحلة تقويم الاعوجاج وربط المتمزق في البناء والرؤية إلى خلق البديل واقتراح الجديد وصوغ الإبداع القصصي ذي النظرة الجديدة التي تساوق التطور الذي يعرفه الفرد والتبدل الذي يجنح نحوه المجتمع.

وعندي إن محمد زفزاف من هؤلاء القصاصين الذين شغلهم وسواس التطوير هذا، واستقر في نفوسهم طموح التجديد، وكرسوا له أدواتهم لبلوغ مرماه والارتقاء إلى ذراه.

لقد رأينا، سلفًا، كيف سعى هذا القاص، مع آخرين من كتاب جيله، إلى التقاط صورة للواقع المحيط به وتضمينها رأيًا وموقفًا، وكيف أنه، وبصورة خاصة، كان متجهًا في عمله، آنئذٍ، إلى إعطاء تلك الصورة الجانبية التي تشف عن واقع ذاهب في التردي، ذاهل في البؤس والضياع المادي، وذلك من خلال لقطات تفرد مصير أو مصائر الشخصيات والأناسي وتضعهم أمام أنظارنا وتجد، بقدر ما يملك صاحبها من إمساك خيوط تسييرها، في أن تتغلب على مقتضيات الحياة ومستلزمات العيش، كيف تغالب بؤسها وأساها، وكيف تقدم لنا، في خاتمة المطاف، صورة مجملة أو قل لوحة عن واقع من منظور شخصي لوضعية اجتماعية قاسية ومتذمرة يطوح بها البؤس في كل اتجاه. وعلى الرغم من محدودية تلك الوضعية كما رصدتها عدسة القاص، وعلى ما بالرؤية من قصور، فإنها استطاعت، هي وأخرى سواها، وبالقياس إلى سياق التطور العام الذي كان يعرفه المجتمع والقضايا الأساس التي كانت تبلبله وتزحمه، استطاعت أن تضع اليد على بعض جوانب الداء وتشير إشارات لامعة وذكية إلى مواطن التردي في الواقع وتخترق القشرة الاجتماعية التي تبدو ساكنة مريحة لمن على بصره غشاوة، فتستثير سكونها وتخوض فوق سطحها الناصع لتبلغ القاع الآسن وتدرك ما رسب فيه وتخثر. ورافق هذا المجهود في النظر والفحص والتصوير مجهود آخر في أسلوب إبراز الواقع وكشف بواطنه، أي المجهود القصصي والجمالي المبذول في صياغة التجربة، وهو، لعمري، مجهود جليل القدر في زمانه بعيد الشأو فيما مس جوانب الصياغة والتقنية القصصية، دليل على أن صاحبه لا يستهين بنطاق عمله بل يوليه ما ملكت مقدرته من حرص وحذر ومهارة لقنص

اللقطة المثلى وإخراج القصة في الحلة التي تصنع للواقع خصاله ولا تهدر للفن القصصي شأنه ومرامه.

ثم نأتي إلى طور آخر يكون فيه محمد زفزاف قد استنفد ردحًا غير يسير من عمره الفني والثقافي، علمًا بأن أعمار الكتاب لا تقاس بسني حياتهم، وتكون تجربته الفنية قد اختمرت ورؤيته القصصية قد اتسعت وزاده من معرفة الواقع والحياة الإنسانية قد رحب وتضاعف، يأتي هذا الطور الجديد ليدفع بقاصنا في سبل ليست منبتة الصلة بما قبلها، ولكن في سبل معبدة ومنسابة، بعد أن اغتنى فكره وقلمه بقراءات عربية وأجنبية في فن القصة القصيرة، وتطورت أدواته الكتابية واستحكمت، وصار ما كان صعبًا في نسيج القصة وإحكام بنائها وشد أواصرها وربط عناصر الحدث فيها وتحريك شخوصها وبلورة الموقف والمغزى الفكري ضمنها، صار ذلك كله هينًا مطواعًا. وانتقلت ذاكرة القاص ورحل وجدانه ليحلقا، بعد هذا، في آفاق جديدة لم يكن ليجرؤ من قبل على اقتحامها أو التحويم حولها، وكأن هذا الاقتحام الذي امتد إلى تلك الآفاق هو ما يطبع تجربة كاتبنا بالخصوصية والتفرد ويهبها، بالتالي، نكهتها الخاصة. ونعني بهذه الآفاق العوالم الصغيرة-الكبيرة التي انخرط قلمه في صياغتها ومدها بالروافد والشرايين من كل اتجاه وصب عناصر الحياة والتنوع في قنواتها لتغذي صغار الأمور فيها وتافه الظواهر وغفلها في نسيجها، لتلحم الجزئي بالكلي وتصهرهما من بعد في قالب واحد ومتآلف، لتخلق من الحدث الظاهر الواقع-الظاهرة، ومن الواقعة العابرة ملتقى ومدار العلاقات الإنسانية، ومن المادة الغفل التكوين المنظم والبناء المشدود شدًّا وثيقًا، ممسكًا باللحظة البارقة كطرفة عين جاعلًا منها مساحة ضوء شاسعة فتستنير في ضيائها حيوات الناس وتتحرك أشباحهم وترتعش نفوسهم وتدب الحياة في أوصالهم، وإذا بنا أمام حياة بأكملها تبعث أثر رقاد طويل تشع منها عيون الناس وتتنفس فيها مسامهم، وتعرض أمامنا وقائع حياتهم البسيطة، البادية للعيان، ولكن التي تتخذ مع الرؤية التي تلتقطها وتنسجها شكلًا وروحًا جديدين، وتغدو وحدة في السياق الكلي للواقع والتجربة القصصية.

إن الطور الثاني من تجربة محمد زفزاف القصصية يتمثل، في نظرنا، وعلى الصعيد الفكري، في محاولة ضم شقين متكاملين لاستخلاص الحالة أو الصيغة التامة والموحدة للإنسان في العالم. ويتكون الشق الأول من الواقعة المعطاة في بعدها الاجتماعي الخالص، والشق الثاني من الواقع المعطى في بعده الإنساني الخالص، والبعدان معًا هما مدار

التجربة القصصية الجديدة، من نحو، وهما ما يشكل من نحو آخر مفهوم الواقعية الجديدة على المستوى الفكري عند محمد زفزاف.

أما الشق الأول فهو المتمثل في حصر ما حدث أو اقتناص اللقطة ذات الطابع الاجتماعي، والتي تحمل في نسيجها وتركيبها، صورتها وظلالها، مظهرًا حياتيًّا ذا ارتباط بحياة الناس وهمومهم الصغيرة والكبيرة وعاكسًا لنوعية العلاقات التي تصل الفرد بالآخرين وهؤلاء به عند نقطة التقاء أو افتراق ما، في منفعة مشتركة أو في غبن مشترك ينضغط الكل تحت وطأته. ولكن رصد هذه اللقطة في نظرنا، عند محمد زفزاف، وفي هذا الطور الثاني من تجربته القصصية، يبقى مشدود النفس محدود البعد والتأثير إن لم تمتد له أذرع وظلال في مساحة أخرى من الشعور، أوسع وأعمق، وهذه المساحة الجديدة هي التي تكون مؤهلة وقادرة على إضفاء سمة الدرامية على قصته الواقعية.

إن هذه المساحة الجديدة هي الشق الثاني المتمثل في البعد الإنساني الخالص، كما أسلفنا القول، للموضوع القصصي الواقعي. فالقاص يعمد، بعد أن يقيم الهيكل المادي وينصب العمود الفقري لقصته، وبعد أن يكسوها لحمًا ويلقحها دماء، إلى إضفاء هالات خاصة على هذا الجسد الذي يبدو لأول وهلة مكتملًا وفق الرؤية القصصية التقليدية، فتجده يقنع بهذه المفاهيم والأحاسيس والصور المباشرة المعطاة، ولا يقعد به بحثه وطموحه في الخلق والتشخيص عند حدود التأطير ورسم المعالم والشخصيات وتداول الحوار والحركة حول المعلوم والمفهوم وما هو قادر على بث المغزى وخلق الانطباع العاجل، ولكنه ينتقل إلى مرحلة صنع الأبعاد والتعميق للواقع المعطى بغية سبر أغواره واستكناه بواطنه ودواخله للحصول، في النهاية، على الدرة الثمينة، أي المأساة الخصوصية، مأساة الإنسانية عامة، انطلاقًا من المأساة الفردية.

وليس غريبًا أن يرتبط جنوح محمد زفزاف إلى هذا الضرب من البحث المضموني في قصصه ببحث آخر على صعيد التأمل الخالص في قضايا فكرية وفلسفية ذات طابع تجريدي، كفلسفة الحياة والموت، ومقولة «الأنا» وغيرها من القضايا التي حبل بها الفكر الوجودي، فهذا البحث الذاتي من لدن القاص هو الذي يشكل الخلقية الفكرية والقاعدة النظرية لقصص هذه المرحلة، وهو الذي يغذي عروق العمل القصصي فيجعل دماءً جديدة تسري فيه مغايرة للدماء الراكدة، السابقة ورب ناقد يحتج قائلًا أن هذه الدماء غريبة عن جسم هذه القصص، نافرة منه، غير موافقة له، وأن الواقع الاجتماعي المصور من طرف القاص المغربي لا يعدو جوانب محدودة يكون من التمحل لحمها بقضايا

مغرقة في التأمل الفلسفي، لو فعل فإن جوابنا هو أن أي واقع لا ينشد أو ينفصل عن جذوره الإنسانية، وأن حجم الصورة الواقعية يمكن أن يضيق ويتسع، يكبر أو يتضاءل، حسب كل مبدع واستعداده ومهارته في الانطلاق من الجزء إلى الكل، من البسيط إلى المركب، ومن اقتناص اللحظة البارقة وجعلها إشعاعًا غامرًا ولعل هذا هو الفاصل الحاسم بين الكتابة الوثائقية، الطافية، وبين الكتابة الرصينة والثرة، القادر على الاستمرار وفي ذاكرة التاريخ ودروب المستقبل.

ومن نحو آخر، نحب أن نقول إن الاعتكاف على تقصي وتعميق مصائر الشخصيات وربط نفسياتها بقضايا الكون الكبرى، والتعلق ببعض القيم والمعاني المطلقة يعكس أمرين اثنين على جانب كبير من الأهمية:

أما الأول: فهو الرغبة في كسر طوق الواقعية الفجة، القصيرة النفس، المحدودة البعد والسعي لاستجلاء واكتناه مناطق أخرى في الشخصية القصصية لم تصلها من قبل يد القاص ولم تطرق أبوابها. وهي رغبة آتية، ولا ريب، من ارتباط أوثق واتصال أكبر بالأدب القصصي الجديد في العالم العربي الذي يعني عناية خاصة بالتحليل النفسي للشخصية ويفرد لها الصفحات الطوال.

ويتمثل الأمر الثاني: في نظرنا، في هذا الطريق المسدود الذي آلت إليه الحركة الاجتماعية في أواخر الستينيات، وبالضبط منذ منتصفها، وفي الإحباطات المتوالية، السياسية والاجتماعية التي تعرضت لها، وهي إحباطات كان لها، ولا شك، أثرها على شل توسيع الرؤية الواقعية في بعدها الاجتماعي الصرف وشد هذه الرؤية إلى جاذبية العناصر الإنسانية الخاصة وإلى فيء الظلال الجانبية، وسوف يكون لهذا الانجذاب مفعوله ونتائجه الحتمية على أساليب الصياغة القصصية خلال مسار التطور للقصة القصيرة في المغرب، كما تبلوره مجموع من النماذج التجريبية والقصص التي حاولت أو نهجت سبيل البحث عن قالب أكثر جدة ومرونة وانفتاحًا.

(٢) نماذج تطبيقية وصورة الواقعية الجديدة شكلًا ومضمونًا

من مجموعة القصص المتطورة التي كتبها محمد زفزاف سواء في مجموعته القصصية «حوار في ليل متأخر»[١] أو القصص المنشورة في الصحف المغربية والمجلات المشرقية (جريدة العلم المغربية – مجلة المجلة المصرية – الآداب البيروتية ... إلخ) انتقينا له ثلاثة أعمال ستكون هي مدار بحثنا وتحليلنا ومصدر استخلاصنا لعناصر تجربته المتطورة

جماليًّا وفكريًّا، وهذه القصص هي: الموت وما بعده،[٢] الدفن[٣] الديدان التي تنحني[٤] وفي كل من هذه القصص سنجد كاتبنا يصوغ مجموعة من العلاقات والتكوينات التي يريد لها أن تصنع بناء فكريًّا متجانسًا ككل، ومهمازًا فنيًّا وثيقًا ومتصاعدًا، كما سنلاحظ أن هذه القصص الثلاث تؤلف من نحو آخر، عوالم صغيرة ينبض كل واحد منها بنبضه الخاص وإن كان إيقاعها العام في النهاية إيقاعًا واحدًا ومتناغمًا، يشف من خلال كل كلمة أو حوار أو منولوج أو صورة عن المغزى الذي يريد القاص أن يبثه في النفوس ويسوقه إلى الأذهان.

«الموت وما بعده» قصة قصيرة مركبة من ثلاث بنيات وظلال عديدة، وتستمد هذه البنيات والظلال تأسيسها ومرتكزاتها من فكرة الموت الكبيرة في حجمها وبعدها الواقعي الصلد، المباشر والإنساني، والوجودي، المفتوح في اتجاه التساؤلات اللاإنسانية.

ثم تعطي القراءة المتأنية والمتأملة الاقتناع، لا بعمق الفكرة أو أصالة التجربة، فحسب، ولكن، وهذا ما يشغلنا، بالموهبة المتمرنة والحاذقة التي تمسك بين يديها خيوط التجربة ومناوي ولاداتها وتحولها، وتترصد لكل نأمة وشعور كي توجههما التوجيه الموافق والمنتمي للتجربة المرصودة.

«الموت وما بعده» ثلاثية البنيات، البنية الأولى هي الموت كحقيقة عادية يفرضها حكم الزمن وناموس الطبيعة. الثانية هي الأشياء والمثيرات التي يولدها الموت، والثالثة عالم ما بعد الموت، مادة وشعورًا. وتشكل كل واحدة من هذه البنيات عالمًا وطيد الصلة بالآخر في الوقت الذي تنفرد، وحدها، كمحفل مستقل منطو على اللحظة أو الفكرة المنتقاة، إن هذا الارتباط والاستقلال، معًا، هو ما يعطي صفة الوحدة والتركيب لهذا العمل القصصي، وهو ما يؤكد على خصوصية التجربة، وهو ما يجعلها، من جهة ثالثة، تستعصي على كل إيجاز أو تلخيص. وأننا لو فعلنا ذلك لكنا نقتل نطفة القصة قبل تكوينها، ونهوي إلى درك القص الواقعي ذي البعد الواحد. وبالرغم من ذلك لنفعل وسيتبين لنا عبث صنيعنا.

تدور القصة حول هذه المرأة العمياء التي تموت عصر ذات يوم في الزاوية التي ترتكن بها داخل كوخ يأوي ابنتها وزوج ابنتها وحفيديها الصغيرين، ثم لا شيء بعد ذلك، ونحن نعلم، سلفًا، أن الموت حدث يقع كل لحظة، كل طرفة عين ليطوي تاريخ إنسان ويثير في النفوس تلك الأحاسيس المتباينة. هذه هي الكلية الخارجية، الطافية على سطح الرؤية العابرة، لكن موهبة القاص تتسلل إلى هذا الحدث العابر والمكرور لتخلقه من جديد وتحيك له خيوطًا وعلاقات جديدة فتنقله من صعيد الرتابة والتكرار إلى صعيد

الرؤية الإنسانية، الغنية بالمعاني والدلالات، أي الانتقال من التسطيح إلى التعميق، ومن النظرة المجردة إلى النظرة المركبة والمشحونة:

> «من هنا مر الناس ومن هنا عادوا إلى الأكواخ وقد تبدلت خفايا ما بهم وإن ذلك بالطبع لم يكلف الواحد منهم سوى ساعات، أو إن شئت فبضع دقائق ... ما هي إلا بضع دقائق وينسون ... فكأن العمياء ما ماتت، وكأنها ما كانت في العالم تشغل الناس وتأخذ نصيبًا من وقتهم.»[٥]

بهذا المدخل المباشر والمكثف يفتح لنا محمد زفزاف بوابة قصته ويسبقنا إليها بخطوات وئيدة لا صخب فيها ولا تعثر، منطلقًا من التسليم بحتمية الزوال التي ستفتح له أكثر من باب، هكذا يفتتح ما يمكن أن ندعوه تجوزًا بالقسم الأول، وهو موت العمياء يعقبه الفراغ الذي تخلفه، ثم المعنى الذي تبثه في نفوس شخوص القصة، تموت العمياء وتكون ابنتها الشاهد الحاضر حضورًا ماديًّا ووجدانيًّا على موتها: «هي وحدها التي تشعر بأن الموت عالم غامض يجب الاعتراف به، والاستسلام له في كل لحظة طرق فيها الباب»[٦] ليتدرج الكاتب بعد ذلك إلى استقصاء الأثر الذي خلفه الموت والأحاسيس التي يستثيرها في النفوس، أما الزوج فلا يعنيه أمر الموت في شيء، وموت العمياء خاصة، سيما وقد كانت مصدر إزعاج له: «لقد خلصته وخلصت نفسها، وخلصت كل من يعرفها»[٧] نعم «إن العمياء كانت في حياة زوج ابنتها كيسًا مثقوبًا للادخار، كل ما يوضع فيه يتلف للتو.»[٨] أما الفقيه، وهو الشخصية الرئيسية في طقوس الدفن، فهو الذي حاول طرح الصيغة الفلسفية لمسألة الموت، وهو الذي بلور، من نحو خفي، أو استعار القاص نظرته لهذه القضية، المعضلة «... إن الموت إنما هو حد فاصل لما هو خير ولما هو شر في الإنسان، ولكن السؤال يولد لديه أسئلة أخرى ويولد إجابات أخرى، لماذا سيعاقب الإنسان مع إنه لم يختر وجوده؟ لو إنني لم أوجد ما كان هناك عقاب أو جزاء، وإذن، فبما إنني لم أختر وجودي فإنه ليس من العدل أن أسأل عن وجود لست مسئولًا عنه. فالعقاب والجزاء إنما يعنيان من تحمل مسئولية الفعل»[٩] وواضح، دون الميل إلى أي شرح أو إسهاب، المصدر الفلسفي الوجودي لهذا التحليل، الذي يبدو نظريًّا خالصًا، والذي يمتح من منهل فكري أكثر من صدوره عن مجرى التجربة والحدث القصصي المرصود. إن وجهة نظر الفقيه تسجل الموقف الثالث من الموت كما تراه شخصيات القصة، فتكون في النهاية أمام ثلاث مستويات من تصوير الموت: الحتمية — ما لا حتمية له ماديًّا لا قيمة له أصلًا فكيف به وهو ميت — عبثية الموت. لكن لو بقيت صيغ الفهم هذه للموت على صعيد الطرح

النظري لكانت قد أساءت كثيرًا إلى العمل القصصي وجردته من لبوس الإبداع الأليق به والألصق.

على أن هذا الطرح سيظل هو القاعدة التي ستقوم عليها البنيتان الأخريان لقصة «الموت وما بعده» وهي المنظور الذي يعزف إيقاع التجربة ويضبط أوتارها.

يشكل أسلوب الارتداد أو ما اصطلح على تسميته: «الفلاش باك» طريقة يستعملها القاص المحدث لإحداث التنويع في القص ولاستخدامه كعنصر يمثل النمو داخل القصة. وعند زفزاف نرجع إلى «العمياء» في مقاطع خاصة تجسمها لنا وهي حية في ركنها الباهت في كوخ ابنتها، ممثلة إلى جانب البؤس المهيمن على المكان العجز الفاغر أمام الحياة وأمام الاستمرار: «في الصباح اكتشفت البنت أن أمها ماتت عندما رفعت عنها الغطاء»[١٠] وكأن موتها ليس بالأمر الجديد أو المثير.

وإذا كان الموت أمرًا مسلمًا به، وفق المنطق الذي بلوره القاص، فإن ما بعد الموت هو البنية الأساسية في هذه القصة، وهو الذي يعدها بروافد خصبها، ويجري في هذه البنية شريانين اثنين: الأول هو الشعور القلق والحائر الذي يخلفه موت العمياء في نفوس شخوص القصة وابنتها «حسناء» خاصة، ثم الموقف من الماضي-الحاضر الذي تمثله الأشياء المتبقية منها، وسريرها على وجه الخصوص، فقد بات هذا السرير مشكلة أمام الزوجين ففكَّرا في تشغيله لنوم طفليهما، ثم فشلت الفكرة لأن الماضي ثاوٍ فيه، ثم فكَّرا في التخلص منه والتخلص من العمياء نهائيًّا: «فبعد أن ضاعت معالم العمياء، وتلاشت في الكوخ لم يبقَ سوى هذا السرير الذي يذكر في كل آونة بصورة لامرأة ما، وبصوت كان يأتي من هناك ... ثم بكلمات وعبارات كانت صاحبتها تدعي الحكمة والفطنة.»[١١]

إن أشياء العمياء والمثيرات التي ولدتها في النفوس بعد موتها هي الموضوع الحقيقي للقصة لأنه هو الذي يجسد الموت كفعل ويبرز أثره وانعكاساته، وقد استطاع محمد زفزاف أن يفلت من شرك التنظير الأجوف بعد أن كاد يسقط فيه إلى المجال الرحب للوصف والتشخيص ودفع الحدث وخلقه ونفث روح درامية فيه، وذلك بأن جعلنا، أيضًا، نعايش معايشة حية تطور فكرة الموت والإحساس العام الذي ولدته في نفوس شخصيات بسيطة تتعامل مع هذه القضية من مناخ وضعها البائس، ومن وحي مشاعرها وتصرفاتها الفورية والتلقائية التي لم يستطع الموت رغم حدته وحسمه أن يتغلب على الحضور الإنساني عندها ... «ولكن مع ذلك فإن صورة العمياء بقيت عالقة في كل زاوية وفي كل مكان كان الطفلان عبثًا يحاولان أن ينسيا وكانت أمهما تحاول أن تفعل كذلك ... وحتى الزوج الذي كان يرغم نفسه على النسيان لم يستطع، لقد كانت الصورة أقوى من

كل شيء ... صورة الحياة قبل الموت»[١٢] فكأنما القصة حين رامت تصوير الموت وتأثيره على هذه الجماعة البسيطة، إنما كانت تنسج خيوط الحياة وتتقصى سيرها بين أفراد هذه الجماعة، لكن ألم يكن موضوع الموت في ذات الوقت جسرًا للعبور إلى واقع أسرة يسحقها فقرها وبؤسها؟ ألم يكن مجهر الكشف عن دواخل أفرادها واستطلاع خفايا نفوسهم وهم الأحياء في وضعية مترددية؟

إن تساؤلنا هذا يهدف في جوهره إلى اعتبار العنصر المزدوج والتركيبي لقصة «الموت وما بعده» وإلى المنهج الواقعي الجديد المتبني فيها تقنية ومحتوى، فهي لا تعالج موضوعين أو فكرتين في نص واحد كما قد يتبادر إلى الظن، ولكنها، وهنا تكمن أصالتها، تعالج موضوع الحياة من خلال الموت نفسه، وفي اللحظة التي تتكشف أمامنا يد المنون وقد امتدت إلى العمياء، وهي العبء على الأسرة المدقعة، تتحدد في ذات الوقت شريحة الحياة المترددية التي تعيشها أسرة كاملة في كوخ عفن ومتداع، وهكذا يظهر لنا محمد زفزاف، حين يحتفي بفكرة مجردة يتخذها مصدر تجربة قصصية كيف يمهر في تطويعها أيضًا لتكتسب بعدها الاجتماعي اللصيق بالإنسان والحياة.

وتتحدد التجربة القصصية في «الموت وما بعده» في معمارية رصينة ومتماسكة، إن القالب الفني هنا يخضع الفكرة مثلما تتسع هذه لها، وهو قالب معتمد على نسج العلاقات الداخلية في البناء القصصي دون توان أو تململ، وينطلق أسلوب السرد وتقنية الأسلوب الارتدادي انطلاقًا انسيابيًّا يختزل المكان والزمان والحالة النفسية في جمل ولقطات مكثفة وبصيغة ماهرة وشفافية شاعرية لتصنع هيكل القصة وتكسوها لحمًا ودمًا، محافظة على أصالة الفكرة وعفوية الشخصيات وبساطتها، وليست هذه سوى السمات الأولى من فنية القص القصير عند محمد زفزاف. وستكفل لنا القصتان التاليتان التعرف على باقي أطراف اللوحة الكبرى.

قصة ثانية هي «الدفن»[١٣] تسير في المنحى ذاته، الذي سارت فيه القصة الأولى، ويستقصي محمد زفزاف فيها جانبًا مغمورًا ومشعًّا، أيضًا، من الحياة الإنسانية يتمثل في الوحدة والقسوة والألم، الموت مرة ثانية مزاوجًا الحياة في تصلبها وقساوتها وامتناعها عن الإنسان المكدود بمشاق العمر والعيش. هذه الرؤية تتبلور، ثانية، عبر هذه القصة التي تقدم دليلًا جديدًا على النهج الذي شقه قاصنا لنفسه، والذي استطاع خلاله أن يمتلك زمام التعبير والتصوير القصصيين الناضجين، والقادرين على تقديم التجربة والإشعاع بكافة عناصرها التكوينية والتشخيصية.

«لهاث جريح ينبعث من أعماقه، وعرق جهنمي يتقطر من مسام جلده الضيقة المهترئة ... كان يحس أن العرق المتفصد، لا من جراء الصيد، ولكن من جراء صعود الجبل، يسير ببطء بين شعيرات جسده الكثيفة ... ويسمع لهذا العرق في عالم الصمت الذي يحيط به صريرًا مزهوًّا كخرير الغدران في الوادي، لا شيء غير الصمت، وخرير عرقه القاتل، وانهيار في الطريق، وتعب مؤنس، وامرأة ماتت منذ يومين ولم تدفن بعد.»

مقطع واحد، لقطة مركزة، طولية وعرضية، بانوراما للمكان والزمان، فيها بدء الحدث وأزمته وهويته، تجمع كثافة الشعور الداخلي المتفجر في الذات، وفوق سطح الواقع، وبعبارة أخرى، فإن هذا المقطع يرسم خريطة مركزية للتجربة المراد تصويرها ومن ثم فالقاص يقطع الصلة سلفًا مع التقنية القديمة المعتمدة على التسلسل الرتيب والتشويق المسف ما دامت غايته، من البداية، ووفق منهجه الفني ورؤيته القصصية المتجددة، ليست هي سرد قصة للعظة أو العبرة، وليست أيضًا اجتزاء مقطع من العلاقات الاجتماعية للتعبير عن واقع، متأزم في بعد واحد، وإنما اجتزاء لحظة اجتماعية في كثافتها الإنسانية وظلالها الخصوصية القادرة على مدها بالتعدد الدلالي والإيحائي، وكذا برعشات الفن الكهربية.

هكذا، يظهر محمد زفزاف، وقد قطع كل صلة مع تراث القصة الواقعية التقليدية، المعتمدة على السرد الرتيب والتسلسل المتواتر، والمحصورة في نطاق المؤثرات العامة التي توارثها القصصيون الأوائل، والتي كفت عن أن تنقل شحنة الواقع أو تحبل بصراعاته ونوازعه العميقة، كما لم تعد مماشية للتعقيدات والتطور التي يعيشها الأفراد أو متمكنة من سبر أغوار نفوسهم. إن منهجية زفزاف تجعله يدفع إلى القارئ بشحنة قوية تشده إليه للوهلة الأولى ثم يدفع به بعد ذلك في دروب ومنعرجات قصته دفعًا هينًا مجتازًا به ملامح التجربة اجتيازًا رفيقًا لا تملى فيه العبارات والأوصاف من الخارج، من صوت الراوي أو الكاتب، ولكن تنبثق من لب العمل القصصي وتلمع تحت سطح الحادث العابر كما يلمع الحصى تحت ماء النهر النقي. وهكذا تندفع الشخصية لتعمل وحدها وتحقق وجودها بملء ما تملك من مقدرة ذاتية واستعداد فكري وبشري. ها هو ذا (س) بطل القصة الوحيد، المتفرد، المهموم — لنتأمل هذه الصفات التي تطبع شخصيته وستطبع القصة ودوافع الشخصية بمياسم مأساوية — يعيش الأزمة الكبرى التي هي أزمة القصة وأزمته هو كإنسان في وضع اجتماعي محدد، وكذات في هذا العالم، وتتمثل الأزمة في موت زوجته، رفيقة الحياة في عالم الوحدة القاتل الذي يعيش فيه، وتزداد الوحدة عتوًّا بانهيار قطعة من الجبل وانسداد الطريق الذي يصله بالناس، بالآخرين الذين يحقق

معهم وجوده الاجتماعي. وبهذا الانسداد تطبق عليه الوحدة دفعة واحدة ويضحى أسير تجربة الانفصال. هنا نجد مرة أخرى الفكرة التركيبية والمعنى الفلسفي مبطنًا في حدث حي وليس في مقولات تقريرية فجة، وسنجد أنها وجهة سيدأب زفزاف على نهجها والتزام خطها لتغدو سمة رئيسية من سمات فنه القصصي: «... في صباح اليوم التالي وجدا أن القطعة في الجبل انفصلت عنه بفعل السيول التي حفرت في التربة ... وسقطت هذه القطعة على الطريق الوحيدة، وتوقفت هناك بعناد، ومن ذلك المساء أصبح بيت «س» وزوجته في انفصال تام عن العالم.»[١٤]

ويعزز القاص هذا المنحى التأملي بزرع فكرة الموت، مرة ثانية، جسد العمل القصصي ويجعل الشخصية تستشعر الإحساس الحاد به، وتعميق وجودها ومأساوية الظرف الحياتي الذي تعايشه. ومما لا شك فيه أن هذا التعميق يعطي للشخصية بعدًا أكبر ويضفي على القصة دلالة أغنى تخترق قشرة الدلالة المباشرة والمبذولة: ها هو ذا «س» بعد أن فقد زوجته[١٥] «يجد نفسه وحيدًا أعزل ... وعز عليه أن يواجه العالم بلا عون ... إن الموت لا يمهل أحدًا ... لقد اختطفها ذات صباح بينما كانت تتحدث إليه بدفئها المعهود ... لم تكن تبالي بالموت، ولم تكن تعتقد أنه سيفاجئها، وها قد فاجأها الآن ... فإذا كانت الحقيقة قد غابت عنها فإن الآخر قد أدركها بعد موتها ... زوجها وحده هو الذي أدرك أن الموت إنما يفاجئها في أي وقت وفي أي مكان». وعلى ما في هذا الإدراك من بساطة وقصور فإنه ينبئ عن رغبة حقيقية لدى القاص في ثقل شخصيته من سفح المعايشة الآنية ليرقى بها درج التطلع والتأمل الداخلي، كل ذلك في حدود المستوى الذهني للشخصية.

في القصة القصيرة، الواقعية الجديدة تواجه الشخصية في القصة التي يصوغها محمد زفزاف مصيرًا مفردًا وموحشًا، ويفرض عليها أن تجابه هذا المصير بكل قتامته وصلادته وتجد لنفسها بعد ذلك المخرج الذي ينقذها الخنق والضياع. وهذا المصير ينحت من قسوة الحياة الأرضية ومن أفق النفس التي تختنق في آلامها وإحباطها. إنه مصير تطبعه المأساة من جانبيها المادي والنفسي، وهو مصير «س» الذي فقد زوجته فواجه واقعه المؤلم واصطدم بظرفه المتوحد. ويزرع مصير الفقر والتوحد بذلك شرايين الرعشة المأساوية في قصة «الدفن» هذه الرعشات التي نحسها تتحرك وتدب في كل عبارة وصورة، ويساعد تركيب الجمل المتقطعة وارتباطاتها الظاهرة والخفية وإيقاعها المتوتر وصورها النابضة على تثبيت الإحساس العام بفجاعة الفقد ومأساوية التوحد: «لقد شعر أكثر من أي وقت مضى أنه أعزل، وأنه يواجه العالم بلا عون.»

إن هذا الخط لا يكف عن الاستمرار والتوالد عند محمد زفزاف، بل إنه يسلمنا ويمتد بنا في طريق سيصبح فيها هذا الخط والتجربة التي يرسمها أكثر انتظامًا وبنائية، ويغدو، أيضًا، أشد تماسكًا وتمايزًا واحتفالًا بقيم الفكر والحياة، وليتخذ، في النهاية، منهجًا فريدًا في معالجة القصة القصيرة لدى كاتبنا وليعطي للواقعية الجديدة عنده نسغًا ونكهة خاصتين.

كتب فرانز أوكونور في كتابه الرائع «القصة القصيرة، الصوت المنفرد»، كتب قائلًا: «الحق أن القصة القصيرة لم يحدث أن كان لها بطل قط، وإنما لها بدلًا من ذلك «مجموعة من الناس المغمورين» هذه الجماعة المغمورة تغير من شخصيتها من كاتب إلى آخر، ومن جيل إلى جيل، فقد تكون الموظفين العموميين عند غوغول، أو الخدم عند ترجنيف، أو العاهرات عند موبسان، أو الأطباء والمدرسين عند تشيخوف، أو الريفيين عند شيرود وأندرسون وهي دائمًا تبحث عن مخرج.»[١٦]

ويقول أيضًا: «إن الجماعات المغمورة ليست مغمورة لاعتبارات مادية فحسب، وإنما من الممكن أن تكون مغمورة أيضًا لغياب بعض الاعتبارات الروحية ... ويوجد في القصة القصيرة دائمًا ذلك الإحساس بالشخصيات الخارجة على القانون التي تهيم على حواف المجتمع ... وإنه ليوجد ضمن الخصائص الغالبة للقصة القصيرة شيء لا نجده كثيرًا في الرواية، إنه الوعي الحاد باستيحاش الإنسان.»[١٧]

توصل أوكونور إلى هذه الملاحظات الأساسية عن طبيعة ومجال القصة القصيرة من خلال دراسة متأنية ومتفحصة لنصوص كتابها الأفذاذ في روسيا وأوروبا والبلاد الإنكلوسكسونية. وكانت أهم ملاحظة استطاع أوكونور أن يصل إليها ببصيرته النقدية الثاقبة هي فرز مجال ومناط اهتمام هذا الجنس، هذا المجال الذي يهيمن عليه ما يدعوه بالجماعة المغمورة. وهي تلك الجماعة الهامشية، التي لا تقف على رأس هرم المجتمع ولا تكون معرضة للإشعاع أو الإبهار، فيمتد إليها منظار القاص ليضعها أمام الإبصار ويخرجها من الظل الذي عاشت فيه طويلًا، يبرزها كقسم هام وفاعل في المجتمع له أزماته ومشاعره الفردية وظروف عيشه الخاصة.

تبدو الجماعة المغمورة وقد احتلت مجال القصة القصيرة منذ ظهورها في القرن التاسع عشر في قصص غوغول، موبسان، تشيخوف، وقد اتخذت مكان الصدارة واستأثرت باهتمام هؤلاء القصاصين جميعًا، وكثيرين من الذين أتوا بعدهم، وبعد أن كانت الرواية تعالج بيئات وأوساطًا مكتملة، مرفهة أو متناسقة في مساحات طولية تحفل بالقضايا الكبرى والمشاغل العظمى للطبقات السائدة والمتحكمة، أي أن الرواية البرجوازية لم

تستطع أن تتجاوز هذه الحلقات فتلتفت إلى ما يجاورها، والقصة القصيرة وحدها هي التي كانت قادرة على الالتفات إلى الهامشية، وإلى الفئات المحرومة والعناصر المأزومة في السياق البشري والاجتماعي والعكوف على محنها وأزماتها بالرصد والتصوير والإجلاء، وقد كان ذلك، كما سبق أن أسلفنا في مكان آخر من هذا البحث، مرتبطًا بنهوض الطبقة المتوسطة وبالدور الذي باتت تتولاه في القاعدة الاجتماعية والاقتصادية.

ولقد وعى قلة من القصاصين العرب هذا التوجه الذي اختارته القصة القصيرة، والذي يعد، في العمق، مجالها الحقيقي ومركز اهتمامها، وبدلًا من أن يتعرفوا على بغيتهم الأصلية ويوظفوا أقلامهم ومواهبهم في الموضوع الذي ينسجم مع هذا القالب الفني ويعنيه أكثر من غيره، راحوا يتخبطون ردحًا من الزمن بين مواضيع ومضامين وفئات شتى وليس بالتركيز على الجماعة المغمورة.

وبالنسبة للقاص محمد زفزاف تقدم لنا قصته البديعة «الديدان التي تنحني»[١٨] خير مثال وأصلح نموذج للتعرف على مفهوم الجماعة المغمورة وعلى اهتداء القاص المغربي إلى ضالته وتوفير العدة الفنية والفكرية الكاملة لإبرازها وصقلها. فقد استطاع في هذه القصة أن يضع منظومة فنية وفكرية للقصة القصيرة كما اكتملت عنده، بعد أن مرت بأطوار وعثرات عدة. استطاع أن يجد لها عالمها الحق وشخصياتها ونماذجها الحقيقية وأن يصل بها إلى المشارف التي عبر عنها باسكال بقوله: «إن الصمت اللانهائي لهذه الآماد يرعبن.»

هل بوسعنا، مرة ثانية، أن نقدم تلخيصًا أو تكثيفًا لـ «الديدان التي تنحني»؟ سنفعل هذا موقنين أن الأمر لا يعدو تقديم العنصر الحكائي، وإلا فالقضية أكبر وأصعب من أن تلخص في سطور.

تعالج القصة وضعية مجموعة من العمال يشتغلون في تعبيد طريق طويلة لمصلحة مقاولة خاصة ويرأسهم موظف شاب. وتتحدث القصة عن الهموم الكبيرة التي تملأ فكر الشاب والخواطر والأحاسيس المتضاربة التي تعتمل في نفسه من خلال الجو العام للعمل وعبر سلسلة من الذكريات التي تسترجعها الذاكرة وتستعيد الماضي حيًّا في الحاضر وتشكل وضعية العمال وذلك من خلال الرصد الملاحق والمتأني للموظف الشاب، الراوي في الوقت ذاته، الجو الثاني في هذه القصة. فحياة العمال وأوضاعهم وآمالهم وآلامهم الصغيرة والكبيرة ترسم وتتوالى من خلال الوعي الحاد للموظف بها، وتعزف على أسماعنا سمفونية حزينة الإيقاع وأحيانًا رثة النبرات. إننا في هذه القصة أمام مجموعة من الرجال البسطاء الهامشيين الذين أتوا من كل فج عميق بحثًا عن اللقمة، وجلهم خلف وراءه زوجة

وأبناء، جاءوا ليعبدوا الأرض في منطقة خلاء، منفصلين عن المدينة والحياة، لا يعرفون من المتع سوى كئوس الشاي الحارة والزيارات المتقطعة لبيوت «السيدات» البعيدة قليلًا عن الورش «كانوا ثلاثة عشر عاملًا أغلبهم متزوجين وحتى الذين لم يتزوجوا كانوا في الطريق إلى الزواج أو كانوا يطعمون عائلة كبيرة العدد غالبًا ما كانت تسكن في ضواحي المدينة، في تلك الأكواخ القصديرية القذرة.»[١٩] لا يمثل عالمهم أي بعد عميق الدلالة سوى هذا الكدح المتواصل كل يوم لقاء الحصول على بضع دريهمات، لكن هذا العالم نفسه هو ما سيأخذ كل الأبعاد والدلالات على يد القاص، وهو الذي سيعمر بالرؤى والخصوصيات النفسية والفكرية التي تذوب، في نهاية المطاف، في بوتقة واحدة مع ذاتية الموظف الشاب ومع فرديته التي تحاول أن تكون الهيكل الفقري للقصة في مجموعها.

تتكون «الديدان التي تنحني» من بنيتين اثنتين يمكن تسميتهما: بنية الذات وبنية الموضوع. الأولى تتكون عناصرها من حياة الموظف وهمومه وفلسفته الخاصة في الحياة، والثانية تتكون من هذه الديدان التي تنحني، من الصباح إلى المساء، في استصلاح الطريق وتعبيدها. والحقيقة أن البنيتين معًا لا تنفصلان بقدر ما تتبادلان التأثير والاستيحاء إذ تكادان تشكلان بنيانًا واحدًا لا يستقيم إلا بتآزر وتماسك جميع أطرافه.

بنية الذات، هي هوية الموظف الشاب تتمثل فيها صورة البطل ومسار فكره، وهي هوية تحاول أن تفلت من الرتابة والسطحية الاعتيادية وأن تستمد من الحياة، في مجراها الطبيعي، بعض جذورها ومكوناتها: «الحياة هي حيز خاص، حيز؟ ما حجمه وما كثافته؟ لست أدري، ولكن أعتقد أن الحياة هي تلك العلاقة البسيطة أو المعقدة المتشابكة بيننا وبين الناس»، وهي هوية تحاول أن تخترق هذا المجرى وتؤلف من تتابع الحوادث وازدحام الذكريات وتوالد المشاعر موقفًا وانطباعًا ما، ولكنها تنتهي أبدًا إلى الحسرة والإحباط، وهي، في النهاية، هوية ممزقة إذ لا شيء يبعث في نفسها الاستقرار أو يشدها إلى الأرض أو الحياة، إن العمل يظهر بالنسبة لـ «السي عباس» على الرغم من حبه له وتفانيه فيه مجرد ضرب من البحث عن مطلق أو نوع من إفناء الذات هربًا من المواجهة الصريحة والمخيفة، وعلى الرغم من أن «سي عباس» يحاول، أحيانًا، أن يربط همومه بالأرض ويلتصق بحياة أسرته حين يتذكر أمه وديكور البيت ... إلخ، أو حين ينغمس مع العمال بل ويذوب مظهريًّا في حياتهم ويشاركهم الحلو والمر، رغم ذلك كله يظل محتفظًا بنفسه، وفي غمرة المشاركة الجماعية والوجدانية مع الآخرين، عمال الطرق المجتثين، جزيرة صغيرة في مدى الأرض الممتدة يحصر بها نفسه ويعيش فيها لحظاته الخاصة. إن «سي عباس»، وهو في غمرة الاندماج في الحياة العمالية والاتصال اليومي

بحياة البساطة والخشونة والعراء يجسم أيضًا أزمة ابن الطبقة الوسطى ذي الرأس المليء بالأفكار والمشتت بين رغباته ومطامحه الخاصة وبين الواقع الاجتماعي المثير في بؤسه وحرمانه، وهو في زحمة هذا الواقع لا يعرف بالضبط أين يسند رأسه أو كيف يختار لنفسه طريقًا منظمًا يقيه مغبة التيه والضياع. ولذلك فمطلبه في القصة لا يعدو أن يكون مطلب المتعب بلا حرب، الراحة «أريد الراحة» ولا شك أن سؤالًا معلقًا يظل مطروحًا وهو: أي نوع من الراحة ينشده بطلنا المهزوم؟

بنية الموضوع: هي جماعة العمال الذين لا إشكال في هويتهم، والذين لا يعانون أي تمزق أو ضياع أو إحباط، إنهم، فقط، الديدان التي تنحني: «نظرت إلى الطابور خلفي ورأيت أجسامهم منحنية كالديدان»، «قلت لبحري: هيا اعملوا، ودائمًا في نفس الاتجاه، قال نعم، وانحنى ثم صار دودة مثل باقي الديدان الأخرى». هذه الديدان هي الموضوع الحقيقي للقصة، هي أركانها وأساسها وحركاتها وأصواتها وانفعالاتها، بؤسها وكدها، هي العبير الخاص الذي تتضوع به القصة وهو ما يهبها نكهتها ويفردها كعالم مستقل قائم بخصائصه منفرد بأصالته.

