

صَفْوة المُجْتَبِي  
من الأدب المغربي

رقم الإيداع

د. إبراهيم خليل

# صفوة المُجْتَبِي منَ الأَدبِ المَغْرِبِي

مقالاتٌ مختارة



## المحتوى

7	المقدمة	
11	في الدراسات والنقد الأدبي	
13	أحمد المدني والرواية الجديدة	1
19	محمد زفراف صنعة كاتب	2
25	الزهرة رميح وجاليات السرد القصصي	3
31	المديني: سرد عربي مختلف	4
37	محمد عزيز الحباي بين اللغة والأدب	5
55	محمد مفناح والنظر البلاغي العربي	6
63	في السرد القصصي والروائي	
65	محمد زفراف في الأقوى	7
75	المديني في طرز الغرزة	8
81	محمد غرناط؛ أيام باردة	8
93	ظل الغريب رواية المديني	9
105	في بلاد نون : رواية أخرى	10
111	إدريس الخوري قاص اللحظة الحرجة	11
119	التشكيل الدرامي في صحرة سيزيف	12
131	حقيقة الإبداع في نجمة الصباح	13
141	في السيرة: محكي الذات والمكان	
143	المديني غرب وشرق	14
163	الخاتمة	

فاجتباؤه ربه فجعله من الصالحين

الآية 50 من: القلم

## مقدمة

لا جدال في أن الأدب، كغيره من الفنون ينشط في ظل الصراع الذي يحدث بين أصحاب المظالم، والمضطهدين المستغلين الجشعين. وقد وقع المغرب - مثلما هو معروف - تحت الاحتلال الفرنسي 1912 إذ فرض المستعمرون على هذه البلاد ما يعرف زورا بالحماية، وليتهم توقفوا عند هذا الحد إذ سرعان ما سعوا لتمزيق النسيج الاجتماعي للبلاد بالقوة تارة، وبالسياسة المراوغة تارة أخرى. فأصدروا ما يسمى بالظهير البربري الذي يستهدف فصل القبائل البربرية عن غيرها من العرب، وفرض التبعية للمحاكم والدوائر الفرنسية، وإغراءهم باتخاذ الفرنسية لغة لهم بدلا من العربية، بالترغيب تارة، وتارة بالترهيب.

وقد دفعت هذه التحديات السياسية الاستعمارية النخبة المغربية للتصدي، فظهرت المناير من صحيف، ومجلات، وهي التي أخذت على عاتقها القيام بالتحريض ضد هذه الدسائس والمكائد الاستعمارية. ونُشرت فيها المقالات والقصائد التي لا تتحدى المستعمرين فحسب، بل تعبر عن التضامن مع الشعوب العربية الأخرى في تونس والجزائر ومصر وفلسطين.

ويرى الدارسون في الحياة الأدبية المغربية ثلاث مراحل. الأولى تمتد من العام 1912 إلى العام 1930 وفي هذا الطور ظهرت إلى جانب الشعر ألوان جديدة من النثر كالقصة القصيرة. ويعد عبدالله بن المؤقت من أوائل الكتاب الذين كتبوا هذا اللون. فقد نشر في العام قصة بعنوان (فاطمة). وتبدأ المرحلة الثانية في العام

1930 وتمتد إلى سنة 1956 وفي هذا الطور اجتازت القصة صَعْفَ المحاولات، ووهم البدايات. ففيها ظهرت (في الطفولة) لعبد المجيد بن جلون، التي تُوازَنُ بأيام طه حسين. وظهرت أيضا قصة بعنوان " رواد المجهول " لأحمد البقالي. ومذكرات فقيهة للمليكة الفاسي.

وتعد مرحلة ما بعد الاستقلال هي المرحلة الثالثة. وفيها افتتحت الكتابة الأدبية على فنون نثرية وشعرية جديدة. كالثقفة والرواية والمسرحية وقصص الأطفال، وكتابة المقالات، والسير الذاتية، وغير الذاتية، والدراسات الأدبية، والنقد بشقيه النظري والتطبيقي. فعلى سبيل المثال ظهرت فرق مسرحية، وأجواق، في كلِّ من تطوان، وسلا، والدار البيضاء، والرباط. وصنف الشعراء نصوصا مسرحية اتخذوا أبطالها من الشخصيات التاريخية، كولادة بنت المستكفي، ومن الوقائع التي شهدتها المغرب في الماضي مادة للحكاية كمسرحية وادي الخازن. وقد زاوج المسرحيون بين الشعر والنثر في المسرح. فالأول، يقدم للمشاهد فنا جديدا لا يخلو من التقاليد الأدبية العريقة، والثاني، يقدم فنا جديدا كلَّ الجدة.

أما الدور المنوط بالقصص، والروايات، فقد تجلّى في هذا الطور بوضوح، إذ وجدنا بعض النابهين من أمثال عبد الكريم غلاب، وعبدالله العروي، ومحمد عزيز الحبابي، يخوضون فيه ويكتبون القصص والروايات (العَضُّ على الحديد) (دفنا الماضي) و(سبعة أبواب) و(الغربة) و(اليتيم) و(جيل الضمأ). وفي رواية " الريح الشتوية " لمبارك ربيع يسلط الكاتب الضوء الكاشف على الفروق الاجتماعية، والطبقية. وعلى معاناة الفلاحين الذين تدفعهم الحاجة الماسة للمال إلى ترك أراضيهم، وقراهم، والهجرة للإقامة في أحياء الصفيح في حيّ ابن مسيك. ولم يزد تيار القصة إلا قوّةً واندفاعا. وامتدت شهرة بعض كتاب القصة للعالم العربي. وفي مقدمة هؤلاء محمد زفزاف، ومحمد شكري، وأحمد المدني، وإدريس الحُوري،

والزهرة رميح، وعز الدين التازي، وإدريس الصغير، والميلودي شغوم. وغيرهم ممن لا يتسع هذا التقديم لذكرهم، وذكر ما كتبوه.

وقد غلب على أعمالهم سعيهم الموصول لتنقيح الواقع، وتسليط الضوء على أخطاء الماضي، وهي أخطاءً شابت مسيرة الوطن المغربي، بدليل ما ينتشر فيه، ويشيع، من فساد، ورشوة، ومن محسوبية، ومن فقر اجتماعي، وأخلاقي، وإفلاس سياسي. وهذا ما نجد بوضوح ففي روايات مبارك ربيع، وأحمد المديني، والزهرة رميح، ومحمد زفازف، ومحمد غرناط، وإدريس الخوري، وقصصهم القصيرة.

وهذا الكتاب الذي ندفع به للقارئ ثمرة متابعته، لا تبلغ حدود الاستقصاء، لما نشر ويُنشر من أدب مغربي. وهي مقالات نُشرتْ آحاداً في أوقات متباعدة، وأوعية للنشر مختلفة متعددة. وقد عرّ لنا ببال شيء مما تستدعيه الآمال، وهو ان يكون اهتمام الدارسين للأدب العربي خالياً من نبرة الخضوع للحدود الجمركية، بعيداً عن توافقات سايكس - بيكو، وغيرها من دعاة التمزيق، والتشرذم والتفريق، فأردتُ جمع ما تراكم لديّ من مقالات، ومن بحوثٍ ودراسات، عن الأدب المغربي خاصة، ونشرها في كتاب معتدل الحجم، جمّ الفائدة، أسوة بصنعي في الرواية الكويتية بين جيلين. وبهذا اظنني أسنّ سنة حسنة رجاء أن يكون ثوابها لي، ولمن عمل بها من بعدي.

وآخر دعوانا أن الحمد لله ربّ العالمين، عليه توكلنا وبه نستعين.

المؤلف



## في الدراسات والنقد الأدبي



# 1

## أحمد المدني

### والرواية الجديدة

الرواية الجديدة وصُفَّ شاع في النصف الثاني من القرن العشرين. ودرج ذكره في كتابات الدارسين والباحثين العرب دون أن يثبتوا من صحة دلالات هذا التعبير، وانسحابه على ما يتناولونه من روايات عربية. فجاء استخدامه لدى الكثيرين منهم استخداما عشوائيا. فتارة هو الرواية غير القديمة، وتارة غير التقليدية، وطورا هو الواقعية الجديدة، وطورا الرواية النفسية، أو رواية الأصوات المتعددة، وطورا آخر هو الرواية التجريبية التي يتوخى فيها الكاتب البحث عن أنماط جديدة في السرد. لذا نجد الروائي الناقد أحمد المدني في كتابه الجديد " كي نفهم الرواية الجديدة " (منشورات ملتقى الطرق، الدار البيضاء، 2021) يشير إلى ما طغى على هذا الوصف من عشوائية تبلغ درجة الاعتساف. وهو بهذا الكتاب، اعتمادا على قراءته الذاتية لأعمال آلان روب غرييه *Grillet*، ومنها " المماحي " و " المتلصص " (أو البصاص) والغيرة، وروايات أخرى لتتالي ساروت، ومرغريت دوراس، يميظ اللثام عما علق بهذا المصطلح من الأوهام، وتبديد ما اعتراه من اللبس، والخلط، وسوء التأويل، لا سيما من لدن الكتاب العرب، الروائيون منهم، والدارسون، والتَّقَدَة.

فهو يزيل هذا اللبس، إذن، في كتابه هذا، وقد جعله في قسمين اثنين، أولهما قراءة ذاتية ودراسات نقدية لبعض روايات آلان روب غرييه. والثاني قراءة في ما كتبه غرييه، ونشره تحت عنوان نحو رواية جديدة 1956 (ترجمه مصطفى إبراهيم مصطفى، وقدم لطبعته عن دار المعارف بمصر لويس عوض، بلا تاريخ). ففي هذا الكتاب ينفي غرييه أن يكون رأس مدرسة جديدة في الرواية. وينفي أيضا أن تكون لديه النية لشرح نظريته في الرواية. مشيرا إلى من سبقوه ممن تركوا بصاتهم الثابتة، والواضحة، على الرواية، وهذا لا يقتصر على فلوير الذي كان مجددا في مدام بوفاريه 1860 ولا بروسست الذي جدد هو الآخر في البحث عن الزمن الضائع 1910 ولكنه أيضا يشير إلى ما تركه كافكا من ملامح جديدة لا سيما لدى بطله الذي لا يشبه مجال من الأحوال أبطال بلزاك مثلا أو ستاندال.

فالمديني يلح في قراءته لأعمال غرييه على ما فيها من تحلل شبه كلي من طرائق السرد التقليدي، المحافظ، فإذا كان السابقون يحرصون على شعرية العبارة، وجمالية الأسلوب، التي تتموج في مستويات شتى، فإن غرييه ذو طريقة مغايرة في السرد تتصف بالصرامة التي ترى الرواية، وتنتظر إليها، من منظور شبه علمي، لا تؤدي فيه العبارة إلا ما عليها تأديته فحسب. ووجد المديني نفسه في هذا المدخل لقراءة غرييه مضطرا للحديث عن الرواية بصفة عامة. الغربية أولا، فالعربية ثانيا، مشيدا بالروائي الأول نجيب محفوظ، ودوره في تصحيح مسيرة الرواية.

وهذه التوطئة، إذا جاز التعبير، تريد الوصول بالقارئ لاستخلاص ما يود المديني قوله، وهو أن آلان روب غرييه لم يأت من عدم، أو من فراغ،

فهو سليل شجرة أنساب متجدّرة، متينة الجذوع، باسقة الأغصان والأفنان، وارفة الأفياء والظلال. إلى هذا يضيف ما يمكن أن يعد لمحة ضرورية عن الأدب الفرنسي بين الحربين العالميتين. وموقع أندريه مالرو صاحب رواية الشرط الأنساني *La condition human* من هذا التيار. وموقع أندريه جيد صاحب الرواية المشهورة " مزيفو النقود " 1925 . وفي هذا التدرج السلس لا يفوته أن يذكر بموريك، وسارتر، وألير كامو، من أجل أن يدلّف بنا إلى عالم غريبه الغريب، والمثير، والخُصّب.

وفي هذا المقام يقدم لنا شخصيته في سيرة مختصرة، لا يعوزها عبثُ الذكريات. فهذا الكاتب، الذي عرف بصفته صاحب حركة روائية جديدة (1922- 2008) كاتبٌ من الطبقة الوسطى. ولكنه بكتابة الرواية، والسيناريو، استطاع أن يغير موقعه الطبقي، فابتاع في العام 1963 قصرًا لعائلته من مخلفات القرن السابع عشر. وبهذا الأسلوب التسلسلي يستعرض المدني عدداً من الأعمال التي كتبها غريبه، بادئا بالأولى التي رفضها المدير الأدبي لمنشورات مينووي. والثانية " الماحي " *Les gommes* التي صدرت في العام 1952 لتتلاقى رواجاً، وحفاوة نقدية، حتى وُصفتُ " بالعمل الشامخ، والكتاب العظيم ". وتناولها مثلما يذكر المؤلف لاحقاً رولان بارت (1915- 1980) في دراسة تأويلية بعنوان " الأدب الشيبّي ". وبأخرى عنوانها " الأدب حرفياً ". والرواية الثالثة كانت بعنوان المتلصّص *la voyeur* (أو البصاص) 1955 وقد ساعدت المعارك الأدبية التي اشتعلت حول هذه الرواية على السمو بمكانة غريبه بين الكتاب. وزاده تألقاً فوزها بجائزة النقاد بتريكة 9 نقاد من أربعة عشر ناقداً. تلي هذه الرواية رواية أخرى عنوانها " الغيرة " *La Jalousie*. وعلى الرغم من أنه يقتفي فيها أثر رواية المتلصّص،

إلا أن أبسط وصف لإنجازه فيها أنه بلغ الذروة في الوصف العياني، الدقيق، إلى حدّ الهوس. "

وفي سنوات معدودات غدا الأسلوبُ المبتكّر الذي اختلفت به رواياته، وتميزت عن غيرها، أسلوباً يُحتذى لدى روائيين آخرين منهم: نتالي ساروت، وكلود ساميون، وميشيل بوتور، ومرغريت دوراس. وبدأ يتزايد اللغظ حول ظهور تيار، أو مدرسة جديدة، في الرواية. قوام هذه المدرسة تخطي قوالب السرد، والصيغ، والأساليب المتداولة في ذلك الزمن. والتخلي عن الفكرة السائدة، وهي أن السرد ينبغي له أن يقوم على محاكاة الواقع. وما لم يكن متوقفاً هو أن يتنافس الروائيون في ادعاء الريادة. فنتالي ساروت في " زمن الشك " تزعمُ ريادتها هذا النهج المتجدد. ولعل هذا أحد الدوافع التي دفعت بغريه لكتابة سلسلة من المقالات عن الرواية، جمعت لاحقاً، ونشرت في الكتاب الموسوم بـ " نحو رواية جديدة " 1956.