تؤكد «الديدان التي تنحني» على القضية التي أثارها ف. أوكونور: الجماعة المغمورة. إنها هؤلاء العمال المجتثين الهامشيين، المنقطعين عن ذويهم وعن الحياة كما تمثلها بهرجة المدينة وصخبها، وهذه الجماعة المغمورة التي أهملها الأدب طويلًا تنطلق عقدة لسانها، وتبرز ملامح وتجاعيد وانكماشات كيانها بروزًا مضيئًا ومشع القسمات، فتظهر لنا وضعية العمال وظروف عملهم وأحوال عيشهم وما تضطرب به نفوسهم من مشاعر وأحاسيس، كل ذلك منقولًا إلينا، لا ذلك النقل الفوتوغرافي الفاتر والمتصنع، ولكن النقل المنفعل والمتوثب، الحي والمتجدد. وإن قصة الديدان التي تنحني لتكاد أن تكون الوحيدة في تراث القصة القصيرة المغربية، التي استطاعت أولًا، أن تنقل إلينا حياة وعيش هذا القطاع البشري، وثانيًا، أن تسير بمفهوم الجماعة المغمورة في خطه الصحيح وأن تجعل منه مجسدًا حيًّا ومعبرًا أصيلًا عن واقع أناس يلاقون الكثير من الغبن والحرمان والاستغلال ويعيشون حياتهم كلها في عتمة الجهل والمجهول.

إن هذه القصة تنقل هموم هؤلاء الناس المغمورين والمنبوذين لتجعل منها القاعدة وليس الاستثناء، وصورة العالم وليست ظلاله، وهي ليست همومًا فردية، قلقة، مجردة، ولكنها مستمدة من نسغ الأرض متجهة لإرضاء حاجة الإنسان والأرض، ولذلك فكل مشاطرة وجدانية من جانب «سي عباس» الرئيس كانت تظهر متكلفة، أو على الأقل ضربًا

من الشفقة، ولذلك نجد أن البطل الحقيقي في هذه القصة ليس «سي عباس» المحبط والخائب في النهاية، ولكنه الإنسان الذي تأكله الأرض ويقتات هو منها ويموت بسببها كما مات أحد العمال في القصة، إنه الإنسان المكدود في انحنائه كالدود، في إنهاكه، في فقره، في السعادة التي يجدها في الشاي، في أحضان «الوليات» إن صوت الجماعة المغمورة يتصاعد في الديدان التي تنحني مثل نشيد ملحمي خارج لتوه من أعماق التاريخ وأعماق الحزن الدفين، وهو يرد اعتبارًا طال افتقاده ويكلل رؤيا تمرغ دمها في الوحل والفزع.

لا يعمد محمد زفزاف في تجربته هاته إلى مباشرة أية وصاية مسبقة أو توجيه متعسف للجو القصصي أو الحدث، بل، وعلى النقيض من ذلك، يضعنا، رأسًا، في مناخ القصة وضمن أحداثها التي تتولد تباعًا أو بالأحرى في السياق الشعوري والفكري للحالات البشرية كما تمثلها وضعية العمال.

تنبثق لحظة الفعل القصصي من سياق العمل القصصي ويتبلور هذا فيها فيمثلان، بعد ذلك، وحدة عضوية يصعب الفصل بينها، إنها وحدة الفعل ووحدة الجو ووحدة الشعور تسود القصة على امتدادها، الطويل، وتتكامل فيما بينها وتتعاضد حتى تكفل للقصة المرامي المتوخاة منها، والتي تتجه إلى نزع قشرة السطحي والظاهر، ظاهر هؤلاء العمال المتنقلين عبر البلاد سعيًا وراء القوت، وإخراج الحقيقة المنسية إلى ضوء الشمس، ضوء الفن الساطع حتى تأخذ تحددها وتتخذ كيانها كجماعة حقيقية، في المحيط الاجتماعي والإنساني العام.

إن «الديدان التي تنحني» تنحت ملامح تكونها الفني وعناصر صياغتها الأسلوبية والجمالية من تراث ضخم للقصة القصيرة من حيث التجربة والرؤية عرفته القصة وحبلت به وتطورت خلاله على مراحل عدة. وهو ذلك التراث الذي يظهرها في إحدى قممها سامقة وقد أطرحت جانبًا مكوناتها الضحلة والزائدة وغدت قالبًا فنيًّا مكتملًا ومتماسكًا يتبنى منهجًا جديدًا في التعبير يساوق مستوى التطور العام للحياة والفنون عامة، وهذا المنهج المتبني لحرارة اللحظة الإنسانية وتقديمها من خلال رصد شمولي لحدث بسيط، عابر، غير جذاب في ذاته، برؤية تستكنه بواطنه وتستخرج خواصه الدفينة وتغني ظواهره البسيطة إلى أن يصبح عالمًا ذا انفرادية عجيبة وذا أبعاد متميزة يرسم إطار الفن الصحيح ويحتضن في الوقت ذاته عصارة الحياة الخالصة، وهذه الرؤية واقعية في مستواها، إنسانية في أبعادها، وهذه هي الواقعية الجديدة في معناها العميق، أي التي يتعانق فيها طرفا الوجود: المادة الطبيعية والبشرية ثم النفس الإنسانية التي ينعكس

عليها صراع الواقع وتصدر عنها ردود الفعل إزاءه. والقاص الواقعي الجديد هو الذي يهتبل المادة الطبيعية الخام لكي يصوغ منها رؤيته وتجربته الفذة للواقع والإنسان، التي لا يمكن، وبأي حال، أن تعدلها التجربة المباشرة والحرفية التي تزعم أنها تنقل الواقع وتخلص له، في حين أنها تمسخه وتحذف منه جذره الإنساني الأساس.

(٣) محمد شكري ووجه الواقع المنبوذ

يعد محمد شكري واحدًا من القصاصين المغاربة القلائل الذين استطاعوا أن ينتزعوا لأنفسهم مكانة في مسار الكتابة القصصية، وأن يسهموا في هذا الفن إسهامًا خاصًّا جعله يأخذ ملامح ويكتسب تطورًا زاد في غناه ونمائه، ذلك أن محمد شكري، الذي لم يحترف الكتابة إلا في سنة ١٩٦٦م، يقدم لنا تجربة منفردة بين كتاب جيله أو زملائه من القصاصين المغاربة عامة، وهي تجربة حية ومعاشة تنقل لنا خصائص بيئة، وملامح واقع منزو في الاعتياد والنسيان، ومغلف بأستار الفولكلورية، وحجب التاريخ المتبالي، الذي يطبع بصماته على كل ما يمسه فتتحول الأشياء والموجودات إلى معالم باردة وقد مستها يد البلى، وإن كان نبض الحياة ما زال يشع ويصدر عنها.

يتقدم محمد شكري إلى رحاب القصة القصيرة، على خلاف قصاصين عديدين من النساخ والمقلدين أو عديمي الموهبة، حاملًا وعيًا جديدًا ومرهصًا في كتابته بموهبة قصصية وإبداعية، وهي موهبة فنان وإنسان جاءت إليه القصة ولم يسع إليها، وشكلته أكثر مما شكلها، إلى حد أن بات جزءًا من كل ما يكتبه، ومن البداية يتنازل محمد شكري عن كل الأقيسة والالتزامات الفنية والموضوعية السابقة عليه أو التي راكمها العديد من الكتاب، وعمَّا يمكن تسميته بدليل كتابة القصة القصيرة والإبداع القصصي، يتنازل، عن ذلك كله ليتوجه رأسًا إلى عالمين اثنين هما ما سيكون ويظل دائمًا مصدر همومه ومركز انشغالاته الفكرية والاجتماعية والذاتية.

العالم الأول، هو مدينة طنجة، المدينة المفتوحة على البحر والتاريخ، المدينة المنهوكة والمستنفذة، المعطاء دومًا، مدينة التاريخ المستقر ورمز اللااستقرار، فكل شيء فيها قابل أن يتجدد أو يتلف لتوه، وقابل في الآن عينه لأن يرسخ وتمر به الأيام وهو في حاله باقٍ لا يريم في غفلة عن ريح الجدة وعوامل التطور. إنها كذلك مدينة ولود، معطاء، لكنها غير وفية، فالغدر إحدى خصالها الراسخة ولذا فأبناؤها الأصلاء هم أولئك الذين طوح بهم زمنها وألقي بهم على حافة الواقع فرجة للمارة والعابرين في الحياة وفي شوارعها المبهرجة.

هكذا تتحدد صورة طنجة عند محمد شكري وهو يطل على العالم كله من عين هذه المدينة ويتحدث بلسانها ويتنفس من مسامها، وهو معها في صراع لا ينتهي: «مدينة تقتلني أو أقتلها»، يقول محمد شكري في مذكراته:[٢٠] وإذا كان لهذه المدينة كل هذا الثقل والأهمية من منظور كاتبنا فلا غرابة حينئذٍ أن تدور قصصه كلها، بل وكل ما كتبه، في جوها وبين أوضاعها وطقوسها وأناسها، ولا عجب بعد ذلك إذا جاءت قصصه تحمل طابعًا جغرافيًّا وبشريًّا لها لا نجد له مثيلًا أو معادلًا في قصص جيل الستينيات، فنحن لا نعرف، في هذا الجيل، قاصًّا واحدًا تحددت رؤياه وتجربته القصصية في مجال واحد أو مناخ محدد كما هو الحال عند محمد شكري. وإن هذا الطابع المحلي، بالذات، والنكهة الخصوصية هي التي جعلت كاتبًا أمريكيًّا «بول بولز» مولعًا بالبيئات المتخلفة والجو العجائبي يعكف على ترجمة كتاب لمحمد شكري يحمل عنوان: «من أجل الخبز وحده»، وهو السيرة الذاتية للكاتب، ويترجمه إلى الإنجليزية، فيلقى صدى طيبًا في أمريكا. إن محمد شكري مخلص لهذه المدينة التي خلقته وعلمته كل شيء، وشدته إليها بحبال لا تنقطع، فما عاد له منها بعد فكاك، وذلك ما تنطق به قصصه وتلهج به جل كتاباته.

أما العالم الثاني الذي يعد محور اعتكاف كاتبنا، فهو ذاته نفسها وتجربته الشخصية وهي تجربة ثرية، إلى حد بعيد، كونتها سنوات العذاب والتشرد، وفترات الحرمان والقهر، طفولة عسيرة وشقية في ظروف أسروية قاسية ومراهقة، ممعنة، أيضًا، في القسوة والضياع المادي، وشباب لا يعرف الاستقرار أو لذاذات العيش وإنما هو فقر مستمر حتى النخاع في مدينة طنجة:[٢١] وقد جعلت هذه الظروف كاتبنا يحتك ويعايش أدنى فئات المجتمع أو ما يمكن تسميته، إذا جاز لنا ذلك، قاع المدينة، أي كل ما هو متفسخ، ساقط، شاذ وشنيع، وأيضًا كل ما هو إنساني وبسيط وحامل لبصمات الفراغ والتعطل، لقد دفعت ظروف العيش الضنك والتربية القاسية والفقر المدمر قاصنا إلى هذا القاع فتداخل فيه وتحلل في نسيجه وأصبح ذرة في غباره اللافح، ومن ثم فقد صاغ كيانه من حميا هذا العالم المتردي، والمنبوذ، ثم لم يلبث أن عاد إليه حين امتلك قدرة الكتابة وأداة القص، يستعيده ويمتص من بحره قطرة قطرة ليشكل منه تجربة قصصية ورؤية حياتية تعكس الواقع في أحد جوانبه المنهكة، وتصور الإنسان في أشد نواحيه انهيارًا وتدميرًا.

لقد تولدت المادة القصصية لدى محمد شكري من تزاوج حصيلة الذات وتجارب الشخصية الفردية ومعاناتها ومكابداتها الخاصة، ومن وجه آخر، من المحيط الذي نمت فيه هذه الشخصية وتبلورت فيها مدركاتها وتنامت فيها أحاسيسها تناميًا وتبلورًا متواترًا مع عدد ونوع التجارب التي عاشها داخل ذلك المحيط.

ولم يكُن لمحيط آخَر أن يجتذب محمد شكري أو أن يحظى بعكوفه عليه، فقد كان ذلك هو محيطه الأصلي والحقيقي، وهو الذي امتلك عليه فكره وخياله، وهو الذي ألهب مشاعره واستحث فيه حافز الخلق والتعبير، ومن ثَم جاز لنا أن نقول أن القاص إنما كان يحاول أن يسدد دينًا عليه تجاه الوسط الذي انبثقت منه شخصيته وأن يخرج به من الظل إلى ساحة الضوء والتجلي، إلى مجال التعبير القصصي الموضوعي.

إن محمد شكري، شأن محمد زفزاف، استطاع أن يفلت من دوامة القضايا ذات الطريق المسدود، قضايا الطبقة الوسطى وأزماتها المربكة، التي استغرقت زمنًا ليس باليسير من اهتمام الكتاب المشارقة والمغاربة على السواء وجعلتهم لا يتنبهون لتجارب حية وشخصيات مشعة وإن كان الواقع قد تنكر لها وجعلها على هامشه، بالرغم من أنها خرجت من رحمه وحملت طبعه وصفاته. هذا الواقع وهذه الشخصيات التي تعاني النبذ وتتردى في أقسى وأسوا ضروب العيش، والتي تعاني أزماتها في صمت، إنها هي التي تلخص المحيط الإنسان.

يفي محمد شكري لهذا المحيط ومنه ينبثق مجددًا مفهوم الجماعة المغمورة ليكتسح غيرها من المفاهيم، ويصبح الجاذبية الأولى لمخيلة القاص وعالمه القصصي. وخلافًا لمحمد زفزاف، الذي أكد أكثر من أي شيء على أحاسيس الوحدة والانفعال والعزلة في إطار إنساني أو يفترض أنه كذلك من خلال أحداث ولقطات جانبية وفردية تعزف على وتر التوحد والاستيحاش في الوقت ذاته الذي تعالج فيه الموضوع الدلالة الاجتماعية والواقعية، خلافًا لذلك، فإن محمد شكري لا يجعل هذه الأحاسيس هي محور تجاربه القصصية ولا يعطيها الأولوية في سلم اهتماماته، حقًّا إنها جزء من السياق العام للخلفية النفسية للأبطال والخلفية الفكرية للأحداث والتجربة، ولكن غيرها هو ما يأخذ حصة الأسد من نصيب القصة ويكون مصدر إيحائها وتعبيرها.

ذلك أن الجماعة المغمورة التي يرشح محمد شكري نفسه للتعبير عنها تجاوزت الوحدة أو الانفصال لتهبط إلى المأساة وتصبح وجهًا من وجوهها، بل جزء لا ينفصل عنها، إن الوحدة، بالنسبة إلى أبطاله، جسر ومعبر لا تجمد فيه وإنما يحملها مصيرها الموئس إلى أغوار المأساة لتستقر فيها، ثم لتتنفس بها ومنها وأن تشع فيها إشعاعات بارقة ما يمثل كيانها ووهم وجودها. وحين تخبو في آخر رحلة العذاب فإن الوجود القاسي والواقع المطروح وزمن الغبن يكون قد أطبق عليها إطباقة نهائية وأسلمها إلى السكون الأخير ويكون الزمن قد نفذ فيها حكمه الذي لا رجعة فيه بعد أن تركها، فترة،

تتردى بين جحيم الغبن الاجتماعي وجحيم الذات التي انفصلت عن شروطها واجتثت من جذورها وباتت تهوم وتتعلق بأهداب ذكريات وأيام ولت وأدبرت.

وتتم المعالجة القصصية عند محمد شكري بمحاذاة الأحداث والأبطال وبالتصاق شديد بإطار التجربة ومناخها العام. فالقصة تولد من هؤلاء الأبطال وتمتد خيوطها ونسيجها من أوضاعهم وتنمو مع نموهم وحركتهم نموًّا بطيئًا تارة وسريعًا تارة أخرى وفق ما تتطلبه الحالة الشعورية أو المادية المرصودة.

إن الواقعية الجديدة عند محمد شكري، إلى ما ذكرنا، تكتسب سمة الحياد الإيجابي إزاء الواقع المرصود. ويعد هذا الحياد معلمًا بارزًا من معالم التجربة الفنية للقاص. فعدسته لا تترك شاردة أو واردة مما له ارتباط عضوي بالقصة، وما من شأنه أن يغنيها ويغذيها إلا والتقطته وأبرزت هيكله وأطرافه وأمدته بقدرة النقل والتصوير جاعلة فنه ساطعًا سطوع المرآة، مشفًّا شفافية ما بعدها من نصاعة وجلاء. والقاص لا يحلو له أن يقحم نفسه ذلك الإقحام المشوش أو المضطرب ولكنه يجعل بين ذاتيته والأحداث التي تجري إزاءه مساحة محددة تترك له القدرة على رؤية الأشياء في حجمها الطبيعي، دون تزيد أو تضخيم، وعلى رسم الحدث وتطويره وضبطه، لا وفق هواه الخاص، ولكن على أساس من القانون الداخلي، إذا جاز قول ذلك، الذي يتحكم في مضمون التجربة والأرضية الفكرية والنفسية لها.

ومثل هذه المعالجة كنا نفتقدها، فيما سلف من النماذج القصصية التي كانت تستلهم الواقعية مادة ومنهجًا، أو بالأحرى تحاول فعل ذلك دون أن تدرك مبلغها وتنال قطافها، فظلت محصورة في نطاق استقطاب الواقع والحدث المرصود استقطابًا تراكميًّا، وليس كليًّا، مضيعة الجزء والكل معًا في حين أن الواقعية لا تبلغ التحديد والتنضيد الشمولي إلا فوق قاعدة الحدث أو العنصر الفكري أو الوجداني المستلهم والمستبطن بعمق وأناة، وبتفحص واستكناه، متخذة الأدوات التقليدية ذاتها، ولكن بعد أن تكون هذه قد شحذت شحذًا جديدًا وصقلت صقلًا جيدًا لتلائم المادة التي ستعالجها وتتهيأ لها القدرة على إبراز عمقها وظلالها.

إن الأدوات الفنية المستخدمة في النهج الواقعي الجديد تمثل قسمًا أو في من هذا النهج، بل لعلها هي التي تنجح في جعل الموضوع أو اللحظة المرصودة متمثلة تمثلًا جديدًا، ومتوفرة على طاقة الدلالة والإيحاء. وتمتلك القصة القصيرة عند محمد شكري هذه الطاقة، ولا تقف عند حدود استعمال الوسائل التقليدية، بل تتخطاها لما هو أكثر جدة ونضجًا وتبرز لدى شكري، وإن بدرجة أخف وأقل من زفزاف، كما ذكرنا، مقدرة

الرصد الصريح، والمواجهة المباشرة مع الفعل أو الحدث القصصي وتقديم للشخصية واستنطاق لها ينبع من صميمها واستخدام للأسلوب السردي بصورة تبعده عن الملل وتتنكب به سبل الرتابة والتكرار أو الوصف المسف أو الملول مما يضفي على القصة جوًّا من الانفتاح والشفافية ويوفر لها عناصر الحركية والانتقال الحيوي والتدريجي ويهبها من ذاتها ومن مكوناتها الخاصة مميزات القصة القصيرة ذات الأساس الاجتماعي والدلالات الإنسانية المفتوحة.

(٣-١) نموذجان لوجه الواقع المنبوذ

العنف على الشاطئ[٢٢]

«كنت أجلس على رصيف مقهى «سنترال» كان وضعي مسترخيًا. وكانت لامبالاتي بالمارة تهدئ أعصابي. قال لي أحدهم ذات مرة: ينبغي لَمن يريد أن يكلمك وأنت هكذا، أن يهزك من كتفيك لكي تتنبه، كان نصفي الأسفل يحترق في الشمس ... وضع النادل كوب الشاي على طاولتي، وحذرني بخفوت:

– إنه يحوم حولك، فلا تهتم به، يطلب جرعة شاي، وإذا لم يعطها يطلب النعنع ليمتصه حين يفرغ الكوب.

– من تقصد؟

– ميمون.

والتفت النادل إلى ناحية ميمون يستند إلى جدار فندق بسرا.»[٢٣]

يخترق القاص زحام الواقع واللحظات المتراكمة والوجوه والأشياء ويلقي ببطله، دفعة واحدة، دون تطويل أو تسويف، في عباب الجو الذي يتحرك فيه. يجلس الراوي في زاوية الرصد، في المقهى، ومن هناك يشرع في عمله، مراقبة «البطل الحقيقي» وافتتاح طقوس الدخول إلى عالم التغرب والإحباط والأطوار العجيبة، إنه عالم يظهر مثل الوهم أو الغيبوبة، ولكن، وهذا هو بعض سر القصة، جزء من عالمنا الذي نفض عنه الطرف ونخال أنه هامشي في حين أن تورماته تطفح فوق جسد المجتمع وجلد البشرية. إنه «ميمون» الذي يصفه الراوي بأنه «يعاني مزيجًا من الجنون المبكر وبارانويا الاضطهاد» حين يسمعه يصيح: «قنابل، قنابل خضراء ... السكين، السكين والدم، موتى، موتى وهم أحياء». ميمون هو البطل الذي ستتبع «العنف على الشاطئ» أطواره وتتفحص

مزاجه، وتكشف من خلال استبار شخصيته العجيبة، نمطًا بشريًّا في مجال حياتي معين، فتنكشف في ذات الوقت ملامح جانبية لا تعدم أهمية.

ولعل أول ما يلفت الاهتمام في هذه القصة هو أن الراوي — البطل من جانب آخر وميمون «البطل» الحقيقي، يكادان يرتبطان برابط ما، فهما، معًا، يعيشان عزلة خاصة وانفرادية متميزة في الزحام الاجتماعي، وإن كان «ميمون» بادي العاهات مكشوف اللوثة فإن الراوي البطل يعاني بدوره مشاعر شتى ويقلب أفكارًا لا حصر لها في ذهنه، وإن كان يعانيها في صمت مطبق بينه وبين نفسه. ومن هذه الوضعية شبه المشتركة ينبثق الترابط، الذي ليس عضويًّا، على أي حال، بين البطلين معًا ويصبح الأول ضميرًا للثاني وعقله الواعي، في حين يمثل ميمون الغيبوبة الدائمة والارتداد على الذات ورفض العالم الخارجي الذي لا يعطي سوى الحرمان الانشداد إلى ماض ولى وخلف الحسرات، والذكريات الباهتة، التي تظل جسر العبور إلى الزمان والمكان: «منذ سنوات قليلة كنت أراه عاقلًا، كان دليلًا، وكان يتفاهم مع السياح بلغات كثيرة. وسمعت أنه واحد من أحسن المرشدين في طنجة عندما يتكلم الإنجليزية. وكان ذات يوم على مقربة مني يقص على بعض أصدقائه مغامراته في إيطاليا والبرتغال وإسبانيا بأسلوب مهذب ... ولعدة أشهر كان يرى دائمًا محيطًا ذراعيه بخصر شابة قيل لي إنها أسترالية، ورأيته لآخر مرة يعمل في متجر للصناعة التقليدية. وطرده صاحب المتجر لأنه كان يخيف السياح ويجعلهم يندهشون، فيستعجلون الخروج دون أن يشتروا شيئًا.»[٢٤]

هذا هو ميمون، وذاك ماضيه موجزًا في كلمات، لكن الحاضر هو التلف الفكري والذاتي، هو انقطاع كل آصرة بينه وبين المجتمع وتحوله إلى فضلة زائدة ومروعة تلقى السخرية والازدراء، لا يعيش على شيء سوى على أمل الرحيل إلى أستراليا ليلقى حبيبته الضائعة، ولعل الهجرة هنا هي مطمح كثير من عاطلي ومشردي البلدان المتخلفة، ولعلها حلم الهروب من واقع البؤس والضنك، وربما كانت بالنسبة لميمون استرداد هويته الضائعة في أيام الحب والمغامرة، ويرصد القاص بعض المشاهد التي تظهر خروج ميمون عن طوره وانصرافه إلى جنونه الخاص. وحين يتعب من كل ذلك يتوجه إلى البحر، وللبحر أن يكون وجودًا ماديًّا أو يكون المطهر والنقاء، وليكن في الصيف هو الزحام البشري من جديد، وهناك يشعر «ميمون» بذات النفور والاشمئزاز من طرف الآخرين يطارده ويلح على تقليصه في حين يسعد هو بذلك: «لقد كان انهزام الآخرين يسعده»[٢٥] كان عليه أن يغطس في البحر وأن يغتسل، ربما من «أدرانه» التي كبلها به الآخرون، ثم يرتمي على

الرمل ويغفو وحين يستيقظ يهده صداع قوي في دماغه، ويشعر بدوار في رأسه، ومثل بطل ألبير كامي في رواية «الغريب» الذي يصاب بضربة شمس ويقدم على قتل «العربي» في الشاطئ، كذلك يفعل «ميمون» حين يبصر على مقربة منه، في مكان شبه خال من المصطافين، امرأة مثيرة، فيرتمي عليها بعد أن تفرقعت في جسده قوة الجنس. وكان جوابه على القامات التي هرولت نحوه هو «اتفو» وربما على العالم كله «وتلفت إلى البحر فإذا هو حنين قديم ينبعث فيه، ويندفع ... وكان ميمون يبتعد ويحتمي في رحم أمه.»

بهذه الكيفية يتخلص القاص من بطله ويتخلص البطل من نفسه، ويمكن لكل شيء أن يبدأ بعد ذلك، فالقصة لا تنتهي لأن العالم يظل مفتوحًا لضروب أخرى من النماذج والحالات التي تخرج من رحمه وتلدها تناقضاته وأزماته.

«العنف على الشاطئ» نموذج واحد من نماذج متعددة لعالم الغرابة والعجائبية Exoticism الذي يولع به محمد شكري ولعًا شديدًا، والذي يعبر من خلاله عن رفض حاد للحياة في مظهرها العادي، ونماذجها الفاترة وسيرها الحثيث الخالي من الشذوذ والمفاجأة، لكن هل يعني هذا أن الكاتب يقترح علينا هذا النمط البشري كبديل لكل الأنماط الأخرى التي تأكل الخبز وتمشي في الأسواق؟ وهل يمكن للكتابة القصصية أن تكون واقعية، بالمعنى الموضوعي للكلمة، بإطراحها لموضوعية الواقع وتبنيها لنماذج منبوذة وهامشية فيه؟

قبل الإجابة على هذين التساؤلين لنا أن نتناول قصة أخرى تؤكد، ثانية، على الاختيار القصصي وتلقي الضوء على عالمه القصصي.

العنف وبقول الأموات.[٢٦]

تؤكد قصة «العنف وبقول الأموات» للقاص محمد شكري على الخط ذاته الذي سار فيه في قصته المعالجة أعلاه، وتزيد بأن تكمل بلورة المعنى واستكمال المنهج الفني والرؤية الفكرية والواقعية لديه. وهي رؤية تتكون من رفض الصورة المنسجمة للواقع وتجاوز الشخصيات النمطية السابحة على أديمه من أجل الانتقال إلى صورة أكثر تشوشًا واضطرابًا، أي إلى الجناح الذي ترتع فيه الفوضى وتضببه المأساوية التي ينسج رداءها شخصيات منبوذة ومرفوضة من واقعها، لما هي عليه من شذوذ صنعته الحياة نفسها.

تقدم لنا القصة شخصية جديدة هي شخصية «بشير» أو الشخصية المضادة، شخصية لا تملك من الحاضر إلا ما يعذبها ويؤسيها وتجد في الماضي كل عنفوانها وثرائها، شخصية منقسمة زمنيًّا، مشطورة على نفسها بعد أن عصف الزمن بمجدها وجعلها تعيش على بقول الأموات.

يستغل محمد شكري العنصر الحكائي ويلح عليه في سرد قصته حتى لنخالها أحجية أو قصة تقليدية جدًّا غرضها الأخبار والأخبار مرة أخرى عن طريق التشويق، ويسرد علينا قصة بشير الذي كان ثريًّا في فترة من حياته، بعد أن ورث ثروة كبيرة: «وحصل على الحماية الإنجليزية، وحجز غرفة في فندق سيسيل، وأخذ يهدد الناس بإطلاق النار عليهم، لكن من يعرف منهم كيف يتملقه يمنحه بعض المال ...» شخصية أصيلة من جلد طنجة ودمها، ولا يمكن أن تكون سوى طنجة وحدها المجال الحيوي الذي تنبثق منه نماذج شكري وتتحرك فيه، وهي القادرة على صنع القوة وطمسها في ذات الوقت، لأنها حقيقية ومزيفة، صاعقة وحربائية، وأصبح بشير مشهورًا: «حتى الطفل الصغير أصبح يعرف من هو بشير. وفي النهار يأتي إلى السوق الداخلي ويسلم زمام جواده إلى أحد المتسابقين على خدمته، يدخل مقهى سنترال، وإذا رأى هناك من يعرفه يقهقه معه لحظات بصخب وهو واقف كمليونير ثم يجلس وحيدًا والوجوه تندهش نحوه! يخرج ورقة جنيه إنجليزي أو دولار أو مائة بسيطة أو ألف فرنك، وكيس التبغ، ويلف سيجارته في الورقة المالية»[٢٧] ثم إن بشيرًا «استمر في رفاهيته حتى قبل الحرب الأهلية الإسبانية، وذات ليلة رأوه نائمًا على عتبة متجر «جران باريس»، وأدرك الناس أن بشيرًا أفلس»[٢٨] ويأتي إفلاسه ليكون نقطة التحول في حياته، فينعطف شطر الغرابة والشذوذ عن الناس والنفور منهم منتقمًا من الحياة والآخرين، يأكل بقول الأموات: «اكتسب عادة الذهاب إلى المقبرة، فيقطع منها بعض البقول ويطبخها مع الطعام على رمل الشاطئ في الليالي التي تذكره بكل شيء ... فهو يعتقد أنه ينتقم من البشر حين يأكل بقولهم، لقد خسر بداية حياته، فلا شيء يهمه حين يخسر نهايتها، إنه ليس آسفًا على شيء، لأن العادات التي ألفها قد شاخت معه، إلا أن يثأر بعنف.»[٢٩]

ذاك هو بشير، الذي لم يعد له سوى بقول الأموات طعامًا وانتقامًا، وإذا كانت الحياة قد فتحت له ذراعيها ذات مرة وانكفأت ضده مرة أخرى، فليس له سوى أن يكيل لها الصاع صاعين فيرفض أناسها ويقتات من أجداثهم، بملء الحقد والكراهية، ويرفض الموت ويطرده حين يغمى عليه ويحسبه الناس قد مات وهم إنما يظهرون أمنية في نفوسهم فيتجدد بينهم حيًّا، ويحمي القطط بعد أن نبذ الإنسان، وليدفنها في قبورهم بعد أن دفنوه حيًّا في تنكر الحياة ونبذها وهو: «ليس لا طيبًا ولا سيئًا، إنما هو لا يؤذي أحدًا فقط وهذا يكفي لتعامله كإنسان — ولكنه شاذ — كلنا هؤلاء الشواذ ولكننا نتفاوت». هكذا يفكر بعض الناس الطيبين فيه، ولكنه لا يأبه بعد أن خسر كل شيء، وحتى لو

عيروه بـ «يا بائع الأموات يا آكل بقول المقبرة، يا من يشتهي الأولاد، يا حامي القطط، يا آكل الدجاج الميت» فإن هذا لا يزيده إلا انفصالًا عنهم.

بشير، إذَن، هو الشخصية المضادة التي يقدمها محمد شكري لواقع زائف ومتنكر تمثله مدينة طنجة شخصية رافضة ومنفصلة تمثل عنفوان الحياة وغرابتها وشذوذها، وهي سمات ومعاني علق بها القاص نفسه وهي، لذلك، تجسم بالنسبة إليه المعاني الحقيقية للشخصية البشرية المتحفزة والنافرة في محيط راكد ومتواطئ ويقدم من خلالها رؤيته الواقعية المتميزة التي لا تهتم إلا بما هو مشين ونافر عن السياق العام للطبيعة.

وشخصية «بدري» في «العنف وبقول الأموات» الذي يقدمه القاص كملاحظ وراصد للتطور الذي يلحق «بشير» لا يقف في الحدث القصصي موقف المحايد ولكن القاص يدفعه في زحمة تسلسل الحدث وينقل إليه بعض ذكرياته ووساوسه فيتحول إلى ما يشبه الذاكرة الواعية لذاكرة بشير الواعية أو الصوت الموضوعي لذات بشير الهائمة وروحه الشاذة، وهو من نحو آخر يتقدم إلينا كشخصية فنية مستقلة تحمل همها ولواعجها الخاصة وتتحرك فيها ذكريات ماض دفين تلتقي مع ما تشاهده من ممارسات «بشير» المركزية: «تأمل بشير الحفرة لحظة، ثم أخذ جثة القط، وأودعها برفق، وبدأ يهيل التراب فأحس بدري بقلبه يخفق بنفس عمق الماضي الكئيب: «إن التراب يهال على جثمان أخي»[٣٠] وتكونت ربوة فراح يسويها بيديه: «كذلك رأيت أبي يفعل بقبر أخي»[٣١] ولم ينتبه بشير حتى لبدري الذي يراقب ما يحدث: «إن كل شيء يذكر بدفن أخي، الذي لم يستغرق طويلًا»[٣٢] نفس المدة التي تكفي لدفن حيوان صغير، إن جثة القط تختلط الآن برميم أخي، وغدًا ستنمو هناك (بقول الموت المشترك) وظلت الأمطار تتساقط بعنف، ولكن بشير ينتصر على الناس والأمطار.»[٣٣]

إنريكو (أحد أبطال القصة)، أو الموت المتجدد، يعطي بعدًا ثالثًا لحركية القصة ورؤيتها الموغلة في الغرابة والانفصال. إنريكو تنبثق شخصيته من سياق الحدث، ومن لحظة تذكر لتزيد قصته الصغيرة المنبثقة عن القصة الكبرى في توضيح الموقف القصصي العام ولتجسد الفكرة التي عبر عنها القاص مباشرة، ولعلها انفلتت منه، وما كان ينبغي له أن يفعل ذلك: «إن الصمود يقهر حتى الموت الذي هو الزمن الحي.»[٣٤]

إن إنريكو هذا يدفن ويهال عليه التراب، لكن دبيب الحياة سرعان ما يسري فيه ويخرج من قبره ويسير في الشوارع فيدب الفزع في الناس، ويرفضون فكرة حياته من جديد، وبالفعل، فإنه يكون قد مات موتًا نهائيًّا عندهم، شأن بشير حين أغمي عليه

وأسقطوا عليه رغبتهم في موته: «رأيت بعضهم يغمى عليهم ولا بد أنه اصطدم ببعضهم من غير أن يؤذي أحدًا، فأية أفكار تخطر لإنسان يقوم من الموت؟ من المحتمل أنه خائف مثلهم. ولكنه ليس مطاردًا من أحد، الخوف يطارد الخوف، يا لهزلة الإنسان ... إنه خوف الخوف، عملاق اللامعقول الذي لم يتعود الناس بعد على رؤيته، ويوم يتعودون فلن يخافوا من استغماية الموت الذي يمرح في أعماقهم كطفل أهوج.»[٣٥]

إن فكرة الموت التي تظهر وسواسًا عند محمد شكري ليست إلا الوجه الثاني للحياة، وبالتالي آنها «الزمن الحي» ولذلك فهذا الانشغال ليس انشغالًا ميتافيزيقيًّا، ولكنه جزء من تعلق رؤية القاص بالحياة وانجذابه إلى أكثر وجوهها تعقيدًا وغرابة.

وتتخذ التجربة الفنية في قصص محمد شكري، وفي هذه القصة بالضبط، سمات من النضج والخصوصية هامة، فالقاص يعتمد العنصر الحكائي التقليدي حتى يجعلنا نخال أنه من طراز القصاص الأوائل، فهو يكل مهمة سرد قصته إلى راو شأن القصص المبكرة في هذا الفن، وهو يستعمل السرد التقليدي في سوق أحداثه ومعالجتها وتطويرها، ولكنه، في ذلك كله، متنوع ومتجدد، فهو، أولًا، لا يبغي الحكاية لذاتها، أو لما ستثيره من خيال أو وقائع، ولكن لتكون شاهدًا على واقع وأرضية لرؤية في الفكر والحياة، يستشف منها المغزى وتغنى بالدلالات، وهو، ثانيًا، حين يعتمد السرد لا يجعله أخبارًا أو رواية مملة، ولكنه يمزجه بصورة الواقع الحي، فيمتزجان معًا وتنضم إليهما مخايل الشخصية وأحاسيسها فيزرع فيه، أي، في السرد، روحًا جديدة تهبه، كأداة فنية، قدرة على الإقناع ما لها من مزيد، خاصة، والقاص لا يكف عن التنويع داخل السرد نفسه فلا يجعله مرتبطًا بزمن واحد، بل تتعدد الأزمنة فيه ويتكرر الانتقال من الحاضر إلى الماضي ثم من هذا إلى ذاك في عملية موحدة ومتآلفة دون تقطع أو ارتباك في تسلسل الحدث وترابط الموقف، إن الماضي يؤتى به، لا كذكرى مستعادة قسرًا، ولكن يرد وفق نسق فني محكم يجعله يندمج في صميم الحاضر ليغنيه ويؤكد معناه ويضيف إليه ظلًّا.

ومن باب التعدد هذا نجد التعدد الذي يلحق الشخصية في القصة الواحدة، فهناك، أولًا، بطل مركزي ومنه تنطلق القصة ومعه تتوقف وإلى جواره شخصيات يؤتى بها لا لتستقل بذواتها، ولكن لتكون امتدادات وتشعبات للبطل والفكرة المحورية، وهذا دون شك، عنصر فني له قيمته البالغة، وتعدد الشخصيات هذا سيصبح في قصص المرحلة الأخيرة من الستينيات نهجًا فنيًّا متبعًا من لدن جل القصاصين في المغرب، وهذا النهج عندهم جاء في اعتقادنا من تأثرهم بالتقنية القصصية المتطورة التي تجزئ العمل

القصصي إلى أكثر من وحدة في نسق معماري متكامل، كما تنظر إلى الشخصية من أكثر من زاوية، فتكشف عن عدة من جوانبها وارتباطاتها العديدة، وقصص تيار الوعي[٣٦] عند «جيمس جوسين – بروست» وغيرهما خير مثال على هذا.

وهناك أيضًا تعدد مستويات التفكير، وهو أمر يعطي القصة طابعًا تركيبيًّا وينقلها من صعيد النظرة الأحادية إلى صعيد أكثر تعددًا وخصوبة، الشيء الذي كانت تفتقده وتسعى إلى الوصول إليه لتتخلص من مباشرتها وضحالتها وخفتها في ميزان الفن والفكر معًا. وإن هذا التعدد في مستويات التفكير هو جزء من النهج الواقعي الجديد لدى محمد شكري، كما رأيناه لدى محمد زفزاف، وهو ناجم عن ميل إلى النظرة المتفحصة والتفكير الكلي الذي يعمد إلى استقصاء كل الأجزاء واستخلاص الرؤية الشاملة في النهاية.

إن القصتين السابقتين اللتين عالجناهما لمحمد شكري، واللتين اتخذناهما نموذجًا لفنه القصصي، مقتصرين عليهما لاحتوائهما خصائص التجربة القصصية للقاص وتضمنهما أدواته وصيغه الفنية والفكرية، وقفتا بنا عند شرائح بشرية واجتماعية من طراز خاص، وصفناها بالشذوذ عن الواقع والانكفاء على الماضي ورفض الحاضر بالتوجه نحو العنف كبديل، مرر القاص من خلالهما فلسفة خاصة وموقفًا من الحياة والمجتمع يتمثل في الانجذاب إلى سحر العجائبية واقتناص الشاذ والانكفاء على الهامشي وإعلانه فوق سطح الحياة. ومحمد شكري، بعد ذلك، يجعل من نفسه ذاكرة للمدينة كما يراها هو، والشخصيات والأجواء التي ينقلها هي المخلوقات الحقيقية وسواها عديم الوجود والتجربة، وإن كان لا يجعل منها بديلًا، بقدر ما يسعى ليكتشف، من خلالها، عن وجهة نظر وموقف تطبعه السخرية حينًا والرثاء حينًا آخر، ولعل في هذا بعض الجواب على سؤال أول كنا قد طرحناه آنفًا.

أما الجواب عن السؤال الثاني فكامن في أن نهج الغرابة والالتفات إلى الأجواء المنسية هو اختيار فكري، أولًا، وموقف من المجتمع، ثانيًا، ومتى أمكن الوصول إلى إبراز هذا الاختيار وتجسيمه فنيًّا، ومتى توصل القاص إلى سبر أغوار النموذج وإلحاقه ببيئة محددة وجعله قطعة من مرآتها الكبيرة، متى تعين ذلك فإن القصة القصيرة تسلك في سلك الواقعية، وحين تتضمن وجهة نظر جديدة مصبوبة في قالب قد أعيد سبكه وصقله فإنها تتجاوز، حينئذ، ذاتها لتهفو لما هو أبعد، أي أن الرؤية، في هذه الحالة، تتحدد محتوى وصياغة وتغدو شيئًا جديدًا تمامًا.[٣٧]

هوامش

(١) صدرت له عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق سنة ١٩٧٠م وهي تضم قصصًا نشرت قبل ذلك في مجلات مختلفة.

(٢) مجلة الآداب البيروتية، يونيو ١٩٦٨م.

(٣) مجلة «المجلة»، أغسطس ١٩٦٩م.

(٤) مجلة «المجلة» القاهرية، أغسطس ١٩٧٠م.

(٥) الموت وما بعده، مجلة الآداب البيروتية، يونيو ١٩٦٨م.

(٦) الموت وما بعده، مجلة الآداب البيروتية، يونيو ١٩٦٨م.

(٧) المصدر السابق.

(٨) المصدر السابق.

(٩) المصدر السابق.

(١٠) المصدر السابق.

(١١) المصدر السابق.

(١٢) المصدر السابق.

(١٣) مجلة «المجلة» القاهرية، أغسطس ١٩٦٩م.

(١٤) المصدر السابق.

(١٥) المصدر السابق.

(١٦) فرانز أوكونور، الصوت المنفرد، ترجمة د. محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٦م، ص١٠.

(١٧) المصدر السابق.

(١٨) مجلة «المجلة»، أغسطس، ١٩٧٠م.

(١٩) المصدر السابق.

(٢٠) السيرة الذاتية لمحمد شكري وتحمل عنوان: «من أجل الخبز وحده» مخطوطة، وقد طبعت في الولايات المتحدة بالإنكليزية والنص العربي لم يظهر بعد (من المترقب أن يصدر عن دار الآداب ببيروت).

(٢١) ملاحظة: تتيح المعرفة الشخصية للدارس بالكاتب قدرة أكبر على تفهم النص وتقييم التجربة ككل، وقد عرفت محمد شكري، كما عرفت كتابًا آخرين، واستمعت إليه ووعيت الكثير عن حياته، مما يجعلني في هذا المضمار استند على بعض هذه المعرفة، وإن كان الاحتكام، في الأساس، يعتمد النص أولًا وأخيرًا.

(٢٢) الآداب البيروتية، نوفمبر ١٩٦٦م.
(٢٣) الآداب البيروتية، نوفمبر ١٩٦٦م.
(٢٤) المصدر السابق.
(٢٥) المصدر السابق.
(٢٦) الآداب البيروتية، سبتمبر ١٩٦٧م.
(٢٧) المصدر السابق.
(٢٨) المصدر السابق.
(٢٩) المصدر السابق.
(٣٠) المصدر السابق.
(٣١) المصدر السابق.
(٣٢) المصدر السابق.
(٣٣) المصدر السابق.
(٣٤) المصدر السابق.
(٣٥) المصدر السابق.
(٣٦) «هذا اصطلاح جديد في عالم الأدب، أطلق على صورة من صور الفن القصصي وخاصة ما نحاه بعض كتاب القصة النفسية. فنجد في القصص خلودًا إلى الذات وتجاوبًا مع الأفكار والخلجات المتتابعة الداخلية التي تسترسل وليس للأحداث أو المحفزات الخارجية أهمية ذات شأن كأهمية هذا التيار المنساب الذي يبنى على الخواطر وتداعيها وتعلقها قد لا يكون للمنطق فيه نصيب أو للتسلسل المألوف في الحياة اليومية أثر كبير.

... ويعتبر جيمس جويس (١٨٨٢–١٩٤١م) من أشهر الأعلام الذين أسهموا بهذا الفن، وقد وصل الذروة بقصته الشهيرة يوليسيس التي هزت العالم الأدبي عند ظهورها أول مرة بباريس عام ١٩٢١م. ولم تمضِ مدة قصيرة حتى أصبحت محور كثير من القصص. وتعتبر الكاتبة القصصية الإنجليزية فرجينيا وولف وكذلك القصصية دورتي ريتشاردس من أشهر المتأثرات بأدب جويس وفنه». د. ناصر الحاني، المصطلح في الأدب الغربي، دار المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٦٨م.

وانظر أيضًا:

د. طه محمود طه، موسوعة جيمس جويس، ط١، وكالة المنشورات، الكويت ١٩٧٥م، جيرمين بويه، مارسيل بروست والتخلص من الزمن، ترجمة نجيب المانع، منشورات وزارة الإعلام العراقية، بغداد، ١٩٧٧م.

(٣٧) القصص المدروسة لمحمد شكري، ونماذج أخرى غيرها، صدرت مؤخرًا، عن دار الآداب البيروتية في مجموعة قصصية تحمل عنوان: «مجنون الورد.»

الفصل الخامس

اتجاه الواقعية الجديدة

معنى الواقعية الجديدة.
النهج الواقعي الجديد في قصص خناتة بنونة.
أبعاد ثلاثة لأدب اسمه البوح والاحتجاج.
الشكل الفني: الصوت والصورة.

* * *

(١) معنى الواقعية الجديدة

إن من أهم السمات والخصائص الرئيسية التي تحكم الفن عامة، وتلتصق به على امتداد مسيرته الطويلة في حياة الإنسان، هي قضية التبدل وروح التغير الدائم الذي يدب إليه ويلحق أسسه وقوالبه.

فالفنون والأشكال التعبيرية المختلفة التي عرفتها البشرية منذ فجر التاريخ وعبر المراحل المختلفة لنمو وتطور الحضارات والمجتمعات لم تجمد بتاتًا عند صورة واحدة ولا انحصرت في مقاس أو لبوس منفرد، وإنما كانت تنتقل من حال إلى حال وتسمو في مدارج النمو والنضج وترتفع في مراتب الصقل والتهذيب تارة والجدة والاكتشاف تارة أخرى، مساوقة، بذلك، إيقاع التطور العام للإنسان، منسجمة مع قانون المجتمع وسنة الطبيعة، وذلك بوصف الفنون جزءًا من عملية تطور واحدة ثقافية، عضوية، واسعة وشمولية، لا تقبل التجزئة.

وقد أصبحت مسألة تطور الفنون في القرن التاسع عشر مثار جدل كبير في الأوساط الثقافية والعلمية، وكان «هربرت سبنسر» هو أول من طرح المسألة بحزم وصرامة، انطلاقًا من كتابه «التقدم، قانونه وسببيته» وقد «عالج في هذا البحث تاريخ الفنون في شيء من التفصيل، ليوضح أنه يساير «قانون التعقد المتزايد» الذي أطلق عليه آنذاك «التقدم» ثم أسماه فيما بعد «التطور»، وكان هذا البحث المبكر أول محاولة مسهبة منسقة التوفيق بين تاريخ الفن وبين نظرية «التطور» قائمة على المذهب الطبيعي.»[١] ولم يقصر الأمر على سبنسر، بل ظهرت نظريات أخرى في هذا الحقل: «مثل نظرية تين Taine في فرنسا، وجروس Grosse في ألمانيا، وهادون في إنجلترا، وأيد علماء الإنتروبولوجيا والأركيولوجيا، بصفة خاصة، المدخل التطوري كوسيلة لتوضيح أصول الفنون ومراحلها الأولى، وطبقه الباحثون على كل فن، بما في ذلك الموسيقى والآداب، وعلى الطرز المتحضرة والبدائية معًا.»[٢]

وقد حسم الواقع التاريخي للفنون وفعل التطور الملموس الذي عرفته عبر مختلف الأحقاب والأجيال هذه المسألة حسمًا نهائيًّا، ولم يعد بين النقاد أو الباحثين من يماري في هذا الشأن أو يتردد في قبوله، بل إن النزعات المحافظة والاتجاهات الجامدة لم تعد تجد لها الرسوخ والصدى الذي كانت تلقاه في عالم أصبح التغير سمته الأولى والصورة المهيمنة عليه.

إذا كان هذا هو الحال بخصوص الفن في عمومه، فمن البدهي أن يكون الأمر شاملًا بعد ذلك، أو تبعًا لذلك، للمدارس الفنية، والأدبية العديدة، ومن الأكيد، أيضًا، أن يكون هذا القانون الأول الذي يضبط ويوحد حركة سيرها ومنعطفاتها.

ولقد عرفت القرون الثلاثة الأخيرة أكثر من مدرسة أدبية وأزيد من نزعة فنية، فمن تيارات تنتمي إلى العهد الإقطاعي وتدين بالولاء لقيمه ومثله، إلى أخرى تولدت مع عهد الأنوار وعهد التجديد الفكري والمطالبة بتحرير الفرد وانعتاق القيم والكرامة الإنسانية. لقد عبرت الرومانسية عن نزوع الانعتاق هذا ومجدت الذات الفردية وأخذت تدفع الأدب نحو أبواب لم يطرقها من قبل. ثم جاء المذهب الواقعي في الأدب، والفن عامة، والذي اتجه إلى رصد صورة الواقع الجديد الذي وجد موازيًا للثورة الصناعية الجديدة والعوالم التي خلقتها وللطبقات والفئات الاجتماعية التي كانت مغمورة، وشرعت تأخذ مكانها في المجتمع الجديد.

لقد أصبحت الواقعية، ابتداءً من القرن التاسع عشر، هي الباب الواسع الذي دخل منه كثير من الكتاب والفنانين والقصاصين إلى عالم الواقع الاجتماعي، في بساطته

وتعقيده، في بهرجته وتواضعه، واتخذوها مذهبًا لرصد أوضاع الطبقات الجديدة التي تولدت مع انطلاق الثورة البرجوازية، وانتشار أفكارها وتبلور سلوكها وحياتها العامة والخاصة.

صارت أسلوبًا للعصر، إذن، فلم ينقطع سيرها أو أثرها، بل بقيت المنهج المتبع وإن تبدلت صيغها، أحيانًا، كالطبيعة التي لم تكن سوى انحرافًا مؤقتًا عن الخط العام سرعان ما انكمش. إلا أن الواقعية في صورتها الأولى البسيطة ثم الواقعية النقدية كما برزت في شكل نموذجي عند أونوريه دي بلزاك، وكما عبر عنها في ملحمته الروائية الكبرى «الكوميديا الإنسانية» وكما نجدها بعد ذلك عند واقعيين كبار آخرين أمثال «استندال»، «فلوبير» و«توماس مان»، لم تجمد عند التشكيل الذي ظهرت عليه أو بنفس الصيغ والقوالب التي تبلورت فيها، وإنما راحت تتسع وتنفتح أكثر وفق آفاق التطور التي مزجها المجتمع، وبالقياس إلى خصوبة الواقع ومدى وجوه التعدد والغني فيه.

ثم إن مفهوم الواقعية في الفن، بعد هذا، غامض ومطاط لا يقبل أن ينحصر في معاني محدودة أو أن يقصر على رصد الواقع الموضوعي مباشرة، بل يتعدى ذلك ليشمل عوالم أرحب في الذات والعالم معًا، ويصوغ منها، ثانية، صيغة جديدة من صيغه، ثم إن الواقعية، بعد هذا وذاك، لم تكف عن تجاوز نفسها بل بقيت تتطور حسب تطور الأجواء والشرائح الاجتماعية، لأنها ليست عقيدة جامدة أو أسلوبًا خالدًا، بل إنها، كما يقول «جورج لوكاتش»، كاشفًا أهميتها ومبرزًا حتمية تطورها ولزوم تخطيها لذاتها إلى ما هو أكثر ملائمة وتناغمًا مع الزمن: «إن الواقعية ليست أسلوبًا فضلًا عن أنها ليست تكنيكًا للتعبير الأدبي، إن الواقعية هي في الحقيقة نزوع إلى تصوير المشكلات الرئيسية للوجود الاجتماعي والبشري، في صورة مخلصة للحقيقة، وصادقة مع الواقع الاجتماعي والإنساني بشكل نموذجي وفني موحي. إن الواقعية، وأكرر القول مرة أخرى، ليست أسلوبًا بل هي منهج التشكيل الفني المناسب لمثل هذه الواجبات الملقاة على عاتق الأديب منذ عهد هوميروس إلى اليوم، ولهذا نجد أن الواقعية تجدد نفسها في أعمال كل فنان عظيم ... فإذا كان الكتاب الواقعيون الكبار يظهرون في أعمالهم شيئًا نموذجيًّا يتصف بالثبات والدوام، فليس معنى هذا أبدًا أن على أديب اليوم أن يكتب كما كتب بلزاك أو تولستوي، بل إن من واجبه، على العكس من ذلك، أن يعبر عن مشكلاته الخاصة بأسلوبه الخاص وبطريقة تلائم مشكلاته النوعية.»[٣]

إن عدم لزوم التقليد وضرورة مساوقة التحولات النوعية للواقع، وكون الواقعية، كما يقول إرنست فيشر، هي مجرد شكل ممكن للتعبير وليست الشكل الوحيد[٤] هو ما فسح

الطريق أمام ظهور الواقعية الجديدة، وحتم تجاوز منهج التشكيل الفني الذي مضت عليه أغلب الأعمال الروائية والقصصية في القرن التاسع عشر، بل وبعد ذلك، في القرن العشرين.

لقد وجدت الواقعة النقدية تطويرها في الواقعية الجديدة وتكفلت هذه بإتمام تبعات السيطرة على الواقع وإعادة اكتشافه، من جديد، وهي، لأجل ذلك، عمدت إلى حذف كل تدخل، وعلى القارئ وحده أن يقوم ويشعر ويحكم. فلم يبق هناك من «يقوم» القطعة كما لم يبق هناك من كاتب تشكل جملته وأسلوبه تفسيرًا للمادة المستحضرة، فالروائي كالمخرج في السينما، لم يعد يعبر عن نفسه إلا عن طريق اختيار المشاهد، بيد أنه لم يعد يعيرها صوته.[٥]

والواقعية الجديدة، كما يحددها تاريخيًّا المؤرخ الأدبي الغربي البيريس هي بنت القرن العشرين. وقد «ولدت الواقعية الموضوعية من واقعية جديدة في البلدان اللاتينية، كما في أمريكا، وفي أفريقيا وآسيا منذ زمن قريب، بلا عدوى: فللمرة الأولى يعمد كتاب يتكلفون الثقافة — كمعظم الكتاب — إلى نقل حي لحياة البسطاء دون ميل إليهم صنيع زولا مثلًا، فيتخلون عن أسلوب الوصاف البرجوازي.»[٦]

لقد اتجهت الواقعية الجديدة إلى أفق أرحب مضمونيًّا فلم تعُد تقتصر على رصد معالم الصورة الخارجية أو تصوير الواقع تصويرًا حرفيًّا ومن منطلق خطابي أو توجيهي صريح، ولم يعد شاغلها حشر الأنف في الأزمات التي تضطرب بين الناس، والنظر إليها من زاوية إصلاحية أو انتقادية صارمة، ولكن باتت ترسم في إطار التجربة القصصية رسمًا منظمًا بعيدًا عن زوائد التعليقات المسهبة أو الإشارات التوجيهية أو التلقينة، إنها كما يقول البيريس: «ذلك الاستحضار المباشر لحياة اجتماعية قاسية كثيفة مخنوقة من غير تدخل المؤلف.»[٧]

وهي، من حيث الأسلوب الفني، مع استمرار اعتمادها على أدوات القص التقليدية، أخذت تغني هذه الوسائل بالنظرة الجديدة المستمدة من واقع التحول الجديد الذي سارت فيه المجتمعات وخطى في طريقه الإنسان. وهكذا فقد أصبح السرد التقليدي أكثر مرونة ورونقًا، وخف ذلك الربط المصطنع بين حلقات العمل القصصي التي يفترض أنها تعطيه تماسكه وتوازنه وحلت محلها عناصر أخرى مثل اللقطة المركزة الحيادية، أي عدسة القاص أو الروائي وهي تشرف من مكان ما على عالم جديد وأنماط جديدة وهو يترصدها ويجعلها تحيا، وحدها، وتتحرك بذاتها دون تدخل منه أو إملاء خارجي.

يضيف البيريس: «إن الروائيين الأمريكيين لا يقدمون لنا مشاعر أشخاصهم أو أفكارهم، بل الوصف الموضوعي لأعمالهم واختزالًا لأحكامهم، وبكلمة موجزة، محضرًا لسلوكهم أمام موقف معين.»[٨]

والقصة القصيرة العربية التي ولدت في أحضان وتحت تأثير القصة في الغرب استوحت كل عناصر التطور والتجديد هذه في سيرها، وأضافت إليها عناصر أخرى أوحت بها بيئتها الخاصة وظروفها الذاتية والموضوعية المتميزة.

امتلكت القصة القصيرة في المغرب، فيما تلى ذلك، كل روافد التطور والتنوع التي مست النهج الواقعي ووجدت من المواهب القصصية ما جعلها تنمو وتترصع بلآلئ جديدة وتتمكن من إبراز الواقع الاجتماعي في مقاساته الحقيقية، وإعطاء إرهاص واستشفاف لجملة من الحالات والأوضاع في قطاعات شتى من المجتمع أغلبها مغمور وهامشي، وذلك من منظور وبأدوات تختلف من كاتب لآخر، فالواقعية الجديدة، في النهاية، ليست آخر حلقة في تطور صياغة الواقع وتشكيل الوجود والإنسان، ومن ثم تبقى لكل قاصٍّ وفق درجة رسوخه وخصوبة رؤيته ومعاناته، من إعطاء الأدب البديل، الذي يخلق الحياة خلقًا جديدًا، وربما يثنيها أو يثلثها.

(٢) النهج الواقعي الجديد في قصص خناتة بنونة

(٢-١) منطلقات أساسية

إن أي معالجة لقصص الأديبة خناتة بنونة لا بد أن تتخذ لها كمنطلق موقف هذه الكاتبة من القصة القصيرة كشكل تعبيري عن الذات والوجود معًا، هذا الموقف الذي نرى أنه يقوم على المرتكزات التالية التي ستبرز لنا الإطار الخارجي لعالمها القصصي والبؤر الأساسية في كتابتها، وذاك ضمن السياق العام الذي يتحرك فيه بحثنا في هذا الفصل.

(١) تتكشف لنا قراءة قصص خناتة بنونة عبر مجموعتين قصصيتين متواترتين «ليسقط الصمت» و«النار والاحتياز» وهما تؤسسان البنية التعبيرية لدى الكاتبة وتشتملان على جملة تصوراتها وآرائها حول الفن والحياة من حولها. ونحن نكتشف من قراءتنا لهما عن إعلان طلاق أولي مع الشكل القصصي كما تواتر في كتابة جيل بأكمله، وكذا الانفصال عن صورة التطور التي تلاحقت حتى منتصف الستينيات في مسيرة القصة القصيرة بالمغرب. إن إعلان الطلاق هذا يتم عبر عملية رفض عنيدة ومتوترة

لشكل قصصي اكتمل مظهره واستتبت عناصر كينونته، وبات في حاجة إلى يد صناع تخلخل استقراره وتفك وثاق جموده. إن الشكل الفني يظهر، ومنذ البداية، مرمى الكاتبة ومن خلال تفكيك تركيبه وتماسكه السابق يلتمع وميض المغامرة الفردية في هذا العالم المحفوف بالمخاطر والأسرار.

(٢) إن الشكل الفني لم ينفصل يومًا عن المضمون، بل الواحد منهما يمارس تأثيرًا فعالًا ونفاذًا على الآخر. ومتى لحق أحدهما أثر أو شابته شائبة ما إلا وكان الثاني مجلي لها وامتداد لما يلحقها. إن المضمون الذي تبنته الكاتبة كعنصر أساسي في العملية الإبداعية يتعرض بدوره للشرخ وللتأويل ولا يقدم كمادة جاهزة أو مكتملة، إنه مضمون يتكون ويتطور في أطوار الولادة والنمو ولا ينتهي إلى صيغة حتمية. إنه يظل مفتوحًا وقابلًا لتأويلات عدة، وليس هناك ما يكسر حدة هذا المضمون أو يذهب بثقله سوى كلمة الحسم أو الكلمة التي تعطي كل شيء مجمعًا مكدسًا في صيغة حكم أو قرار. للمضمون هنا مثل الشكل منفلت من كل وصاية، متحلل من التعاليم والتوجيهات القبلية، إنه يمثل الاعتداد ونزعة المغامرة، ولكنه مشبع، فوق كل شيء، بالرفض، فالرفض هو دليل سيره، الذي يجعل أمامه كل الطرقات منسابة والأبواب مشرعة.

(٣) إن المضمون القصصي كما يبرز في الموضوع والمحتوى العام، ومنظور الكاتبة بصورة عامة يعلن الانفصال، أساسًا، عن شرط وجوده، فلا تنبثق مكوناته من الواقع ولا تستقي ملامحه من العالم الخارجي بكل ما يحفل به من أزمات وعلاقات متشابكة، ولكن، من الذات المشحونة عنفًا وتمردًا ضد الواقع، وضد المصائر المسطرة.

(٤) إن الواقع في معطياته الموضوعية الثابتة وفي تجلياته اليومية المتعددة، وفي عناصر يقظته وغفوته، تشابكه واستطالاته، اشتعاله وخموده، يأسه وطموحه، هذا الواقع تدير له الكاتبة الظهر وتتجاوزه من حيث هي فيه، وتدوسه بقدميها وأوحاله عالقة بهما. إن كل استنساخ للواقع، من هذا المنظور، لن يقدم أي خدمة الفن أو للواقعية في الفن، إنه يشوه الواقع باسم خدمته والولاء لأقانيمه ونواميسه. إن استنساخ الواقع وتنميطه في وثائقية مكرورة لهي عملية تخنق أنفاس الفن وتلجم الطموح الإنساني في سعيه الدائم نحو الجديد والمتطور، وهما أمران لا يمكن سوى أن يخترقا قشرة العالم الخارجي ويتنفسا خارج مسامه، أو بالأحرى أن مسامه تضيق على نفسه اللاهث. وهذا الفهم، ومن منظور الكاتبة دائمًا، لا ينحرف بالواقعية عن مضمونها ومسلكها الأصيل، بل هو النهج الذي ينبغي أن تقتفيه خطى الفنان وتصنع في الخلاء الممتد أمامها آثار

خطى جديدة، وكل خطوة تجعل الطريق يمتد، لا مستفيقًا مضبوطًا، لكن، هائمًا مترنحًا يشذ عن كل آلات المسح وتلهث خلفه تعاليم الحصر ومقاسات التأطير فلا تطاله في حين يطوح بها بعيدًا ويظل ممتلكًا لانفراديته وتألقه، ويبقى بعد هذا هو الواقع عينه، إذ ماذا يكون إن لم يكن هذه الذات المتوهجة في جحيم العالم، التي تولد من رمادها وتحترق به مثل طائر الفينيق، كما تحكي ذلك الأسطورة.

(٥) الذات، إذن، هي مصدر الحركة والفعل، كل شيء يعزى إليها، هي الخصم والحكم، وبذلك تنتفي كل عقلنة وينقض العالم القصصي الموضوعي بشتى مكوناته وأبعاده. «من هذا الشعور الخاص، بعد تجارب جد متواضعة سرت إلى القصة حيث مثلت عندي شساعة أرحب، تسع أكثر ما يمكن من التجربة النفسية التي أكون في طور المرور بها، حيث يكون موضوعي منبثقًا من وجداني الخاص وألمي وتيهي، ما دام العالم لا يتكشف إلا عن طريق ذاتي.»[٩]

الذات هي بؤرة هذا العالم ومنها يبدأ الخلق وفيها تهمهم كلمة السر وإليها ينتهي تطواف العالم وعطشه، إليها تنتهي رحلة السعي والعذاب المستديم، لا شيء يسبقها فهي الأصل والولادة والمنبع والمصب وكل أغماط لهذا الفهم هو تنكر لحقيقة الخلق الفني وشموخ المصير الفردي في هذا العالم، وأي نزعة تتجه إلى إعطاء قصب السبق لتجليات الواقع وللظواهر الخارجية إنما تسير نحو إلغاء نفسها والتلاشي في العالم الأرضي، وهكذا تصبح ظلًّا أو فرعًا عوض أن تكون أصلًا، وإذا كان العالم: «لا يتكشف إلا عن طريق ذاتي» فإن كل موافقة أو مصادقة مسبقة غير واردة البتة، وكل تقييد أو توجيه قسري يحمل بصمات العقلنة وتدابير الوعي الخارجي سيكون مآلهما تطويق دائرة الوعي الحق، إن الوعي هنا يرتبط بالحرية والفصل بينهما يبتر السبب عن المسبب، ومن منظور الكاتبة دائمًا، ماذا سيصبح مصير العالم لو كان عقلًا؟ وليس غريبًا، بعد هذا، إذا كان مؤلف الأستاذ عبد الله القصيمي «العالم ليس عقلًا» أحد الكتب التي ترقى مرتبة التقديس عند الكاتبة،[١٠] ولا عجب بعد ذلك إذا كانت كل مصنفات فكر المثالية والقوة والرفض والقسوة المطلقة هي دليل هداية الكاتبة تمخر بها عباب هذا العالم.

إن العالم القصصي الموضوعي، والمعهود بترتيبه ورتابته، بأحجامه ومقاساته الموزونة والمخططة لا يجد له أي انعكاس أو صدى في التجربة القصصية لخناتة بنونة ومن ثم فهي تطرح ذاتها «الأنا» الزاخر، العالم مجمعًا في الذات، بؤرة، ليكون منبعًا ومصبًّا، محكًّا للعملية الإبداعية وجسرًا للعبور نحو المطلق عبر الممتلك.

(٦) اعتبارًا لما سبق، فإن التجربة القصصية تتجاهل الحدث أو الموقف الحي والمشخص وتلغي كل انتماء للموضوعية القصصية. وهذا الإلغاء مقصود ومتعمد، ومستوحى من خلفية الكاتبة النفسية والفكرية التي ترفض العالم الموضوعي وتتبنى «الذات» بديلًا ومصيرًا وتسعى لصنع خريطة جديدة لها، أو بعبارة أخرى لكشف قارة جديدة تنطلق فيها بترنحها ورعشاتها وتيهها. وبدلًا من أن تتجه نحو الواقع الحي المتفاعل أمامها في تورمه وامتداده، في فجائعه ومسراته، بدلًا من أن تلتصق بالدقيقة واليوم، بالقامة والظل، بالبناء والتعبير على صعيد اللحظة المعيشة والإحساس المتولد من التمرغ، من معاناة الفرد والمجموع اليومية والتاريخية بدلًا ذلك تنصب العدسة القصصية على عالم الداخل، وهذا ما يهبها من فتوى الاختيار والتأمل تنصب عليه وتفكك جوانبه، تقتحمه وتغزو مكامن السر والانغلاق فيه، لا تهدمه ولكن تخترقه، وهو لذلك يظل محتفظًا بشفافيته ونبضه المتجدد وإيقاعه المتصاعد.

وإذا كان الإبداع القصصي عند القاص هو رصد اللحظة اليومية أو الشعورية في حدودها الزمانية والمكانية، في تضاريسها الاجتماعية، متلبسة ومنداة برحيق الذات الفردية وذوقها الخاص ونكهتها المتميزة، فإن الإبداع القصصي عند أديبتنا يقلب هذا المنهاج ويسدل ستارًا كثيفًا على ما تلتقطه الحدقات، لأن هذا الخارجي ضئيل وقاصر عن إدراك اقتناعنا وبلوغ مرامنا، ولذلك ينبغي أن يثوى إلى الظل وعلى الذات أن تفيء إلى ظلها أو تدمدم بما يصطخب فيها، بالصخب الجنوني الذي هو دمها، بشقائها السرمدي: «الزمن والمكان امتدادان للإنسان أو غائبان تمامًا»[١١] لماذا؟ هل يرجع ذلك إلى إجثاث روابط التواصل بين الأنا والآخر واستحالة إقامة الحوار في عالم: «يواصل مسيرته باستمرارية ساحقة، والإنسان ملقى فيه كنقطة ضائعة وسط الدوران الحتمي لهذا الذي يسمى الحياة، والاعتياد المحتضر يسيطر بقوة ليبقى كل شيء على ما هو ... وتلك الضالة بين تيه مجنون، تريد الانفلات منه، ولكن من أين»،[١٢] أم لأن الزمن النفسي أسبق وأثرى من الزمن التاريخي؟

(٧) أيًّا كانت الإجابة، فإن التسلسل المنطقي لهذا التصور يسوق إلى تقديم تصور مغير ومبادر للقصة القصيرة كقالب تعبيري بسماته المعلومة. إنه التصور الرافض، كما أسلفنا، والمتطلع إلى رؤية قصصية بحافز المغامرة والبحث المستجد. أليس خلف كل نزعة تمردية في الذات طاقة دائمة الاهتزاز والحركة لا يستقيم أمرها إلا حين يحدث الانفجار الذي تنشده وترى الأشلاء والشظايا متناثرة يمينًا وشمالًا، ثم ما تلبث أن تستجمع نفسها من جديد بين شد وجذب، حيرة ولا يقين ... «وأنا أزداد، بشكل مسرف، غوصًا

في أعماق نفسي، حيث تذوب كتل الحجب لأصطدم في الأخير بلا محدودية غير قابلة للفهم أو الوصف، سوى أنها تكاد تقف بي على أعتاب ما يعرف بالجنون، حيث أفزع لأسترد وعيي، ثم أعاود التجربة بغية استخلاص ماهية الأنا والنحن من خلال هذا العدم الأعم.»[١٣]

(٨) إن الرؤية القصصية الإبداعية على صعيدي الشكل والمحتوى، هنا هي مدار تجربة خناتة بنونة، وهي من غير شك تجربة فذة من حيث إطراحها لقديم واندفاعها في البحث عن عطاء أصيل، عطاء ينفصل عن يقينيات مستهلكه ويتوسل بأدوات كتابية لا تنشد، بدءًا، إرضاء الذوق القصصي السائد، والانكماش في دائرة القصة القصيرة، التقليدية أو التجديدية ضمن إطار التقليد، كما لا تضع في حسابها المراهنة على قيم مستنفذة وشعارات مرمية في سوق المزايدات الاجتماعية المسوخة، ومن هنا فإن التعامل الفني الإبداعي مع التجربة يقترح خلالها وبواسطتها منطلقات أخرى تلقي بظلها على الكتابة وتثير التساؤل جوهريًّا حول وظيفتها، أي ما هي الكتابة؟ ما هو دورها؟ عن أي شيء تعبر، وما هو مطلقها؟ وفي اعتقادنا أن كل كتابة جدية لا بد أن تتوق أو تكشف عن نزعها نحو طرح أو بعث هذه التساؤلات، أي إن الإبداع الأصيل في زعمنا هو الذي ينضوي في مسلك التقليد ولا يحصر شاغله في الانسياق وراء المثل المصاغة سلفًا، ولكن، الذي يملك من داخله عناصر قوته وإشعاعه، طاقة الصدم والتحدي. ومما هو أكيد أن هذه المرتبة مطمح، والمغامرة بإطراح ما هو قديم ليست كذلك سنة مأمونة؛ إذ قد تقود إلى الضياع وتفقد مزية التقليد الناجح والمتمثل.

(٢-٢) المضمون القصصي المبثوث

تتمحور قصص خناتة بنونة في مجموعتها القصصية «ليسقط الصمت» و«النار والاختيار» حول مقولتين أساسيتين هما: الرفض والذات.

وهاتان المقولتان تنسجان، بالتقريب، على سائر النصوص، كما تتفاوتان من حيث الحدة، وإن ظلتا، دومًا، مسيطرتين على الموضوع، متحكمتين في نموه وتوجيهه، قد تندرج بجانبهما بعض المعاني والقيم الأخرى، ولكن، لتعزز من منطقهما وتؤكد صدارتهما لا لتطوحهما جانبًا.

ومقولة الرفض في النصوص القصصية ليست واحدة في معناها وتطبيقاتها، إنها تتباين بتباين الغايات والنزوعات لدى الكاتبة. إنها موقف مسبق تجاه كل ظاهرة

اجتماعية أو حالة شعورية، تكتسح العالم الداخلي ومشمولاته تارة، وتصطدم بكل ما يملأ العالم الخارجي من أناس وحالات وأحداث، كما يسمح لها رنينها في الروابط التاريخية والإنسانية التي تجمع العالمين معًا وتصوغهما في وحدة متلائمة. إنها تتوزع وتتنوع حسب الأبعاد الثلاثة التي تتفرع إليها القصص والتي تعد محاور أساسية يرتكز عليها الكيان القصصي، وهي: البعد القومي، البعد الاجتماعي، البعد الذاتي. وفي كل من هذه الأبعاد يكون المنظور الذي يسوق الحدث أو الفكرة أو الحالة الشعورية مشبعًا حتى النخاع بقناعة الرفض.

إن أول صدمة تواجه الكاتبة وتتقصد قهرها واستفزازها هي سيطرة المجتمع الأبوي، والسلطة القهرية الاستبدادية للرجل، الذي ظل قرونًا طويلة شاهرًا سيف حجره وطغيانه على الأنثى، سالبًا منها كل حق في الوجود والتعبير عن كينونتها، مدمجًا إياها في قائمة ممتلكاته وعالم أشيائه وشهواته، فتمتلئ الكاتبة بمرارة الإحساس بهذا الوضع التاريخي المزمن، فتقف ضد هذا المنطق الجائر والقانون المستبد. وتأخذ في الصراخ والاحتجاج، مواجهة، بذلك، السلطة الاجتماعية والتقاليد الموروثة وجبروت الرجل وصنميته، هادفة إلى إعادة ترتيب للخانات وإلى تسجيل احتجاجها التاريخي باسم بنات جنسها: «ارتعشت قبضتها وهي تراها تستهلك نفسها في ورق رخيص، سرق منها رغبات وأماني ليضعها وراء مفتاح يخنق فيها رغبة التحقيق وعزم الوصول: «[١٤] وهي ترفض المرأة فيها، المرأة البضاعة التي يذلها الذكر ويشينها وتريد أن تشق دربها جامحة متحدية» ... وهي بذلك ضحية ... تقطر جراحاتها وتسير ... تشق دربالًا لا ينتهي ... لكنها شاءت ذلك عندما رفضت أن تتأطر كالأخريات في دور تقليدي مريح ... المتشردة في أعماقها رفضت الإطار حينما أرادت لها أن تتسكع في دروب الوجود ... تعلن احتجاج كل نوعها على قدرته العاجزة أمام القدرة المكتملة ... لكنهم هم، لا يرون إلا الفتاة فيها.»[١٥] ومن ثَم يصبح كل حوار مع الرجل مستحيلًا ما دام ينصب نفسه في الأعلى ولا يقر بمبدأ التكافؤ في السلوك والإحساس: «إنني لا أملك أن أتكلم كالآخرين ... فصوتي قد تجاوزه عصره، لأنه لا زال يطالب بما يلزم أن يكون المساواة للجميع.»[١٦] وهذا الموقف من الرجل يختلط برغبة محمومة لتحقيق الأنا الخاصة وإنجاز عدالة ضائعة، فتصبح «أنا» الأنثى ويغدو انتقامها إحقاقًا لكل الإجحاف الذي مسها: «أنا ... تلك الغربة التي انحشرت بين حياة الناس لتتعذب بانفصالها ولا ائتمانيتها ... ركب في كل تطلع غيري، لأعلن أي انتصار للجنس بواسطتي.»[١٧]

غير أن هذا الموقف المتطرف من طرف الكاتبة تجاه الرجل، الذكر، ينزلق في منزلقين خطيرين، الأول منهما هو ممارسة الإسقاط الداخلي للبطلة أو الكاتبة ذاتها على مجموع الكيان النسائي، وهو إسقاط يأخذ أكثر من مظهر وبرهان حين تعمد الكاتبة إلى وضع بطلاتها في أوضاع مأساوية وتفرغ عليهن، على تباين مستوياتهن وأوضاعهن الفكرية والاجتماعية، سيولًا من الأفكار والمفاهيم التي لا تعبر في حقيقة الأمر سوى عن موقف فردي، لا من المجتمع فحسب، ولكن، من الوجود ككل، ولكنها تقصد إلى تمريره عبر مسارب المجتمع الذي يطحن في الأنثى تطلعاتها الفردية ولا يعترف لها بحق التميز والتفرد.

والمزلق الثاني هو أن طرح موقف الرفض تجاه المجتمع الأبوي وسلطة الرجل يكاد يتحول لدى بطلات القصص، أو لدى الكاتبة نفسها، إلى موقف مرضي أو حالة عصابية، وفي ذلك ما فيه من تضخيم لمنطق الواقع التاريخي وتهويل لحالة نفسية خاصة، الشيء الذي قد يجعل أدب الكاتبة في هذا المعنى يوصف بأنه أدب عصابي، بدلًا من أن يكون تعبيرًا عن موقف اجتماعي وتاريخي ومن منظور صحيح وسليم. على أن تطلع الكاتبة لا ينحصر في حدود المطالبة بحق الأنثى أو إيجاد مركز صلب لها في الوجود، بل إنه يتعداه إلى مطلب الإقرار الإنساني، يبدأ الرفض من هذا المنطلق: «ما أفظع أن أكون أنثى بين قوم لم تتحدد قيمهم بعد، لكأنني أريد أن أختصر كل النساء في واحدة، لأحطم قيدًا حررناه من دهور ...»، وينتهي إلى هذا الأفق الأسمى: «هم لا يحسون أن تحت أطباق صمتي عراكًا آخر: «بين ما استتر في أهواء الأرض وتطلعات السماء ... بين ذلك الماضي البشري المغلق بأسطورة جرم امرأة، ومن هذا التطلع إلى الإنسان الأكمل ... الإنسان الإنسان ... المرأة الإنسان.»[١٨]

ويبدو أن هذا هو جوهر الأزمة التي تعاني منها بطلات خناتة بنونة، فهن جميعًا يطمحن إلى تحقيق هذا المثال وولوج هذا العالم الرحب وكسر طوق حصار الجنس الذي توجد مفاتيحه في يد الرجل وسلطته والمجتمع واستبداده.

ولذلك أيضًا يشمل الرفض المواضعات الاجتماعية السائدة، وضروب السلوك والتعاليم المتوارثة والمتبادلة والتي تتسم بالزيف والمخاتلة والتواطؤ على القيم الأصيلة في الإنسان ولإذلال كرامته وعبقريته: «أذللت وجهي الإنساني ومرغته في وحل عاداتك، وكرهت كأجدادك خلال القرون الآمنة، أن تتحمل وجودي ... وأردت أن تحشرني كمومياء في صلف رجولة، تبعثرني في ضعف وتسلسل خطيئة ... ثم تريد أن تطمس حتى بصري

لئلا أرى بعينيك، سوى التطلعات الرخيصة التي كانت لجدتي ... لتر، كيف أنني تعلمت أن أرفض، وأن أواجه قدركم بما اخترته أن يكون قدري.»[١٩]

لكن، إلى أين يقود هذا الموقف الممعن في الرفض؟ وهل هناك من بديل له؟ إنه لمن الصعب العثور على جواب شاف وصريح لهذين السؤالين، فالحيرة جزء لا يتجزأ من تركيب الشخصيات، ومشاعرهن تتسم باضطراب وتزعزع كبير لا ضابط له، ولا مقياس لأي شيء عندهن سوى ما تمليه عليهن ذواتهن، ولأجل ذلك فإن الذات، مرة أخرى، هي ترمومتر التجربة القصصية وشحنتها في آنٍ واحد. ثم إن رفضها مبدئيًّا يتسم بالعشوائية والتشتت لا يمكن أن يعطي بديلًا منهجيًّا أو واضحًا، إنه لا يمكن أن يقود سوى إلى التشتت بمسالك «الأنا» والانزواء في منعرجاتها والعكوف على آلامها وأحزانها: «إنني امرأة قطعت المسلك الفاجع لوحدي ... باعتداد، وبتهور ... بطفولة متطرفة ... وبأخطاء كبيرة ... سأعيش قضيتي في نسيان يطمس معالم فجيعة ... وفي انسياب قاهر مع تيار زمن أرفضه.»[٢٠]

إن مقولة الذات في قصص خناتة بنونة كاسحة ومدمرة، وهي صلب القضية حتى ولو جاورتها قضايا أخرى فإنها لا بد أن تتلظى في جحيمها، ولا بد أن تقذفها بحممها، ليتكون كل شيء بالقلق والحزن الذاتي الماحق، وليتقمص العالم صورة المرأة-الإنسان وهي ترتل على العالم وصايا جديدة ومعزوفات توقظ الدهر الحريمي من سباته وتهزه من استكانته.

غير أننا نحس في ختام تحليل هذا العنصر الهام أن طرح المقولتين السابقتين في كتابة أديبتنا واستقطاب قصصها حولها استقطابًا يكاد يكون كليًّا، إذا كان له ما يبرره ويزكيه من ظروفها النفسية والفكرية وفي معايشاتها وإحساسها بالدور السيادي للرجل والأعراف الاجتماعية التي هي من صنع فترات الغبن والإجحاف، فإننا، إلى جانب ذلك، نحس أن قدرًا كبيرًا من التأثر والتقليد قد ساهم في تضخيم القضية، أي التأثر والتقليد لنماذج ومضامين الكتابة العربية النسوية في المشرق العربي. إن مراجعة سريعة للنصوص القصصية للأديبات المشرقيات تجعلنا نقف على مضامين الرفض الجامح والتأكيد الأنوي المتطرف، والانسياق وراء سيول من المشاعر الذاتية التي تقدم نفسها محورًا ومرتكزًا وبديلًا.

إن السخط على السلطة الأبوية والرجولية أمر بين وشديد الجلاء لدرجة الإبهار في قصص كاتبة معروفة هي غادة السمان في مجموعتيها القصصيتين «لا بحر في بيروت»

و«الغرباء» خاصة، وعند كاتبة أخرى هي ليلى بعلبكي، وكذا عند كوليت خوري، فشاغل هؤلاء الكاتبات الأول وعنصر الصراع والتأزم في مجال كتابتهن القصصية، ومن يدري، فربما الحياتية، هو الرجل باعتباره طرفًا نقيضًا ومهيمنًا يواجه في الطرف الآخر قوة أخرى تمثل الصلف والتحدي واللوم والانتقاد، بل والهجاء اللاذع أحيانًا، والكاشف عن مشاعر تبلغ حد المرضية والتعقيد، وإذا كان هناك ما يبرر للأديبة العربية أن تطالب بحق بنات جنسها وتستخدم قلمها في الذود عن حقوقهن وإقرار وجودهن بكامل الشروط الاجتماعية والإنسانية، فإننا نرى من الضعف، وبساطة التفكير، وخفة الوعي أن يتحول الإبداع القصصي إلى واجهة لإفراز المشاعر المريضة وتضخيم الذات في صورة عصابية مع غياب الطرح العلمي والناضج لوضعية المرأة والرجل معًا، في مسلسل العلاقات الاجتماعية التي تهيمن عليها قوى الغبن والاستغلال، والتي يعاني الجنسان معًا، من إزارها وتبعاتها.