في الفصل الثالث من " كي نفهم الرواية الجديدة " يقدم لنا المؤلف عرضاً لقراءات نقدية لبعض روايات غريه. الأولى لرولان بارط. وهي عن " الماحي " التي استحوذت على إعجابه بما فيها من حدّثٍ سردي منقلب في مدى 24 ساعة ، متجاوزاً الطبيعة الأساسية للسرد الكلاسيكي. أي خطيئته، وتعاقبه الحتمي. فهو - أي غريه- يسلط في هذه الرواية عينه على الشيء الذي تُراد رؤيته، ومع ذلك لا تؤدي هذه الموضوعية في السرد لمحو الذات من النص تمام المحو. وأما القراءة الثانية فهي للأمريكي بروس موريسيت. فقد شدته روايات غريه، ولا سيما الماحي، و المتلصص، والغيرة، بما فيها من الجوانب السيكلولوجية الواعية، وغير الواعية، التي يجري استنباطها عبر

شخصية واحدة تنقل بها المؤلف تباعا في رواياته الثلاث. وهذا التنقل يؤدي لاصطراع زمن الرواية الخاص مع الزمن الإنساني. علاوة على هذا ثمة مسارٌ في " المماحي " يذكرنا بعقدة أوديب. وإشارات أسطورية أخرى تتم على ثقافة عميقة جدًا. زيادة على هذا، وذلك، يُضفي الكاتب في رواياته الثلاث الطابع الإنساني على كل شيء. وهذا ما يسميه الناقد الأمريكي أنستة الأشياء.

ويقتُنأ المديني في فصل تال إزاء كتاب غريبه المذكور عن الرواية الجديدة. ذلك لأن قراءة هذا الكتاب تبدد ما علق بمصطلح الرواية الجديدة من إشكالات تتكرر في الكثير الجم من الكتابات النقدية. فهذه الرواية شقت طريقا جديدا في الكتابة، بما اقترحته، وأحدثته، من تغيير جذري في اللغة. ففيما مضى كانت اللغة تنطلق في نسج الوقائع المحكية من الداخل، وتحاول أن تصف الأشياء. أما في هذا النسق المستجد، وعلى أيدي هذا نفر من الكتاب، فإن النعت البصري، الوصفي، الذي يكنفي بالقياس، والمؤضع، ورسم الحدود، والتعريف، هو الذي يضعنا على الطريق الصحيح المستقيم للفرن الروائي الجديد.

إضافة إلى هذا الرصيد المعرفي، الذي يحضر حفرا عميقا في أدبيات ما يعرف بالرواية الجديدة، ثمة حوارٌ مطولٌ كان قد أجراه المؤلف مع الكاتب غريبه في باريس قبل سنوات طوال من وفاته عام 2008. وفي هذه المقابلة المشيئة يلقي المتحاوران الضوء على الظليل، والمخفي، في عالم الروائي، الذي لا يتردد في أن يقول بصراحة رأيه في الكتاب الآخرين، أمثال: سارتر، وألبير كامو. تلي الحوار ترجمةٌ لمقال آخر لصاحب " المماحي " عن انتقال الرواية من الواقعية إلى الحقيقة. ولم يُقْت المديني أن يضيف لهذه المقتطفات، والحوارات،

والمقالات، دراسة بارط الموسومة بعنوان " الأدبُ حرفياً " وفي نهاية المطاف، لا يليقُ بكتابٍ كهذا أن يخلو من مسرد لمؤلفات غريبه، وهو موضوعه، ومحور الحديث فيه. لذا نجد في ص 107 ثبنا بأعماله السردية المنشورة بين عامي 1949 و 2001 .

وصفوة القول هي: إن كتاب المديني يزيل الكثير من اللبس الذي أحاط بمفهوم الرواية الجديدة، ويلقي الضوء على آثار رائد من رواد هذه الرواية، بسلسلة من القراءات، والمقالات، التي لا تخلو من إمتاع وإفادة، ومن إضافة لمقاصده تشهد له بالإجادة.

## 2 محمد زفزاف وصناعة الكاتب

لا نبالغ إذا قلنا إن محمد زفزاف القاص المغربي الراحل (1945-2001) أشهر كتاب المغرب في المشرق العربي، والكتاب الذي جمع مادته، وبوبه، وحرره، وأشرف على طباعته ونشره عن المكتبة الوطنية في الرباط القاص الروائي الناقد أحمد المديني بعنوان محمد زفزاف صناعة كاتب (2017) دليل وفاء لمبدع رحل عنا، وفقدناه وهو في أوج عطائه، وذروة إبداعه، وهو كتاب يقع في (216) صفحة من القطع الكبير، يضم بين غلافه عشر دراسات وخمس شهادات فضلا عن مقدمتين، إحداها لمصنف الكتاب، والأخرى لأحمد بو زفور المتابع الدقيق لاآثار محمد زفزاف.

ففي مقدمته يؤكد المديني أن الكتاب ما هو إلا تعبير عن رغبة قوية، وبادرة أقوى، للحفاظ على الذاكرة الثقافية الإبداعية في المغرب في وقت غدت فيه تلك الذاكرة مهددة على أيدي المتشاعرين، والمتقاصين. أما بو زفور فيؤكد في مقدمته أن صدور هذا الكتاب، في ذكرى الأديب السادسة عشرة، معناه أننا نتذكر مبدعا منحاذا للفئات المسحوقة، والمهمّشة، معبرا عن مصالحها من جهة، متصدّيا للسلطة من جهة أخرى.

وكان القاص محمد زفزاف قد ولد في بلدة سوق أربعاء الغرب عام 1945 ولكنه قضى ردها من طفولته وصباه في مدينة القنيطرة، ودرس فيها قبل أن يلتحق في العام 1965 بكلية الآداب بالرباط ليدرس الفلسفة، بيد أنه،

للأسف، لم يواصل الدراسة، ليعين مدرسًا في إحدى الثانويات في الدار البيضاء، على كُتب من حيِّ المعاريف الذي اتخذ منه مستقرًا لم يغادره حتى وفاته، إلا في زيارات قصيرة لبعض المدن كالجديدة، وطنجة، وبعض العواصم العربية للمشاركة في ندوات أدبية، ومؤتمرات. وقد بدأ حياته شاعرًا، ونشر بعض قصائده في جريدة العلم، الناطقة بلسان حزب الاستقلال، ونشر قصائد أخرى، ومقالاتٍ، وترجمات، وخواطر، في دوريات مغربية، وعربية، لكن الذي غلب عليه، وعلى بواكيره الأدبية، هو القصة القصيرة قبل أن يتحول عنها إلى الرواية.