وأيًّا كان الأمر فإننا نحس أن لعامل التقليد نصيبًا لا يستهان به فيما انساقت إليه أديبتنا المغربية، دون أن ننكر، بتاتًا، ما للظروف الموضوعية والخصوصية من دور في تجميع ركام المكبوتات النفسية، وفي إيجاد منافذ تنفيسها وإخراجها في تعبير فني تتضخم فيه الأنا مبتزة حق الآخر، ويفسح العالم الموضوعي فيه المكان ليمتد خلاله عالم ذاتي حافل بالأسرار واللواعج، وثري في بحثه عن آفاق الخلاص من أزمات الحيرة والقلق والتذمر.

(٣) أبعاد ثلاثة لأدب اسمه البوح والاحتجاج

إذا كان ذانك هما المحوران الأساسيان اللذان تدور حولهما القصة القصيرة لدى قاصتنا، وهما اللذان يستنفدان جماع تجربتها كإطار كبير لها، فإن المواضيع القصصية التي تضمنتها قصصها تتراوح في ثلاث اتجاهات أحببنا أن نسميها أبعادًا، اعتبارًا لما سبق أن سقناه، آنفًا، من أن الاتجاه الأساسي في كتابتها ينبثق من رؤيتها الذاتية، والخصوصية كشرط أسبق: «الأدب تعبير ذاتي يتشكل حسب كل نموذج بشري يمارسه»[٢١] وتجسد هذه الأبعاد حصيلة اهتمامات الكاتبة الفكرية وخلاصة نظراتها وفلسفتها في الحياة، وزبدة أحاسيسها ومشاعرها الفردية، كما تكشف، من نحو آخر، عن مدى ارتباطها بالقضايا الأساس التي دأب قصاصو الستينيات من جيلها، على معالجتها، وعبروا من خلال معانقتها عن وعيهم الفكري والتاريخي، فضلًا عن أنها تبرز لنا، من نحو ثالث،

الخلقية الفكرية العامة التي تنطلق منها خناتة بنونة، أو المنظور والقاعدة النظرية التي تستند عليها صياغتها الإبداعية، في حقل الفن القصصي القصير بالمغرب.

وتلزم الإشارة إلى أن التتبع الذي سنعمد إليه يعتمد مجموعتيها: «ليسقط الصمت» و«النار والاختيار» المذكورتين آنفًا، على ما بينهما من تباعد نسبي في الصدور، لأننا نعتقد أن الكاتبة لم تحقق تطورًا بعيد المدى فيما بينهما، من حيث جوهر الطرح الفكري، وإن كانت أدوات التعبير القصصي قد شحذت وباتت طيعة بشكل أوفق من السابق يضاف إلى ذلك أنها في مجموعة «النار والاختيار» سعت أكثر من ذي قبل إلى معانقة القضايا القومية وتضمينها معاني إنسانية فذة، وفنيًّا، إلى تلمس طريق النصر الروائي كما يظهر ذلك خلال قصة «النار والاختيار» التي تعد نصًّا يقع بين القصة القصيرة والعمل الروائي، ويتوزع بين ملامحهما ومجاليهما، أحداثًا ووجودًا، صورًا ولغة وشكلًا.

(٣-١) البعد القومي

ونعني به ما اتصل بالواقع العربي التاريخي والحضاري، وما يشمل الأمة العربية في ظل الصراع ضد مختلف ما يعوق سيرها وتطورها. وهو عند الكاتبة يرتكز، أساسًا، على معالجة القضية الفلسطينية ومصير الشعب الفلسطيني الذي شرد من أرضه واغتصبت منه حقوقه وصار نهبًا للضياع والإبادة من طرف الصهيونية والرجعية العربية، كما يشمل هذا البعد أزمة الإنسان العربي، بعد نكسة حزيران ١٩٦٧م، وواقع فقدان الكرامة والهوان الذي آل إليه أمام نفسه وإزاء غيره من الشعوب الصاعدة. على أن مصير الفلسطينيين هو السوط الذي يظل يعذب الكاتبة ويلهب وجدانها وذاكراتها ألمًا وتحرقًا فتنزف روحها بكاء ويسيل قلمها أسى على عذاب فلسطين وجروحها الفائرة في جسد الأمة العربية.

ويئول هذا الوقوف الشديد عند القضية الفلسطينية لدى الكاتبة إلى سببين اثنين جعلاها تضعها في قلب حرقتها وتفسح لها حيزًا واسعًا بجانب همومها الذاتية: أما الأول فهو رحلة إلى القدس في وقت كان للمدينة بعد جانب عربي، ولم تكن أقدام الصهاينة قد عاثت فسادًا في الأرض العربية ودنست طهر المدينة، فوقفت بعينها على آثار النكبة ومشاهد التشرد والطرد الجماعي للفلسطينيين، وعاينت الفقد ولمست آثاره عن كثب، وتراءى لها المارد العربي في فلسطين، في القدس، في المسجد الأقصى، وقد اندحر وتساقط أشلاء ومزقًا، وتفاعلت نفسها مع بانوراما النكبة والفجائع الصغيرة والكبيرة المتولدة

عنها، وتجمع ذلك كله في وجدانها ليعطي شعلات من الانفعال بالقضية الفلسطينية ومصير شعبها.

والسبب الثاني يكمن في تلك الهزة العنيفة والمزعزعة التي أصابت كيان المثقف العربي ووجدان المبدعين العرب كافة إثر هزيمة يونيو ١٩٦٧م، وعلى الرغم من أن مظاهر التخلف والضعف العربي كانت واضحة، ومعالم التدهور السياسي والاقتصادي والحضاري كانت بادية وسائدة في البيئات الاجتماعية والاقتصادية، كما أن مواقف عملية ونضالية كانت قد اتخذت في وجهها، وكان مسلسل التصدي للأطماع والهيمنة متواترًا، وعلى الرغم من أن المبدع العربي صور في حالات ونصوص كثيرة معاناة الإنسان العربي، على تباين أوضاعه وانتماءاته، وضروب تقلبه بين بؤسه وأزماته، وتخلفه ونشدانه للعلى، نقول، إنه على الرغم من ذلك كله فإن الهزيمة التي ابتلي بها العرب طوحت بكثير من الهمم والنفوس، وخلخلت جيلًا بأكمله فضربت يقينياته وقناعاته وهزت معتقداته، وأفقدته الثقة فيما حوله وأنبتت في داخله أشواكًا من القلق والمخاوف، وجعلته يتساءل، مجددًا، عن هويته وكأنه شجرة بلا جذور أو أصول، ودفعت مثقفينا، على اختلاف فصائلهم والتيارات الفكرية التي ينضوون تحتها، إلى الشروع في عملية مراجعة لماضيهم وتراثهم وإلى استكناه واقعهم واستبصار مستقبلهم داعين إلى نبذ الحاضر بأكمله، بل، والماضي أحيانًا لأن فيه جذور الهزيمة ومنه امتدت جحافل غزوها وانتشارها.

كانت الهزيمة، إذن، صعقة ألقت المثقف والمبدع العربي ورقة في مهب الريح، وكانت الهزيمة، أيضًا، بالنسبة لأديبتنا هزة عنيفة أخرى أججت انفعالها وزادت من حدة قناعة الرفض لديها من ناحية، ومن استمساكها بمعانقة القضية ذات البعد القومي لأنها قضيتها وقضية أمتها وجيلها، لأنها الهوية والذات معًا، حيث يمتزجان في قصص «يا يافا – مسيح لا ينهزم»[٢٢] ويثمران عملًا قصصيًّا يملك من قدرات التأثير والأسر الوجداني الشيء الكثير.

تطالعنا قصة «الصمت المزق» في بداية مجموعة «ليسقط الصمت» كأول مدخل للقضية القومية: في البدء كانت فلسطين، هكذا تهجس القصة، كانت، ولكنها لم تعُد أو لم تبقَ، فهذا الصمت الآن، الصمت الجنائزي القائم على الأنقاض والتشرد يمزق كل حبال الحياة، والماضي والحاضر و«المناديل والأسلاك، والممر الغائر الأخاديد: وجراحاتك ... كل ذلك يهدم تراث الإنسانية من القيم: «لا عدل ... لا حق ... لا هم ... لا شرف على الأرض.»[٢٣] من هذا المنطلق تعمد بطلة القصة الموجودة في حاضر النكبة إلى إقامة حوار مع المجال الذي تتحرك فيه، وما يحمل من رعشات الذكرى واشتعالاتها الأليمة، وهو

حوار ينبع من عمق الشعور بالمأساة في دخيلة البطلة ويستمد من العالم المندحر أمامها ذبذبات الحسرة والتمزق ثم يثوب إليها، أخيرًا، وقد ازدادت الذبذبات جرسًا وتسربا إلى ذات أسرها الحزن واستبد بكل كيانها زلزال النكبة: «وسكتت ... فلقد بلغت أن أدرك، لكن ما أهمية ذلك ... إن الإدراك والصمت والحديث، إنما هو طحن للزمن، وكنت أريد من الزمن الآن أن يتمطط، أن يبلغ وعيه، على الأقل، في قضية واحدة، ليكون في صالحها.»[٢٤] ويتواصل الحوار الداخلي-الخارجي زارعًا السؤال تلو السؤال في الموجودات الساكنة التي ينطق صمتها بالكثير، وهذه الإجابة المتضمنة تنطقها البطل على لسانها بلهجة تقريرية، جد مباشرة، تقرر حال الشعب الفلسطيني «قولي لهم ... إنهم يتحملون مسئولية ... إنهم ماتوا ... أماتتهم الفرقة والأطماع والدولار» ... «وحيدون ... بلا وطن، بلا نسب، بلا جنسية ... بلا ظهر حنون يحمي ظهورنا»،[٢٥] هذه هي هوية الفلسطيني الأولى كما عاينتها البطلة، ولأنها ترفض هذا الواقع المعطى فقد أرادت أن تمزق الصمت حولها، صمت النكبة والأسلاك صارخة: «أبدًا لن يكون ... أبدًا لن يكون.»

في مجموعة «النار والاختيار» يجد التعبير عن القضية الفلسطينية مدى أوسع من الفهم وحجمًا أروع من التمثل والمعاناة. في هذه المجموعة تنتقل القصص التي تطرح القضية من صعيد المباشرة والاستصراخ إلى صعيد البوح بشجن الأعماق وتعرية الغلاف الخارجي لواقع النكبة عبورًا بتعرية العالم الداخلي للأبطال الممزقين بضياع وتشرد الوطن، والذين لا يجدون قضيتهم سوى في عناق ذلك الضائع والمفقود، وتتخذ المعالجة القصصية شكلًا غنائيًّا شجيًّا، وتظهر من ناحية أخرى أكثر إحكامًا وأكثر ميلًا إلى إيجاد الموضوع أو الموقف الذي تلتف حوله القصة ويتاح فيه للبطل جمال الحركة والتعبير في قصة «نداء الدم»[٢٦] نتعرف على شخصية «صبح» الذي يجمع التناقض في اسمه ووجوده، وهو في رحلة حياته المعذبة، وتترصده الكاتبة في لحظة صراع نفسي حاد ينهشه ويجعله موزعًا بين واقع المطامح الخصوصية، وبين الاستجابة إلى واقع قضيته كفلسطيني: «يسخرون مني، هم أم القدر، حينما وضعوا فوق قتامة حياتي شارة نور لا أملكه ... صبح! فأي الأصباح أنا مع سور القدس وأسلاك بيت صفاقة وغربة موكب الأنبياء بالخليل ... فعلى حلكة يوم بوطني أستيقظ وعيني عن شبه إدراك لاسمي ... فحاولت أن أفهمه ... أن أجده في الصورة الدامية الكالحة من حولي ... أن أستخرج من إشراقته سببًا يتطابق مع ما يحيطه، ولكن الكفين كانتا تضغطان على معصمي وتسرعان بي لأن توصلاني إلى شط حياة»[٢٧] على هذه الوتيرة تتحدد أزمة البطل «صبح» وبتلك

الحسرات تمتلئ نفسه ويغترب كيانه، كان نداء أمه: صبح يا صبح، يحرك فيه كل قوى الغضب الراكدة ويثير في نفسه شهية الحياة الحقيقية التي يسترجع فيها المرء كرامته وحقيقة الشعور بالوحدة، والتطابق مع هويته الأصلية في أرضه، لذلك يرفض صبح كل خنوع أو استسلام، ولذلك ينتفض فيه كل الشعور المكبوت من أجل الحرية الموعودة فيستجيب: «حاولوا فيما بعد، هم وتآمر العالم، أن يغرسوني هنا ... في البعيد، ولكن عروقي أبت إلا جذورها ... هنالك في بقعة الدم والتربة والدموع ... فيا أمي هل تسمعين الآن فرحة بدئنا؟»[٢٨] وتسترسل القصة، عبر الحوار الداخلي للبطل، وهذا هو الحوار هو الحدث أو الموقف-القضية؛ إذ لا فعل أو حدث يتشخص أمامنا، ولكن صوت الضمير الهادر يتحرك في كلمات متوترة ترسم دائرة الصراع النفسي مع متطلبات الواقع، ولكن حين تحدث الاستجابة تأبى الكاتبة إلا أن تكون خطابية صارخة بهذه العبارات العارية: «لبيك أيها الصوت ... سنهزم الموت بالنصر.»

إن الخطأ هنا يكمن في تجريد القضية ورصدها ضمن تعميم لا يحده إطار أو تكتنفه دائرة فعل أو حركة ... إن الكاتبة المتلئة بالقضية، إحساسًا وقناعة، تحاول أن تجرد من نفسها ومخيلتها أصواتًا وخيالات لتردد رفضها ولتعلن احتجاجها في توتر وهيجان لا ينضبطان في إطار محبوك أو نسيج قصصي ذي قدرة على التبليغ الهادئ والإيحاء بالتجربة القصصية في أبعاد وتراكيب موضوعية، وهكذا تكاد القصة أن تتحول إلى شحنة من الانفعال العائم تصوغ فيه الكاتبة صورة قصصية بالأدوات الفنية التي تمتلكها.

هذه الملاحظات تجد موقعها أيضًا في قصة أخرى هي «يا يافا» من المجموعة نفسها، وتكاد تقدم الموضوع نفسه، اكتشاف حقيقة الهوية الضائعة، الهوية الفلسطينية والعمل من أجل استرداد الكرامة. تقدم هذه القصة شعورًا أكثر جموحًا وانفعالًا بالقضية القومية، وتظهر البطلة وقد تقمصت حسرة جيل بأكمله، وغضبه، وتفتح فكرها ووجدانها فتحًا عارمًا على الأرض الضائعة والرغبة في اكتشاف نفسها ونبذ واقعها المزيف والمحاصر لصياغة واقع أكثر أصالة وتجددًا، يجعل من استرداد الأرض منطلقه ومطمحه.

تبدأ القصة من منطلق التساؤل: «حينما بذل صوتك جهده وقال لي: لسنا من هنا، انفتح في قلبي ما وددته: لقد كرهت أن أكون من هنا، من الدرب الذي تعفر سطحه بكل الوحل، فمن أين نحن يا أماه.»[٢٩] يسجل هذا الاستفهام أول خطوة تقطعها البطلة في طريق البحث والسير على درب اكتشاف نفسها وواقعها، وهي لذلك تأبى إلا أن تواصل

السير رغم اعتراض الأم وغضبها، فهذه تعلم أن الطريق وعر وشائك، ولا تريد أن تزداد فتاتها ضياعًا في ضياع إلا أن التصميم هو قدر البطلة ويافا هو محجهما، وحين يسري الحب إلى قلب البطلة يكون حافزًا آخر على الوصول: «كان حبك وغربتي يتصارعان، وكيف السبيل؟»[٣٠] لأن هذا الحب لا يستطيع أن يفعل شيئًا فمصيره الرفض: «أنا أريد أن أتجاوز اللحظات لأخلق أخرى في غير الوحل ... في غير هذا الدرب وبصماته، فهل تستطيع أن تنجز أمرًا خارقًا؟»[٣١] وهكذا تتجاوز البطلة واقعها بالوهم فتتخيل نفسها وقد وصلت يافا وشرعت تدمر العدو الصهيوني، وتحقق وجودها المطلوب.

إن تحقيق الواقع عن طريق الحلم أو الفعل الحالم يعد خاصية ثانية تضاف إلى خاصية التجريد في القصة القصيرة ذات البعد القومي لدى الكاتبة، بل لعلها خاصية متممة للأولى؛ إذ إن التجريد المتحرر من كل قيد موضوعي أو حدثي يستطيع أن يجر معه سلسلة من التصورات التي ترتفع عن احتكاك اللحظات والممارسات المباشرة لتهيم في سماء التهويمات المصطنعة والتي تعبر، في ذات الوقت، عن العالم البديل الذي تقف العوائق في طريق تحققه، والتجريد المتحرر يغذي، أيضًا، نزعة الكتابة الانفعالية، المتذمرة ويهبها أفقًا أوسع للشطحات والتفجيرات اللفظية المتقطعة عن الخط القصصي.

ملاحظة ثالثة يمكن إدراجها في هذا الباب، وتقوم في أن القصص التي كتبتها خناتة بنونة ضمن ما أسميناه بالاتجاه أو المنحى القومي محصورة في بعد واحد، وهو بعد البطل الذي تقترحه الكاتبة، أو بعدها الخاص، لا غير، وتعدم كل طرف آخر يمثل وجه الصراع أو مجاله حتى لتكاد الشخصية تصبح دنكشوتية الإهاب والظل، وهو مأخذ يضاف إلى مآخذ أخرى. كما تفتقد القصة القصيرة بنيتها التركيبية وفعاليتها الدرامية، والحس الدرامي الوحيد هو الذي ترتعش به البطلة، لكن، في تذمر وحدوي قاتل لا تجعل القضية المتبناة تتشخص وترتفع إلى صعيد الإقناع الهادئ.

(٣-٢) البعد الاجتماعي

وهو بُعد آخر تندرج فيه الكتابة القصصية لدى خناتة بنونة؛ إذ إنها تعمد شأن قصاصي جيلها ومن سبقها إلى الالتفات إلى القضايا المباشرة لواقعها وحياة الشعب الموجودة بينه، وتحاول التقاط لحظات شرائح من هذا الواقع، واقتناصها في لقطات قصصية تبرز ما يعانيه الإنسان، وما يعذبه وينقض وجوده المادي والاجتماعي بوجه خاص ومنظور كل كاتب — كما أسلفنا — هو الذي يحدد زاوية الالتقاط ومناط الاهتمام، ولذلك فإن القصة القصيرة ذات البعد الاجتماعي عند أديبتنا لا بد وأن تخضع لتقييم خاص.

إن خناتة بنونة تريد أن تكون لها نظرتها الاجتماعية للواقع الاجتماعي، وتريد أن تسمع صوتها واحتجاجها ضد ما يجري حولها، وهي إذا كانت، أصلًا، كاتبة ذاتية فهذا لا يحول بينها وبين اختراق الحاجز الذاتي، ومحاولة التسلل إلى واقع جماعات لا يعذبها أي صراع نفسي أو وجداني، بل يكدها العيش ويطحنها السعي وراء اللقمة، وتنافح من أجل قيم مادية مباشرة لعلها تختلف تمامًا عن القيم الطبقية والفكرية للكاتبة، وتتغاير، جذريًّا، مع أفقها الذاتي والثقافي، ومع احتمال التغاير والاختلاف يبرز بون أول متمثل في كيفية طرح الواقع الاجتماعي والتعامل معه وتشكيله لدى الكاتبة من ناحية، وفي الجوانب التي تراها الكاتبة أكثر حساسية، والمعاني الأشد قابلية للإثارة والإيحاء، وأن تقديم الذات على الواقع والإيمان بأسبقيته عليه، عدا كونه مستوى مثاليًّا أخرق يحدد، من البدء، صعيد الرؤية الاجتماعية ونسقها، أي أن هذه لا تتولد وتنمو إلا بالتنازلات التي تسمح بها النظرة الذاتية، وبعد أن تكون قد تلبست وغاصت في الرؤية الذاتية، وغطست في بحرها اللجب، وباتت مدفوعة بكل ما يكونها ويمثلها، لأجل ذلك كله فإن القصة ذات البعد الاجتماعي عند خناتة بنونة، بل وعند كتاب آخرين، تقدم لنا واقعًا مصاغًا وفق أقانيم ذاتية، واقعًا مشربًا بوعي طبقي مسبق هو الذي نضدها، ولذلك، لن يكون غريبًا حدوث تباعد على صعيدي الرؤية والطرح الموضوعي للواقع الخارجي، وإن كنا نرى أن ما يؤدي إلى هذه الانسياقات هو الوقوع تحت ضغط الإحساس والشعور الانفعالي بالقضية الاجتماعية بدلًا من تأملها وتمثلها دون صخب أو جلبة.

في قصتين اثنتين من المجموعة القصصية «ليسقط الصمت»[٣٢] يمكن أن نتبين تجليات هذا البعد ومعانيه ومستوياته، ففي قصة «الشيخ والأرض»[٣٣] تعكف الكاتبة على حياة إنسان انتزعت منه أرضه وبات نهبًا للفقر والتشرد، وهذا الموضوع سبق أن عالجه أكثر من قاص مغربي، ورأينا أنه احتل عند عبد الكريم غلاب مكان الصدارة وألقى فيه بثقله النظري، الأيديولوجي، وهو هنا عند أديبتنا لا يخلو من هذه النظرة، وإن اتسم بصبغة مشفقة، تعاطفية، وإن كانت ترى أنه يعكس: «جناية فظيعة تفصح اقتصاديًّا مهلهلًا»،[٣٤] وترسم الكاتبة في الفقرة التالية طبيعة الرابطة التي تجمعها بهذه الشخصية-الموقف: «نقبع مع بعض ... اكتشف بك غلط سهوي، خيبة ماضي وترى فيه أنت التفاتة كان يجب أن تكون لك، منذ أن سلبك الأجنبي ضيعتك ورمى بك إلى المدينة، تواجه الخصاصة ووهن الشيخوخة وتعجرف الكبار»[٣٥] وتتحدد أزمة الشيخ أكثر في هذه الفقرة: «سبعون سنة أحملها لوحدي، بلا أبناء بلا أهل ... بلا أرض ... بلا أي أحد! أجرجرها في ذيل كبير أطلب بها اللقمة نهارًا لأرميها ليلًا في يأس فظيع في ركن من الشارع! وأين أرضي؟»[٣٦]

لا تنكشف لنا الأزمة إلا عبر صرخات محتجة وانتفاضات ساخطة لاعنة بين صوتين، صوت الشيخ، وصوت البطلة، باعتبارها ضمير المدينة المعذب، ولكن صوتها في النهاية هو الذي يستجمع الأزمة ويفجرها، وحين تتفجر لا تبقى سوى أشلاء، أشلاء التعاطف والشفقة مع واقع مؤس!

إن «الشيخ والأرض» نموذج القصة الاجتماعية كما تتصورها الكاتبة، وهي التي تطرح أزمة من الواقع، ولا بد أن تعبر عن وجه من القهر والابتئاس المجلل بظلال رومانسية حزينة، والتصدي للواقع-الأزمة، عند الكاتبة في هذا المضمار لا ينبع من رغبة في رصد قضية أو لحظة بكثافتها ودلالاتها القريبة والبعيدة بقدر ما ينبع من تفجر إحساس غامر وغاضب على وضعية غير إنسانية ومشروطة بواقع متخلف واستغلالي لذلك فإن المعالجة هنا تستتبع شكلياتها ولوازمها، وتكون وفية لمصدر انطلاق التجربة المرصودة، أي الشعور المنفعل، ومن هنا، وبدلًا من الرصد المتأني وبناء الموقف القصصي وحبك علاقاته وإبراز تشابكات اللحظة-الأزمة، بالكثافة والدلالة التي تحملها، بدلًا من ذلك تنصاع الكاتبة، دون قدرة منها على امتلاك ناصيتها، نحو جاذبية اللحظة في دفئها الإنساني، كما تظهر لها في دائرة فهمها وتصورها، فتهبها من فيض نفسها ما تهب وتجزل لها من الأوصاف والعبارات الإطلاقية ما تجزل، وتنفس عن حزنها ومكبوتاتها، ولكنها في ذلك لا تشيد بناء قصصيًّا وهي تصوغ خواطرها تجاه موقف إنساني قديم ومتكرر، وترتكز هذه الصياغة، هنا، على قاعدة هشة هي الانفعال الطارئ والعابر.

ونحب أن نستخلص، انطلاقًا من هذه القصة ومن قصص أخرى مماثلة، بأن الموضوع القصصي ذا البعد الاجتماعي عندها فاقد لكيانه المادي، مفتقد للنبض ورواء الحياة، ولن يتم له الوجود والإقناع وقدرة التوصيل إلا إذا وضع في إطار وعي فني وفكري حي ومتفاعل، أي بعيدًا عن نزوة الانفعال وفورة الشعور، وهما من السمات الرئيسية والأكيدة في قصص المجموعة، وإن كانت من نحو خاص تهبها أَلَقها ووهجها الخاص.

في قصة «بداية الطريق»[٣٧] نعثر مرة أخرى على الموضوع الاجتماعي من خلال وضعية شقية لشخصيتين اجتماعيتين مسحوقتين تعيشان ظروف العوز والضياع المادي، وتتسلل الكاتبة إلى محيطهما في محاولة لرسم عالمهما ومشاغلهما وهمومهما، مقدمة للشخصيتين كطرفين متناقضين، سالب وموجب، الشخصية السالبة منكفئة على نفسها، منصاعة لبؤسها، بينما الثانية رافضة تشق درب التمرد والعصيان على الواقع المفروض وتلهج بلغة ترفض قاموس الاستسلام والتواكل ... إن هذه الشخصية هي البديل الموضوعي الذي

تطرحه الكاتبة في قصة «بداية الطريق» تريد من ورائها دفعنا إلى ساحة الفعل، أو دفع بطليها معًا إلى المواجهة وتصعيد الأزمة تصعيدًا نضاليًّا فتنفتح التجربة البشرية في هذه القصة، حينئذٍ، عن أفق أوسع وتقطع رتابة الخنوع والطريق المسدود.

غير أن الإيمان بالقضية شيء، كما ذكرنا، وتصعيدها وجلاءها تعبيريًّا شيء آخر ولذلك فالكاتبة لا تفلت من الانزلاق في المآخذ التي مست كثيرًا من القصاصين ذوي النزوع الوطني الاجتماعي، والذين حفلت قصصهم بالخطابية، ونهجت طريق استلام الكلمة من لسان الأبطال واحتكارها احتكارًا خاصًّا يضيع على الشخصية وجودها ويحرمها من تميزها، يقص جناحيها ويضعها أسيرة في قبضة الكاتب، فينفخها هنا ويضخمها ويمد في صوتها كل ما تهدر به حنجرته وظانًّا أنه يسدي إليها أكبر خدمة، وإن كان لا يفعل سوى إضاعتها وإبعادها عن النهج الذي ينبغي أن تسير عليه، ألا وهو نهجها الخاص الذي يمليه الموقف في القصص وبنية النص الفنية ومناخ التجربة وملابساتها، وبصفة أخص، الإمكانات الفكرية والذاتية للبطل، إن قصة «بداية الطريق» تقدم صيغة للبطل المستلب لكاتبه لا لحقيقة واقعه وأزمته، إنه بطل خارج النص ومعزول عن بنية تركيبه وتفاعله. لنستمع، مثلًا، إلى هذا الخطاب العجيب لشخصية قصصية من عامة الناس، وهي تردد كلامًا بهذا المستوى من الفهم والرفض: «ما دمنا لا نعيش لأي شيء، فلم لا نبحث عن هذا الشيء ابتداء من ذواتنا العاطلة، وأنفسنا الراكدة، وقوتنا المبددة فيما لا يجدي تصوريًّا أحمد أني أحس كأني في يومي الأول ... بهجة لقائي بالحقيقة تستطيع أن تجعلني أتحمل كل شيء، حتى الموت من أجل أن أفهم ... أن أعمل ... أن أحقق لطائفتنا في هذا المكان، وفي كل مكان، حقها في أن تعيش، وأن يكون لها هي أيضًا حقها في أن تصرف طاقتها وقوة عضلاتها إلى مشروع، لكنني أحس القصور ... جهلي ينكشف الآن أمامي بشكل ينغص ... غير أنني لن أستسلم، وهو ما أريدك أن تساندني فيه ... أن تحس نفس ما أحس: بقوته ... وجلاله وعزمه، لأفتح فمي وأبدد عقيرتي: أيها العراة ... أيها النائمون في زوايا المدن الغافلة ... يا من تعيشون دون أمل في التغيير: افهموا.»[٣٨]

إن هذا الخطاب المنتزع من الحوار الذي دار بين الشخصيتين غني عن كل تعليق، وهو يعكس إلى حد بعيد صوت الكاتبة ومطالبها، وليس فيه من وجود الشخصيات أو ظلالها شيء وهو هنا صوت معقلن وهاتف، ركيزته، الاحتجاج وليس الوصف، التقرير وليس الإيحاء والاستصراخ وليس التشخيص الحيادي القادر على إبراز التجربة القصصية في معالمها ومناخها إبرازًا يفي بذاته ويوحي بمكامنه، ولذلك تسقط القصة ذات البعد

الاجتماعي عند خناتة بنونة في الابتسار النظري والمسبقات الفكرية، وتقع أسيرة هوسها وانفعالاتها واحتفالها بواقع الإنسان المحروم، كما تخضع إن لم يكُن هذا سبب مآخذها، لتلك النظرة المشفقة والتعاطفية، التي تعبر عن موقف طبقي متعالٍ، هو الموقف الذي نجده عند كل الذين ينتمون إلى الطبقات العليا أو الوسطى، ويحاولون تملق ودغدغة مشاعر وأوضاع الفئات المحرومة والمنبوذة في المجتمع. إننا نعلم، سلفًا، أن الشفقة والتعاطف لا يصوغان، وحدهما، فنًّا، فكيف يمكنهما أن يكونا وعاءً صلبًا لتجربة واقعية، ناضجة وجيدة؟

(٣-٣) البعد الذاتي

وهو في نظرنا مجال الاندفاع والتحرر لدى الكاتبة، ففيه تبرز خصائصها وتجد نوازع نفسها، وعناصر تكوينها وأزماتها، والمنطلق والانفتاح، فتتمدد التجربة وتصنع لها أكثر من موضع ومرتكز، وهو في الوقت الذي يقدم لنا خصوصية الكاتبة يفسح الطريق لعناصر ومكونات أخرى لتزاحمه وتمد لها جذورها وغصونها متشابكة متعاضدة، أي أنه يسعى لكي يكون عنصرًا استقطابيًّا تلتف حوله سائر عناصر الواقع الداخلية والخارجية مطروحة في صيغة مندمجة ومتكاملة، لكن عملية التكامل والوحدة، هاته، لا تتم لأن القيم الأساسية عند الكاتبة تظل قيمًا ذاتية في جوهرها، ولأجل ذلك فإن كل التفرعات والمنعرجات التي قد تذهب إليها بعض التجارب ما تلبث حتى تعود إلى منبعها الأم، لكن علينا ألَّا نغالي في تقدير جانب الذات في سياق هذه المعالجة أو النظر إليها كستار كثيف يخفي معالم الواقع الحقيقية والداكنة، إن الموقف الأساسي عند الكاتبة موقف ذاتي ولكن ليس فرديًّا، أي إن الطرح الذاتي لتجربتها في الحياة والإبداع مستنبت من جذور عدة وليس من جذر أو تربة واحدة، كما أنه ليس إفراز أنانية خرقاء أو أنا مفردة لا ترى فيما حولها سوى امتدادات أو انعكاسات لها. إن خناتة بنونة سواء في تجربتها الفكرية أو من خلال ما تبلوره النصوص القصصية تجعل من ذاتها وأناها الإبداعية بؤرة تنصب فيها سائر الانفعالات والممارسات غير أن هذه تفلت من حس المراقبة الواعية ولا تخضع للتمثل المطلوب، ومن ثم لا تأخذ أية سمة موضوعية، مما يجعلها تنضح بقشعريرة ورعشات خاصة، وتتسم بخصائص مفردة، انفعالية، لا واعية.

لقد اقتحمت خناتة بنونة ميدان الكتابة اقتحام الباحث المتلمس طريقه وسط حيرة واضطراب كبيرين شأن العديدين غيرها، وهي تذكر في «تجربتها الشخصية»[٣٩] أنها بدأت

شاعرة ثم اكتشفت أن الشعر يقصر عن احتواء منازع نفسها، فانتقلت إلى القصة، وهكذا فإن تفجير مكبوتات النفس هي حافز الكتابة، ويمكن للدارس أن يضع، يده في كثير من الأحيان، على هذا العامل كعنصر هام من عناصر تقييم التجربة الإبداعية، وإن كانت هناك عوامل أكثر موضوعية تتدخل لصياغتها ووضعها وفي كل حال فإن مجموعة «ليسقط الصمت» تقدم لنا نماذج قصصية هي عبارة عن التأملات التي تغمر النفس ويزدحم بها الفكر ويضيق إذ يكاد ينفجر، فتأخذ سبيلها إلى الورق كضربات ريشة صارخة، وكقرع طبول عنيف، ولكيلا يضيع القرع دون صدى فإنه يجهد ليتشكل في محسوس، في تشكل مادي، أي عبر صورة موجودة، بالفعل، في إطار العلاقات الفنية التي يمليها ويفرضها القالب القصصي، وأحيانًا أخرى بتجرد تام عن هذه العلاقات وفي إعراض كلي عنها. لكن ما يبقى سيد الساحة ومركز الحساسية الأكبر هو تلك التأملات المتقطعة والرعشات النفسية تأتي في صورة شطحات وتهويمات تعبيرية تجد فيها النفس انطلاقها والقلم جولته، لنتأمل هذه البداية من قصة بعنوان «عاصفة من عبير»، والعنفوان نفسه ذو دلالة كبيرة: «أنت ... يا مبخرة قد تنعش تراكم السنين في عروقي ... تذيبها ... تحيلها إلى هنيهة ضائعة في خضم نشوة ... لماذا، لماذا تسبلين عليك أردية ملل تمضين ... يسحبك من عالمي المعربد نداء يجلل في نظرتك عالمك بالضياء ... فتخلقين لي ... وراء قضبان صمتي، فجيعة إنسان يحتضر»،[٤٠] وما يرد بعد ذلك هو مناجاة رجل لامرأة، للمرأة التي اكتسحته مثل: «أغرودة تحكيها السواقي، والخمائل والأصائل والأسحار»[٤١] ولم تلتفت فيه إلى رجولته، ولكن إلى ما يطفئ ظمأها وحنينها، لم ترَ فيه سوى الوهم العابر، بينما يعب هو من «سعير الأشواق»، لا شيء يحدث أو يتشكل هنا، وإنما هي جملة من الصور المزخرفة والمنمقة يحاول فيها رجل أن يكشف عن حقيقة تعلقه بالمرأة، وبالمقابل، ظلالًا من طبيعة تلك المرأة، كما فعلت ذلك من قبل جل الكاتبات العربيات وهن يرسمن جنبات عالمهن الرومانسي الذاهل.

في قصة «المتشردة»،[٤٢] والتي تدور عقدتها الشكلية على محور الصراع عند الكاتبة، وهو استحالة اللقاء بين الرجل والمرأة في نطاق وضعيتهما الاجتماعية والتاريخية المقننة، نجد هذه الضربات والصرخات الطائشة لبطلة التذمر والسخط، محور ومرتكز وجودها:

> «أنا ثائرة ... بي لهفة مسعورة لأن ألتقي ... أن أجد ... أن أذوب ... أن أشتعل وأن أحرق أن أفنى ... ألا أظل أعايش هيكلًا خاملًا: ألقى المجهول ... أصادق الغيب ... أذوب في اللاشيء ... وأفنى في غير المحسوس ... وأخلد في غير المرئي»،

«الزمجرة ترتعش من كل ذرة فيَّ ... تعلن انطلاقي ... انتشاري ... امتدادي تمزق الانكماشات القاحلة في مناطقي ... أنا الصحراء التي تخفي متفجرات مدمرة وأضيع في عمر الزمن، ثم أهتز اهتزازة الخلق من جديد، وأرنو فأجدني الضباب المنتشر والسماء الممتد ... والأرض المنطلقة ... والفراغ اللانهائي ... والانسكاب السرمدي في المشرئبين إلى أعلى ... وأصيح بمنطق كل الأجيال: أنا الحياة، أنا الحياة ... ذوبتها، شربتها بكل تهمي، ثم أفرغتها بذور عطاء في شساعة نفوس بشرية.»[٤٣]

إن هذه المقاطع تكشف عن فورة نفسية عالية وعن سخط كاسح لا تستجمعه القصة بقدر ما يجد سبيله إلى الظهور في تلك التعابير النارية المتشنجة، والتي تترجم حرقة نفس وذهول وكيان، وتعبر، في النهاية، عن روح من التمرد العميق، وهذه الروح هي التي تسيطر على كل قصص الكاتبة وتقدح لديها زناد كل تجربة، فكل ما هو راسخ وصلب يجب أن ينهار مسلطة عليه معاول صدقها وشواظ نارها إلى أن يحترق ويفنى، ثم تستأنف العملية إلى ما لا نهاية.

لكن عن أي شيء يعبر هذا الفناء المتجدد والبحث اللانهائي؟ الحق إنه لا يترجم عمقًا أو بعدًا فلسفيًّا بعيد الشأن، وإن هو إلا رشح، من ناحية، لبعض المفاهيم الفلسفية، غير المهضومة هضمًا جيدًا عن الوجود والهوية الإنسانية، ومن جهة ثانية عن جموح فكري وانفعال مشوش لم تشحذه بعد تجربة الواقع والمعاناة اليومية الملحة. وسنرى أنه حين سيتاح للكاتبة، فيما بعد، أن تتلمس طريق التجربة الحية والاحتكاك بواقع الناس وأزماتهم الصعبة، سيتاح لها قدر كبير من التطور وستنحل عقدة مشاعرها المتوترة، وستجد لغتها وانفعالاتها منبسطًا ومرتعًا جديدين، كما سيتحدد إزاء بصرها أطراف الصراع تحددًا نسبيًّا، وسيتاح لها أن تطل بعيون أشرق فيهما نور يقين جديد هو يقين الانغماس في حياة الآخرين ومشاطرتهم آلامهم ومضارهم، واختيار جانب الفعل، وهو ما تنزع إليه بطلة «النار والاختيار» في النهاية حين تختار التعليم كموقع لخدمة أفكارها والبرهنة عن قناعاتها النظرية. وعلى الرغم من أن هذا الاختيار يظل وليد قناعة ذاتية وموقفًا فرديًّا في حد ذاته، إلا أنه يكشف عن تحول لا يستهان بمسافته وبعده جنحت إليه الكاتبة وأملته على بطلها في تلك القصص وقصص أخرى ستكتبها لاحقًا.

ونريد، بعد أن قمنا بهذا الاستقصاء والكشف عن مجمل الأبعاد التي تتوزع فيها التجربة القصصية للكاتبة خناتة بنونة، أن نسوق ملاحظتين نراهما ضروريتين لاستكمال التحليل والفهم الذي سقناه آنفًا:

أولاهما: تتمثل في أن ما ذهبنا إليه من تقسيم لمضامين النصوص القصصية إلى مناحي وأبعاد مختلفة ليست إلا نطاق باب الترتيب وحصر من كل تجربة على حدة، وإلا فإن النص القصصي والمضمون والبطل في القصة، وباقي العناصر المكونة للعمل القصصي تخضع، لدى خناتة بنونة، إلى وتيرة واحدة من الرؤية والعمل، كما أن تلك الأبعاد كثيرًا ما تختلط وتتشابك أو ينبني الواحد منها من الآخر، أي يسوق الأول منهما إلى الثاني أو هذا إلى الثالث سوقًا طبيعيًّا أو جامحًا، مرتبًا تارة، مضطربًا أخرى، ولكنه في كل حين يقدم لنا زبدة نظرة الكاتبة إلى الآخر ورؤيتها الخاصة للأنا والوجود على صعيديه الخصوصي، الإقليمي والقومي العام، أي النفسي والمطلق كصيغة فلسفية، مترنحة على الأغلب، وقصة «يا يافا»، مثلًا، تجمع بعدين اثنين، القومي والذاتي في تمازج ووحدة صميمية، وهما لا يوجدان إلا بالارتباط، وانعدام واحد منهما فيه فناء للآخر، هكذا يافا عند البطلة، هكذا فلسطين عبر شرود الحلم والحرمان واليأس المرير، يقوم الأمل من شغاف المستقبل لترتع معه أكداس الأشياء، والأحداث الميتة، وليصارع مصيره الآنف، كي يتحول إلى مصير وموت، ثم آخر يقود إلى النصر واسترجاع الهوية والكينونة.

يافا، إذن، تولد الحلم ويتحقق وجودها عنف وقسوة الفقد، الحلم والزمن الداخلي المتواثب، ثم لا تستعاد إلا في الحلم، وفي هذا التوتر اللفظي الذي يشحن الزمن النفسي والكلمة بطاقة جديدة ويجعلها تتشنج وتزرع التشنج فيما حولها.

يافا لا تكف عن التحول، فتصبح كل مدينة وأرض مفقودة وكل فقد هارب!

ثانيهما: وتظهر في أن تخصيصنا لتجربة خناتة بنونة القصصية بالتجربة الذاتية، ووصفنا لعملها ورؤيتها الفكرية بأنها رؤية ذاتية لا يفيد، البتة، حصر إنتاجها في دائرة الأدب الذاتي أو يفصم كل صلة لها بالواقع، إحساسًا ومعنى، ولكنه وصف يهدف إلى إعطاء هذه التجربة تميزها وخصوصيتها في السياق العام لتجربة جيلها من قصاصي الستينيات، وهو، بالذات، ما يجعل واقعيتها واقعية جديدة، أي مغايرة للواقعية الكلاسيكية أو النقدية، اللتين أسلفنا النظر فيهما من خلال نماذج سابقة، إنها واقعية، وإن فقدت مرتكزها المادي وعدمت خلفيتها العملية، الصلبة، تمتلك أواصر قوية للانتساب إلى أفق فني وإبداعي جديد تهبه هي من عندياتها وإمكاناتها الأصيلة

وتكيفه وفق تطلعاتها وهواجسها الخاصة، وسيستمد منها هو، أي الواقع الموضوعي، ملامح جدته وتطوره.

إن خناتة بنونة تحاول أن تقدم لنا ما يحاوله كل مبدع طموح ومعتز بذاته، أي نقيض المعادلة بين الواقع الذاتي والآخر الموضوعي، أو بين الأنا المبدعة والمجموع المستوعب والمشمول عمومًا. وإن إنجاز هذه المعادلة، في رأينا، هو ما يقود إلى إخراج نصوص استنساخية ووثائقية، إذا كان لها من فضل فهو الشهادة على واقع معطى، إنها نصوص تفيد في كثير من وجوهها عالم الاجتماع أو المؤرخ أو سواهما، ولكنها تفقد مؤهلات الانتماء إلى محفل الإبداع الخلاق الذي يستدعي من المبدع طاقات الاقتحام والمغامرة ومقدرة الإضافة إلى الطبيعة والإنسان، حتى ولو وصم هذا السلوك بالتجديف، فإنه يبقي هوية المبدع الحقيقية، هو ومقدرته على الانتساب إلى عصره، وإبراز القيم الفذة في واقعه، والكشف عن مكامن الأدواء والأحراج فيها كشفًا وتعرية يستعيد فيهما الواقع صورته المهوشة، وتظهر خلالهما النظرة المستقلة، وإذا لم تكن قصص خناتة بنونة قد رقت هذا المستوى فأحسب أنها طمحت إليه، وأحسب أن كل تكريس للذات من لدنها إنما كان يضع مثله الأعلى ذلك الطموح وبلوغ تلك المرتبة. وهذا، في نظرنا، كفيل بأن يشفع للفنان كثيرًا من المزالق والسقطات التي يهوى إليها قلمه أو ينجر إليها في أفكاره وممارساته الإبداعية.

(٤) الشكل الفني: الصوت والصورة

الصوت يتحكم لا محالة في الصورة وهذه تتلون بنبراته وذبذباته، وإذا كان هذا الصوت بواحًا، ميالًا إلى الاحتجاج والصراخ، فإن هذه الصورة، هي الأخرى، تصبح جزءًا من حركة الصوت خاضعة في تشكلها وتركيبها وظلالها وإيحاءاتها لحدته أو خفوته وهذا ما نجده متحكمًا، إلى حد بعيد، في قصص خناتة بنونة، بل هو ما يفترضه التطابق المعروف بين الشكل والمضمون.

وللوهلة الأولى، في هذا المضمار، ينبغي أن نسجل ملاحظة بارزة في القصة القصيرة لدى كاتبتنا، وتكمن في أنها، خلافًا للعديد من كتاب حيلها أعطت في قصصها وإبداعها بصورة عامة مكانة خاصة للشكل والتعبير وأولتهما عناية قل أن نجدها واضحة لدى سواها، فقد حرصت طيلة ممارستها للكتابة على إبراز موقف معين من الصياغة القصصية من نحو، والبناء القصصي من نحو آخر، وولد عندها هذا، في النهاية، ما يقرب أن يكون

اتجاهًا أو طريقة خصوصية في معالجة ا لقصة القصيرة، ونحن نميل إلى هذا الاعتقاد أكثر مما نتحمس لإدراج قصصها ضمن صياغة فنية سابقة ووصف ما قدمته بأنه لا يعدو أن يتجاوز تنويعات في إيقاع مكتمل. إن هذه الطريقة تنبني على مغامرة تسعى لإعادة النظر في منظومة علاقات الشكل القصصي ومكوناته عقدة وحديثًا وحبكة وبناء، وجودًا وشخصيات، بل إنها تذهب، فوق ذلك، إلى طرح السؤال الخطير والأساسي: ما الكتابة؟ وفي هذا الطرح لا يكفي القول بوجود رفض قبلي قائم على نزعة تمردية ضد ما هو جاهز ومتبنى، سلفًا، أي ضد تراث ورصيد ذي أهمية قصوى من الإبداع القصصي والأدبي عامة. إن الكاتبة، في هذه الحالة، تريد أن تؤسس عالمًا فنيًّا مستوحى من مناخ تجربتها ومعاناتها الخاصة، ولا شك، أن وراء هذا المسعى مخاطرة بالقيم المكتسبة ومنزلقًا لعدم الإمساك بأي جديد.

إن مجموعتي «ليسقط الصمت» و«النار والاختيار» على الرغم من تداخل واضطراب القيم الشكلية والتعبيرية فيهما، وعلى الرغم من وجود كثير من الثغرات الفنية، وبالإضافة إلى البصمات المطبوعة فوق أديمها لكتاب عديدين نجدها متفرقة ومبعثرة هنا وهنالك، سمات وأفكارًا، فإنها تظل محتفظة بنكهتها الخاصة، وهي نكهة تتسم بذوق خاص وتجديد متفرد لحمته ذلك الصوت البواح الصارخ في احتجاجه الجامح في اندفاعه، المتواثب في خيالاته، الهائج في شطحاته وتهويماته، وسداد رؤية فنية تدفع الصورة في المقام الأول وتجعل منها أداة التوصيل ووسيلة تبليغ الإحساس والمعنى تبليغًا منبعثًا من قلب المعاناة المتأججة ومتجهًا، لا إلى العين أو الذاكرة، ولكن إلى الوجدان والخيال ليصنع فوقهما طبقات ورحابًا من الرؤى الجديدة ومن مراتع الأحلام والأوهام أحيانًا، كل ذلك والصوت الداخلي هو القناة التي يعبر منها هذا الاحتجاج ويسري منها، أي أن هذا الصوت أو الحوار الداخلي يكتسب عند أديبتنا قوة ومظهرًا رئيسيين لم يسبق أن اختلهما من قبل في كتابة القصاصين المغاربة.

الحوار الداخلي هنا عمدة رئيسية من أعمدة هذا البناء الجديد وهو يلغي المباشرة وينشد خرق الحواجز وإلغاء المسافة بين الواقع والممكن، بين اللحظة المعطاة والأخرى المتوقعة، أي لحظة الهاجس والمستقبل إنه أداة لفصم العرى التقريرية الفجة، ووسيلة لصد ازدحام الأشياء والكائنات صدًّا لا يستبعدها أو يلغي حضورها بقدر ما يحاول أن يصهرها في بؤرة الحالة الشعورية والمعاناة الخاصة التي هي مصدر التجربة عند كاتبتنا.

إن البناء اللغوي، بدوره، يشكل عنصرًا ذا أصالة خاصة في سياق هذه العملية التجريبية، فاللغة لا يجري التعامل معها كما لو كانت مخلوقات انتهى الخالق منها وأصبحت قادرة على أن تدب بما هي عليه، وبعبارة أخرى، فإن البناء اللغوي لا يركن إلى البعد القاموسي للمفردة أو يحبس في دلالاتها، بل إن اللغة تستخدم كمادة خام، وعجين طري يستلزمان أن تمتد يد صناع لتشكلهما وفق إرادة وموهبة الخلق لديها، وهي عند أديبتنا موهبة ملحوظة، ذلك أنها في مجموع ما كتبت من قصص، وبصفة خاصة، في مجموعتها «النار والاختيار»، برهنت على قدرات خلاقة وأعطت للغة نفسًا وروحًا ليسا رهينين بالكتابة القصصية ولكنهما منجذبين إلى أفق التعبير الشعري الخالص. ولا عجب في ذلك، فهي في هذا المنحى تكرس جهلها لتعزيز مرشحها الأول في التجربة ألا وهو الصورة في مجموع الصور التي تكون القصة القصيرة لديها، والتي تتخذ كبديل عن البناء القصصي الكلاسيكي ومستلزماته الفنية.

بيد أن هذا لا يعفينا من سرد الملاحظات التالية:

(١) إن الشكل الفني في مجموعة «ليسقط الصمت» يتولد من صميم التجربة القصصية ونوعيتها، فهو مشروط بها في تكونه، تابع لها في التلون والتعدد الذي طرأ عليه، ملتزم بها فيما يطمح إليه من جنوح إلى التجدد والتحول.

(٢) إن انفلات قيد الشعور وزمام التحكم في رصد القصة يفسح مكانًا واسعًا للانفعال مما يجعل القصة تصاغ على هوى الكاتبة، منفلتة، في أحيان كثيرة، من لمسات الفن الدقيقة.

(٣) إن هذا ناتج عن النظر إلى الأدب بوصفه تعبيرًا ذاتيًّا، أي الذات كشمول، مولدة الفهم والإحساس بل وصانعة القيم، ومن ثم يدفع التحرر من القيد الاجتماعي والفكري السائد إلى التحرر من كل قيد فني.

(٤) إن انعدام السرد في قصص «النار والاختيار» ناتج عن أن قصص المجموعة لا تعكس حوادث ولا أشخاص وإنما تقدم لقطات بشرية لا تزاول العيش ولا تتحرك وفق مجموعة من الأعراف والتقاليد، لأنها مجموعة من التركيبات النفسية المتنافرة.

(٥) إن الحوار يعدم منطقيته لأن الحوار المعيش لا يمكن أن يتجاذبه طرفان مصنوعان على مقاس متخيل وليس على مقاس الواقع «وهذا الحوار لا ينتهي» في سيرته الهرمية إلى الإقناع والاقتناع وإنما يؤكد في أول خطواته ويتحول إلى نوع من الترديد على أفواه الأطراف المتحاورة بصورة مختلفة فهو على هذا حوار مسبق وهو ما يجعل فيه

حوار الطرف الأول جواب الطرف الثاني، ولعل هذا ناتج أيضًا عن أن كثيرًا من أبطال قصص المجموعة يجدون أنفسهم في محيط أحداث تحاسب عليهم أن تكون لهم مواقف متشابهة فلا داعي لأي تضاد أو سلب ولا إيجاب.»

هوامش

(١) توماس مونرو: التطور في الفنون، ترجمة محمد علي أبو درة، لويس إسكندر جرجس، عبد العزيز توفيق حاوي، ج١، الأول الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١م، ص٧٥.

(٢) المصدر السابق، ص٧٦.

(٣) جورج لوكاتش، من المقدمة الخاصة بالطبعة العربية التي وضعها لكتابه «دراسات في الواقعية»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٦٧م.

(٤) فيشر إرنست، ضرورة الفن، ترجمة أمير إسكندر، دار الحقيقة، بيروت، ١٩٧٣م.

(٥) م. البيريس، تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم، ط١، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٦٧م، ص٣٧١.

(٦) المصدر السابق، ص٣٧١.

(٧) المصدر السابق، ص٣٧١.

(٨) التجربة الشخصية للكاتبة، ملتقى القصاصين بالحمامات، تونس، ١٩٦٩م.

(٩) في مسألة شفوية تضمنت أسئلة عدة، من بينها الاستفسار عن مطالعات الكاتبة، أجابت بأنها شغوفة بالدراسات والكتابات الميتافيزيقية والتجريدية، وألحت على شففها الشديد بكتابات عبد الله القصيمي، الانفعالية والتمردية.

(١٠) التجربة الشخصية.

(١١) المصدر السابق.

(١٢) المصدر السابق.

(١٣) ضياع، ليسقط الصمت، دار الكتاب، الدار البيضاء، ١٩٦٧م، ص٣٤.

(١٤) المتشردة، دار الكتاب، الدار البيضاء، ص٤٤.

(١٥) الحرب والأعمال، مجموعة «النار والاختيار» سلسلة الجهاد الأفضل، الرباط، ١٩٦٩م، ص٤٥.

(١٦) المتشردة، م، ليسقط الصمت، ص٤٥.

(١٧) إني وضعتها أنثى، من مجموعة ليسقط الصمت، ص٨٩.
(١٨) المصدر السابق.
(١٩) تراتيل حزينة، م، ليسقط الصمت، ص٧٢–٧٣.
(٢٠) التجربة القصصية.
(٢١) من مجموعة «النار والاختيار.»
(٢٢) ليسقط الصمت، ص٩.
(٢٣) ليسقط الصمت، ص٩.
(٢٤) المصدر السابق.
(٢٥) النار والاختيار، ص٢٠.
(٢٦) المصدر السابق.
(٢٧) نداء الدم، ص٢٣.
(٢٨) نداء الدم، ص٢٣.
(٢٩) يا يافا، ص٢٦، النار والاختيار.
(٣٠) يا يافا، ص٢٦.
(٣١) المصدر السابق، ص٣٤.
(٣٢) ليسقط الصمت، دار الكتاب، ١٩٧٦م، الدار البيضاء.
(٣٣) المصدر السابق، ص١٣٤.
(٣٤) ص١٣٥.
(٣٥) ص١٣٥.
(٣٦) ص١٣٧.
(٣٧) بداية الطريق، ليسقط الصمت، ص١٨.
(٣٨) المصدر السابق، ص٢٧.
(٣٩) ملتقى القصاصين بالحمامات، تونس، ١٩٦٩م.
(٤٠) عاصفة من عبير، ليسقط الصمت، ص٤٨.
(٤١) المصدر السابق.
(٤٢) المتشردة، ص١٤٢.
(٤٣) ليسقط الصمت، ص١٤٣-١٤٤.

الفصل السادس

البحث عن البطل في القصة المغربية القصيرة

مدخل.
مفهوم البطل كما تواتر في الأدب القصصي.
القصة القصيرة والبطل.
مفهوم البطل في القصة القصيرة بالمغرب.
مراحل ونماذج لصورة البطل وهويته.
ملاحظات حول مفهوم البطولة عند مطلع الستينيات.

* * *

(١) مدخل

إن الحديث عن البطل يدخل في دائرة الحديث عن الأدب القصصي عامة؛ إذ لا يمكن، أو لعله من الصعب، تمامًا الانفراد بالحديث عن البطل بمعزل عن عالم القصة، الذي ينبثق منه وتبرز فيه ملامحه وأفعاله وضروب سلوكه المختلفة. ولا يرجع هذا لكون العالم القصصي يستند على البطل كبنية أساسية من بنيات تكوينه، فحسب، بل وإلى جانب هذا لأنه — أي هذا العالم — انبثق من خضم صراع الفرد في وسط تتحكم فيه قوى خارقة أو مجموعة من المسلمات والقيم الثابتة أو التبشيرية، بأن يكون معها أو ضدها، وهو في كلا الحالتين يتخذ موقفًا ويعيش وضعية متميزة تجعله عنصر ومظهر صراع أساسي تتحقق فيه ومن خلاله انتصارات الطبيعة وقوى الوجود.

إن الحديث عن البطل، بعد هذا، هو انسياق للولوج إلى جموح الخيال الإنساني، وطبيعة الخلق الفذة في الإنسان لصياغة عناصر وجوده وشق طريق عالمه الحافل بالأضداد، ثم اختراق نسيج التكرار والرتابة والاستسلام للطموح إلى الجديد والمثير والمدهش ولو كان صادمًا ومفجعًا، فالبحث عن البطل هو جزء من البحث في الخيال البشري، والسعي وراء تحديد وحصر للبطولة لا يمكن أن يكون أيضًا إلا تجسيدًا لهذا الخيال وترسيخًا لبعد أساسي من أبعاد الكيان الفردي والاجتماعي في سعيه لإثبات الحضور وتشخيص المعاناة في مجرى الأحداث وعلى امتداد الزمن، ليتشكل بؤرة وسطها وكعبًا هنا وجبلًا هناك، انتصارًا في هذه اللحظة وفاجعة في تلك المأساة التي لا توجد ولا تكتسب معناها إلا به. البطولة، إذن، خلق للفرح ونشيج للفاجعة، وفي كلا الحالتين هي مدخل لهذا العالم الجامح الذي يدعى الإنسان ولهذا الغليان الصاخب الذي يمثل الكيان الاجتماعي، ولذلك الصمت الهادر الذي تمثله الطبيعة وقوى المجهول، وبين هذه الحدود الثلاثة يكون البحث عن البطولة عبثًا وحقيقة في آنٍ واحد.

وفي مستوى ثالث فإن عملية فهم البطل وتأطيره هو محاولة لفهم الواقع ومكوناته، والوصول إلى تفكيك نسيج التعقيدات الفردية والاجتماعية، والغوص في عمق التجربة الاجتماعية واستكناه الرصيد الذي تكون منها ثم التكهن بالمستقبل من خلال الطموح اللاهث الذي يطبع تلك التجربة ويدفع خطاها. غير أن هذا لا يتم إلا في إطار العلاقات الاجتماعية، ومن المؤكد إنها علاقات مادية صرف، وإن اكتسبت في كثير من الأحيان شفافية ذاتية أو وجدانية، هي علاقات صراع مستديم وبحث عن المصير المطلوب أو الانتصار على المصير القائم، والمصير هنا يتجاوز النطاق الوجودي ليثبت ويتشخص في الظروف التي يعيشها الفرد والجماعة ولوجوه ومناحي عيشهما وهمومهما. وإذا كان تراث الأدب الإنساني قد تعلَّق وانشغل في كثير من نماذجه بانفعالات الفرد وأغرق في استبطان المشاعر وكان يحصر الأزمة في معضلات الروح والوجود، فإن هذا التراث نفسه يُعد ابن ظروف وأوضاع مادية خالصة هي التي صاغته وجعلته يتخذ صورته تلك.

غير أن فهم البطولة لا يمكن أن يتم، في النهاية، إلا عن طريق فهم الواقع وتحليل بنيات تكوينه المختلفة.

لذلك، قلنا، منذ البداية، بأن البحث عن البطل هو جزء من البحث عن العالم القصصي، وعن طريق استقصاء هذا العالم يمكن للدارس أن يكتشف خفايا وأسرار البطولة، ويستطيع أن يضع يده على مختلف المراحل التي تدرج فيها هذا المفهوم وشتى

المصائر التي تعرض لها البطل أو سار في نهجها. ولذلك فإن الراغب في إطفاء غلته في هذا المبحث لا يمكنه العودة إلى الأصل دون الفرع أي إلى الملحمة والرواية والمسرحية والقصة القصيرة كفنون حكائية، هي القادرة على الوصول به إلى قصده.

(٢) مفهوم البطل كما تواتر في الأدب القصصي

لا معدى للباحث إذا أراد أن يرصد نشأة البطولة وانبثاق مفهومها أن يعود إلى الحلقات الأولى من تعبير البشرية عن نفسها، أي من خلال مختلف الشعائر والطقوس الدينية والقبلية ثم الأساطير والحكايات والخرافات التي صاغتها الشعوب، فيما بعد، عن ماضيها وتاريخها. ففي هذه المواد سيجد، إذا كان يقصد البحث عن تأصيل الظاهرة، أي البدايات الأولى لنشأة ظاهرة البطل ثم تبلورها وتطورها بعد ذلك. ونحن لا ننشد هذا ولا نطمح إليه وغاية ما يهمنا هو تحديد مفهوم البطولة والإلمام ببعض مكونات ومراحل تطور هذا المفهوم في سبيل الوصول إلى دراسة أولية للبطل في القصة القصيرة بالمغرب.

إلا أن البداية الطبيعية ينبغي أن تنطلق «من الحكايات التي عبر فيها عن رغبة البطولة، والانتزاع من سذاجة الحياة، والتفوق على باقي العالم، والتحقيق الخارق للذات، والسمو إلى صعيد الظرف شبه الإلهي، هذه الحكايات تشكل نوعًا أدبيًّا معترفًا به من لدن المجموع وهو: الملحمة»[١] فالملحمة في النوع القصصي الأول الذي يكشف عن الخط الأول في تعريف البطل وهو خط متميز منذ البدء، إنه يظهر البطل خاضعًا لولادات متتالية، حتى ولادته التي لا يطالها الموت، والمتتالية الأسطورية تخضع لإيقاع ترنيمة الولادة – الموت – البعث.

إن البطل يولد، عمومًا، من آباء عظام: أبوه وأمه من طبيعة إلهية (هرقل، أشيل) أو على الأقل يكون آباؤه انعكاسًا للألوهية: ملوك، أمراء، كائنات قريبة من الله، وغالبًا ما تعرف الزيجة مصاعب سياسية أو عائلية (مثلًا: عقم طويل للأم: شمشون) وعندنا أيضًا مثال أوديب الذي تحكم عليه الآلهة حكمها القاسي بأن يتزوج أمه.

وغالبًا ما يمر البطل في طفولته بظروف خصوصية: فهو منذ ولادته مواجه بعالم يعاديه، وهو يعيش فترة حياة مختفية أو موت ظاهري. وتضع مجموعة من الأحداث حدًّا لاحتجاب البطل. ثم يخوض غمار معارك واصطدامات تظهر فيها عظمته وحنكته، والأمثلة في هذا المضمار عديدة وغنية في دلالتها (جلجامش: بطل الملحمة المعروفة بهذا الاسم) و«هرقل»، وأبرز الأمثلة على هذا الامتحان هو المعركة ضد الغول، حارس الكنز

أو الفتاة أو المرعب لمنطقة ما. وقد يغوص الغول بأعداء مختلفين، على أن هناك علاقة ثابتة بين ما هو مرعب وما هو متعدد (الحيوانات أو المخلوقات ذات الأشكال والرءوس المتعددة).

وحين ينجح في «الامتحان» يصبح محط آمال الجميع، وكثيرًا ما يجعل منه انتصاره خبيرًا وملقنًا فينتصر، في الوقت ذاته، على الموت ويبلغ الأموات عن طريق ولادة ثانية، مثل الشمس أو الشمس مثله تدخل الظل وتخرج منه، طلوعها ولادة و«مغيبها» ليس إلا موتًا ظاهريًّا ... إن الشمس في الأساطير تدخل مملكة الظلمات، تعبر الجحيم دون أن يمسها الموت. ولذلك كثيرًا ما يكتسي البطل صفات الشمس أو لمعانها وإشعاعها وتظهر في جسمه وخاصة في العينين أو في شعره (قوة شمشون في شعره).

بهذا يتميز البطل الملحمي وتلك بعض خاصياته الأساسية، ونحن لم نلمح إلا لما هو أساسي فيه وإلا فإن الإحاطة تتطلب الجرد الدقيق والاستقصاء الطويل لعدد لا بأس به من الملاحم.

غير أن أهم ما ينبغي استخلاصه من الحديث عن البطل الأسطوري هو أنه كان، سواء في الملحمة، أو غيرها من أنواع التعبير القصصي التي ظهرت بعدها، كلمة السر ومفتاح كثير من المغاليق ومنطلقًا لغزو عالم جديد ومثير تتجسد فيه ضروب وأشكال الصراع التي عاشها الإنسان بمفرده أو مع الجماعة. ولن يفلت بطل الأعمال القصصية والروائية، فيما بعد، من استعارة كثير من ملامح البطل الأسطوري، ومن الوقوع تحت تأثيره، بل إن الجماعة لم تكن لتقتنع به بطلًا إلا إذا كان يشع بمثل ذلك البريق، ولعل أبرز الأعمال الروائية تحتفظ لأبطالها بسمات الدهشة والإثارة حتى وهم بسطاء ونماذج من قلب الدهماء والحياة المناسبة على وهن.

غير أن الرواية، بين الأنواع الأدبية كلها، هي التي تقدم لنا أعمق صورة وأصفاها عن البطل وعن مفهوم البطولة، ذلك أن بنيتها ونظام القيم الذي تنبني عليه تعطي للبطل وجودًا متميزًا وقيمة موضوعية، وتحيطه بجملة مكونات وأطر حياتية وفكرية تصنع عالمه وأفقه وتجعل الوصول إليه خاضعًا لمقاييس التجربة الواقعية والواقع نفسه. ونحن نريد بالرواية، هنا، رواية القرن التاسع عشر، الرواية الموضوعية التي تولدت مع القيم البرجوازية، وليس ذلك الشكل الأدبي الذي تسمى بالرواية، اعتباطًا، للطول أو لأسباب أخرى لا تتصل بجوهر التكوين الروائي، وإلا فمن الممكن أن يسيل مداد غزير عن عدد لا حصر له من الأبطال، أبطال الفروسية الذين مثلوا عصر الإقطاع وأخلاقه ومثله والتي

تتمثل في روايات وقصص الفروسية والمخاطرات وقصص الرعاة. ويقدم الأستاذ الدكتور محمد غنيمي هلال مثالًا لقصص الفروسية، كما يسميها: «وقد اتخذت قصة «أماديس دي جولا» الإسبانية نموذجًا لهذا النوع من القصص، وبها تأثرت الآداب الأوروبية جميعًا في قصص فروستها — والبطل في القصة مثال الفارس الكامل. ويعيش هذا الفارس في عالم بعيد عن الحقيقة، حيث تحميه قوى غيبية ومخلوقات وحشية. ولا يربط الحوادث في القصة سوى شخصية البطل التي لا تزال تتنقل من نصر إلى نصر، والوفاء لدى المحب غاية في ذاته، وفي سبيله تهون كل الغايات ويتغلب على كل الصعوبات.»[٢] ويعتبر الكاتب الإسباني سرفانتس خير من سخر من هذه القصص في روايته الشهيرة: «دون كيخوته دي لامانتشا.»[٣]

إلا أن روايات وقصص الفروسية والمخاطرات كانت كلها تقدم نموذجًا شائهًا وزائفًا للواقع، وكانت أكثر ارتباطًا وتلازمًا مع الأسطورة والملحمة. ولذلك قلنا أن رواية القرن التاسع عشر هي الجديرة بتقديم المفهوم الحقيقي للبطل كما تبلور ونما في الأدب الحديث.

لقد تخلصت الرواية الحديثة والموضوعية من تضخم وأسطورية البطل وجبروته وقوته التي لا تقهر، وانتزعت نفسها وبطلها من زحام المغامرات والتضحيات الخرقاء ومن عالم المثل، وجذبته، أو بالأحرى، جذبه المحيط الجديد الذي أخذ يعيش وسطه إليه وهو محيط جديد تسوده علاقات اجتماعية مغايرة لما كان سائدًا في الماضي، إنها علاقات المجتمع التجاري الجديد، وعالم الصناعة والقيم البرجوازية المتطورة، وضعت حدًّا لعهد الإقطاع وجاءت لتبشر بالحرية والمساواة وقيمة الفرد، ولتعطي إشارة الانطلاق لعالم جديد ستصطرع فيه قوى اجتماعية ذات مصالح متباينة، وستتبلور منه، تدريجيًّا، القيم الاقتصادية والفكرية للرأسمالية. وحين يقال بأن الرواية الحديثة مدينة في ظهورها للبرجوازية، فلأن هذه، بفلسفتها وأخلاقها ومصالحها، خلقت الإطار الصحيح الذي تتحرك فيه الرواية وينمو فيه شخوصها، وهم شخوص حقيقيون، منبثقون من عالمها ومن صراع الأضداد الذي خلقته، ليسوا منفصلين عنها أو غرباء إزاءها ولكنهم يعبرون عنها أيما تعبير.

إن الرواية الواقعية هي التي قدمت البطل الذي كان غائبًا وأنزلته من سماء المثل وملاحقة سراب الأوهام إلى أرض الحقيقة والصراع اليومي والمعيش، وليس الصراع الوهمي أو القدري أو العاطفي.

إن مجموعة الروايات التي تتألف منها الكوميديا الإنسانية للروائي الفرنسي الكبير أونوريه دي بلزاك، تقدم لنا عددًا بارزًا من الأبطال والشخوص الممثلة لقيم العصر الجديد

ومحتوى الحركة البشرية داخله. ولعل أهم ما يمكن استخلاصه للبطل من سمات في هذه الروايات أو في الأعمال المشابهة لها أو التي نهجت نهجها الواقعي هو أن البطل فيها لم يعد ذلك الشخص المتمتع بالمواهب الفريدة، والمقدرة التي لا يستعصي عليها شيء، ولم يعد مغلفًا بأستار المجهول والأسرار الشائكة، كما أنه كف عن أن يكون محور وملتقى كل الأفعال والأحداث أو صاحب الحل والعقد الذي تنتهي إليه كل الوقائع والمصائر، ويشكل مصدرًا ورمزًا للنصر أو الهزيمة. لقد اختفى أيضًا، ذلك السحر الخرافي الذي يغلف البطل بهالة من الجاذبية والإثارة ويغرقه في بحبوحة القبول أو الرفض المطلقين، وبكلمة واحدة، لقد مات إلى غير رجعة أو بعث بطل الملاحم والفروسية وعالم الإقطاع والنبلاء، وولد البطل الجديد، الخارج من أحشاء عصر متبدل استلمت طبقة التجار والصناع زمام المبادرة فيه وفرضت انتهاج الواقعية في الأدب والفن الروائي فأصبحت في الفن المعادل الموضوعي، الضروري والمطلوب.

إن هذه الطبقة هي التي خلقت أبطالها وفرضتهم على ساحة الواقع وجعلت من القيم التي صنعوها، والتي انبثقت من حتمية التغير الذي أصاب المجتمع مثلًا جديدة ارتقت على انهيار المثل القديمة، وانطلق أفرادها يخوضون غمار التجارب والمواجهات التي تثبت أقدامهم وتنشر تعاليمهم، وهي تعاليم مستمدة ومتجلية في ممارسات اقتناص الفرص واهتبال الربح وتحدي الطبقات القديمة وإعلاء شأن الفرد المحنك، الذي لا يملك رصيدًا من جاه أو نبل، ولكن يملك شجاعة أن يفرض نفسه ويثبت موهبته في عالم معاد له.

إنهم أبطال من حياتنا، هؤلاء الذين تقترحهم علينا الرواية الحديثة، وهم شغوفون بالوجود بيننا، وهم من لحم ودم وفكر. وحين كانت الرومانسية تخترق مسام أوروبا وتمتلئ بها النفوس، وكانت قيمة الفرد قد أصبحت على كل لسان وتفكير، مع النزعة التحررية التي هيأت لذلك، حينئذٍ ظهرت الروايات التي أعطت للفرد المجال الوسيع للتنفيس عن مكبوتاته، ورغم الطابع الرومانسي، والانفعالي الذي ألقى بسيمائه على الأشياء، رغم ذلك، فإن الإنسان الحي المتوثب الذي كانت ذاتيته مهدورة تحت ضغط تعاليم الكنيسة والإقطاعية، والذي كانت الروح الكلاسيكية تستبعد وتستهجن الحديث عنه أو جعله مدارًا ومرتعًا للتعبير عن اهتمامات العصر والواقع، هذا الإنسان هو الذي تقدم إلى المواجهة، إلى ساحة الفعل، وعبره راح الكتاب الرومانسيون يحفرون مجرى أفكارهم وتأملاتهم، والأمر، هنا، لا يتعلق ببطل ذاتي أو وجداني يجنح إلى هذه السمة

أو ذلك الإحساس قدر ما يتصل الأمر بسيماء فكرية معينة لفترة من الفترات ومدى قدرة الشخصية على إبراز هذه السيماء وبلورتها، وفي القدرة، أيضًا على الربط بين الفكرة المجردة والمعاناة الشخصية، وأخيرًا في الوشائج التي تمتد بين الملامح الفردية والمسائل الموضوعية، العامة.

وما كانت الواقعية إلا لتؤكد هذا النهج في الرواية وتعمق من تناول الحياة من خلال النماذج المختارة والمتقمصة لأدوار الممارسة الاجتماعية على اختلاف أساليبها ومحتوياتها، وكان لا بد للبطل أن ينمو مع ومن خلال نمو الواقع وتضاعف تركيباته وتعقد بنياته والصراع القائم والمستجد دومًا بين الماضي والحاضر، ثم الحاضر والمستقبل، والواقعيون الجديون هم أولئك الذين اتجهوا إلى عكس وتصوير الحياة الاجتماعية لعصرهم. بصدق من خلال الشخوص والأبطال الذين اقترحوا، غير متوخين لجمال مفتعل. أو تنسيق أو تنميق مسبقين، آخذين في حسبانهم أن البطل لا يمكن أن يفلت من ضربات علاقات الإنتاج الجديدة ومن القهر الطبقي الذي ولدته الرأسمالية. والواقعي الكبير بلزاك، كما يقول جورج لوكاتش: «يبين، بالذات، كيف أن المجتمع الرأسمالي ينتج بضرورة قاهرة النشاز والقبح في كل مظاهر الحياة البشرية، وكيف أن المجتمع يدوس بالأقدام الطموح الإنساني إلى حياة جميلة ومتسقة.»[٤]

(٣) القصة القصيرة والبطل

تحدثنا في السطور السابقة عن موقع البطل في الرواية، وما ذلك إلا لأسبقية هذا النوع الأدبي واحتفاله الكبير بالشخصيات والنماذج البشرية ولاقتطاعه شرائح واسعة وعوالم كبرى من الحياة يتحرك على جنباتها أبطال يصنعون أنفسهم ويعكسون واقعهم ويجسمون مختلف ظواهره وتناقضاته، وذلك حسب ما يتتبعه الكاتب، ووفق درجة الوعي التي توفرت له عن مجتمعه.

ونريد أن ينصرف حديثنا، الآن، إلى بحث قضية البطل في القصة القصيرة كي نستبين موقعه من هذا الجنس الأدبي الفتي والمكانة التي أخذها عنده، ولنتعرف على الخصوصيات المفردة التي انطبع بها وعرف بها عن نظيره في الفن الروائي.

والحق أن القصة القصيرة مدينة في ظهورها ونشأتها للتبدل الذي مس الواقع ودفع طبقات وفئات بشرية، كانت، سابقًا، رهينة الظل أو القهر لتتصدر مواقع الحياة ومنابت إشعاعها. إن إدغار ألان بو، غوغول، تورجنيف، تشيخوف وموبسان قد اتجهوا

كلهم إلى رصد الأبطال الجدد لعصرهم، واتجهوا، بصورة خاصة، إلى الطبقة المتوسطة يدرسون أوضاعها وأزماتها مبرزين، على امتداد مئات القصص، أعقد اللحظات والفترات المأزومة في حياتها. إن القصة التشيخوفية والموبسانية تختار لها الأبطال المغمورين، أولئك الذين اضطربت ظروف عيشهم أو ساءت أحوالهم المادية، أو فقدوا الأمان في مجتمعهم، تطحنهم أزماتهم أو يطحنهم القهر الطبقي المصلت عليهم: الفلاحون عند تورجنيف، والموظفون الصغار عند تشيخوف، والمومسات عند موبسان، والبحارة والجنود والمقامرون عند همنغواي، والكتبة والمستخدمون والتائهون عند سلنجر. وهؤلاء، كلهم، ظهروا على مساحة الرؤية الجديدة، وتناوب على حالاتهم القصاصون المذكورون وغيرهم فقتلوها معالجة واستقصاء، فأصبحوا، بذلك، مجتلى القاص الحديث ومدار اهتمامه.

هكذا، إذن، أصبح بطل القصة القصيرة بسيطًا، عاريًا من الأوصاف، خلوًا من الإصباغ والإسقاطات، بريئًا من كل تضخم أو تعظيم. على أن هذا كله لا يعفيه من البطولة والحضور في قلب الرؤيا الجديدة ومتسعها. فمفهوم البطولة ليس واحدًا أو نهائيًّا، وحركة الواقع والمجتمع هما اللتان تفرضان هيكله وسمته. وتلك الحركة هي التي جعلت الرأسمالية تنجب نقيضها ومعولها وتفقس الفئات المتوسطة والرثة وتجعلها تحتوي وتجسم أزمة الرأسمالية، بما يقع عليها من استغلال وامتهان مادي ونفسي.

إن القصة القصيرة تصور لحظات غفل من حياة الناس، وتقتنص انتقالات وعوارض مشعة، وكثيرًا ما تكون تلك اللحظات مرتبطة بوضعية بشرية محددة، بل إنها، في القصة القصيرة، تكون مركزة على شخصية نموذجية تكتسح مساحة الواقع، وتلخص، بكثافة، رموزه وملامح التأزم فيه، وتنبني على حركتها خطى الواقع المحصول أو المنفرج والمتفتح نحو المستقبل. إن القصة القصيرة هي الجنس الأدبي الذي احتفى بالبطل أكثر من أي شيء آخر حتى ليكاد التنوع الحاصل بين كتابها والتيارات الموجودة ضمنها يكمن في موقف كل كاتب ورؤيته لهذا البطل أو ذاك، هذا، بالإضافة، طبعًا، إلى عناصر العمل الفني والقصصي الأخرى.

على أن هذا الاحتفاء لم يقف عند هذا الحد، بل امتد حتى وجدنا كتاب القصة القصيرة، انطلاقًا من الشروط الاجتماعية والموضوعية التي تظهر فيها ألوان التعبير الأدبية وتتطور، وجدنا هؤلاء الكتاب، أو قسمًا منهم، يقيمون جنازة للبطل ويتركونه في ذمة التاريخ، وهم، خلال تشييع جثمانه وذكراه، ابتغوا أو خلقوا بطلًا جديدًا يمكن تسميته اللابطل أو البطل-الضد، L'anti-Heros، وهذا الطراز من الأبطال هو الذي تحتشد به النماذج الروائية الغربية منذ الحرب العالمية الثانية، وامتدادًا إلى وقتنا الحالي،

إنه الشخصية المغمورة التي لا تمتلك سمات وظلال البطولة التقليدية، والتي انفصلت عن شروط التضخم الفكري والإسقاطي للكتاب وجاءت ممثلة لشروط وقيم المجتمع المتطور، والذي أخذت البرجوازية الصغيرة والفئات المتوسطة عامة تأخذ فيه مكان الصدارة، بل، إننا نجد ضمن مسار هذه القصة تطرفًا شديدًا في نفي البطل وإقصائه عن ساحة التشكل والوعي، والدفع بعالم من التراكمات والتي تجسم تضخم الحضارة الغربية وحطام الانهيار الإنساني.

إن القصة القصيرة، في نهجها هذا، إنما تنزع إلى تقليد الرواية الغربية، والتي أعلنت طلاقًا بائنًا أو كادت مع الواقعية كما عمل على إرساء أسسها روائيو القرن التاسع عشر. إن قيمًا معرفية ومادية وسيكولوجية فوجودية هي التي أصبحت مدار الاهتمام الروائي: «لقد اختفت الشخصية الإنسانية من الرواية المعاصرة، واختفى معها «البطل» وعملية قتل البطل كان لا مفر منها في تطور رواية القرن التاسع عشر بسبب تدهور الواقعية»[٥] كما يقول الناقد الإنجليزي رالف فوكس، ويضيف قائلًا: «إن الروائي الحديث في تخليه عن خلق الشخصية والبطل، من أجل تصوير الناس العاديين في ظروف عادية، قد تخلى عن الواقعية والحياة نفسها. وهذا حقيقي ليس بشأن الواقعيين الملتزمين للمدرسة الموضوعية، فحسب، ولكن بشأن الروائيين من أصحاب التحليل النفسي الذاتي الخالص أيضًا.»[٦]

وبالفعل، فإن قتل البطل والتخلي عنه لصالح قيم جديدة ليس عملية إرادية أو قصدية فحسب ولكنها منبثقة من طبيعة المحيط الاجتماعي السياسي الذي يفرز الأدب، ذلك أن اختناق الشخصية وقتلها نابع من الفهم البرجوازي للبطل: «إن البرجوازية، كما يقول رالف، لا تستطيع أن تواصل قبولها للإنسان في الزمن-الزمن وهو يتحرك في العالم متغيرًا به ومغيرًا إياه، ذلك الإنسان التاريخي الذي يخلق نفسه دائمًا؛ لأن هذا القبول يتضمن إدانة للعالم البرجوازي واعترافًا بالمصير التاريخي للرأسمالية، والقوى العاملة في المجتمع الذي سوف تغيره.»[٧]

وإذا كان رالف فوكس يؤكد في نهاية تحليله عن موت البطل بأن المهمة الرئيسية للرواية هي إعادة الإنسان إلى المكان الذي ينتمي إليه في الرواية، وأن يضعه في صورة كاملة للإنسان المعاصر في محاولته ليصبح سيد حياته ومالك مصيره، وبأن البطولة يجب أن تعود إلى الرواية لتعود لها شخصيتها الملحمية، إذا كانت هذه هي دعوة الناقد الإنجليزي الحارة فإن الرواية والقصة القصيرة في المغرب بل وفي العالم العربي نفسه،

ممعنة في التجرد من مسوح البطل ومتفانية في تدميره، والأمثلة على ما نذهب إليه وافرة، وعلى الطرف النقيض نجد أدب الشعوب الاشتراكية وشعوب العالم الثالث تحتفي بالشخصية الإنسانية في قلب المجتمعات الجديدة، وهي تدك السيطرة والاستغلال وتجدد حياتها ونفسها ومصيرها.

(٤) مفهوم البطل في القصة القصيرة بالمغرب

هل يحق للدارس أن يرصد بحثًا خاصًّا للبطل في القصة القصيرة بالمغرب والأدب بالقصصي عامة عندنا؟ هل يجوز له أن يقدم عددًا من الأحكام وجملة من التصنيفات والملاحظات النقدية لما يمكن تسميته بمفهوم البطل في هذه القصة؟ هل يمكنه القيام بهاتين المهمتين إذا وضع في اعتباره العناصر التالية:

(١) جدة الفن القصصي في الأدب المغربي وطراوة عوده، إذ من المعلوم، كما بينا في الصفحات الأولى من هذا البحث، إن فن القصة القصيرة يعود في نشأته، على أكثر تقدير، إلى السنوات الأولى من الأربعينيات، على ما يكتنف هذا التحديد من صعوبة، وإنه في أول نشأته ظهر في أكثر أشكاله بدائية وبساطة، فلم يكُن يملك من خصائص هذا الفن سوى عنصر الحكاية، الذي، كثيرًا ما كان يختلط بغيره من عناصر ومقاصد الوعظ والنصح أو بالعنصر الوصفي المطلق، أي الممتد بلا حدود أو اعتبار للإطار القصصي وأغراضه ومقاصده، وهو بحكم هذا كله ما كان يطمح أو يملك القدرة على خلق أية شخصية أو اقتراح أي نموذج ذي مقدرة فنية أو فكرية أو غيرها.

(٢) لم يكُن الكاتب المغربي من حيث شروعه في تدبيج قصصه ينطلق من فهم مكتمل أو منظم للقصة القصيرة، كما أنه لم يجعل غايته إقامة العالم القصصي كما كان ينشده القاص في المغرب أو في المشرق العربي. لقد كان القاص، عندنا، ينطلق على سجيته مسترفدًا من ثقافته اللغوية ورصيده الأخلاقي وفهمه المحدود لمجتمعه متقصدًا غايات أخلاقية صرف، وحين يكتمل أمامه العمل المنجز لا يهمه، بعد ذلك، أن كان قد وفي بالشكل الفني أو استجاب لمجمل المطالب التي يستلزمها الخوض في غمار القص القصير، والتي تعد من بينها، ولا شك، خلق الشخصية وارتكاز الأفكار والمواقف عليها.

(٣) لم يجعل الكاتب المغربي أو القاص المبتدئ في المغرب ضمن مشروعه القصصي مسألة خلق البطل أو الشخصية أو النموذج الفني المتميز والمتجاوب مع القضايا الأساس

الخاصة بالفن والفكر، والتي سعى إلى بثها وتوصيلها، وفي ذات الوقت لم ينبذ هذه المسألة أو يغفلها إغفالًا تامًّا. فقد اقترح علينا، فعلًا، أبطالًا ونماذج بعينها، ولكن دون أن يدرك الوعي المطلوب لمقومات الشخصية الفنية من نحو، والمقومات الموضوعية للبطل من نحو آخر، ورغم ذلك فمن غير الملائم أن نحكم عليه بالإخفاق لأنه، كما أسلفنا، لم يورد معالجة البطل وطرحه ضمن مشروعه القصصي.