ففي العام 1970 صدرت أولى مجموعاته القصصية بدمشق بعنوان حوار في ليل متأخر. وصدرت بعدها بيوت واطئة 1978 والأقوى 1978 وتوالت بعدها المجموعات: الشجرة المقدسة، 1980 فالمجموعة غجر الغابة 1952 فالمجموعة ملك الجن 1988 والملاك الأبيض 1988 والعربة 1993 وبائعة الورد 1996. أما روايته الأولى، فكانت رواية " المرأة والوردة " 1972 وقد نشرت بادئ الأمر في مجلة شعر اللبنانية، ثم ظهرت في كتاب، تبعها رواية " أرصفة وجدران " التي نشرت في بغداد 1974. ثم توالت بعد ذلك رواياته قبور في الماء 1978 والأفعى والبحر 1979 وأعيد نشر رواية " المرأة والوردة " في طبعة ثانية 1981 تلت ذلك رواية بيضة الديك 1984 ورواية محاولة عيش 1985 والتعلب الذي يظهر ويختفي 1989 والحَيِّ الخلفي 1992 وأفواه واسعة 1998. وكتبَ نصوصا مسرحية منها: بيت الرامود 1969 وما حدث للشاعر فرنسيس جام، 1976 ومسرحية أسماك وعصافير ملونة ..

تناول الدارسون في هذا الكتاب التذكاري جوانبَ مختلفة، وأبعادا متباينة من آثاره، فتوقف إدريس الناقوري - وهو باحث جامعي وناقد- إزاء التجربة القصصية للراحل الكبير، مؤكداً أن هذه التجربة تتطلب إعادة النظر، سواء من حيث التحليل النقدي التطبيقي، أو من حيث الوقوف على ما فيها من مفاهيم للشخصية، والحبكة، والوقائع، مما هو قريب أو بعيد من فكرة التجنيس، ومن نظرية التلقي. أما دراسة محمد أنقار - وهو روائي وباحث جامعي- لرواية المرأة والوردة 1972 فقد خلص منها بنتيجة على جانب كبير من الأهمية، فهي رواية تتضمن لحظة تنوير، كما لو كانت تفرجاً عن عقدة ذاتية مفترضة، تجتمع فيها، وتتفاعل، جل الاختلافات، وجل التشابهات، وجل التطابقات.

ويتناول نور الدين درموش عدداً من رواياته، كالحي الخلفي، والأفعى والبحر، وبيضة الديك، والشعلب الذي يظهر ويختفي، علاوة على روايته المبكرة « المرأة والوردة ». وتمثل رواياته هذه لحظة التقاء فريدة بين الرواية المغربية والرواية العربية، إلى جانب التقائها بالرواية العالمية أيضاً، نتيجة الانفتاح الذي عم المثقفين، والمبدعين المغاربة، مما طبع الروايات الصادرة في سبعينات القرن الماضي بطابع التحرر من التقاليد الجامدة، والتفقت من المنظومة الثقافية، والأخلاقية السائدة. وحول جاليات التشكيل القصصي لدى زفاف يكتب مصطفى جباري - وهو باحث جامعي- دراسة طويلة، يوضح لنا فيها أنّ ثمة خيطاً فنياً ينظم نصوص الكاتب الراحل، وهذا الخيط الفني يشمل الشخوص، والأماكن، واللغة، والأحداث، مما يترك بصمة له خاصة تميزه على غيره من كتاب المغرب، وتجعل من توجّهه القصصي توجّها

أديبا فريدا، قائما بذاته، على مستويات عدة، أبرزها: المستوى الجمالي لآثاره السردية، إن كانت من القصص القصيرة، أو الروايات.

ويرى صدوق نور الدين- وهو روائي وناقد أدبي- في دراسته الموسومة بالعنوان " مغامرة الكتابة وإشكالية التلقي " أن تجارب زفزاف في القصة، والرواية، بُنيت على أساس الوعي بعقوبة الكتابة، وتلقائيتها التي تقوم على الانتقاد المباشر للواقع، وللظواهر المجتمعية، بأسلوب غير مباشر، على الرغم مما يجده القارئ فيها من أفتنة أوتو- بيوغرافية، يحيل الإيهام فيها إلى التماهي بشخصية الكاتب. وعن الرواية عندما تفكر بالروائي يكتب محمد الزموري - وهو أيضا باحثٌ جامعي- عن ظاهرة تجاوز النصوص، وتواشج الروايات، ومضارعة العمل الأدبي عملا آخر حتى كأنه هو. والنص الذي يجد فيه الزموري نصًا مشاكلا لإحدى روايات زفزاف، هو " الروائي " لصدوق نور الدين. ففي هذه الرواية يطالعنا مؤلفها بمشاهد تعمل فيها الذاكرة السردية على استعادة كيفية كتابة النص الآخر، وهو هنا « الثعلب الذي يظهر ويختفي » لمحمد زفزاف، فيما يُعرف بتقنية الميتا- سرد Meta-fiction، أو القصة داخل القصة.. مقدما مادة سردية جديدة، تتخللها، أو بكلمة أدق، يستقي مادتها الأساسية من رواية أخرى .

فهني، في رأيه، لا تعدو أن تكون صياغة أخرى لعالم زفزاف الروائي، مثلما يتجلى في رواية الثعلب الذي يظهر ويختفي.

وقد انفرد حسين بوتكي - وهو أيضًا باحثٌ جامعي- بتناول صورة زفزاف في الاستعراب الإسباني المعاصر. مشيرًا لاهتمام المستشرق فرناندو راموس، الذي نشر كتابًا عن القصة القصيرة المكتوبة بالعربية في المغرب، ضمنه فقرات

عن قصص محمد زفزاف، يؤكد فيها تأثره ببعض أعمال كافكا، وكامو، وجويس، وبروست، وأخيرا هيمينغوي. ولا تخلو آثاره أيضا من بصمات نجيب محفوظ، ويحيى حقي، ويوسف إدريس. يقول راموس في اقتباس مطول لحسن بوتكي: « في قصص زفزاف نوع من التحرُّر من القيود، وهذا التحرر يمنح هاتيك القصة أفقا يجعل منها أحيانا أعمالا تخيلية مستقلة عن الكاتب، وهذا يثبت أن لدى الكاتب وعياً إبداعياً مرتبطاً بالوعي الاجتماعي، لكنه مستقل " .

أما المستعرب غونزالو فرنانديث، فقد أفرد حيزاً كبيراً في كتابه عن الأدب المغربي المعاصر (2006) للحديث عن قصص محمد زفزاف، مشيراً إلى ما في رواياته من إضاءة يُلقمها على علاقة المغربي بالآخر الغربي. وتضمنت الدراسات أيضا بحثاً في مجموعة زفزاف الموسومة بالعنوان « الأقوى » لصاحب هذا الكتاب (من ص 80-92) وشهادات مؤثرة لكل من عبد الرحمن مجيد الربيعي - قاص وروائي عراقي- كان قد عرف الراحل منذ العام 1976 عند زيارته للمغرب، وقد امتدت الصداقة بين الكاتبين إلى أن توفي الأخير في 13 يوليو 2001. أما محمد عزالدين التازي- وهو قاص وروائي- فقد فاض حديثه عن الكاتب بالذكريات التي لا تخلو من حشجة دامعة، وحرقة فاقعة. وإلى هذا يتوجه يوسف فاضل -روائي- في شهادته القصيرة عن حكايات الإنسان المفترس. يقول صاحب الشهادة عن لغة محمد زفزاف « في كل جملة من جملة نجد ضحكته الساخرة، والعبثية، واللامبالية. لأن زفزافاً كتب عن الأشياء البسيطة التي ظلت تسكننا منذ بداية الوعي الإنساني، وستظل تسكننا، حكايات زفزاف هي حكاياتنا، حكايات الإنسان المفترس». أما إلياس فركوح - قاص وروائي أردني - فيتضح من شهادته أنه لم يعرف محمد زفزاف معرفة شخصية، وإن كان قد تعرف عليه مما قرأه له من قصص، وروايات: " لم أعرف

محمد زفزاف على الصعيد الشخصي، وهذه بالنسبة لي إحدى خساراتي الكثيرة، عرفته نصوصًا قصصية، وروائية، وربما في هذه المعرفة شيء من التعويض، أو تعزية بمعنى ما، أو تأكيد حقيقة (مفادها) أن الفرد منا ليس بمقدوره حيازة كل ما يتوق له، ويرغب فيه، نُثِّقُ معرفته لكثرة ما قرأت عنه، وما سمعتُ به عن خصاله الشخصية، وعاداته في الكتابة، وطقوسه، وللتحديد؛ كانت رواية صدوق نور الدين (الروائي محمد زفزاف يكتب رواية الثعلب الذي يظهر ويختفي) التي شرفني بكتابة التقديم لها، حين نشرها عام 2011 باعثةً لي لأحاول فهم هذا الإنسان".

وفي نهاية المطاف، وتأكيدًا لوفاء المصنّف، تأتي شهادة المدني، وهي شهادة تتضمن علاوة على ما سبق، وصفًا مؤثرًا للحظات الأخيرة من حياة الكاتب الراحل، بما فيها من المؤلم، والفاجع، رحم الله الكاتب محمد زفزاف.

### 3

## الزهرة رميج

### وجماليات السرد القصصي

تحتل الكاتبة المغربية الزهرة رميج موقعا متفردا بين كتاب القصة والرواية في المغرب، فقد صدرت لها مجموعات قصصية عدة منها: «أنين الماء» (2003) و«نجمة الصباح» (2006) و«عندما يومض البرق» (2008) و«أريج الليل» (2013) و«صخرة سيزيف» (2014) فضلا عن عدد من الروايات منها: «أخاديد الأسوار» (2007) و«عزوزة» (2010) و«الناجون» (2012) والغول الذي يلتهم نفسه (2013) إلا أن شهرتها في القصة القصيرة تتجاوز شهرتها روائية، بدليل الكتاب الذي صدر في المغرب مؤخرا عن «جماليات السرد في التجربة القصصية للزهرة رميج»، بمساهمة عدد غير قليل من الدارسين والنقاد الأكاديميين، أعده، وأشرف عليه، وبوب محتواه، عبد العزيز ملوكي، وصدر عن جمعية الأنصار للثقافة بخصيفرة. (2015)

ويحظى الكتاب بقيمة خاصة، وبأهمية لافتة في سياق ما يقال عن أن النقاد يتجنبون الخوض في القصة القصيرة، ويهجرونها إلى الرواية، ما شجع بعض الدارسين على القول إن هذا الفن الأدبي الرفيع الذي يعزى ابتكاره لنفر من الكتاب العالميين اللامعين من أمثال: جي دي موباسان الفرنسي، وأنطون تشيخوف الروسي، وسومرست موم البريطاني، وأدغار آلان بو Poe الأمريكي، في طريقه إلى الانقراض.

ويأتي هذا الكتاب - بما يحتويه من دراسات معمقة موضوعها القصة القصيرة - لينفي هذا الظن، ويكسر حدة هذا التوقع السلبي، وشؤم هذه النبوءة الخطرة، مؤكداً أن للقصة القصيرة كتابها المميزين، ونقادها الذين لا يتخلون عنها، مثلما لا يتخلون عن الرواية، أو عن الشعر، أو عن المسرحية. ولعل من بين الدراسات التي تشهد على هذه الحقيقة تلك الدراسة الوافية التي ساهم بها محمد مساعدي من جامعة سيدي محمد بن عبد الله في فاس حول إحدى قصص الكاتبة «أريج الليل» 2013 متخذاً من قصة لغة الورد نموذجاً تتراءى فيه ملامح التشكيل القصصي عند الزهرة رميج.

ففي هذه الدراسة يقف بنا الدارس إزاء ثنائية البياض والسواد، فأولهما يرمز للحب الذي تمثله بائعة الورود، وحرصُ العاشق اللاهث على إيقاع المعشوقة في حباله، وفي الوقت نفسه يظل الحب يقاوم من أجل الحفاظ على وجوده بعيداً عن إغراءات الغريزة. أما السواد فهو الذي يرمز لتغيب هذا الحب، وهيمنة العتمة والظلمة، " فإذا عُرِبَت الشمس، وهبت ريح المساء، وعاد العشاق إلى منازلهم، فمن هو الذي سيشتري باقة الورد الأخيرة؟". وهذه القصة علاوة على أنها تمثل - في نظر الدارس - تغلب أنوار الحب على ضيق أفق الغريزة، فإنها أيضاً رؤية شعرية لما ينبغي أن يكون عليه الشكل الأقصوسي. وهذا ما يتضح من خلال رصده لثنائية أخرى هي الليل والبحر، ولشيء آخر يساند هذه الثنائية، وهو ثنائية الققص، بما يرمز إليه من قيود تحد من حرية النورس وقدرته على التحليق، والنورس نفسه الذي يتحرر من الققص، عائدًا لفضاء الكون الطبيعي، محلقاً في الأعلى، ناشراً جناحيه على المدى، مثلما تحب له الطبيعة أن يفعل، وأن يغوص في أعماق الأفق.

وهذه الشائيات تنصهر لدى الزهرة رميح عناصر رؤية قصصية لا تخلو من حوار، ولا تخلو من رموز، تعبر تارة عن حيرة العاشق، وتارة عن حيرة بائعة الورد، وتارة أخرى عن حيرة المعشوقة، وإغراقها في دائرة الصمت والقلق، الذي يسبق الانفراج.