(٤) لقد كانت البطولة منعدمة في الواقع، وكان الكاتب المغربي الذي أوكل لنفسه مهمة التأطير القصصي لهذا الواقع يلاحظ الغياب المطلق لمعنى البطولة وكيانها، وذلك في ظروف الهيمنة الاستعمارية والقهر والقمع اللذين فرضهما على الشخصية الوطنية. وهذا لا يعني، بتاتًا، بأن الشخصية الوطنية كانت منعدمة أو متلاشية، ولكنه يظهر، على نحو خاص، تواريها تحت ضربات المستعمر، ويبرز، في الآن عينه، استعدادها للخروج من الكبت والقمع المفروضين عليها. وقد وجدنا أن الكاتب المغربي قد نقل صدى النضال الوطني وكفاح المقاومة الشعبية إلى قصصه، وذلك ليؤكد الحضور الوطني ويبرز الشخصية التي ظلت غائبة. وهو حين عمد إلى ذلك فلكي يقدم تصوره الخاص للبطل الغائب أو المفقود.

إن أخذ هذه الاعتبارات والملاحظات في الحسبان، إلى جانب أخرى غيرها، سنعرض لها خلال التحليل، سيبين لنا إلى أي حد يصعب على الدارس رصد مفهوم البطولة في قصتنا القصيرة، وبوجه خاص، خلال مراحل نشأتها الأولى.

إننا نعتقد أن الأدب القصصي الجدير بأن يوصف بأنه يتضمن مفهومًا معنيًّا للبطولة هو:

(١) الذي يتضمن أو يتوفر، أولًا، على تسلسل متواتر ومنهجي لقيم البطولة ومراتبها وتعدد مستوياتها، ويكون مرتبطًا — أي هذا المفهوم — بالعناصر المعقدة والمتشعبة للواقع ومتضمنًا لها بحيث تكون تلك القيم قادرة على أن تعكس في حدود ومجال الوعي الاجتماعي لدى الكاتب الظروف الموضوعية التي يتحرك البطل ضمنها وبتأثير منها.

(٢) وثانيًا، لا بد أن يتضمن النتاج القصصي القصير حصيلة الذاكرة الفردية والقومية في أبرز تجلياتها. إن مفهوم البطولة يرسم، بذلك، نسقًا من المظاهر والرؤى التي تقدم على ساحة الفعل والحدث القصصي حركة الواقع والمجتمع بمختلف مظاهرها ومساربها، الثابتة منها والطارئة والعابرة مجسدة في سلوك الأبطال ومناهج حياتهم ونفسياتهم وأزماتهم. إن البطل القصصي ليس شيئًا آخَر سوى التصعيد الفني للواقع

الموضوعي، الخارجي، وكلما استطاعت القصة القصيرة أن تمتلك الرؤية الشمولية، المقتبسة من فهم الذات والموضوع، الأصيل الراسخ، والطارئ العارض كلما أمكنها أن تقترح البطل الواقعي أو البطل البديل المشخص لملامح الرؤية الاجتماعية، الظاهر منها والخفي.

(٣) وهل نملك أن نغفل عن عنصر رئيسي في سياق التعرض للخصائص الأساس للبطولة، ونعني به وجود الشخصية المتميزة، القائمة بذاتها، المستقلة بكيانها، الجهيرة بصوتها، البواحة بمشاعرها وانفعالاتها، والتي لا تكون، مطلقًا، بوقًا أو آلة نفير يستخدمها القاص ليصدر منها ويوجه من خلالها أفكاره وآرائه. إن البطل الحق في اعتقادنا، هو الذي يقدم وكأنه يعيش غربة تامة بين ذاته وبين الكاتب، فتتحقق له، بذلك، قدرات الانطلاق والإفصاح، الفعل أو العجز، الحركة أو الركود، الخلق أو العقم.

بيد أننا حين ننحو هذا المنحى في فهمنا لمعنى البطولة لا نريد أن ننكر على أدبنا القصصي إنكارًا كليًّا احتواءه على مفهوم ما للبطل، ولا نريد أن نستبعد عنه، أيضًا، استبعادًا تامًّا اشتماله على محاولة لتضمين النثر القصصي الملامح والشخوص والمواقف البطولية. إنه، فعلًا، يتوفر على المحاولة وتبني نماذج، عن فهم نسبي، ولكنه رغم ذلك لا يسعفنا للقول بأنه أدب قصصي توفر على نماذج للبطولة محددة ومتميزة يتوافق كيانها الفكري والحياتي مع تشخيصها الفني والجمالي.

على أن جانبًا كبيرًا من رأينا هذا ينسحب على المرحلة الأولى من عمر القصة القصيرة أكثر مما ينسحب على مرحلة التطور والنضج، ذلك أن هذه المرحلة الأخيرة اتسمت — كما تميز ذلك وتبين في الفصول السابقة — باستيفاء شروط النضج والاكتمال وبالتمثيل لمعنى التجربة القصصية روحًا ونصًّا. وقد أتاح لها نضجها وبلوغها مرام الوفاء لتقنية القص القصير أن تصل إلى القصد الفكري والاجتماعي من حيث تمكنت من رصد نماذج حية من الواقع وتقديم ورسم الأبطال المعادلين لأحداثه وشخوصه، على اختلاف في الفهم والوعي لدى كتابها، فتوزع النصوص القصصية أبطال ينتمي بعضهم إلى الشرائح المتردية والمنهكة من واقع الناس وأبطال تطحنهم أزماتهم الفردية البسيطة والمعقدة في آنٍ، وآخرون لا انتماء لهم أو مجردون من الهوية الشخصية يلخصون واقعًا بأكمله إلى أن وصلت القصة القصيرة إلى حد يصعب معه القول إنها ذات بطل. وأصبح من اليسير وصفها بأنها تجردت من البطولة كما أمكنها أن تتجرد من الحدث والحبكة التقليدية.

هكذا، إذن، يمكن أن نخلص إلى أن دراسة البطل في القصة المغربية ينبغي أن تؤخذ بنوع من التجوز والنسبية فيما يخص قصص مرحلة النشأة وما تلاها إلى حدود بدايات

النضج الأولى، وبهذا لا نعد بطلًا كل شخصية استحوذت على اهتمام القاص وجعلها محور النص القصصي، وإن كنا، في أحيان كثيرة، مضطرين إلى النظر إليها، بصورتها تلك، نظرًا لانعدام بديل لها ولا ننساق وراء تحليل عميق للبطولة من شخوص أو نماذج باهتة أو تعد مجرد ظل أو صدى لكاتبها.

إن دراستنا لمفهوم البطولة، على ضوء هذا المعنى، ستكون افتراضية أكثر منها نقدية، لا تستدعي العناصر والقيم الأساس التي لا بد من توافرها، وإنما تكتفي بالرصد الشكلي لها، وقد تبحث عن البطولة في أكثر من مجال وتنفذ إليها في أكثر من وجه وسياق.

(٥) مراحل ونماذج لصورة البطل وهويته في القصة القصيرة بالمغرب

(٥-١) البحث عن البطولة من خلال الواقع وعبر القيم والأخلاق الاجتماعية

منذ أن ظهرت القصة القصيرة وهي شديدة الالتصاق بالمحيط الاجتماعي الذي ولدت فيه ونمت وكبرت، خاضعة لمختلف الأهواء والتيارات التي تهب عليه وتتعاقب من حوله، وذلك أكبر دليل وبيان على أنها كانت، دومًا، نثرًا واقعيًّا وموضوعيًّا. لقد ولدت بسيطة مع بساطة الظروف التي هيأت لنشأتها وأخذت تغتني وتتضخم وتتعقد مع غنى وتعقد الظروف نفسها. إنها، إذَن، أسيرة كل التبدلات التي تطرأ على ساحة الحياة، وموضوعاتها وشخصياتها، بدورها، نبت وجزء جوهري لا ينفصل عنه قيد أنملة، ومن ثم كانت أجواؤها ومحتوياتها شديدة الحساسية لكل طارئ جديد أو أثر عارض، لا يكاد أثر من آثار الجدة والتغير يفلت من قبضة سردها ومنعرجات وصفها وتشخيصها. ولكأنما كان وازع الرصد للتغيير الذي يمس الحياة هو الذي دفع الكتاب في المغرب إلى اتخاذ القصة القصيرة قالبًا أدبيًّا للتعبير عن إحساسهم تجاه هذا التغيير، ولتسجيل موقفهم وموقف الناس من التبدل الذي راح يعتري العصر ويطوي معه معالم الماضي إلى غير رجعة.

ولقد توجهت القصة القصيرة المغربية، أو ما اصطلحنا على تسميته، كذلك، تجوزًا، إلى اتخاذ موقف الفحص والنقد الاجتماعيين وإلى ترصد ظواهر الواقع وما يطرأ عليه من تغير، ومن ثم كانت القيم الأخلاقية والاجتماعية هي مجتلى هذه القصص ومسرح بروزها، لا تكاد كتابة قصصية تخلو منها، بل إننا لا نعدم وجودها في أي مشهد وصفي أو حوار، أو سواه مما يكون بنية القصة القصيرة وعالمها.

وإذا كنا في الفصول الأولى من هذه الدراسة قد رصدنا قسمًا خاصًّا لدراسة هذا الجانب والإحاطة به، فإننا نريد، هنا، أن نقف على مفهوم البطولة بما يقتضيه الموضوع

الذي نحن بصدده، وأن نضع اليد على كيفية تبلور هذا المفهوم من خلال القيم الأخلاقية والاجتماعية التي حبلت بها هذه القصص، وذلك كجزء من صورة الواقع والعصر الكلية.

وقد اخترنا لهذه الغاية القصص التالية:

- عمي بوشناق للقاص الرائد عبد الرحمن الفاسي.[٨]
- حتى الطيور في حيرة للقاص الرائد أحمد بناني.[٩]
- مجذوب زلاغ، للقاص ذاته.[١٠]

وهي ثلاثتها تنتمي إلى مرحلة التجربة الأولى، وتعبر عن اتجاه هذه المرحلة خير تعبير، كما أنها تفي بالقصد الذي نسعى إلى الوصول إليه على خير وجه.

في قصة «عمي بوشناق» نتعرف على هذه الشخصية المركزية، شخصية عمي بوشناق، «قهوجي» السوقي ومؤذن المسجد، في آنٍ واحد، ثم يليه ويرتبط به ابنته «أعويشة»، وقد اتخذت هذه الشخصية لنفسها مركزًا واضحًا وذا تأثير في محيطها. إن عمي بوشناق هو الذي يطوف بكئوس الشاي على الباعة وبصوته يعرف الناس ميقات الصلوات، ومن مميزات الرجل أنه «كان شديد التبرم بزمانه، لا يني يعد عيوبه ونقائص ناسه، ويتحسر على عهد مضى ... وأنك لتراه يتحدث عن عهده القديم حديثًا تتخلله الآهات وتقطعه الزفرات ... يستطيع أن يقدم لك ألف دليل على أن الزمان قد انقطعت منه البركة، وسلب الله ناسه كل خير، وأن الساعة آتية لا ريب فيها»[١١] ثم إن مما «يحز في قلب الشيخ أن يرى الناس غير الناس، والدنيا غير الدنيا.»[١٢]

إن الصفة الجوهرية التي تطبع هذه الشخصية هي الارتباط بالماضي والانشداد إلى كل ما هو عتيق، ومعاداة ما قد يحف بهذا الماضي أو ينتابه بسوء أو خدش. إنه الموقف الأساسي الذي تقدمه لنا القصة وتستقطب حوله عناصرها وصراعها. وهكذا لا يمكن النظر إلى عمي بوشناق إلا كجزء من الماضي، وكحلقة متأخرة من سلسلته الطويلة التي لم تنقطع عراها بعد، وكمظهر من مظاهر الغربة الشخصية والحضارية وسط الغربة الكبرى للجديد القادم، الذي كان يأخذ طريقه ويهجم بأسلحته وإغراءاته التي لا يصمد أمامها شيء، والتي تثير من حولها زوابع الاختلال والتحول.

وإن هذا الاختلال، بالذات، هو ما يريد أن يودي بأنس واستقرار، «عمي بوشناق»، وحين يحل فلا رجعة له، وقد أتى متمثلًا في العشبة الخبيثة، السيجارة، وتعاطي الناس لها حتى بات بوشناق «ثعبانًا مهيبًا رصد بجانب السقاية معترضًا طريق المارين يصب اللعنات على بائع ومبتاع «العشبة الخبيثة» يكفر مدخنها، ومن يقر الناس على تدخينها،

ويعزو إليها انحباس الغيث، وغلاء الأسعار وما يحدث للناس من أقضية، وما ينزل بهم من أحداث!»[١٣] وكأنما الدهر أراد أن يكون ألبًا على هذا الرجل، فها هي ذي ابنته «أعويشة» أصبحت، هي الأخرى، تتعاطى السجائر، وكانت هذه أكبر صفعة يتلقاها عمي بوشناق، ولذلك انفصل عن كل شيء، وصار لا يعرف سوى الهذيان وهو يردد: «إيه أعويشة تشرب الدخان؟ زمان!»[١٤]

إننا إزاء قيمتين اثنتين تتصارعان في الواقع وتتجاذبان البقاء والاستمرار، وكلتيهما جزء من هذا الواقع، وكل منهما تزاحم الأخرى وتسعى لخنقها كي تتولى الصدارة. وقد استطاع القاص عبد الرحمن الفاسي أن يكشف عن هذا الصراع من خلال المواجهة الحادة بين قيم جيل آيل إلى الانهيار، عاجز عن التحول، وبين القيم الجديدة الغازية التي تكتسح كل ما حولها وتجذب إليها الأنظار والأمزجة والعقول.

وإذا وجدنا عبد الرحمان الفاسي قد عرض الأزمة مبطنة في نسيج التكوين القصصي، ضامنًا لها ما أتاحته له موهبته وثقافته القصصية من شروط العرض الموضوعيين، تاركًا للقارئ فرصة التخمين والاستيحاء، فإننا نجد المرحوم أحمد بناني، القاص الرائد، يثير مشكلته من البداية إثارة مباشرة دون تخف أو التواء، فكأنما هي قضية تعرض على محكمة الحياة، وعلى هذه المحكمة أن تفضها وتوجد لها الحل الملائم.

يبدأ أحمد بناني بطرح الأسئلة التاريخية صريحة وواضحة، إذ يثير حيرة الشاب المغربي أمام المعضلات التالية:

أي مذهب يتبع؟ أي زوج يختار؟ أي أديب يصطفي لذوقه؟ أي موسيقى يختار؟ أي زي يرتدي؟ أي سلوك يتبع؟ حتى الساعة بالضبط الوقت لا يدري أيجعلها شمسية أو إدارية.

وبعد هذا الطرح المباشر، والذي ينم عن حيرة شديدة يصطنع أحمد بناني قصة يقصد، بواسطتها، إلى إبراز مظاهر هذه الحيرة وأشكال تمكنها من نفوس الناس وأفكارهم، ويتمثل هذا فيما ذهب إليه «أحمد» الذي يشتغل في الخرازة، والذي يلحظ كل زملائه وأصحابه وقد اقتنوا لهم طيورًا صداحة، مغردة ودكانه، هو، خلو منها. وقد حز ذلك كثيرًا في نفسه إلى أن تمكن من شراء طائر أخذه إلى معلم للطيور ليعلمه الغناء والتغريد، ويظل طائر عزوز يغرد ويشدو إلى أن يأخذه معه يومًا إلى السينما. وهنا يحدث الهول الكبير ف «يا لمصاب عزوز خرج المسكين من السينما بعدما شهد شريطًا ناطقًا، فلاحظ أن كلايلوسه يخلط في غنائه، محاولًا تقليد ما سمعه من موسيقى الشريط، فلا هو الآن يترنم بغنائه الأصيل الذي ورثه عن أجداده الأكرمين، ولا هو يحس تقليد

حتى هذا الصائح الذي يسمونه تينوروسي»،[١٥] ولم يكن عزوز وحده هو المصاب بل عمت الفاجعة الجميع «لقد أصبح الراديو يصيح ليل نهار من كل مكان، مؤثرًا أثرًا سيئًا على الطيور.»[١٦]

إنه وجه جديد من وجود التجديد التي لحقت العصر وتسربت إلى الواقع المغربي وطفقت تهز كيانه وتودي بما استقر فيه من مفاهيم ومعتقدات إنها قيمة التجديد أخذت تمس الحياة وتعصف بكل ما هو بال ومتقادم في محيط الناس، وهي تندفع قوية غير مبالية ليحدث الاختلال، أولًا، وهو ما يسبب الصدمة في الواقع والنفوس، ولتجاهد مع رياح العصر المتجددة كي تضمن لها البقاء والرسوخ.

ولنا أن نلاحظ أن القاص أحمد بناني إذا كان قد أحاط بهذا الوجه من الاختلال الذي عرفه محيطه الاجتماعي، فهو لم يقف منه على الحياد ولكنه اتخذ موقفًا يتراوح بين الرفض والحيرة في آن واحد، إنه يعتبر ما حدث «أزمة» وهو يصف الطيور بأنها «ما عادت تثير ذلك النشاط والانشراح»، مما يكشف عن الحسرة والأسى على ما كان، وهو موقف سلبي تجاه الوافد الجديد، وإن بقي، في الختام، أسير حيرة لا شفاء لها، ولذلك نراه يتساءل: فما مصيرها؟ الله وحده أعلم بذلك؟»

على المنوال نفسه وباللهجة ذاتها ومن المنطلق عينه يقدم لنا أحمد بناني نموذجًا قصصيًّا يتضمن صورة أخرى عن بطولة القيم الجديدة في صراعها مع القيمة المتردية ولكنه في نموذجه الجديد، هذا، يصوغ النموذج ويرسم إطار القضية بكيفية ملونة وبنبرة مأساوية. وما نحسب أنه فعل هذا إلا ليرينا مدى الصدع الذي حدث في النفوس، والاهتزاز الذي أصاب الأفئدة، وهي ترى عمد حياتها تنهار وأسس كيانها تتخلخل، فتتخلخل معه كل قناعاتها وتصوراتها، ولا تجد من سبيل لمواجهة هذا كله سوى الاستسلام أو الزوال، كيف لا ومنطق الحياة يقول بالبقاء للأصلح!

هذا هو المنطق الذي يصدق على شخصية «مجذوع زلاغ»[١٧] والذي يرفض أن يستسلم له. فيتعنت ولا يصيب شيئًا من تعنته، ولا سند له في موقفه وعناده سوى حكمة ابن عطاء الله: «ما ترك من الجهل شيئًا من أراد أن يظهر في الوقت غير ما أظهره الله فيه.»

ترى ماذا يمثل «عمي رضوان» الشخصية المركزية في القصة؟ إنه يشرح ذلك بنفسه:

> «مات الأشياخ ومات الأهل والإخوان والرفقاء وبقيت غريبًا في هذا العالم الجديد.»[١٨]

إن ما قلب موازين عقل عمي رضوان هو: «هذه الآلة الجنية التي تأتي بالأصوات من أنحاء العالم أدناها وأقصاها»[١٩] وهو لن يلبث أن يتخذ موقفًا من الآلة، التي شغلت الناس عن أنفسهم: «فأرخِ سمعك ليلًا، فإنك لا تسمع إلا هذه الآلة الجنية التي تسكت جميع الأصوات في ظلام الليل وتبقى هي صالحة لا يلحقها عي ولا كلل.»[٢٠] يتصدى لهذه الآلة الجنية، فيقف كل مساء عند مرتفع من جبل زلاغ يجمع الأصوات ويملأ بها القناني، وبقي على موقفه ذاك إلى أن اكتشف ما قاله على لسانه: «لقد ذهبت القافلة وبقيت غريبًا تعبث بي الأيام.»

هذه القصة الأخيرة والقصتان الأوليان تفصح، كلها، عن وجه من وجوه الصراع الذي كان محتدمًا في البيئة المغربية إثر وإبان الاحتلال الاستعماري، الذي حمل معه رياح العصر الجديد وما ابتدعته الحضارة الغربية من أفانين مخترعاتها وغريبها وقذفت به في محيط شديد الالتصاق بالماضي، منزو في عقر العلائق والمعايشات العتيقة، وما هذا الاضطراب والاختلال الذي حدث في نفوس الشخصيات القصصية المنوه بها إلا تجسيدًا وبلورة للاختلال الذي مس الواقع المغربي من كافة أطرافه، المادي منها والروحي، الاجتماعي والثقافي، وردود الفعل ليست إلا تجسيدًا آخر للموقف الحتمي الذي كان لا بد من أن يتخذ من «الآخر»، كما يسميه الأستاذ عبد الله العروي، أي الغرب.[٢١]

وقد كان الاصطدام بين هذين الموقفين المتعارضين، وبين القيم السائدة والقيم الوافدة، على اختلاف هذه القيم، هو المؤهل لأن يحظى بالبطولة في بعض قصص تلك الفترة، وهو الذي أخذ باهتمام عدد لا بأس به من كتابنا ممن كانوا حريصين على التصنت للوعي الاجتماعي وجس نبضاته.

وإن القصص التي قدمناها، شاهدًا على هذا الموقف، ليست إلا نموذجًا من نماذج عدة تبين لنا حضور القيم الاجتماعية والأخلاقية والصراع الذي قام حولها، وكيف أنها كانت البطل الحقيقي في النصوص والصراع الذي قام حولها، وكيف أنها كانت البطل الحقيقي في النصوص القصصية المدبجة.

(٥-٢) حين يتصدر التاريخ البطولة

إننا إذا تركنا القصة القصيرة التي تجسم مواقف البطولة من خلال القيم الاجتماعية والحضارية نجد أمامنا معاني أخرى تظهر فيها قيم البطولة، وتجسد بكيفية قوية وباهرة، أيضًا، تطلع القاص المغربي، منذ البداية، إلى استجلاء ماضيه وحاضره، والكشف عن الوجوه التي أمحت أو كادت تمحي من الأيام المجيدة للعرب والمسلمين.

لقد وجد القاص المغربي نفسه، وهو يؤسس لبنات وكيان عالمه القصصي أن حاجته إلى الدعم المعنوي والسند الحضاري مطلب لا يمكن تناسيه أو التغافل عنه، ولا مناص له منه، إذا أراد أن يضمن لكتابته القصصية بعدها الفكري والكفاحي كذلك، ووجد أن الالتفات إلى التاريخ واستحضار الذاكرة التاريخية من شأنهما إغناء عالمه القصصي بكثير مما يفتقر إليه، خاصة أمام ضحالة ما يقدمه الواقع وإمحال صور المجد وتلاشي أفانين ما كان لدى المغاربة والعرب عامة.

أجل، كانت القصة التاريخية في الأدب العربي على العموم ضربًا من المواجهة المستمدة من عناصر ومرتكزات الماضي لدحر شحوب الحاضر وغياب الإنسان فيه، فالماضي يقدم، هنا، كبديل لحاضر باهت ومختل وغير منسجم، إنه حافل بصور البطولة ومظاهر العمران والمجد والتجديد، أما الحاضر فهو مهتز الأركان، شائه الملامح، لا قدرة له على أن يبعث في النفس مرحًا ولا في الفكر تألقًا، إنه كالجمود أو هو الجمود عينه.

إن الكاتب العربي في اتجاهه إلى الاستفادة من تاريخ وتراث أمته كان يريد أن يضمن جملة أشياء:

أولًا: كان تحدي الحضارة الغربية قد بلغ شأوًا بعيدًا، وكانت الأمة العربية غارقة في سبات عميق تحت سيطرة العثمانيين حين ألقى الغرب بقذائف مدافعه من عرض البحر ليحيل رميمًا ما كان قد تداعى من أركان العمران والفكر. ولم يكن للوعي العربي العلمي، آنئذٍ، وجود، كما لم يكن الوعي الموجود حينئذ، في مستوى المجابهة. أليس التاريخ، عندئذٍ، هو السلاح الوحيد.

ثانيًا: إن الموقف الشعبي الفطري الذي يبرز عند التجمع أمام حلقات القصاصين والرواة الشعبيين لا يكاد يختلف كثيرًا عن الموقف القصصي الذي تبرزه وتبلوره القصة التاريخية، حين يستعيدان، معًا، وبنوع من التهويل، بالنسبة للأولى، حكايا الأقدمين وصولات الأسلاف وجولاتهم، مذكرين بماضٍ فانٍ وقديم متوار، مخلفين في النفوس شعورين متضاربين: أحدهما شعور الخيبة والحسرة المريرة، وثانيهما نقيض للأول، وهو شعور العزة والفخار بالماضي الذي يحمل النفس أو قد يحملها على ركوب المخاطر ويشحذ الهمم، ويقدح زناد العزائم كي تستفيق من غيبوبتها وتواجه مهام الحاضر ومقتضيات البعث والتجديد.

القصة التاريخية، كما تعرفها عند الأستاذين جرجي زيدان وأحمد سعيد العريان، وسواهما، وكما سجلتها يراعة قصاصينا المغاربة أمثال عبد الرحمن الفاسي،

عبد الله إبراهيم، محمد بن عبد العزيز بن عبد الله، هذه القصة، أيضًا، تنشد ذينك الهدفين وتسعى إليهما، وسواء تحققا معًا أو تحقق أحدهما فإنها تكون قد أدت مهمتها وبلغت مرامها.

ثالثًا: هل كان من السهل على المثقف والكاتب العربي أن يحصر مجال اهتمامه وحقل أفكاره وإبداعه في هموم الحاضر وأخلاق وقيم العصر التقليدية، والحال أن وطنه منهوش الأعضاء، مقسم الأجزاء يغير عليه الاستعمار من كل جانب ويعبث بتراثه ويعيث فسادًا في أركانه وقيمه هل كان سهلًا عليه أن يخلد إلى قصص المشاعر والأهواء الذاتية ويصرف نفسه عن معضلات الناس وآلامهم المتمثلة في إهدار كرامتهم وضياع هويتهم والدوس على حريتهم وشخصيتهم التاريخية والدينية، التي طالما تغنوا بها وتفاخروا وتناشدوا بخصالها ومزاياها؟!

لقد كان التاريخ، إذن، هو العزاء، وهو البديل، وهو السلاح لمواجهة تداعي الحاضر بتماسك الماضي، وهو أيضًا اللقاح الجديد لجسد الأمة كي تينع وينتفض في ذبولها أزهار.

رابعًا: لقد كان الناس في حاجة إلى أبطال، وهذا الحاضر ميت أو كالميت، لا يقدم إلا الهزيمة والبوار، فمن أين بالأبطال إن لم يستخرجوا من جيوب التاريخ وأحشائه ليجسدوا، عودًا على بدء، صفات الخلود والقوة والعزة المفتقدة في الحاضر، كي يلهبوا النفوس ويشحذوا الهمم.

وهكذا، فإن البطولة في القصة التاريخية هي البطولة الحاضرة الغائبة، المفتقدة المستعادة، الآفلة الساطعة حيث يصبح الماضي بطلًا والحاضر مدمجًا فيه، يغدو وعدًا ببطولة، وبين المتحقق والوعد تمتد كتابة القصص التاريخي القصير في المغرب، من خلال نماذج ومواقف وصور عدة، يشترك في صنعها الإنسان والفكر والعقيدة.

(٥-٣) النموذج: الواقع والمثال

يعتبر محمد بن عبد العزيز بن عبد الله رائدًا من رواد الكتابة القصصية القصيرة في المغرب، ورائدًا، أيضًا، للقصة التاريخية التي قدم فيها غررًا ونماذج بديعة، وإذا كان قد وجد من اشترك معه في هذا الفضل ونافسه في هذا الميدان، فإن ما كتبه من قص تاريخي يعد، بحق، واسطة العقد وحلية هذا النوع القصصي في أدبنا المغربي الحديث، بلا منازع.

وقد اخترنا عملين من أعماله العديدة التي جمعها في أضمومة واحدة بعنوان: «شقراء الريف.»[٢٢] العمل الأول يحمل عنوان المجموعة ذاتها[٢٣] وقصة الجاسوسة المقنعة.[٢٤]

والقصة الأولى طويلة وممططة، تضطرب بين القصة القصيرة والطويلة وبين الرواية القصيرة، وكنا قد لمحنا إلى هذه الخاصية في مستهل دراستنا للقصة التاريخية في المغرب، تزدحم فيها الوقائع والأحداث بالشخصيات والأوصاف وصور الطبيعة ازدحامًا شديدًا يضيع قدرة التتبع عند القارئ. والقاص يُعنى أيما عناية بالطبيعة وصور العالم الخارجي ويزجي على شخصياته أغنى الأوصاف وأبهاها، ويدمج ويستطرد ولا يترك شاردة ولا واردة إلا وفسح لها مكانًا خلال السرد أو الوصف أو الحوار. كل هذا وسواه جعل قصته هاته وقصصًا أخرى غيرها أميل إلى القصة الطويلة أو المسلسل الروائي، أي المسرحي المتبذل، منها إلى القصة القصيرة، غير أن ما يقنعه، في اعتقادنا، هو الافتتان بروح الفترة التي يتحدث عنها وما تم فيها للمغاربة من نصر وسؤدد على أعدائهم من الإسبان والبرتغال.

وإذا تجاوزنا هذه الملاحظة الأولية فسنجد أنفسنا، بعد ذلك، في عالم يحفل بصور المخاطرة والإقدام والبطولة، عالم البطولة هذا تجسده «عائشة» أولًا، وهي المكناة بـ «شقراء الريف»، ويجسده القائدان أبو العباس وأحمد والجيش المغربي الذي سيحاصر مدينة العرائش وأصيلا، بعدها، ويطرد الإسبان منها ويجلوهم عن أرض الوطن.

يقدم محمد بن عبد العزيز بن عبد الله شخصية عائشة لتكون محور الأحداث وملتقى المخاطر ومعقد الآمال لتحرير «العرائش»، إذ هي التي ستناط بها مهمة تقصي الأخبار واكتشاف بأس الأعداء والتجسس على مكامنهم وترقب حركاتهم وسكناتهم، ثم إنها أهل لهذه المسئولية: «فقد تقرر في نفسية القائد أحمد أن المرأة هي أقوى آلة للاستعلام السري فوقع اختياره لمهمة التجسس والاستخبار بين ظهراني الإسبان على عائشة التي جرب رباطة جأشها وقوة جنانها وبعد نظرها ... وكان قد تبنى هذه الفتاة منذ نعومة أظفارها فشحذ قريحتها، دربها على ممارسة الرماية وامتطاء الصهوة العارية وثقف فكرها حتى حذقت اللغتين العربية والإسبانية ... وقد مهرت في هذه اللغة حتى ليظنها السامع من عواتق قرطبة ... ولم يكن يميزها عن القرطبيات إلا شعرها الأشقر وزرقة عينيها المعسولتين.»[٢٥]

ذلك شأن عائشة، وبها ومن خلالها، ستمتد أحداث القصة ومسلسل وقائعها، وستتبلور صورة الفروسية والشجاعة العربية الأصيلة. عائشة، هي ملتقى الأحداث

ومنطلق المغامرات ومصب النصر والغنيمة، فهي تخرج إلى المحيط ومنه تركب باخرة للأعداء متنكرة ثم ما تلبث أن تفر من المركب سابحة قرب شاطئ العرائش، متسللة بعد ذلك إلى المدينة، ملتوية في دروبها ومنعرجاتها إلى أن انتهى بها التطواف إلى دير تجد فيه ابنة عم لها، كان الأعداء قد اختطفوها إليه، فتخفيها هذه عن الأنظار في انتظار إكمال مهمتها الخطرة، ثم تشرع بعد ذلك في العمل فتطلع على أحوال العدو وجوانب ضعفه وتستكمل عدتها بعد حفر السور للفرار والالتحاق بالقائد أحمد الذي كان قد عسكر بجيشه خلف أسوار العرائش بعد أن حاصرها حصارًا تامًّا. ثم تتوالى مشاهد المعارك والنزال والتقاء الجيشين إلى أن يطرد الإسبان فارين بجلدهم على ظهر السفن الباقية وقد أخلوا البلاد لأهلها وتركوا الحكم والسيادة لأصحابها.

إن استعراض القصة على هذه الوتيرة لا يكشف إلا وجهًا واحدًا من وجوه البطولة ومواقفها في هذه القصة، والمتمثل في شخصية «عائشة»، وإلا فإن قصة «شقراء الريف» تعد بكاملها، مفردة، لقطة لقطة، وصورة تلو صورة مجتلى لصراع من أجل استرداد السيادة الضائعة في زمن السيادة المفقودة أيضًا. وكلها استعراض متواصل يشهد بما لدى الجندي المغربي من استبسال. ولنقتصر على سرد هذا المشهد مثالًا ودليلًا، كما صورته يراعة القاص البارعة الوصف: «... وكانت طائفة أخرى من الجند المغربي قد حركت آلات حصارها وسلاليمها وتسلقت السور من نواحي مختلفة لتهاجم الرماة في أبراجهم فاختلط الحابل بالنابل والتفت الساق بالساق في التحام دام فظيع لا تسمع أثناءه إلا قرقعة الأسنة وصليل الرماح يتخللها تدحرج المتلاحمين من أعلى السور المتهدم يتعقبون فلول الحامية الإسبانية المنهزمة ...»[٢٦]

على أن ما هو أكيد في قصة «شقراء الريف»، وفي قصة «الجاسوسة المقنعة» ليس ذلك الجو الملحمي المرصود ولا صور البطولة والإقدام لذاتهما، ولكن الأهم، والأكثر إثارة، والأوفى بالقصد، هو ما يتوخاه القاص من وراء ذلك كله، ودلالة استعراض الماضي والتذكير بعظمة وآيات القوة والنصر فيه. فالعرائش المحررة أمس على يد السلطان المغربي هي العرائش المحتلة اليوم، ثانية، الواقعة في أغلال الأسر ضمن الوطن كله. وسبتة قرطبة التي يزحف نحوها يوسف بن تاشفين في قصة «الجاسوسة المقنعة» ويحررهما ويحميهما من شره الأعداء وتكالبهم، هما، أيضًا، ناسختان في قيود الذلة والانصياع.

أين تألق الماضي، إذن، من أفول الحاضر وهشاشة عوده، فأين الجحافل المغربية التي كانت تثير النقع أمس وتعلو حمحماتها عنان السماء؟ أين صليل السيوف وصقال

الدروع؟ أين ذلك كله؟ لكأني بعبد العزيز بن عبد الله يحيلنا على صورة الماضي والحاضر، معًا، ويدعونا للمقارنة ويدفعنا للتحفز من جديد كي ننهض ونبعث ونواجه الغاصبين المحتلين.

أحسب أن هذا هو منشد القصة التاريخية وقصدها الثابت، وهو، لعمري، منشد نبيل، يدفع الناس إلى التأمل في غرر ماضيهم ويجعلهم يتفكرون ويتأملون في أحوالهم، وقت الاحتلال الفرنسي.

وهذا، وسواه من قيم البطولة وارد في القصة التاريخية، كما كتبها محمد بن عبد العزيز بن عبد الله، ويعد حلقة من سلسلة مفاهيم ومراحل البطولة ومواقفها، كما تواترت تباعًا عند القاص المغربي.

(٥-٤) البيئة كبطل

نريد أن نقترح، الآن، مفهومًا جديدًا للبطولة، يختلف عن التاريخ وعن سابقة العلاقات والقيم الاجتماعية والحضارية، المدرسة سلفًا، وإن لم يكن اختلافًا جوهريًّا وحاسمًا. إن صورة البيئة، ملامحها وما يسودها ويتخللها وجملة المواصفات والعلاقات التي تضطرب داخلها والتي يعيشها جيل متميز من الناس، هو الذي يشكل البطولة ويحدد عناصرها.

لقد كانت صورة البيئة، المحيط الاجتماعي الخارجي، وكافة العناصر التي تشكله محط عناية وتفحص القصاصين والروائيين، ولكنها، بالنسبة للقصة المغربية القصيرة لم تجد تجليها الحقيقي وتبلورها المنظم والمتكامل إلا على يد قلائل، على رأسهم أحمد عبد السلام البقالي، من قصاصي الرعيل الثاني لجيل ما قبل الاستقلال. ذلك أن هذا القاص شغف شغفًا شديدًا بوسطه وتشرب جزئياته وتفصيلاته الدقيقة تشربًا جعله لا يكاد يترك شيئًا إلا وأفسح له حيزًا ضمن السياق والسرد القصصيين. وتنحت الطفولة، بصورة خاصة، في ذاكرته آثارًا وذكريات يعسر أن تمحي أو يطالها النسيان. لقد باتت، وإلى الأبد، ذكريات موشومة في الذاكرة الاجتماعية والتاريخية، وهي تكتسب قدرتها على الإيحاء والإشعاع من امتلاكها للبعدين الاجتماعي والتاريخي، معًا، أي أنها ليست أي ذكريات، كتلك التي تعلق بذاكرة كل منا عن صباه ومرابع طفولته وفتوته، ولكنها مرتبطة، وهذا هو الأساس، بواقع في حالة غليان وعلى منعطف التحول والتغيير، على منعرج تبدل يريد أن يمس صفاته ويهز أركانه القديمة التي كان وما يزال يرتكز عليها ومستندًا في كيانه على وجودها وعدم تزعزعها، فهي صلب وجوده ومثوى هيبته وجلاله ثم هي، من

وجه آخر، وثيقة الصلة بالبنيان الحضاري والتاريخي لجماعة من الناس، ساكنه حضر، جذورهم مغروسة في تربة تشدهم إليها وينشدون إليها بأكثر وأقوى من آصرة، أجل، وثيقة الصلة بالمكونات المختلفة التي تصنع نسيج العلاقات المادية والإنسانية في محيط اجتماعي بذاته، وهي لهذا السبب ولغيره ليست غفلًا أو حكايا يغلب الوهمي فيها على الواقعي أو تعلو فيها نبرة الجبن على رنة الصدق والأسى أيضًا.

من هذه الجهة، تكتسب قصص أحمد عبد السلام البقالي أهميتها وتنال استحقاق المرور إلى صف الأعمال التي استطاعت تسجيل اغتراب التاريخ وأفول المجتمع، وتطلعهما، معًا، إلى أفق أكثر ضياء ومدى وأكثر اتساعًا.

إن قصص «رواد المجهول» و«قطط وفئران» و«السلسلة الذهبية» التي تشكل مجموعة «قصص المغرب»،[٢٧] باعتبار المميزات الفريدة، المشار إليها، استطاعت أن تدفع في نطاق البحث الذي نحن بصدده عن البطولة ببطولة جديدة هي بطولة البيئة، المحيط الاجتماعي، العلاقات الاجتماعية السائدة، والقيم الجديدة التي يريد جيل جديد من الناس اقتراحها، بل وفرضها على أسلافهم مهما كلفهم ذلك من ثمن، ولعل الثمن وضريبة المرور إلى المستقبل والخروج من حجر وهيمنة التقاليد المتزمتة، المسيطرة والتضحية هي التي تعطي لهذه البطولة وجاهتها وتهبها سلطانها ونكهتها المتميزة. ولسنا نعني بهذا أن البطولة ينبغي، بالضرورة، أن ترتبط بفعل خارق أو بحدث غير مألوف حتى توسم كذلك، ولكننا نذهب هنا، إلى أن القصص المذكورة توفرت على مقدرات الانتصار وحوافز الصراع والمواجهة، وهي أقرب ما تكون إلى مفهوم البطولة المدروسة هنا وأشد انتسابًا إليها من سواها.

على أن مفهوم البطولة الجديد الذي تقترحه علينا قصص البقالي لا يكاد ينفصل عن الوجود الفردي والشخصية الذاتية. حتى أن القارئ لها قد ينشد انشدادًا كليًّا إلى الشخصيات العديدة التي تتوزعها وينصرف كل اهتمامه وتتبعه إليها، وما ذلك إلا لما تملكه من سحر وجاذبية، ولما يطبعها من حركة وحيوية، ولسلسلة الأحداث والمغامرات المشوقة والباهرة أحيانًا، التي تذهب فيها، مما يجعلها تستولي، بهذه القدرات، على اهتمام القارئ وتجعل، أيضًا، إمكانية حيازتها للبطولة أمرًا لا يحتاج إلى كبير جدال.

ونحسب أن هذا الاعتقاد إنما يتأتى، لأول وهلة، من الانجراف مع سيل الأحداث، ومكانة الأدوار التي تحتلها الشخصيات والأفعال التي تقدم عليها، والتي، تشكل في النهاية، الحصيلة الشكلية للتجربة القصصية. وإلا فإن معاودة القراءة واستشفاف التجربة وتفحص السرد القصصي ستولد لدى الدارس شعورًا وإدراكًا متمايزين كليًّا

عن الذي وقر في ذهنه أول الأمر، ذلك أن هذه الشخصيات المبثوثة والمندمجة في سياق الأحداث والأفعال ليست إلا أدوات ووسائل، سيقت، على أهميتها وفعالية حضورها لتوظف التوظيف الذي يخدم هدف القاص ويؤتي الأكل المثمر لتجربته، وما هذا الأكل سوى العرض «البانورامي» لبيئة محددة ومتميزة، ورفع السجف التي تحجبها، وكشف الغطاء عن محاسنها وعيوبها، وإظهارها، في لحظة فريدة، لحظة امتداد المعاول لكسر الجلاميد التي تعلوها، لحظة التحول والانعطاف، وهذا، بالذات، هو مفهوم البطولة كما تقدمه قصص البقالي، وذلك هو الفعل الأساس الذي تقدم عليه الشخصيات، والذي يجعلها تندمج في صياغة بطولة المجتمع، بطولة البيئة القديمة الراغبة في التفتح والتجديد.

فما هي بطولة البيئة، إذن، هذه التي يقدمها لنا القاص أحمد عبد السلام البقالي؟ وكيف، ومم تتكون العناصر التي تمثلها؟

سنتخذ للإجابة على هذين السؤالين، والكشف عن جملة ما يطوف بهما، قصة «رواد المجهول»[٢٨] نموذجًا نستجلي به القضايا والآراء التي قدمنا لها.