و عن الصورة، وأبعادها، يكتب سعيد جبار دراسة أخرى، لكنها لا تتوقف عند «أريج الليل» ولا عند قصة من قصصها، وإنما يتناول فيها مجموعتها «نجمة الصباح» (2006) فهو يلاحظ هيمنة الصوت النسائي على قصص المجموعة المذكورة، فمن بين 19 قصة ثلاث فقط تدور حول شخوص من الرجال، في حين أن باقي القصص تغلب عليها شخصيات نسوية. وبصفة عامة تهيمن على هاتيك القصص مركزية السارد العلم، بمعنى أن المؤلف تحافظ على مسافة ما بينها وبين الراوي في سائر القصص. وتغلب عليها أيضا صفة التواصل الداخلي، فعلى الرغم من أن كل قصة منها نصّ مستقل عن غيره، إلا أن ثمة خيطا رفيعا ينتظم هذه النصوص، ويجعلها كالجسم الواحد بعضه يشد بعضه الآخر ويؤازره. فالمجموعة تضم، في رأي الدارس، صورًا متفرقة في الظاهر، لكنها في نهاية المطاف تندمج وتتوحد، في صورة واحدة، لذا تقرأ هذه القصص بصفتها مجموعًا، وكلًا متكاملًا، في غاية التناسق. وتبعًا لذلك يسعى في ما تبقى من دراسته لتتبع أجزاء هذه الصورة، بما يؤكد ما بينها من تفاعل وتواضع، أساسه أنها جميعًا تحيلنا إلى مصدر واحد في السرد، وهو الذكريات التي تنسج منها المؤلف علاقاتٍ تضاعف أبعاد الصورة، وتوجد الذوات المتعددة، لتؤكد بذلك أنها جميعًا تصور علاقة المرأة بذاتها في أثناء تصويرها لعلاقتها بالواقع.

ولا ريب في أنّ قارئ هذا الكتاب يلاحظ تكرار الدراسات التي تدور حول «نجمة الصباح» فعن هذه المجموعة جاءت دراسة عبد الرحمن تمارة » جمالية الاختلاف وبطولة الألم» و" حفریات تأويلية " لعبدالله الحميمة و" الرغبة وعنف الواقع» لمحمد رمصي، وانفرد محمد معتصم بدراسة عن مجموعة الكاتبة الأولى «أنين الماء» 2003. وبدلا من أن يصوّب نظره لهواجس الكاتبة، وما تبثه عبر قصصها من رسائل، يصوبه نحو الطريقة (الشكل) المتبعة في بناء النصّ القصصي. إذ يرى في «أنين الماء» خيالا خصبا خلاقا يستعيد في القصص، ولا سيما في «أنا والعصفور» صورًا غنيّة من عالم الطفولة، والأطفال. بينما تعتمد في قصص أخرى على «تكنيك» زوايا النظر أي: تعدّد الأصوات في القصة القصيرة الواحدة.

وأيًا ما يكن الأمر، فإن لمحمد معتصم مأخذًا على الزهرة رميج، التي لا تبرأ - قطعًا - مما يؤخذ على بنات جنسها من الكاتبات، فالرجل في قصصها كائنٌ غير سويّ، كائنٌ جنساني (إيروتيكّي) تتحكم فيه غريزة الجنس، وتهمين على قواه العقلية، والجسدية، فلا تُبقي على شيء من قيمه الأخلاقية، ومعرفته العلمية، من حيث هو إنسان، وهذا في رأي الناقد المعتصم، ينطوي على خطأ جسيم، وخطأ عظيم، إذ يتجاهل حقيقة لطالما أكدها علماء النفس، وفي مقدمتهم فرويد، وهي أن الدافع الجنسي دافعٌ موجودٌ لدى الجنسين من بني الناس؛ الرجل والمرأة. فلم يبدو الرجل في قصص الزهرة رميج حالة (إيروتيكية) خلافاً للمرأة؟ ويستطرّد الناقد مثبتًا، عن طريق الاقتباسات المتعددة من قصص «أنين الماء» وجودَ هذه المغالطة، التي أقلُّ ما يقال فيها إنها بعيدة عن الواقع بُعدًا عن الإنصاف. وتعرضُ البتول نجاجي لبعض قصص «أنين الماء» عرضًا انطباعيًا لا يخفي الإعجاب الشديد بأعمال الزهرة رميج.

وهذه الانطباعية قد لا تخلو منها دراسة فاطمة خشاف، لمجموعة «يومئذٍ البرق». أما دراسة محمد البغوري فهي أكثر انطباعية من أيّ دراسة أخرى. وهي أقرب إلى الشهادة منها إلى الدراسة النقدية. وعنوانها يُفصح عن هذه الانطباعية، فما معنى أن يقول الناقد في العنوان عن دراسته «مرشوشة بأريج الليل، ومنيرة بنجمة الصباح» إلخ.. فهو عنوان يبشّر القارئ بدراسة غزلية مفعمة بالتقريظ المجاني، ويقول في ختام دراسته: «فالأدبية من طراز فنانة تحرص على أن تستمتع بكل ذرة من الجمال والروعة، تطرد القبح واللاجدوى، مهندسة مقتدرة على أن تحول الألوان السود إلى ألوان زاهية هنية، وساحرة أخاذة. في صناعة أدبية وفنية غاية في الإبداع". يقول هذا، وهو الذي يضئ علينا باقتباس واحدٍ من القصص يقوم شاهداً على صحّة ما يقوله، ويؤكّده.

وهذا الكتاب الذي يقع في 275 صفحة يخلو من التنبيه إلى مجموعة الكاتبة الأخيرة «صحرة سيزيف» (2014) ولم يتضمّن غير دراسة واحدة عنها لكاتب هذه السطور افتتح بها تحت عنوان «صحرة سيزيف والتشكيل الدرامي للقصة القصيرة». ويخلو الكتاب أيضاً من هوامش تعريف بالمشاركين، باستثناء إشارة واحدة تعرف بمحمّد مساعدي، ويخلو الكتاب أيضاً من فهرس بالمحتوى، ومن تعريف مختصر بالكاتبة التي تدور حول أعمالها الدراسات.. على الرغم من أنّ فيه عدداً من الشهادات وحواراً صحافياً أجراه معها عبدالله المتقي، ومسرّداً لأعمالها المترجمة. ويفتقر الكتاب كذلك لقائمة بأسماء المشاركين فيه في غياب الفهرس. وهذه مؤشرات تتمّ على التسرّع، وتدل على أن عبد العزيز الملوكي - معده ومحرره - لم يجد الوقت الكافي لإعداده وتحريره، بما يليق بكاتبة مغربيّة لامعة ومترجمة، كالزهرة رميج.



## 4

### المديني في سرد عربي مختلف

على الرغم من أن أحمد المديني كاتب قصة ورواية، في المقام الأول، إلا أنه ناقدٌ، وباحث في الأدب العربي الحديث عامة، والسرد منه على الخصوص. فقد صدرت له مؤلفات في هذا المجال، منها على سبيل المثال: «فن القصة القصيرة في المغرب» 1980 و«الكتابة السردية في الأدب المغربي» 2000 و«رؤية السرد» 2005 و«راهن الرواية المغربية» 2009 و«تحولات النوع في الرواية العربية» 2012، وأخيراً الكتاب الذي نحن بصدد الحديث عنه، وهو «كتابة أخرى، سرد عربي مختلف» (دار الأمان - الرباط) وهذا العنوان يشير - بلا مواربة - لهدف المؤلف، وغايته من الكتاب، فهاجسه هو الكشف عن التحولات التي طبعت بها الكتابة العربية السردية في العقدين الأخيرين، بما يجعلها كتابة مختلفة عما هو شائع، وسائد.

وفي الكتاب فصول يتناول فيها نماذج من القصة القصيرة، وأخرى من الرواية. يتفق فيها جميعا ويتوافر البحث عن كتابة جديدة تنتقل بالسرد من الشكل المعماري التقليدي الذي رُسخ في القرن الماضي على أيدي كتاب من أمثال: نجيب محفوظ ومحمد حسين هيكل، وتوفيق يوسف عواد، وحنا مينه، وعبد الرحمن منيف، وإلياس خوري، وغالب هلسا، وغسان كنفاني.. إلى بناء جديد يتجاوز التقليد، الذي طبعت به هاتيك الكتابات، إلى التجديد.

ولذا نجد المؤلف يُعنى بمؤلفين من الأجيال الجديدة، إضافة إلى قليل من الجيل الماضي. فمن الكتاب الجدد نجد منتبع مظاهر التجريب لدى كل من أنيس الرفاعي، وياسين عدنان، وشعيب حالي، وإسماعيل غزالي، وعبد الإله بلقزيز، وأحمد الصفيوي، ومحمد الأشعري، والمهدي خريّف.

ويضم الكتاب إلى جانب هؤلاء كتابًا من مثل مبارك ربيع، وعبد الحميد بن هدوقة، وهما من الجيل الماضي. ويجمع الكتاب بفصوله أيضًا بين نماذج روائية وقصصية لكتاب من مشرق الوطن العربي ومغربه، فيفتتحة بفصل عن عبد الحميد شاكير من تونس، ويتبعه بفصول عن كتاب وروايات من المغرب وتونس والجزائر، يتخللها كتاب من مثل الياس فركوح من الأردن، وعالية ممدوح من العراق، وطارق إمام من مصر، ورشاد أبو شاور من فلسطين، عدا عن روايات أخرى لا داعي لذكرها ذكرًا لا يضيف جديدًا لما سبق.

ومهما يكن من أمر، فإن قارئ هذا الكتاب يحمّد للمؤلف الجمع بين نماذج من السرد تُقدّم للقارئ غير المتابع صورة شاملة، أو شبه شاملة، لحاضر السرد العربي اليوم من زاوية البحث عما جدّ فيه وتراءى من أساليب تجعل من هذه السردية سردية جديدة. ففي الفصل الأول- الذي عرض فيه لقصص عبد الحميد شاكير- يستقصي مظاهر التجريب، مؤكّدا دلالاتها على الاتجاه الجديد الذي يختلف به هذا القاص وينماز عن غيره، على الرغم من أنه ينتمي للجيل الماضي، فهو من مواليد 1927. فالقصة عنده تتجاوز الأبعاد الحسية المعتادة في التشخيص، وعرض الحوادث من منظور ذاتي، إلى فيوض من الخواطر، وانثيالات تتوهج شعرًا ومجازًا. مؤكّدا أنه - أي شاكير- صائد كلمات، وعازف إيقاعات، ورسام، يستهويه إعلاء المجزّد على المشخص، وهذا في

رأي المديني يضع قصص الكاتب في الموضع الذي يجعل المتلقي يتلذذ بالانفصال عن التقاليد الجامدة. ويشبّه المديني قاصاً آخر مغربياً هو أنيس الرفاعي بالمختبر الذي يسعى لإيجاد كتابة جديدة باستخدام المحاليل التي تضيف على السرد نكهةً، ومذاقاً، جديدين كل الجدة. فعلى الرغم من أن الرفاعي من جيل التسعينات، فقد صدرت له ست مجموعات قصصية، وأما التي تستثير المديني، وتستحوذ على عنايته، فهي الموسومة بعنوان «اعتقال الغابة في زجاجة» (2011). تضم هذه المجموعة قصصاً تؤكد نزوعه التلقائي لكتابة سردية حديثة، متحررة من التجنيس. إذ تستعين هذه الكتابة بأدوات تحيل القصة القصيرة إلى ما يسميه «نصّ البينّ بين».

إنّ في أعمال هذا العدد من الكتاب، ما يؤكد توجه السرد العربي نحو اللامألوف، والمديني، بخبراته المتراكمة، مبدعاً، ودارساً، يؤكد بالأمثلة المحسوسة، والقرائن الملموسة، اختلاف السرد العربي اليوم عنه بالأمس البعيد، وحتى القريب.

ومع ذلك، لا بد لهذا الكاتب من أن يتدبر تجرّيبته وحدثته، تدبّراً يضيف على قصصه شكلاً يقرّبها من قصص الكتاب الذين سبقوه، وإلا استحالت التجربة عنده إلى مرحلة عبور لا حضور، فهو لا يفتأ يواصل خروجه السافر على تقاليد القصة باللجوء إلى بدائل جديدة، وهذه البدائل توسّع الخرق بالنسج على غير مثال، وهذا واضحٌ وجليٌّ في المجموعة «أريج البستان في تصاريح العميان» التي تحيلنا إلى ما يسميه المديني آلية التناص المعززة بالأسانيد، كما لو كانت القصص ضروبا من المحاكاة الساخرة للحديث الشريف. وعن " فرح البنات بالمطر الخفيف " للمغربي ياسين عدنان يقول، بعد وُضع القارئ في أجواء القصص الثماني عشرة: فاللافت للنظر هو استغناء الكاتب

عن الراوي، وتنحيته ضمير الغائب جانباً، والاكتفاء بالمتكلم، أو المخاطب. وهذا يتيح لنا أن نصغي من أول القصة إلى آخرها لمنولوجات أساسها البوح، والكشف عما تضرمه الظنون بين شريط التذكر، والاستعادة بالتداعيات التي تصل بين زمنين في لقطات شعورية تراوح بين الماضي والحاضر، مراوحة تؤكد خرق التقاليد المتبعة في كتابة القصص. علاوة على أن القصة لديه لا تخضع للتصنيف، فهي نص يفتح على أنواع أخرى من الأقوال، والنصوص، والأجناس.

ومما يستحوذ على انتباه المؤلف في رواية «أهل البياض» مبارك ربيع عنايته القصوى باللغة، فهو يتفنن في ذلك ما استطاع. فاستخدامه للسان يعتمد على تيسير العبارة، وتطويع الجملة، والمزج بين العامي والفصيح، في تناوب يفضي إلى ما يعرف باللغة الثالثة، وكان كتابته هذه امتداداً لتجارب فؤاد التكرلي من العراق، والمسعدي، والمدني من تونس. فهاجس مبارك ربيع في روايته هذه هو المضيّ قدماً بالعربية للتعبير عن الأوضاع التي تمرُّ بها شخصياته المهمشة: محبوب، وعبدالله البصير، وغيرها ممن يجمعهم الوضع الطبقي الهش. ومع ذلك الشناء لا ينفي المدني أنّ في «أهل البياض» حبكة مصطنعة، ولا سيما تلك التي يروي فيها الراوي ما جرى للفتاة فائزة، والتهمة التي رُمي بها الشرطي ميمون. بيد أن المدني يعزو هذه الحبكة الشكلية لرغبة الكاتب في توفير عنصر التشويق. أما قصص المغربي إسماعيل غزالي «بستان الغزال الأزرق» فقَصَّصَ يلجأ فيها الكاتب لتفكيك المتوارث من البنى، معتمداً بدائل فنية في التعبير الأقصوسي. وهي بدائل تجعل من القصص في المجموعة أضمومة واحدة، لا أباديد متناثرة. فكأنها قطع من الآجر تتألف، وتتصافر، في مبنى واحد مهندسة معمارية تتباين وتختلف من حجرة إلى حجرة. وهذه البنية