رواد المجهول، هؤلاء، هم جماعة من الفتيان يدرسون القرآن وعلوم الدين في «المسيعد» بمدينة «أصيلا»، على عادة كل الأطفال والفتيان في صباهم القديم، وهم من طراز آبائهم وأجدادهم، وهؤلاء يراد لهم، أيضًا، أن يكونوا خير خلف لخير سلف وأن يواصلوا سيرهم في الحياة على النهج الذي كان عليه الأسلاف دون أن تبدو منهم أية بادرة قد تخل بانتظام الحياة وتساوق الأيام والأفعال خلالها. ولكن شأن هؤلاء الفتية شأن عجيب فقد انتووا أمورًا منكرة واختاروا لأنفسهم مسالك وعرة وانقادوا إلى ما لا يحمد لهم آباؤهم ومجتمعهم، لقد فعلوا فعلًا غريبًا وخرجوا عن سنة أهلهم وتركوا الشعر ينبت فوق رءوسهم بل زادوا وخلطوه بالدهان والخصلات المعقوصة! ولكن فعلتهم هذه لم تكن إلا القشة التي قصمت ظهر البعير، كما يقول المثل العربي، فهم دائمًا في هيجان وغليان يبثون الرعب في الحواري والأزقة ويملئون المدينة حروبًا وصدامات بالعصي والحجارة، حتى وجد بين الناس من يقول عنهم: «لقد أشركونا في حرب لا نعرف لها معنى ولا سببًا! رعب وفزع في الشوارع والحجارة تساقط على البيوت من كل جانب فلو رأيت كيف كانت المدينة مساء الأربعاء لقلت «حركة جبالة» أو غزو البورطقيين.»[٢٩]

يقف في الطرف الثاني من واجهة الصراع، ممثل الأخلاق والتقاليد، والحريص على ثبات الأمور وحسن سلوك التلاميذ، الفقيه «سيد الغزواني» ويغنينا الوصف الذي قدمه

له القاص عن كل زيادة أو تعليق: «كان سلطان هذا الفقيه الشيخ يمتد إلى ما وراء جدران مدرسته ... وصولته الروحية تتغلغل في قلوب كل من عرفوه ... فكانوا لا يعصون له أمرًا ... ولا يحصون له وزرًا: كان شريف النسب من «آل غيلان» أكبر بيت في «أصيلا» انتهت إليه الأسرة ونقابة الشرفاء، فكان يمثل المحافظ المتطرف أدق تمثيل يأبى الاختلاط بالأجانب ويأباه على كل من يحب، فهو لم يتخذ لنفسه يومًا من الأيام رسمًا «فتوغرافيًّا» ولم يخرج قطُّ إلى الأحياء الأوروبية خارج أسوار المدينة، ولم يلبس ثيابًا لم تكن معروفة قبل الاحتلال ... فهو يستنكر على تلاميذه لعب الكرة ودخول السينما ... وكانت القلوب مجمعة على حبه وخشيته.»

إن هذه الصورة، وحدها، تكفي لتعلن عن صلابة وقوة الطرف المواجه والمتصدي له، والذي يصطف خلفه جيش عرمرم من السكان التقليديين والحريصين على أنفسهم ودينهم وعاداتهم من البوار وروح العصر الجديد.

والقاص، يتجه رأسًا، إلى الواجهة الاجتماعية، إلى الصورة الاجتماعية المطروحة من خلال واقع يومي وتاريخي، في آن، وهو ينتزع هذه الصورة من المتحف، إذا جاز لنا أن نستعمل الكلمة استنادًا على ثبوتيتها وسكونيتها التامة، الرافضة لمنطق التغيير، وهو ينطلق في ذلك من معاينة ومعايشة للظرف الحضاري الجديد، الذي أخذ يعرفه المغرب نتيجة الاحتكاك بالمستعمر والوضعية الجديدة التي تولدت من مجاورة الدخيل الأجنبي.

لقد ولدت هذه الوضعية الجديدة صراعًا حادًّا على مختلف الأصعدة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية، وأحدثت أكثر من شرخ، وشرعت تحدث دبيبًا وارتعادًا في أوصال المجتمع وحياة الأفراد، وتعلن أن رياح العصر الجديدة التي هبت مع الغزو الاستعماري، ستهز مع هبوبها وفي طريقها، كثير من الأركان التي باتت قابلة للانكسار والاستبدال، كما ظهر، أيضًا، أن هذه الرياح ليست شرًا كلها، بل إن فيها ما هب عليلًا فأنعش النفوس وجدد الأفكار — والمسألة في النهاية ليست سهلة البسط. فهي تتصل بأشكال حضاري جديد وجد مجتمعنا المغربي التقليدي نفسه قبالته ولم يكن من السهل عليه تسويته أو التلاؤم معه بسرعة. وهي حالة لا تخص مجتمعنا وحده، بل تخص كل المجتمعات التقليدية والمتخلفة التي استيقظت من رقادها على مدافع الغزو الاستعماري وتدافع جيوشه.

ويلتقط أحمد عبد السلام البقالي، من خضم هذا الصراع وهذه المجابهة، فئة اجتماعية في محيط تقليدي ويكشف عن ألوان الاصطدام فيما بينها، وهو صراع قاس ومستميت يتنازع فيه الخصمان حقهما في البقاء والاستمرار، وهو حق تاريخي دونه الموت والفناء.

يصر فيه الفتيان ممثلو المستقبل ورواده على ألَّا يحلقوا شعرهم وأن يشقوا عصى الطاعة على الآباء «والفقيه سيد الغزواني»، ويصر هذا الأخير، كممثل للمجتمع القديم، على خلاف ما يريدون. والصراع، هنا ليس شكليًّا أو منصبًّا على عوارض زائلة، ولكنه جوهري لأنه يحمل لهجة التحدي من طرف، ورغبة الخضوع والانصياع من طرف آخر.

والوضع الناجم عن المعركة بأكملها، والصراع، بمختلف وجوهه، قائم بين مد العصر والمستقبل والتجديد ممثلًا في الأبناء، والتلاميذ العصاة وجزر التقاليد وتزمت الآباء وصممهم عن نداء الجديد والحياة المتحولة تحت أنظارهم.

هذه هي البطولة الجديدة التي يقترحها علينا القاص أحمد بن عبد السلام البقالي، والتي أغنت، إلى جانب المعاني السابقة، مفهوم البطولة كما تواتر في القصة القصيرة بالمغرب، لما قبل الاستقلال، وعلى مشارفه.

عن نموذج البطولة، كما قدمه لنا أحمد عبد السلام البقالي، ينتهي تقصينا لمفهوم البطل في مرحلتي النشأة، والتطور الأولى، وهو كما تبين لنا مفهوم مرن قابل لاستيعاب أكثر من معنى والطواعية لأكثر من موقف، ليس وحيد البعد بأي حال، ولكنه إلى ذلك ليس مفهوم البطولة كما تقدمه لنا الأعمال القصصية والروائية الصحيحة، أي تلك التي ينتظمها عقد الفن القصصي والروائي الموضوعي الناضج شكلًا ومضمونًا، والمتطابق مع روح العصر وشروط الواقع.

لقد كان ما ذهبنا إليه، إلى حد الآن بحثًا عن معنا البطولة وسعيًا وراءها وليس حصرًا لها، بالضرورة. أو بالأحرى، فإن الملاحظات والتصنيفات التي عمدنا إليها، حتى هذه السطور، يمكن أن تعد مدخلًا لا غنى عنه لَمن يريد بحث واستشفاف الموقف البطولي، الذي سيقدر له أن يظهر ويغتني على امتداد الستينيات والسنوات الأخرى التي ستعقبها.

إن مفهوم البطولة، كما لمسناه لدى قصاصي المرحلة المذكورة، مفهوم بدائي، بسيط، يسير، غير معقد، مرن مطواع، كطبيعة المرحلة ذاتها التي كان القاص المغربي يعيش خلالها ويعاني داخلها ما يعانيه من هموم وأحاسيس، ولذلك تهيأ لنا أن نصنفه تصنيفات مختلفة، قد لا يحصل الاتفاق على تعددها ومضامينها، ولكنها رغم ذلك تظل قائمة الذات في النصوص القصصية وتعطي للدارس فرصة الفحص والاستجلاء يخلص من ورائها إلى ضبط معنى ما للبطولة. قد يكون هذا أو ذاك، ولكنه لن يكون بالضرورة، ذلك المعنى الذي يصوغ مصطلح البطولة أو البطل الذي تسمح بصياغته النصوص القصصية الناضجة والمتطورة.

(٦) ملاحظات حول مفهوم البطولة عند مطلع الستينيات

(٦-١) استقرار مصطلح البطولة

إننا نقف، عند مشارف الستينيات، على عالم بادي الاتساع، واضح التعدد، ينم عن تطور ويشي بتحول كبير يمس مستويات عديدة من الحياة وطرز التفكير وألوان التعبير. وليس ذلك إلا نتيجة لرغبة التغيير والتجديد التي أعدت البلاد نفسها لها، وانسجامًا مع الأهداف القائمة على استكمال تحرير البلاد، وإنشاء المؤسسات الديمقراطية، وبلورة المفاهيم الصحيحة لمغرب مستقل.

لقد كان الواقع كله، في الحقيقة، يعيش بطولة السعي والنضال من أجل خلق وترسيخ قيم جديدة، وهو بحث مضن وشاق، ومقدر له أن يتصل وتكتنفه الاضطرابات وتبذل من أجله التضحيات الجسام، ولن يجد سبيلًا إلى الانتهاء إلا بتحقق المرامي التي ولدته والغايات التي أشعلت فتيله. وقد كان الأدب جزءًا من عملية البحث الكبرى، إذ ارتبط، هو الآخر، بقيم التجديد، شكلًا ومحتوى، وراح يسعى، دون كلل، إلى الانعتاق من قيود التقليد والمفاهيم الجامدة والأساليب السطحية في التعبير والتفكير والتحليل، وجد في البحث عن نفسه من خلال إعادة اكتشاف الواقع، وتكوين علاقات ورؤى متطورة ومجددة، ضمن الأعمال والأشكال الإبداعية المختلفة.

وكما سجلنا لك في مطلع رسالتنا هذه، فقد كانت القصة القصيرة سباقة إلى تغيير سربالها وتجديد شبابها، وكان مقدرًا لكل العناصر الفنية والأسلوبية والفكرية فيها أن تتلون وتتشبع بروح المناخ الستيني، ومفهوم البطل واحد من هذه المفاهيم والمصطلحات البارزة التي يعمر بها كيان التجربة القصصية، ويقوم فيها، أيضًا، بدور خطير وحاسم.

وإن أول ما هو ملفت للنظر، بصدد هذا المفهوم اتجاهه المحدد هو وسعيه الأكيد نحو الاستقرار وابتعاده عن التعميم والتجريد والاختلاط أو الاندماج بسواه من الأوضاع والمواقف التي لا تخلو، بدورها، من روح البطولة ومعناها.

لقد رأينا، خلال بحثنا واكتشافنا لمفهوم البطولة في مرحلة الولادة والنشوء لفن القصة القصيرة، عندنا، كيف أن هذا المفهوم لم يكن، أولًا، واحدًا أو متجانسًا، ولم يكن، ثانيًا، يعبر، بالضرورة، عن الموقف العميق والراسخ للبطولة ولقيمها. وكيف أنه، بعد هذه السمات، غير ثابت، مضطرب، ومبلبل، مشتت وغير موحد الهوية يفتقد النسج المحكم واللحمة التي تجعله غير نافر أو نشاز ضمن التجربة الكلية، وإنما يأتي مقامه ومعناه

واضح الدلالة، مترابط التكوين، قائمًا على القضية الواحدة المركزية، وهذه النواقص والعثرات كلها تجعل من الصعوبة استخلاص نظرية محددة عن مفهوم البطل وقيمة البطولة في القصة القصيرة للمرحلة المذكورة، وتجعلنا نعترف، هنا، بأن ما توخيناه في تحليلنا السابق لم يكن إلا محاولة في هذا الطريق الوعر، أي طريق تأسيس البطولة، الذي كانت قصتنا القصيرة تشقه، في بدايتها الفنية أو المتعثرة.

بيد أن القصة القصيرة، في مطلع الستينيات، وهي تجدد كما أسلفنا، شبابها، اتجهت إلى تهيئة أسباب الاستقرار، دون السكون، لمفهوم البطولة وتجعله لصيقًا بموضوعه، متوحدًا بتجربته، مقترنًا بالهموم الكبرى التي يعاني منها الناس، والتي تشكل محور التجربة الاجتماعية الجديدة، ممتزجًا بهذا الشرط الضروري الذي تنعدم بدونه كل بطولة، وهو شرط الوعي بالذات.

أجل، لقد كان مصطلح البطل مشتت الأبعاد، متنافر الملامح، فأصبح منسقها ومنسجمها، وكان انفعالي المعاناة سطحيها فشرع يتدرج نحو العمق والرصانة. وكان مهزوز المشاعر مشوش الفكر والنظر فبات يسعى أكثر إلى التنظيم والسداد، وتميز بأحادية النظرة وضعف الارتباط بين ما هو ذاتي وموضوعي فأضحى تركيبها ميالًا أكثر إلى الاستغراق والانطلاق من التجربة الاجتماعية التي، هي في ذات الوقت، تجربة ذاتية.

لقد اتجه مصطلح البطولة، إذن، إلى الاستقرار، وتمثل هذا، بصورة أخص، في توجه التجارب القصصية المتطورة والساعية إلى الاكتمال والنضج، إلى تقديم مجموعة من النماذج والشخوص الاجتماعية، النمطية منها والنموذجية، وهي في جملتها استطاعت أن تؤسس مفهوم البطل الجديد، وتقدم له صيغًا متعددة، تمتح كلها من بنية الواقع الاجتماعية وفضائه وشتى مكوناته. ونحن نجد أن هذا التأسيس لم يأتِ عفو الخاطر أو ابن فورة انفعالية أو إرادة خصوصية، وإنما تولد من المخاض الكبير، الذي كان واقعنا مسرحًا له ومجتمعنا يعرف أعراضه، ونجم عن تصور منسجم لحمته الذات التي راحت تتشكل وتنبعث لتحقق مطامحها وآمالها المكبوتة، وسداه المشروع الاجتماعي الكبير لشعبنا في النمو والتقدم والتحرر.

نعم، فكما ألفينا كاتب القصة القصيرة يجهد في تطوير التقنية والبناء القصصيين، ويحاول، بقدر ما أوتي من موهبة وتمرس جديدين ومفيدين، أن يضمن لتجربته مقاصد الجدة وامتصاص عناصر النضج والتكامل الفني، كذلك وجدنا القاص المغربي يعمل على صياغة النموذج القصصي الملائم لطبيعة المرحلة التاريخية والقادر على استشفاف

وإبراز الخصائص الجديدة والمميزة لهذه المرحلة، وذلك بالصورة التي تجعل من موقف الشخصية، هنا، وموقف البطولة موقفًا حيًّا، حيًّا وعاكسًا للقيم المتبلورة وليس موقفًا تقريريًّا، أو تنظيريًّا، أو خطابيًّا على غرار الصورة التي قدمها لنا النموذج البطولي في قصة المرحلة السابقة.

ولم تتأتَّ إمكانية الصياغة هاته إلا لأن البطل وجد ساحته، واكتشف موقعه، وتبين دوره في خارطة الحياة الاجتماعية، أو بالأحرى، بات عليه أن يصنع هذا الدور ويكشف ذاته من خلال البحث المضني داخل نفسه وفي غمار الواقع المرهص بوعود الفعل والتحول، وهو قد أصبح واحدًا من علاماته المشعة والرائدة. لكن، هل نعني بهذا أن الوعي الفردي هو مصدر البطولة الجديدة وأن حضور الذات وحماسها واندفاعها كي تعمر ساحة الوجود الاجتماعي هو ميسم البطولة الأولى، والذي سيطبعها على امتداد مراحل نموها وصيرورتها عبر الستينيات؟ وهل نستفيد من ذلك، أيضًا، إن هذا الوعي هو الذي هيأ للمصطلح المدروس شروط وإمكانات الوضوح والاستقرار، وخول لنا، بالتالي، أن نقرن بين تطور الأجناس الأدبية — القصة القصيرة من بينها — وبين وجود مبحث أساسي هو البطولة في القصة القصيرة المغربية؟

إن الإجابة عن السؤالين المطروحين يمكن العثور عليهما عند تقصينا لمواقع البطل الجديد ومفهوم البطولة التي يقترحانها.

(٧) الفئات الاجتماعية الجديدة تصنع أبطالها

إذا كانت سنة ١٩٥٦م، في تاريخ المغرب الحديث هي السنة التي أحرز فيها المغرب على استقلاله، فإنها كانت، أيضًا، بداية لحركة ودورة تاريخيتين ستنطلق فيهما البلاد في مشروع تاريخي طويل الأمد لوضع أسس وبنيات المجتمع الجديد، الذي هو مجتمع الاستقلال والمغاربة المستقلين، هذا المجتمع الخارج توًّا من معركة التحرير الوطني واسترداد الكرامة المغتصبة، الوالج آفاق الاستقلال السياسي الفتي ودروب العمل المنظم والإنشاء والتنمية.

لم تكن سنة ١٩٥٦م، في الحقيقة، وفي حساب بعض قادة الحركة الوطنية والفئات الجماهيرية، إلا إعلانًا مؤقتًا عن الاستقلال ومنطلقًا جذريًّا للنضال السياسي المتجذر والعمل الاجتماعي المتوثب كي يعطي المغرب لاستقلاله محتواه الحقيقي ويتخلص من كافة الارتباطات التبعية والاستعمارية، ويحقق للسكان مطامح الكرامة والعيش الأفضل

بعد أن تخلصوا من السيطرة المباشرة للمستعمر. ولعل من المسلم به أن هذا الطرح أو هذا المطلب إنما يعبر عن وجود تباين وتناقض مصلحي على صعيد الطبقات الاجتماعية المشكلة لكيان السكان وتركيبهم، كما سيعبر، فيما بعد، وبشكل أكثر حدة وعمقًا، عن حقيقة التصادم والخلاف حول الاختيارات الجوهرية للشعب المغربي.

وعلى الرغم من أن الخارطة السياسية لم تكن بالوضوح الكافي، عقب الاستقلال، وحزب الاستقلال هو الحزب الرائد حينئذٍ، والذي كان يمثل الجبهة الوطنية المشتركة لتحقيق مطلب الاستقلال، رغم ذلك فقد كانت الاختيارات متباينة في صف هذه الجبهة، وهي بحكم طبيعتها غير المتجانسة، أيضًا، اتجهت إلى البحث عن الأساليب والتصورات التي تحتوي وتنظم محتوى الاستقلال الذي تطمح إليه وتجعل منه منسجمًا ومتناغمًا مع الأهداف التي ترتئي فيها المطلب الصحيح والقصد السياسي المنهجي. إن الأمر، من هذا المنظور، ليس وقفًا على تنظير سياسي أو أيديولوجي بحت، على أهمية وحتمية ذلك، ولكنه رهين بتنظيم وتجميع وتوجيه صفوف الجماهير التي كانت تتعطش، حقًّا، لرص جبهتها وخوض سبل البحث عن مصيرها.

هذه الجماهير الباحثة والمتعطشة لعناق مصير جديد هي التي شكلت عشية الاستقلال الفئات الاجتماعية الجديدة، والصاعدة، وهذه الفئات هي التي أخذت تستشعر، بعد الاستقلال، واقع الاستغلال والكبت المادي والمعنوي، وهي التي وجدت أن مصالحها مرتبطة، حتمًا، بتغيير يمس بنيات المجتمع القائم.

(٨) هوية البطل الجديد

من هذه التشكيلة الاجتماعية انبعث البطل الجديد واستفاق ليخوض العراك اليومي الحامي من أجل العيش والحياة الكريمة، ومن أجل ضمان شروط الحياة الصحيحة وتحقيق مكان له في زحمة مصالح وتكالب الطبقات المهيمنة.

ليس البطل الجديد عالمًا بحرًا، ولا عبقريًّا، ولا نجمًا أو فارسًا لا يشق له غبار. ولكنه واحد من أفراد الشعب البسطاء، شخص بدون ميزات، وليست له مراتب عائلية أو فكرية، جزء من القاعدة الاجتماعية المتردية أو الأقرب إلى التردي، هذه القاعدة التي تسحقها متطلبات الحياة، والتي سيقدر لها أن تعرف التدهور على امتداد الستينيات من هذا القرن.

وهذا البطل ليس مغربيًّا فحسب، أو، بالأحرى، ليس مغربي البعد والانتماء، فقط، بل هو موجود في بلدان أخرى من العالم العربي، وفي البلدان الأخرى التي اصطلح على تسميتها بالعالم الثالث.

كان القاص المغربي متحسسًا، كمثقف، وكواحد من هذه الفئة المتهنة، بالتحول الذي يمس بنية الواقع والتبدلات التي تعتري مواقعه، متلمسًا عن وعي أو عن حدس، بوادر الانعطافات لحركة الجماهير وثقلها، وأضحى لزامًا عليه أن يضمن في نصوصه القصصية ما ظهر طافيًا على سطح الحياة أولًا، ثم أن يبشر بالولادة الجديدة ويضعها في موقعها من الصراع الاجتماعي، وذلك في إطار التجربة القصصية الملتزمة.

كان هذا البطل، إذن، أمام مهمتين صعبتين ولازمتين في ذات الوقت، ولكن تطبيقهما هو ما يعطي لتجربته الأصالة والجدة، ويسمها بميسم الحضور والوعي، وقد توفر للبطل الجديد كل مؤهلات الاندماج في السرد القصصي، والقدرة على الإشعاع والتوصيل الفكري والإيحاء بما في ثنايا التجربة الاجتماعية.

فهو، أولًا، بطل في حدود النشأة، يخوض غمار التجربة الأولى، وليس بطلًا مكتملًا حسم قضيته. إنه، بالأحرى، مشروع بطل لم يجرب نفسه وإمكاناته بعد، ولم تتحدد أبعاده ولا صفاته كما لم تنبت له الجذور العميقة في قلب التربة الاجتماعية، ولكنه رغم افتقاده إلى هذه الصفات قابل للعطاء، متمكن من زمام المبادرة والعمل، إيجابي ولو انهزم أو انتكس، أنه، باختصار، حقل تجربة ولذلك فهو ثري بالوعد والخصب، وملتقى لتجربة الذات والحياة معًا، قيد التكوين تنعكس عليه كل الآثار وتشق منه، بعد ذلك، وكأنها جزء جديد تولد منه وحده.

وهو، ثانيًا، بطل مجسم لوعي الذات في أقصى اتساعها، وأرحب آمالها، وأشد تطلعاتها إلى العيش وتحقيق الكرامة وتخطي المثبطات. لقد استيقظ هذا الوعي، دفعة واحدة، بعد سنين الانتكاسة ثم التمرد على المستعمر، وآن له، حينئذٍ، أن يعوض عن الحرمان والغبن التاريخي. إن كل إغراءات العالم الخارجي تنهال، مرة واحدة، على هذه النفس الولهى الظامئة إلى تشرب وامتصاص عطاءات الوجود، وأكثر هذه العطاءات استجابة للآني وتلبية للوازع الملحاح. لقد أحست هذه الذات بانفصال جديد بعد أن ذابت في جسم المجتمع الكبير وانكمشت مطامحها وتواضعت، ولكن لا لتزول وإنما لتعود إلى انفصالها. ذلك الانفصال الذي يهبها تميزها ويحقق لها قدرة الانطلاق وتحقيق الرغاب.

وهو، ثالثًا، بطل معبر عن طموح تشكيلة اجتماعية صاعدة، وليس في هذا ما يناقض ذاتيته، لأن الذاتية هنا ليست فردية ضيقة أو جريًا وراء أنانية خصوصية. إنها جماع الذاتي والمشترك، ومن هذا تستمد قوتها وخصوصيتها.

إنه بطل الفئات المتوسطة التي امتلأت بها المدن عقب الاستقلال، وهي أقرب إلى الفقر والعوز منها إلى ما اصطلح على تسميته بالبرجوازية الصغيرة، السائدة أو التي تسود في العالم الثالث، وهي معرضة دومًا لضربات البرجوازية والاحتكار والمضاربة والأمية والعسف الاقتصادي والسياسي. إن وجودها في موقع المحنة يجعلها مستهدفة للتنكيل، كما يشحذها لتكون القوة المستقبلية الفاعلة والقادرة على تحمل أعباء النضال، وصنع الأبطال، نعم، إنها صانعة أبطال، وسواء كانوا إيجابيين أو سلبيين، وأيًا كانت المصائر التي انتهجوها وآلوا إليها في نهاية تطوافهم، فإنهم احتلوا موقع الصدارة في النص القصصي كما احتلوه في معمعان الصراع الاجتماعي والسياسي لمغرب الستينيات.

وهو، رابعًا، بطل مأساوي، لم يجن من كل صراعه مع مثبطات الحياة وعثراتها سوى الخيبة والنكسات، وقد جاهد جهادًا مريرًا، وبقدر ما جاهد وضحى كانت الخيبة والانكسار أقوى وأشد وأعتى. وقد تكالبت عليه كل ظروف القهر، ولكنه لم يستسلم، بل لعل بطولته آتية من الاندحارات المتعاقبة التي مرت عليه وسحقت مصيره، وهو لم يحصد من صراعه المتواصل والمرير سوى الفشل والإحباط، ولكنه، رغم ذلك، يواصل ولعله أشبه بطائر الفينيق، في الأسطورة الإغريقية، يحترق ويولد من رماده.

وهو، خامسًا، وأخيرًا، متوحد بقضية، ليس بالفرد الغفل، أو الإمعة اللامبالي أو الهارب إلى أحلامه، المستكين إلى حدود عالمه الصغير. إنه يخترق جدران النفس ويمد خطواته خارج المساحة المرسومة له، فضولي ذلك الفضول المباح والمثير، طموح يجد أن همه ليس واحدًا ولكنه متعدد ومتشابك لا وقع له ولا تأثير، إذا عاش العزلة واستطاب الوحدة، وقدره الانضمام إلى الآخرين والتكتل بهم، وفي الانضمام والتكتل تولد القضية ويصبح هو الشخص الغفل اللامنتمي، يصبح صاحب قضية ويندمج فيها، فتبرز من خلال وضعه الذاتي وتصبح أكثر إشعاعًا حين يكون هذا الشخص موجودًا في إطار تنظيمي محدد.

إن توفر هذه الميزات جعل من إمكانية صنع البطل القصصي أمرًا ميسورًا، وهيأ له المناخ والأسباب الكفيلة بظهوره على صعيد النص القصصي، وفتح أمامه مجالات الظهور والنمو والنضج، وخاصة، منها، إمكانات الصراع والحركة الدرامية، المتوثبة والفاعلة. إنه

بطل لا يستعير أزمته، أو يفتعلها، أو يصطنع من ذاته أوهامًا مرضية أو يخوض معارك دونكشوتية.

لقد ولد البطل الجديد أو البطل الحق، بالأحرى، على صعيد الواقع، وتهيأ له، تبعًا لذلك، أن يظهر وينمو ويواجه ويصطدم وينتصر حينًا ويندحر في غالب الأحيان، على صعيد النص القصصي، وتوالت النماذج القصصية المتواترة، غنية، وعبر كل مجموعة من النماذج والصور والأوضاع والمواقف تتبلور رؤى حياتية وفنية متميزة، ذات لصوق شديد سواء بنبض الحياة وتطورها، أو بالنماء المسترسل للشكل القصصي الفني.

إن السطور السابقة حاولت أن تمهد الطريق، ليس غير، لمبحث البطل وهويته في قصتنا القصيرة، وإننا لنحس وندرك بأن تعقب خطى بطلنا الجديد واقتفاء أثره على امتداد النص القصصي الستيني لن يقوم بعبء بحثه وتقصيه سوى دراسة مستقلة، نرى أن الصفحات السابقة كانت تمهيدًا لها ومدخلًا إليها.

هوامش

(١) Philippe Sellion Bordas; LeMine du Heros ou le désir d’etre Dieu, Bordas, 1970, Paris, p. 14.

وقد اعتمدنا هذا المصدر ذاته في معلومات وآراء، لاحقة حول مفهوم البطل والبطولة.

(٢) د. م. غ. هلال: النقد الأدبي الحديث، ط الثالثة، القاهرة، ١٩٦٤م، ص٥-٦.

(٣) ترجمها عن الإسبانية الدكتور عبد الرحمن بدوي، القاهرة، ١٩٦٥م، وهي في جزأين.

(٤) دراسات في الواقعية، ط٣، ص١١، دار دمشق، ١٩٧٢م.

(٥) رالف فوكس في مقالته، موت البطل في الرواية، وهو الفصل الثاني من كتاب الرواية والناس، ترجمة د. طه وادي، مجلة الأقلام العراقية، غشت ١٩٧٦م.

(٦) المصدر السابق.

(٧) المصدر السابق.

(٨) عمي بوشناق، جريدة الوداد، ع٩١، أبريل ١٩٤١م.

(٩) فاس في سبع قصص، مطبعة الرسالة، الرباط.

(١٠) المصدر السابق.

(١١) المصدر السابق.

(١٢) المصدر السابق.
(١٣) المصدر السابق.
(١٤) المصدر السابق.
(١٥) حتى الطيور في حيرة، المصدر السابق، ص٦٩.
(١٦) حتى الطيور في حيرة، المصدر السابق، ص٦٩.
(١٧) مجذوب زلاغ، المصدر السابق، ص٧٩.
(١٨) المصدر السابق، ص٧٦.
(١٩) المصدر السابق، ص٧٧.
(٢٠) المصدر السابق، ص٨٥.
(٢١) انظر الأيديولوجية العربية المعاصرة لعبد الله العروي (البحث عن الذات)، ترجمة محمد عيتاني، ط١، دار الحقيقة، بيروت، ١٩٧٠م.
(٢٢) شقراء الريف، دار النجاح، بيروت، ١٩٧٣م، وهي منشورة متفرقة في المجلات والصحف المغربية، على امتداد سنوات الأربعينيات.
(٢٣) من ص٥ إلى ص٨١ – ٣، من ص١٩٣ إلى ص٢١٠.
(٢٤) شقراء الريف، ص١٢.
(٢٥) المصدر السابق، ص٨٦.
(٢٦) قصص في المغرب، المطبعة العالمية، القاهرة، د. ت.
(٢٧) المصدر السابق من ص١ إلى ص٥٨.
(٢٨) المصدر السابق، ص٩.
(٢٩) المصدر السابق، ص١٠.

خاتمة واستخلاصات

هل يكتمل البحث في فن القصة القصيرة بالمغرب حيث وقفنا أم لعله يستطيع أن يبدأ، مجددًا وبسبل ومناهج أكثر جدة وتطورًا؟

وهل يعد ما أقدمنا على إنجازه في هذه الرسالة استيفاء لما أردنا من ورائه أن يكون تأصيلًا لجنس أدبي من الأجناس الحديثة في الأدب المغربي؟

بين هذين السؤالين امتدت المساحة المكتوبة من فصول هذه الرسالة، آخذة بأعناق بعضها، متساوقة ومتسلسلة ما أمكن تاريخيًّا ومضامين وتقنيات واتجاهات، من خلال السير المتأني والمرتكز على النص وما حوله، التكوين الخاص، والإشعاع الخارجي، وبالاعتماد على أدوات شتى وخلاصات ورواسب معرفية عديدة، متباينة، أحيانًا، ولكنها تساعد، في النهاية، على الوفاء بما وضعناه نصب العين ونحن في السبيل لتأصيل جنس أدبي حديث وربط حلقاته المفككة وتتبع مسار تطوره والقنوات المختلفة التي امتد إليها، ولكن بالصورة التي لا تجعلنا نقع في أسر النزعة التاريخية والانغلاق داخل سياج تاريخ الأدب، على الرغم من أن البحث في هذا المضمار لصق بالتاريخ الأدبي، وإنما كان الحرص وتوجهت الغاية، قبل الإقدام على هذا المشروع، وخلال تنفيذ مراحله، إلى رصد الظاهرة الفنية بما يلائم منشأها، محتواها وأبعادها، وبما يجعلها تنعكس في مرآة النقد الفني انعكاسًا صحيحًا ومحددًا فتبرز معها استقاماتها والتواءاتها، منبسطها ومنعرجها، أنساق التشكل والتبلور الفني، وجوه التقليد وملامح الجدة إن وجدت وجسر العبور بينهما، بالأدوات التي تلزمها الظاهرة الموصودة والنصوص المدروسة، موضوعة في إطارها التاريخي وضمن بيئتها المحددة وإحالاتها الاجتماعية، بعيدًا عن كل إسقاط فكري أو فني قد يدفع إلى مغبة التمحل والمعالجة النقدية المنتفخة التي لا يربط بينها وبين الموضوع مناط البحث سوى خيط واه لا يكاد يرى.

إن المعالجة الفنية والمضمونية كانت أمرًا مطلوبًا ما دمنا نسير في طريق وعرة، غير مكتشفة أو تكاد، وحتى ما هو مطروق فيها يكاد يكون، كله، أو جله، محفوفًا بالعثرات عرضة للتشوش والالتباسات أكثر منه قدرة على أن يهدينا سواء السبيل، ومن ثم، كان على الدارس أن يبدأ من حيث تنبغي البداية وأن يتتبع من الخطوات ويستعمل من الأدوات والممكنات ما يوفر لبني وطنه وللدارسين من بعده المنارات المفتقدة تنير أو تلقي بعض الضوء على المسارب المدلهمة في أدبنا المغربي الحديث، وهي، لعمري، مسارب عديدة، حبذا لو توفر طلابنا والمتحمسون للبحث العلمي الجاد على طرقها حتى تنكشف خارطة أدبنا الحديث وتتحدد خطوطها فنساهم في الإغناء والفهم الأعمق لثقافتنا الوطنية، والإبداع الأدبي عمدة رئيس من أعمدة هذه الثقافة.

بدأت هذه الرسالة التي جعلت موضوعًا لها فن القصة القصيرة في المغرب من حيث النشأة والتطور والاتجاهات باستقصاء الخلفية التاريخية والنظر في أهم الأحداث والوقائع التي كانت الفترة التي تتحرك فيها الدراسة مسرحًا لها أو ما سبق هذه الفترة بما لا بد أن يترك واضح البصمات وراسخ التأثير. والحق أن هذا الاستقصاء لم يتم لاعتياد كل والج للبحث الأدبي الأكاديمي من التعرض له ووضعه مدخلًا أو تمهيدًا لبحثه، فقط، ولكنه كان عندنا مطلوبًا يستدعيه الفن المدروس وطبيعة المادة المطروقة.

إن الربع الأخير من القرن التاسع عشر هو المدخل الطبيعي لمعرفة المغرب الحديث، في جميع ميادينه، وإبرام معاهدة الحماية في ١٩١٢م ستكون تتويجًا لإطلاق يد فرنسا وحلفائها في ثروات المغرب والتحكم في سيادته، وحركة بن عبد الكريم تجسيم فعلي لإرادة رفض المستعمر في شمال المغرب ودليل حيوي على استمرار وهج النضال الشعبي. أما الظهير البربري لسنة ١٩٣٠م فقد كان بداية قاصمة الظهر للمستعمر الفرنسي، ينطلق إثره المد الوطني، عفويًّا مرتبكًا، ثم منتظمًا، ليصبح منسقًا في حركة مطلبية تعلن عن نفسها في ١٩٤٤م، ويتواصل الصدام الوطني والاستعماري عبر حلقات وأشكال مختلفة ليفرز المحصلة الأولى وهي استقلال ١٩٥٦م، ثم بعد هذا الصدام تبدأ المجابهة بين الغانمين من الاستقلال والمسلوبي الحقوق من عامة المواطنين، وهي مجابهة انطلقت من ذلك التاريخ وما تزال تفعل فعلها إلى وقتنا الراهن.

داخل هذه الشبكة التاريخية وفي إطار بيئة ثقافية تقليدية، مرتكنة إلى الماضي متوجسة من الحاضر، انتفض الفن القصصي شبحًا، غائر الملامح إن لم نقل عديمها، في مساحة من الكتابة الشعرية والنثرية التقليدية بالأساليب والمعاني والقيم التي يتضمنها التراث الكلاسيكي.

فهل كانت هذه الانتفاضة من عدم أو وجدت بعض ما ولدها ودفع إليها في المحيط الأدبي؟

إزاء هذا السؤال امتد رأينا الذي يذهب إلى أن الفن القصصي في المغرب، شأنه في المشرق، ظهر منبت الجذور، ومن أين له عكس ذلك؟ وإن الأخبار والحكايات ومختلف الكتابات التي تتوفر على العنصر الحكائي، هذه كلها، إلى جانب المقامة، أيضًا، لم تفرز الفن القصصي، عندنا، كما نعرفه بأصوله وعناصره الفنية.

وإن هذا الرأي يجعل الباحث يتلمس ويحاول أن يدرك الأصول والقواعد الفنية التي قام عليها هذا الجنس الأدبي، والتي لا بد من الوفاء لها واستيعابها، وإلا أخذت الكتابة نحوًا شططًا ومن هنا فإن استعراض القيم الفنية والفكرية لفن القصة القصيرة بعد، ولا ريب، أمرًا مطلوبًا يستند عليه في معرفة الأدوات التي ستتخذ للتقويم والتقييم.

والقصة القصيرة في أبسط تعريف لها هي اقتطاع لحظة عرضية من حياة فرد أو مجموعة من الأفراد، والعمل على إبراز أو اكتشاف عنصر الصدم أو التضاد أو المفارقة — قطعة نثرية تحتفل، بالأساس، بأزمة الفرد، في منطلقها وتعقدها وانفراجها يستخدم القاص لذلك عناصر السرد والوصف والحوار، وتمثل الشخصية عنصرًا مركزيًّا في تكوينها وهي تعتمد الإيحاء والتلميح وتتجنب الأصوات المرتفعة.

جاءت قصتنا القصيرة الأولى بعيدة عن هذا كله، ولم تملك هذا التصور، فقد كانت الأخبار والحكايات القديمة تروى، ولا بد من استخلاص العبرة منها، فجاء كتابنا وهم في تمزق وتعثر بين قديم ملحاح وحديث مستورد ما يزال مهيض الجناح وإن توجيه العبرة والوعظ هي الخدمة الجليلة التي لا مناص من أدائها، ولأن القص الفني لم يكن هدفًا متقصدًا ولا مشروعًا سديدًا فإن الشكل الأول الذي ظهر به هذا القص في الأدب المغربي الحديث هو ما اصطلحنا على تسميته بـ «المقالة القصصية»، أي، هذا النص النثري الذي يقع وسطًا بين المقالة والأقصوصة يستخدم إمكانيتهما، معًا، بصورة شائهة، أو على الأقل متذبذبة وغير واعية وتكون الحصيلة إننا أمام شكل هجين يتلمس طريق القص الفني فلا يطاله فيما يتهافت فيه الأسلوب المقالي ومقاصده.

لكن هذه الصورة الأولى للقص ما كان ليغمط حقها أو تضيع مناقبيتها، وهي قائمة، بالفعل، فقد كان للمقالة القصصية ولمن سعوا لكتابتها، في الأغراض المختلفة، التي توجهوا إليها، قصب السبق وفضل الريادة ومحمدة اقتحام المجهول وكتابها مهدوا الطريق لغيرهم وبمحاولاتهم القصصية الأولى التي تبعثرت بين أواخر الثلاثينيات ومطلع

الأربعينيات يبدأ فن القصة القصيرة في الأدب المغربي، بدايته البدائية، العفوية، المتعثرة تلك، نعم، لا تعد شيئًا إذا ما قيست إلى ما وصل إليه تطور هذا الفن وتشعب فيه من مسالك، ولكنها بالنسبة للباحث نقطة انطلاق وعلامة رائدة.

حين تأتي المرحلة الثانية من الكتابة القصصية القصيرة التي أسميناها «الصورة القصصية» فإنها لا تكون، بالضرورة، تطويرًا جذريًّا بحيث تتخذ شكل قطيعة مع النهج القصصي البدائي، من جهة، وهي في الآن عينه، ليست متأخرة عنها زمنيًا بحيث نستطيع القول بوجود تسلسل زمني بين الشكلين.

إن مجهود الصورة القصصية الأساسي انصب على محاولة تفكيك الشكل الهجين السابق وتنحية العناصر المقالية من المقالة القصصية، بالمحتويات المتباينة التي اشتملت عليها. فهي، إذن، عملية صقل وتشذيب، ولكن، دائمًا، في خط السعي والمحاولة، وهي هنا محاولة جادة، لأن القاص أخذ يلقي ببصره وحس تطلعه على مرمى رؤية محددة، نسبيًّا، قادرة على الانضباط، في حدود، داخل الإطار القصصي، ومحاور هذه الرؤية تتوزعها الذات والمجتمع والتاريخ، وقد ترتبك وتتزحزح لتتعامد فيها، هذه، جميعًا.

إن القصد هنا ليس الوعظ أو الخطابة بل التقاط الصورة الدالة بنفسها وليس بإطلاق العنان لعقيرة الكاتب لتصرخ وتبلح بين السطور، وفوقها، ولكن بشيء هو كالحدث أو ما يشبهه وللشخصية القصصية، وهي تخرج من ذهن كاتبها ورؤيته المشوشة، تتجسد حية تحاول الجهر بصوتها الخاص بدلًا من الضياع في صوت القاص نفسه، وما دامت الغاية ريادة ومحاولة لاقتطاع لقطة أفقية وعمودية، في آنٍ واحد، وتعميمية، في كل حال، ثم لا تستطيع الانفلات من مزلق النبرة الخطابية وعسف الكتابة التقريرية وإيصال الغرض، أجل الغرض المستهدف، والحاضر بإلحاح في ذهن الكاتب، فإن الصورة القصصية، حينئذٍ تكون قد اقتطعت رقعتها الخاصة في المساحة القصصية الشاسعة ووجد بعض البون بينها وبين المقال القصصي أو القصة المقالية، ولكنها، في ذلك كله بقيت لا تملك خيوط القص الفني الكلاسيكي. إن شخصية وقصة «مجذوب زلاغ» لعبد الرحمن الفاسي خير حجة ومثال لما نذهب إليه.

لكن الصورة القصصية، رغم ذلك، توفرت على رصيد طيب من رصد الواقع الاجتماعي للظرف الذي ظهرت فيه، وسجلت، بأمانة، حينًا، وببعض التلوين والتحليل، حينًا آخر، المشاعر الذاتية التي راحت تلتهب بين رومانسية الذات المحسوسة والمجلوبة، والعيرة الوطنية إزاء هجوم استعماري كاسح استهدف مسخ الشخصية الوطنية ودك البنيات السياسية والاجتماعية وطمس الهوية القومية، ومن ثم كان اللجوء إلى التاريخ

والإحالة على الأحداث والأمجاد العربية فيه، واستخدام الرموز المشعة في هذه الأمجاد. كل ذلك أعطى للصورة الفصلية، إلى جوار الاجتهادات الفنية التي ظهرت فيها، حضورها وأهميتها الخاصة في النسق العام لتطور الفن القصصي القصير بالمغرب.

هذا، وبما أن التطور الذي لحق القص القصير في المغرب لم يكن، بالحتم، أكيد الارتباط بالأحداث أو التحولات التاريخية، على الرغم مما سيطرا، فيما بعد، من صميم التفاعل والترابط الجدلي بين الواقع والنص، لهذا فلم يكن ينتظر أن ينجم عن حصول المغرب، مثلًا، على استقلاله بروز ملامح تطور أو تجديد حاسمة تلحق المعمار القصصي أو مدار الكتابة القصصية، ولعلنا سنجانب الصواب ونطال محالًا لو توقعنا حدوث مثل هذا، لأنه، انطلاقًا من الاعتقاد الراسخ بالتفاعل الحي بين الواقع الفني والواقع الموضوعي، فإن المغرب لم يحصل على استقلال حقيقي ولكن على استقلال شكلي في إطار معاهدة إكس ليبان، والتي ظهر فيها شبه تفويت للسلطة، أجل، تبدلت الحالة الخارجية، ولكن البنيات والركائز والهياكل استمرت هي ذاتها، ومن الهيمنة الاستعمارية انتقل الاستغلال إلى حفدته ونوابه وإلى عناصر البرجوازية والإقطاع تحصد الفنيمة.

لم تتزحزح علاقة النص بالواقع، تبعًا لهذا، وبالتالي، فإن ما كتب في السنوات المباشرة للاستقلال دار من حيث المحتوى على اجترار المضمون الوطني وتسجيل صفحات «البطولة»، أو في رصد النتوءات الأولى، التي أخذت تبرز على سطح الحياة اليومية للجماعات المغبونة، مما بدأ يمثل حلقة أولية في النقد الاجتماعي الذي ستخوضه القصة القصيرة عندنا، أو بعضًا من الهموم الذاتية للقاص، والتي راحت تتولد من انعدام التوافق مع الوسط الذي يعيش فيه. وقد كان هذا يقود، بطيئًا، إلى بروز الأزمة على صعيدي النص والمعاش، وانقشاع التضاد المخفي، وبداية ولادة اليد الصناع التي ستمتد لالتقاطه فيكون بذلك الدخول من الباب الواسع للفن القصصي القصير. وبما أنه البدء ليس غير، مع رصيد من التشذيب، لا يستهان به في تمثل في التخلص التدريجي من أوشاب النص السابق، فقد كانت مرحلة وسطى بين الصورة ومدخلًا للقصة القصيرة الفنية.

ثم تنهض بعد ذلك، تدريجيًّا، وبالتعاقب، الأسس والحوافز والتي تجعل فن القصة القصيرة يولد الولادة الطبيعية والشرعية، وإذا كان جيل الخمسينيات في مصر هو الذي بلور الفن القصصي القصير بصورته الصحيحة، والجادة، والتي وضعت يدها على جوهر الفعل والعالم القصصيين، فإن جيل الستينيات أو بالأحرى كتاب الستينيات في المغرب، هم الذين قدحوا زناد الخلق القصصي وعبدوا طريقه، بالكيفية التي نقلته من البدائية

والتشوش إلى بداية امتلاك الصنعة واتضاح الرؤية، الفنية والاجتماعية، معًا، ومن صعوبة المرأس إلى يسر التناول واحتذاء خطى التقعيد القصصي الكلاسيكي.

ويستند مبحثنا في تخويل البداية الصحيحة للقص القصير، في المغرب، إلى مطلع الستينيات إلى عاملين يتبادلان التأثير بينهما:

– العامل الأول، اجتماعي صرف يتمثل في تهيؤ الأسباب الموضوعية للنشأة الشرعية للجنس الأدبي المدروس. ذلك أن تاريخ القصة القصيرة سواء في الأدب الغربي أو في الأدب العربي الحديث يرتبط ارتباطًا وثيقًا بظهور الطبقة الوسطى وبداية تحركها كقسم فاعل في المجتمع، ومعرض للاحتكاك والتأثر من قبل القوى الأخرى السائدة في المجتمع، وهذا التعرض بل والاصطدام هو الذي سيشرع في توليد التوتر وأحاسيس القلق والتذمر في صفوف الفئات الوسطى، مما يجعلها عرضة لشتى الأزمات التي تنعكس على نفوس الأفراد.

وقد ظهر أن القصة القصيرة هي أطوع الفنون وأكثرها قدرة على امتصاص لحظات القلق والتأزم من خلال التعرض لشرائح متباينة داخل الفئة الواحدة، ذلك التعرض العمودي، لأن الرؤية الأفقية هي من اختصاص الفن الروائي الذي يملك نفسًا أطول وتتاح فيه إمكانات التسجيل الكامل للشخوص والوقائع ومختلف المعضلات.

وعندنا، أيضًا، انبثقت هذه الفئات وسيقدر لها أن تكبر وتتسع وتنتفض، وتتدافع أزماتها الذاتية والاجتماعية، في معاناة حارة ومتمزقة تستهول مظالم الاستغلال والغبن الطبقي والتمزق الفردي، وكانت القصة هي الصوت المنفرد، على حد تعبير أوكونور، القادر على الجهر والبوح بهذا التمزق.

أما العامل الثاني فهو توفر الكاتب المغربي على العدة الفنية، والثقافية، على الأصح، التي تجعله قادرًا على النهوض بمهمة الفهم لمجتمعه وإدراك وجوه الصراع والتأزم فيه، ومن ثم، بلورة هذا الإدراك على النحو المستحب وتتكون هذه العدة من حصيلة الاطلاع على الثقافتين المشرقية والغربية، وبالذات، على النتاجات القصصية منهما، وذلك بتفاوت بين كاتب وآخر، وبالقدرة على توظيف ما استخلص منهما ممتزجًا مع الإحساس الفردي بواقع التأزم.

والحق أن العاملين تجاذبا وتفاعلا وكانا أساسًا هامًّا للتطوير الجدي الذي لحق فن القص القصير في المغرب. ومن منطلق الستينيات سيأخذ هذا الفن السبل والمناهج التي ستحدد مياسمه واتجاهاته، رؤاه الفكرية، وجمالية نسيجه، ولن يتم هذا التجدد ميكانيكيًا ولكن بين الاعتباط حينًا والقصد الواعي حينًا آخر.

ولقد زودتنا المرحلة الممتدة عبر الستينيات، في المغرب، بمادة قصصية وافرة نسبيًّا كتبت كلها، أو جلها، من أبناء الفئات الوسطى، ولكننا لا نعتد منها إلا بالقليل، وحده، الذي ندخله في حساب تقييمنا لأن ما شغلنا هو التواتر والانتظام وليس النص المفرد الذي كتب على سبيل الهواية أو التمرن ومن هنا كانت الأسماء التي تعاملنا معها، في بحثنا، محدودة، معلومة، هي التي أعطتنا اليقين بأحقية دراستها، دراسة تطور هذا الجنس الأدبي واتخاذه لمناهج شتى معها، ولو أردنا لتوفرت لنا مادة طائلة ولفاق حجم هذه الرسالة ما هي عليه، الآن، مما سيكون مبالغًا فيه. إن المهمة التي ارتضينا لأنفسنا هي التصنيف، بعد الاطلاع والجمع، بالطبع، ورصد الظواهر الكبرى في الاتجاهات البارزة على أساس من وحدة الرؤية أو تقارب خيوطها وتماثل النسيج القصصي وتناغم طرق العرض، فكان بين أيدينا ما يلي:

– القصص ذات الاتجاه الاجتماعي، وهذه جعلت محور النصوص القضية الاجتماعية، أي ما يلحق الفئات الوسطى من مظالم وتعيش فيه من نكد. وقد يقال بأن من المتحل تحديد اتجاه بهذا الاسم ما دام الأدب، عمومًا، والفن القصصي، على الخصوص، ينطلق من صميم واقع الناس، ولكن ما نعنيه بالاتجاه الاجتماعي هو وعي القاص، سلفًا، بمشروعه وإدراكه لأهمية توظيف كتابته في الخط الذي انتهجه، ثم إفراده داخل هذا الاتجاه نفسه لأسلوب في المعالجة وطريقة في العرض، وفية لمنبته الطبقي وإحساسه الفردي، وهو ما ينقل الرؤية القصصية من التعميم والتجريد إلى شبه التفرد والتخصيص.

وإذا كان الناقد المجري جورج لوكاتش قد قال: «... إن الأمر يتعلق بالواقعية» فإننا نقول بأن القصة القصيرة في المغرب، قد ارتكزت، بعد الاتجاه السابق، حول قضية الواقعية فكرة ومنهجًا، وأن كل القصص التي كانت مناط الدرس، في هذه الرسالة، إما حامت حول هذه القصة أو اعتنقتها اعتناقًا مطلقًا، وقد تراوح هذا الاعتناق بين واقعية ساذجة وأخرى نقدية وثالثة منوعة محددة وواقعية عملت على إعطاء الذات الحيز الأكبر على صعيد النص وجعلها مفرزة النظر وتصريف الأمور.

وإذا كانت الواقعية أسلوبًا في المعالجة، أي منهجًا فنيًّا فإنها، كذلك، وبالحتم، موقف من الحياة واصطناع وجهة نظر محددة منها، أي أن علاقة الفن بالحياة تتحدد، كما يرى جورج لوكاتش نفسه، وفي منظور معين، وهذا ما يجعل ارتباط قصاصي الستينيات بالواقعية تعبيرًا عن موقف محدد لهم من الصراع الاجتماعي الجاري أمامهم ومن مخاض

التحول العسير الذي تحبل به الأحداث اليومية، وهو المخاض الذي شكلهم وتشكل بهم في آن، كل وفق درجة وعيه وحجم ارتباطه بذاك الصراع. ولذلك فإن تنوع طرق العرض واختيار أساليب في المعالجة الواقعية بين هذا القاص وذاك ليس مسألة شكلية بحت، ولكنها قرينة بالموقف النظري السابق لها، ولو كان قائمًا في مرتبة اللاوعي.

على إننا سنعطي لقصاصينا حجمًا أهول من طاقاتهم إن نحن وقفنا عند هذا الحد أو نسبنا إليه مجمل التطور الذي اعترى القصة القصيرة، عندنا، إذ إننا موقنون أن مجهودًا نظريًا آخر تمثل في الحصاد الثقافي والتكويني، لكل قاص على حدة، أسهم بحصة وافرة في تشكيل الرؤية والمعالجة الفنية له، بل لعلنا نذهب الآن، في خاتمة بحثنا هذا، إلى القول بأن نصيب الموهبة والدرجة الفنية التي تهيأت بعد طول مراس والتمكن من تمثل حصيلة النتاج القصصي المتطور في المشرق العربي، وفي مصر خاصة، وفي الأدب الغربي لمن قرأه مترجمًا، أو بلغته الأم، كان له التأثير الأوسع والأنفذ على غيره الذي لا تخفى أهميته.

تجددت الواقعية، إذن، وتطورت ومعها اعترى القصة القصيرة تطور في لبوسها ونسيجها والقيم الفكرية والمادية التي حبلت بها وأفصحت عنها، وانفسحت أمامها شتى الآفاق مع نهاية الستينيات، وهي التاريخ الذي وقفنا عنده، واعتبرناه ختامًا لبحثنا، مما جعلها مع بداية السبعينيات، لعوامل عدة لا سبيل إلى ذكرها، هنا، تسير في مدارج التجديد شأوًا بعيدًا بحيث يحق لنا أن نزعم، دون ادعاء أو مكابرة، بظهور جيل جديد من القصاصين المغاربة استطاع أن ينفخ في القصة القصيرة العربية روحًا جديدة وأن يفصم أواصر التقليد والاحتذاء التي شدتنا إلى المشرق العربي زمنًا طويلًا، وأن يتخذ هذا الجيل لنفسه رؤية تغاير، أو تكاد، كليًّا، تجربة الماضي، مع الاستفادة بما مضى، ولا شك، ولكن بالتحرك على امتداد أفق رحب أصبح فيه الاعتكاف على النص القصصي ضربًا من الخدمة اليقظة والمكابدة للعملية الإبداعية، وسمت فيه الكتابة القصصية القصيرة عن الأغراض المباشرة والتوصيل الوظيفي العاجل لتنتقل إلى ما يدعى بالتجريب الفني، ولكنه، في نظرنا، الأكيد الذي يضع الفن في مرتبته وموقعه الصحيح دون أن يخل، أيضًا، بإسهامه في تقديم الشهادة عن الواقع الاجتماعي والمحيط الإنساني.

هذه التجربة الجديدة لم نتطرق إليها لأنها تشكل في حسباننا، منعطفًا حاسمًا نرجو أن نوفق في مستقبل الأيام للوقوف عليها إلى جانب قضايا ومسائل أخرى وثيقة الصلة بالقصة المغربية، فنجعل منها منطلقًا لبحث أكاديمي جديد.

لائحة المراجع والمصادر

(١) باللغة العربية

- ألبيريس (م): تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم، ط١، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٦٧م.
- أوكونور (فرانز): الصوت المنفرد، ترجمة د. محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٦م.
- الأزهري (أبو منصور محمد بن أحمد): تهذيب اللغة، تحقيق عبد العظيم محمود، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٦م.
- د. إسماعيل (عز الدين): الأدب وفنونه، ط٣، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٥م.
- د. إسماعيل (عز الدين): الأسس الجمالية في النقد العربي، ط١، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٥٥م.
- بريه (جيريس): مارسيل بروست والتخلص من الزمن، ترجمة نجيب المانع، منشورات وزارة الإعلام العراقية، بغداد، ١٩٧٧م.
- بوزيدي (عبد القادر): موبسان وتيمور، رسالة السلك الثالث، جامعة الجزائر، الجزائر، ١٩٧٦م، غير منشورة.
- بيكر (كارلوس): إرنست همنغواي، دراسة في فنه القصصي، ترجمة د. إحسان عباس، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٥٩م.
- بدر (عبد المحسن طه): تطور الرواية العربية في مصر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣م.
- تيمور (محمود): دراسات في القصة والمسرح، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ت.

- د. حسن (محمد رشدي): أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤م.
- حقي (يحيى): فجر القصة المصرية، سلسلة المكتبة الثقافية، العدد ٦ مطابع دار القلم، القاهرة، د.ت.
- د. الحاني (ناصر): المصطلح في الأدب الغربي، دار المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٦٨م.
- د. الخطيب (حسام): الأدب الأوروبي، تطوره ونشأة مذاهبه، دار دمشق، دمشق، ١٩٧٢م.
- د. خلف الله (محمد أحمد): الفن القصصي في القرآن الكريم، ط٣، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٥م.
- د. الخطيب (حسام): سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، ١٩٧٣م.
- دار الأوابد: المجمل في فلسفة الفن، مجموعة من الأساتذة، ترجمة د. سامي الدروبي، ط٢، دمشق، ١٩٦٤م.
- رشدي (رشاد): فن القصة القصيرة، ط٢، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٤م.
- د. سويف (مصطفى): الأسس النفسية للإبداع الفني، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٩م.
- سرفانتس، دون كيخوته، دي لامانتشا، ترجمة د. عبد الرحمن البدوي، القاهرة، ١٩٦٥م.
- شوكت (محمود حامد): الفن القصصي في الأدب العربي الحديث، ط١، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٦٣م.
- شكري (غالي): مذكرات ثقافة تحتضر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ت.
- د. طه (طه محمود): موسوعة جيمس جويس، ط١، نشر وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٧٥م.
- د. العروي (عبد الله): الأيديولوجية العربية المعاصرة، ترجمة محمد عناني، ط١، دار الحقيقة، بيروت، ١٩٧٠م.
- العلمي (محمد): زعيم الريف محمد بن عبد الكريم الخطابي، دار الكتاب، الدار البيضاء، ١٩٦٨م.

- العسكري (أبو هلال): الفروق في اللغة، ط١، الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٧٣م.
- عياد (شكري): القصة القصيرة في مصر، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، ١٩٦٧-١٩٦٨م.
- غلاب (عبد الكريم): تاريخ الحركة الوطنية، دار الشركة المغربية للطبع والنشر، الدار البيضاء، ٢٠ أبريل ١٩٧٦م.
- غلاب (عبد الكريم): الاستقلالية، عقيدة ومذهب، وبرنامج، ط١، الدار البيضاء، ١٩٦٠م.
- غلاب (عبد الكريم): عن الأدب والأدباء، دار الكتاب، الدار البيضاء، ١٩٧٤م.
- فيشر (إرنست): ضرورة الفن، دار الحقيقة، بيروت، ١٩٧٣م.
- الفاسي (علال): تاريخ الحركات الاستقلالية بالمغرب العربي، دار الطباعة المغربية، تطوان، د.ت.
- كراب (ألكسندر هيرتي): علم الفولكلور، ترجمة رشدي صالح، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٧م.
- كنون (عبد الله): أحاديث في الأدب المغربي الحديث، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، ١٩٦٤م.
- لوتسكي (فلاديمير): تاريخ الأقطار العربية الحديث، ترجمة د. عفيفة البستاني، دار التقدم، موسكو، ١٩٧١م.
- لينين، في الأدب والفن، دار دمشق، دمشق، ١٩٧٣م.
- لوكاتش (جورج): دراسات في الواقعية الأوروبية، ترجمة أمير إسكندر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢م.
- لوكاتش (جورج): دراسات في الواقعية، ترجمة نايف بلوز، ط٢، دار دمشق، دمشق، ١٩٧٢م.
- لاندو (روم): تاريخ المغرب في القرن العشرين، ترجمة نقولا زيادة، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٦٣م.
- المعداوي (أنور): فتاة في المدينة (المقدمة)، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٢م.
- المعداوي (أنور): كلمات في الأدب، المكتبة العصرية، بيروت ١٩٦٧م، ص١٢٧.
- مونرو (توماس) التطور في الفنون، ترجمة محمد علي أبو درة، لويس إسكندر جرجس وعبد العزيز توفيق حاوي، ج١، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١م.

- منشورات وزارة الثقافة، التركيب الطبقي للبلدان النامية، تأليف عدد من العلماء السوفيات، ترجمة داود حيدر ومصطفى الدباس، دمشق، ١٩٧٢م.
- موسى (سلامة): الأدب للشعب، دار الجيل للطباعة والنشر، القاهرة، د. ت.
- ملتقى القصاصين بالحمامات، تونس، ١٩٦٩م.
- د. نجم (يوسف): فن القصة، ط٤، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٣م.
- د. هلال (محمد غنيمي): الرومانتيكية، غفل من دار الطبع، القاهرة، د. ت.
- د. هلال (محمد غنيمي): النقد الأدبي الحديث، ط٤، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٩م.
- واست (وادي): القصة القصيرة، ترجمة سميرة عزام، دار صادر، بيروت، ١٩٦١م.
- اليابوري (أحمد): الفن القصصي في المغرب (١٩١٤-١٩٦٦م) رسالة جامعية مقدمة لنيل دبلوم الدراسات العليا بكلية الآداب، الرباط، رقم الترتيب بخزانة الكلية: ٥، غير منشورة.
- يونس (عبد الحميد) فن القصة القصيرة في أدبنا الحديث، ط١، دار المعرفة، القاهرة، مارس ١٩٧٣م.

(٢) مجاميع قصصية

- البقالي (أحمد عبد السلام): قصص من المغرب، المطبعة العالمية، القاهرة، د. ت.
- بناني (أحمد): فاس في سبع قصص، مطبعة الرسالة، الرباط، ١٩٦٨م.
- بن جلون (عبد الحميد): وادي الدماء، مطبوعات دار العلم، الرباط، مطبوع ١٩٥٦م.
- بن عبد الله (محمد بن عبد العزيز): شقراء الريف، دار النجاح، بيروت، ١٩٧٣م.
- بنونة (خناتة): ليسقط الصمت، دار الكتاب، الدار البيضاء، ١٩٦٧م. النار والاختيار، مطبعة الرسالة، الرباط، د. ت. (حدود ١٩٦٩م).
- بوعلو (محمد إبراهيم): السقف، منشورات أقلام، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ١٩٧٠م.
- الخوري (إدريس): حزن في الرأس وفي القلب، مطبعة الأمنية، الرباط، ١٩٧٣م.
- الريسوني (محمد الخضر): أفراح ودموع، المطبعة الحسنية، تطوان، ١٩٥١م.
- الريسوني (محمد الخضر): ربيع الحياة، المطبعة المهدية، تطوان، ١٩٥٧م.

- ربيع (مبارك): سيدنا قدر، دار المصراتي، طرابلس، ١٩٦٩م.
- رفيقة الطبيعة: رجل وامرأة، دار الكتاب، الدار البيضاء، ١٩٦٩م.
- زفزاف (محمد): حوار في ليل متأخر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٠م.
- أشماعو (أحمد محمد)؛ قدر العدس: المطبعة الوطنية، الرباط، ١٩٦٤م.
- غلاب (عبد الكريم): مات قرير العين، دار الكتاب، الدار البيضاء، ١٩٦٥م.
- الفاسي (عبد الرحمن): عمي بوشناق، سلسلة «والقلم» ٢، مطبوعات وزارة الثقافة، الرباط، أكتوبر ١٩٧٢م.
- لحبابي (محمد عزيز): العض على الحديد، الدار التونسية للنشر. تونس، ١٩٦٩م.

(٣) المجلات

- الآداب، بيروت.
- آفاق، الرباط.
- الأقلام، الرباط.
- الأقلام، بغداد.
- الأنوار، تطوان.
- الأنيس، تطوان.
- الثقافة المغربية، الرباط.
- الرسالة، القاهرة.
- رسالة الأديب، مراكش.
- رسالة المغرب، الرباط.
- القصة، القاهرة.
- المجلة، القاهرة.
- مجلة القصة والمسرح، الرباط.
- المعرفة، دمشق.
- المغرب، الرباط.
- المغرب الثقافي، الرباط.
- الهلال، القاهرة.

(٤) الصحف

- التحرير، الدار البيضاء.
- الرأي العام، الدار البيضاء.
- السعادة، طنجة.
- صحراء المغرب، الرباط.
- العلم، الرباط.
- الوداد، سلا.

(٥) مراجع أجنبية

- Amin (Samir), Le Magreb Moderne, Minuit, Paris, 1970.
- Ayache (Aldert), Le Maroc, Les Editions Scolaires, Paris, 1956.
- Bordas (Philippe Sellion), Le Mithe du Heros ou le Désir d'être Dieu, Ed. Paget, Bordas, Paris, 1970.
- Bremond Claude, Logique du Récit, Ed. Seuil, Paris, 1973.
- Godenne René, La Nouvelle Française, P.U.F., Paris, 1974.
- Julien (Ch. Andrè), L'Afrique du Nord en marche, 3ed., René Julien, Paris, 1972.
- Laaroui (Abdellah), Histoire du Maghreb, Maspero, Paris, 1970.
- Librairie National, Histoire du Maroc, Casa., Paris, 1967.
- Maupassant, Mlle Fifi, Livre de Poche, Paris, 1970.
- Maspero (Abdelkarim Khattabi), Ou la Republique du Rif, Paris, 1976, éd. Maspero.
- Schidt (Marie Albert), Maupassant par lui même, Coll. Ecrivains de Toujours, Ed. Seuil, Paris, 1968.

(ملحق) دليل القصاصين

(١) ملاحظة

سيقتصر هذا الدليل على القصاصين الذين شملتهم هذه الرسالة، وعلى الخصوص، أولئك الذين اعتمدت نصوصهم اعتمادًا أساسيًّا وتعد كتابتهم القصصية علامات في طريق نشأة فن القص القصير وتطوره.

كما إنني وجدت صعوبات جمة في التعرف على سير القصاصين الأوائل، وعلى سني ميلادهم ووفاتهم، بالنسبة لمن توفي منهم، وأحسب أن أدبنا الحديث في حاجة إلى الدليل الشافي والشامل الذي يعنى بتتبع سير الأدباء، والوقوف على آثارهم، وخاصة، منهم، الذين ينتمون إلى الجيل السابق. ولذلك فإني أقدم هذا الدليل المتواضع دون أن أزعم، بأي حال، إنه يفي بالمطلوب.

إبراهيم (عبد الله)

ولد بمراكش حوالي ١٩٢٠م، وتلقى دراسته في جامعة بن يوسف. من الرعيل الأول للحركة الوطنية والمنتمين الأوائل لحزب الاستقلال بمراكش. تعرض للاعتقال عهد الحماية.

سافر إلى فرنسا حيث كان يحضر دروس الفلسفة بجامعة السربون. بعد عودته إلى المغرب في ١٩٥١م اعتقل مرة أخرى بسبب نشاطه السياسي المعادي للاستعمار.

كان ظهوره القوي على المسرح السياسي غداة ارتباطه بالاتحاد المغربي للشغل والمحجوب بن الصديق، بصفة خاصة.

دخل أول حكومة مغربية كوزير للشغل.

في ١٩٥٩م كان على رأس أول حكومة يسارية في المغرب.

في هذه الفترة تم تأسيس الاتحاد الوطني للقوات الشعبية واختير عضوًا في كتابته العامة.

حصلت القطيعة بين جناحه وجناح المهدي بن بركة في ١٩٦٣م واستمرت حتى ١٩٦٧م حين أعيدت الوحدة وأصبح أحد الثلاثة في المكتب السياسي إلى جانب عبد الرحيم بوعبيد والمحجوب بن الصديق.

في ١٩٧٢م حصلت القطيعة النهائية، وبقي هو متمسكًا باسم الاتحاد الوطني للقوات الشعبية حيث ما يزال أمينًا عامًّا له.

أصدر صحيفة «الاتحاد الوطني»، كما أصدر كتاب «صمود وسط الإعصار» يصور فيه مراحل من التاريخ المغربي.

يعمل، إلى جانب نشاطه السياسي، أستاذ للعلوم السياسية بكلية الحقوق بالرباط.

برادة (محمد)

ولد بفاس عام ١٩٣٨م وتلقى دراسته الثانوية بمدارس محمد الخامس بالرباط، والدراسة الجامعية بكلية الآداب، جامعة القاهرة، حيث حصل على الإجازة في الأدب العربي.

- حصل على دكتوراه السلك الثالث من جامعة باريس ٥.
- يعمل حاليًّا أستاذًا محاضرًا بكلية الآداب بالرباط.

بدا برادة بكتابة القصة القصيرة في مطلع الستينيات ولكنه كان يتحفظ من نشر إنتاجه على جودته، ومنذئذٍ وهو يواصل الكتابة القصصية وإن على فترات متباعدة. ليس له عمل مطبوع.

قام بترجمة رسالة عبد الكبير الخطيبي الجامعي حول «الرواية المغربية» وكتاب الدكتور محمد عزيز لحبابي «من المتعلق إلى المنفتح» وديوان شعري بالفرنسية للطاهر بن جلون «حديث الجمل» كما شارك مع نفس الشاعر في إعداد أنطرولوجية للشعر المغربي المعاصر.

ولمحمد برادة نشاط ملحوظ في الحقل الثقافي وهو الرئيس الحالي لاتحاد كتاب المغرب.

البقالي (أحمد بن عبد السلام)

ولد بأصيلا عام ١٩٣٠م ودرس بها ثم بتطوان، ثم بالقاهرة حيث درس بكلية الآداب وتخرج منها عام ١٩٥٨م من شعبة العلوم الاجتماعية. التحق بعدها بأمريكا حيث قضى سنتين يدرس بجامعة كولومبيا.

بعد عودته من أمريكا التحق بالسلك الدبلوماسي فعين ملحقًا ثقافيًّا للمغرب في إنجلترا ثم بواشنطن. وفي سنة ١٩٧١م عين عضوًا بالديوان الملكي.

للبقالي ثلاث مجموعات قصصية منشورة هي: «قصص من المغرب» و«الفجر الكاذب» و«يد المحبة» بالإضافة إلى عدد من المسرحيات الإذاعية.

إلى جانب هذا نشر كثيرًا من القصائد قبل الاستقلال نشرت متفرقة في مجلات «الأنيس» و«الأنوار» و«رسالة المغرب.»

بناني (أحمد)

ولد بفاس عام ١٩١٨م ودرس بجامعة القرويين حيث حصل على العالمية. عمل طويلًا بالسلك الدبلوماسي، وهو ملحق حاليًّا بوزارة الخارجية. توقف عن الكتابة.

بن جلون (عبد المجيد)

ولد في ١٩١٨م بفاس ومنها ارتحل مع والديه إلى إنجلترا، وعاش بها سني طفولته الأولى.

سافر إلى القاهرة والتحق فيها بكلية الآداب ومنها تخرج.

عمل، زمنًا، بمكتب المغرب العربي للتحرير بالقاهرة، وبعد الاستقلال عمل بالصحافة ومنها التحق بالسلك الدبلوماسي فعين سفيرًا بباكستان ثم عاد إلى المغرب وهو ما يزال يعمل حاليًّا مستشارًا بوزارة الخارجية.

لعبد المجيد بن جلون، إلى جانب مجموعته القصصية «وادي للدماء»، سيرة ذاتية بعنوان «في الطفولة» تقع في جزءين، «ولولا الإنسان» وهي مجموعة قصصية وله أيضًا «مراكش» و«مارس استقلالك.»

كان ينظم الشعر إلى جانب اهتمامه بالقصص وله فيه ديوان يحمل عنوان «براعم.»

ويتميز عبد المجيد بن جلون بين كتاب جيله ومن جاء بعدهم بكتابة «المذكرات الصحفية» التي دأب على نشرها بجريدة «العلم» والتي ما زال مواظبًا على كتابتها، وهي متميزة بطرق أجواء خاصة ونكهة فريدة.

بنونة (خناتة)

ولدت بفاس عام ١٩٣٧م وبها تلقت دراستها الأولى، التحقت بمدرسة المعلمات واشتغلت فترة بالتعليم الابتدائي ثم التحقت بمدرسة المعلمين الطواقية بالدار البيضاء فتخرجت منها لتعمل مدرسة للتاريخ والجغرافيا بالتعليم الثانوي بفاس.

تعمل حاليًّا مديرة لإحدى الثانويات بالدار البيضاء. عملت على تأسيس أول مجلة نسوية بالمغرب تحمل اسم «شروق.»

أصدرت أربع مجموعات قصصية هي: «ليسقط الصمت» و«النار والاختيار» و«الصورة والصوت» و«العاصفة.»

بوعلو (محمد إبراهيم)

ولد بسلا عام ١٩٣٨م وتلقى دراسته الثانوية بمدارس محمد الخامس.

أحرز على الإجازة في الفلسفة، ثم على دبلوم الدراسات العليا في الفلسفة من كلية الآداب بجامعة محمد الخامس بالرباط حيث يعمل بها أستاذًا محاضرًا.

كتب أغلب قصصه في جريدتي «التحرير» «المحرر» وأسس مع الأستاذين أحمد السطاتي وعبد الرحمن بن عمرو مجلة «أقلام» سنة ١٩٦٤م وهي ما تزال منتظمة الصدور، وقد قامت مجلة أقلام بدور رائد في بلورة الثقافة التقدمية بالمغرب وتعميق أشكالها النظرية والإبداعية.

يصدر محمد إبراهيم بوعلو، أيضًا، مجلة «أزهار» خاصة بالأطفال و«المجلة الصحية» ومجموعة من الكتيبات في سلسلة «منشورات أقلام.»

أصدر مجموعتين قصصيتين «السقف» و«الفارس والحصان» وعددًا من المسرحيات.

بيدي (محمد)

ولد بالدار البيضاء عام ١٩٤٢م وبها تابع دراسته الابتدائية والثانوية. حصل على الإجازة في الفلسفة من كلية الآداب بالرباط.

ويعمل حاليًّا موظفًا بالمكتب الشريف للفوسفاط. بدأ النشر سنة ١٩٥٨م نشر في كل من جريدة «العلم» ومجلتي «أقلام» و«آفاق.»

له مجموعتان قصصيتان تبحثان عن طريق إلى النشر.

بن عبد الله (عبد العزيز)

ولد بالرباط حوالي ١٩٢٠م.

درس بجامعة القرويين.

عمل أستاذًا للحضارة المغربية بكليتي الآداب بالرباط وفاس.

اهتم كثيرًا بموضوع التعريب وهو يعمل حاليًّا مديرًا لمكتب تنسيق التعريب بالعالم العربي.

له عدة مؤلفات حول الحضارة العربية والتراث المعماري المغربي.

صدرت له مجموعة قصصية بعنوان: «شقراء الريف.»

التناني (محمد القطيب)

ولد بضواحي أكادير حوالي ١٩٣٠م، وتلقى دراسته بمراكش.

اشتغل بالتعليم ردحًا طويلًا من الزمن، وهو يعمل حاليًّا، مديرًا لمدرسة ابتدائية بالدار البيضاء.

يعتبر محمد القطيب التناني من الجيل الأوسط لكتاب القصة القصيرة بالمغرب، وقد نشرت قصصه متفرقة بين جريدتي «الرأي العام» و«التحرير.»

يهتم إلى جانب القصة بالنشاط المسرحي وقد شارك في العديد من لجان التحكيم حول مسرح الهواة.

الحمراوي (محمد المدني)

ولد بمراكش في ١٩١٨م وبدأ دراسته بها ثم تابعها بفاس وهو يشغل منذ ١٩٤٩م منصب كاتب بوزارة العدل.

وإلى جانب كتابته القصصية كان يزاول نظم الشعر. نشر إنتاجه في صحيفتي «السعادة» و«الوداد» وغيرهما. ليس للمدني الحمراوي مجموعة قصصية ولا ديوان مطبوع.

توقف عن كتابة القصة ويواصل نظم شعر المناسبات.

الخوري (إدريس)

ولد بالدار البيضاء عام ١٩٤٠م، وتلقى دراسته إلى الصفوف الأولى من التعليم الثانوي.

عمل بالصحافة في جريدتي «العلم» و«المحرر» وقد بدأ الكتابة الصحفية في جريدة «العلم» منذ سنة ١٩٦٣م وفيها نشر محاولاته القصصية الأولى، ثم أخذ يكتب فيها مذكرات صحفية منتظمة.

أصدر مجموعتين قصصيتين هما: «حزن في الرأس وفي القلب» و«ظلال.»

مبارك (ربيع)

ولد في بن معاشو بضواحي الدار البيضاء، عام ١٩٣٥م.

تلقى دراسته الأولى في مدارس التعليم الحر بالدار البيضاء.

انقطع عن الدراسة في عام ١٩٥٢م، ثم تمكن من مواصلتها بمجهود شخصي.

انخرط في سلك التعليم الابتدائي ثم التحق بكلية الآداب، قسم الفلسفة، التي حصل على إجازتها فعمل مدرسًا بالتعليم الثانوي.

حصل على دبلوم الدراسات العليا في الفلسفة حول رسالته عن «النمو العاطفي للطفل.»

نشر إنتاجه القصصي في مجلات «آفاق»، «دعوة الحق» و«أقلام» وهي مجلات مغربية، ومجلتي «الآداب» البيروتية و«قصص» التونسية.

أصدر مجموعتين قصصيتين هما: «سيدنا قدر» و«دم ودخان» وثلاث روايات هي: «الطيبون»، «رفقة السلاح والقمر» وأخيرًا «الريح الشتوية» وهي الجزء الأول من ثلاثية روائية ينوي المؤلف إنجازها. يليها الجزء الثاني.

الريسوني (محمد الخضر)

ولد بضواحي تطوان عام ١٩١٩م، تلقى تعليمه بتطوان.

كان من رعيل الأدباء المغاربة في شمال المغرب الذين أسهموا بحظ وافر في الحياة الثقافية، إبان الاستعمار.

تنقل في وظائف عدة وهو يعمل حاليًّا بدار الإذاعة يعد برامج دينية وتوجيهية. توقف عن كتابة القصة القصيرة.

زفزاف (محمد)

ولد بسوق أربعاء الغرب عام ١٩٤٦م، تلقى دراسته الابتدائية والثانوية في مدينة القنيطرة بثانوية التقدم.

وإثر حصوله على البكالوريا دخل كلية الآداب بالرباط (قسم الفلسفة) وخرج منها دون أن يحصل على الإجازة.

التحق منذ سنة ١٩٦٨م بالتعليم الثانوي، وهو يعمل، حاليًّا، بالتدريس في إحدى ثانويات الدار البيضاء.

بدأ محمد زفزاف الكتابة منذ أوائل الستينيات في جريدة «العلم» حيث نشر بعض القصص والمذكرات الصحفية والمطالعات المختلفة.

صدرت له مجموعتان قصصيتان هما: «حوار في ليل متأخر» و«بيوت واطئة» والروايات التالية: «المرآة والوردة» و«أرصفة وجدران» و«قبور في الماء» و«الأفعى والبحر.»

نشر قصصًا ومقالات في العديد من المجلات المغربية والمشرقية.

السحيمي (عبد الجبار)

ولد بالرباط عام ١٩٣٨م وفيها تلقى دراسته.

دخل عبد الجبار السحيمي مبكرًا ميدان الصحافة فعمل محررًا بجريدة «العلم» منذ سنة ١٩٥٨م وما يزال في عمله هذا إلى وقتنا الحالي.

ساهم عبد الجبار السحيمي في إعداده وإشرافه على «الملحق الثقافي» لجريدة «العلم» على تفتح ورعاية كثير من المواهب الأدبية الصاعدة.

شارك مع محمد برادة ومحمد العربي المساري في تأسيس «مجلة القصة والمسرح» كما اشترك مع جماعة من الأدباء الشباب في إخراج مجلة «٢٠٠٠».

لعبد الجبار السحيمي ذوق متميز في كتابة «المذكرات» الصحفية ويمكن القول، بلا منازع، إنه صاحب أسلوب خاص في كتابتها عرف به واشتهر.

أصدر مجموعة قصصية يتيمة هي «الممكن من المستحيل.»

شكري (محمد)

ولد بتطوان في عام ١٩٣٤م.

عاش محمد شكري طفولة ومراهقة شقية أجبرته على التماس رزقه منذ السنوات الأولى من عمره، فتنقل في عدد من الحرف والأعمال العارضة. وكان لهذا الدأب المبكر

تأثيره الخاص على نشأته وتكوينه النفسي والفكري. ودفعه طموحه الشخصي إلى التعلم وقد جاوز سن المراهقة.

يعمل محمد شكري، حاليًّا، بالتدريس.

نشر قصصه القصيرة في جريدتي «العلم» و«المحرر» ومجلة «الآداب» البيروتية، كما ترجمت بعض هذه القصص إلى اللغات الأجنبية.

له سيرة ذاتية مخطوطة تحمل عنوان: «من أجل الخبز وحده» وقد نقلت إلى الإنجليزية على يد بول باولز وعنوانها بالإنجليزية كالتالي:

For Bread Alon – Mohamed Choukri, Translated by Paul Bowles.

«مجنون الورد» صدرت له عن دار الآداب، بيروت ١٩٧٩م.

أشماعو (محمد أحمد)

- ولد بسلا سنة ١٩٢٥م بالتقريب.
- تعلم بمدرسة النهضة وعلَّم بها.

قضى حتى الآن في ميادين التعليم أزيد من عشرين سنة. يمارس منذ سنوات مهنة مفتش للتعليم الابتدائي. أصدر كتاب التشريع المدرسي مع السيد المنيار في طبعتين كما أصدر كتاب «التراكيب الجديدة» إلى جانب مجموعته القصصية «قدر العدس.»

الغرباني (محمد)

ولد، على الأغلب، في منتصف العقد الثاني من هذا القرن بالدار البيضاء وفيها نشأ، تلقى التعليم الديني واللغوي وكبر على محبة الوطن والحماس لحماية الروح الوطنية واللغة العربية، وهذا ما دفعه إلى تأسيس مدرسة للتعليم الحر بالدار البيضاء بالمدينة القديمة، عرفت باسمه وكانت معقلًا للحفاظ على لغتنا في وقت كان المخطط الاستعماري، على أشده، لطمس الشخصية الوطنية.

كان محمد الضرباني من كتاب المقالة الصحفية المبرزين خلال المرحلة الاستعمارية شارك في منابر زمانه الصحفية بحظ وافر وخاصة في صحيفة «الوداد» التي كان يكتب فيها إلى جانب القصة، الحوار المسرحي والمقالة الاجتماعية.

لم نهتد إلى تاريخ وفاته.

غلاب (عبد الكريم)

ولد بفاس عام ١٩٢٢م وبها بدأ مراحل الدراسة الأولى، رحل إلى القاهرة ودرس بجامعتها في كلية الآداب التي حصل فيها على الإجازة.

عاد بعد ذلك إلى المغرب ليعمل بالتدريس ثم ليشغل منصب مدير لجريدة «العلم» الناطقة باسم حزب الاستقلال، وهو ما يزال مديرها إلى وقتنا هذا.

كان عبد الكريم غلاب من الشباب النشيط في صفوف الحركة الوطنية إبان الاستقلال وعضوًا عاملًا وبارزًا في حزب الاستقلال (من الأعضاء الأوائل في لجنته التنفيذية).

أنتخب مرتين رئيسًا لاتحاد كتاب المغرب.

وإلى جانب كتاباته في القصة القصيرة ألف روايتين هما: «دفنا الماضي» و«المعلم علي.»

كما ألف عددًا من الدراسات النظرية، النقدية والتاريخية والسياسية، ومن أبرز هذه المؤلفات كتبه التنظيرية لأيديولوجية حزب الاستقلال، وكتابه «تاريخ الحركة الوطنية بالمغرب» و«فن القول» و«في الأدب والثقافة.»

الفاسي (عبد الرحمان)

من مواليد سنة ١٩١٨م بفاس. حصل على العالمية في العلوم الدينية من «جامعة القرويين.»

من كتاب القصة القصيرة الرواد بالمغرب، والذين عملوا على إرساء عمدها الأولى، وإلى جانبها كان يسهم بعدد وافر من المقالات الصحفية في القضايا الاجتماعية والتاريخية. نشر كتاباته في صحيفتي «الوداد». و«العلم» ومجلة «رسالة المغرب.»

اشتغل في السلك الدبلوماسي سفيرًا في الأردن والسودان وفي سوريا والعراق ويعمل حاليًّا بالخزانة الملكية بالرباط.

توقف عن كتابة القصة.

رفيقة الطبيعة

وهو اسمها الأدبي، أما الاسم الأصلي للكاتبة فهو زينب فهمي، من مواليد الدار البيضاء، تلقت تعليمها بالعربية ومن فترة طويلة وهي تعمل بالتدريس الابتدائي.

بدأت الكتابة في جريدة «العلم»، بين مذكرات وقصص، نشرت، حتى الآن، ثلاث مجموعات قصصية هي: «رجل وامرأة»، «تحت القنطرة»، «ريح السموم.»

هنـــداوي