تنسجم مع مفهوم الغزالي للقصة فهي تقوم على الحُلم، وعلى التناوب بين الحفاء والتجلي، وعلى شعرية العبارة. ويُعدُّ التهجين – أي الجمع بين سلالتين أدبيتين في الرواية – السمة اللافتة لرواية «موسم صيد الزُجور» - نوع من السمك- للكاتب نفسه. فإذا تجاوزنا تقسيمها لفصول، أو حكايات، فإن النتيجة المستصفاة من هذا التحليل النقدي هي جمع المؤلف بين أنواع أدبية عدة، فهي نصٌ هجينٌ، عابراً لأنواع الأدبية، وينزع فيه الكاتب نزوعاً تلقائياً لخلخلة القوالب، مؤثراً الاستئناس بتجريبه الشخصي على الوفاء للتقليد. فالرواية بهذا المعنى تطرح شيئاً جديداً على الكتاب، وعلى القراء ممن يبحثون عن الجديد لهذا الفن. ويستطيع المرء أن يقول – دون أدنى مجازفة – إن المؤلف المدني يرى في جل الأعمال القصصية، والروائية، التي تناولها في الكتاب توثيقاً للتحرر من قيود التجنيس، وهذا شيء نجده في قصص عبد الإله بلقزيز، الذي لم يسمِّ مجموعات قصصاً، بل اكتفى بكلمة نص على الغلاف، أو نصوص. والشيء نفسه نجده في رواية أحمد الصفيوي «صندوق العجب» ورواية الأشعري ذات العنوان الغريب «علبة الأسماء».

ففي هذه الأخيرة نسيج روائي ينقض، ويجفّر، إلى ما لا نهاية، مستنبتاً حدثاته في صحرة التقليد الجاثمة على صدور الكتاب منذ قرون. وهذا يتواتر في اكتشاف المدني للمهدي خزّيف، ولعبد الحميد بن هذوقة، مؤلف «سيرة التُّخلة» وحسونة المصباحي صاحب رواية «يتيم الدهر» 2012 الذي يشبّهه المدني بفلوير، من حيث أنه يزن الألفاظ مثلما توزن الأحجار الكريمة. والطوارقي عمر الأنصاري، مؤلف «طبيب تمبكتو» (2011) وعالية ممدوح مؤلفة «الأجنبية» 2013 وإلياس فركوح مؤلف «غريق المرايا» (2012). وصفوة القول هي: إنّ في أعمال هذا العدد من الكتاب، ما يؤكد توجه السرد

العربي نحو اللامألوف، والمديني، بخبراته المتراكمة، مبدعا ودارسًا، يؤكد بالأمثلة المحسوسة، والقرائن الملموسة، اختلاف السرد العربي اليوم عنه بالأمس البعيد، وحتى القريب. فهو سرد يجمع بين التجريب والتحرر من ضوابط التجنيس، والتحول في المستويات الأخرى للغة، ولعلاقة الكاتب بالواقع، والجنوح إلى العجيب والغريب. وتلك معالم في السرد لم يعتدها القارئ في روايات هيكل أو محفوظ أو حنا مينه أو يوسف إدريس. ولا يفوتنا في هذا المقام أن نشير لما وقع فيه المؤلف من لبس حين ذكر اسم منيف الرزاز، بين الروائيين الذين أصّلوا هذا الفن، والمراد مؤنس الرزاز، لا منيف. وذكر في موقع آخر شطر بيت الشعر (لآتٍ بما لم تستطعه الأوائل) ونسبه للمتنبى، والصحيح أنه من قصيدة للمعري، وصدده «واني وإن كنت الأخير زمانه.

## 5

## محمد عزيز لحبابي بين اللغة والأدب

يعد محمد عزيز الحبابي واحداً من المفكرين القلائل الذين انماز نتائجهم الفكري بالشمول والتنوع. فهو إلى جانب تخصصه الدقيق في الفلسفة نجد يؤلف في اللغة والأدب. وفي الشعر وفي القصة القصيرة وفي الرواية. وفي علم المصطلح والتراث. وتشير قائمة إصداراته - وهي قائمة طويلة - إلى هذا التعدد والتنوع في اتجاهاته الأدبية والإبداعية والكتابية. وقد لاحظنا في القليل الذي تمت كتابته عن أعماله تجنب الكثيرين ممن عنوا بآثاره الجانب اللغوي منها، فضلاً عن تغييب نتاجه القصصي من دائرة الضوء<sup>(1)</sup>. ويرتكز جل ما نشر من دراسات لأعماله على تعليقات، أو دراسات تحليلية لروايته "جيل الظمأ"<sup>(2)</sup> دون الإشارة - ولو على سبيل الإيجاز - إلى مجموعته القصصية "العض على الحديد"<sup>(3)</sup>. أو لديوان شعره "بؤس وضياء"<sup>(4)</sup>.

وتقوم هذه الفصلة من كتابنا لغويات على استقصاء البعد اللغوي في ما تركه لنا الحبابي رحمه الله من مؤلفات، ولا سيما كتابه القيم: تأملات في اللغة واللغو<sup>(5)</sup>. وما تركه هذا الاهتمام باللغة من أثر في نتاجه الإبداعي من شعر، ومن قصة قصيرة، ومن رواية، وتأثره بهذا التوجه اللساني. والمعروف أن الحبابي شارك في عدد غير قليل من مؤتمرات مجمع اللغة العربية في القاهرة، وألقى عددًا من المحاضرات تبعها مناقشات مفيدة شاركت فيها جلة من علماء

العربية<sup>(6)</sup> . ومن حسن الحظ أن هذه المحاضرات، والمداخلات، جمعت ورتبت وبويت في الكتاب المذكور ليقدم لنا خلاصة آراء الحبايي في اللغة. ففي الحقبة التي ألقى فيها الحبايي هذه المحاضرات لم يكن الدرس اللغوي العربي قد تأثر بالمعطيات الجديدة لعلم اللسان. وإنما كان القليلون فقط ممن درسوا في الجامعات الغربية قد عرفوا سوسير ومذهبه في دراسة اللغات. ومن أجل ذلك كانت محاضرات الحبايي في ذلك الحين بمنزلة التنبيه على خطورة الانكفاء على الذات، والنظر إلى اللغة من حيث هي ظاهرة منعزلة عن سواها من الظواهر والأفكار والمعطيات الجديدة ليقى الدرس اللغوي اجترارا للقديم، يحاكيه ولا يتجاوزه، ويقلده دون أن يتخطاه.

### نوعا اللغة

وقد شاء الحبايي أن يفرق بادئ ذي بدء بين نوعين من اللغات؛ لغة الاتصال والتواصل، والتعبير، ولغة اصطلاحية تقوم على أجرومية رياضية كالصفر، والرموز الجبرية، والحسابية . والأولى هي الجديرة بالدراسة والتأمل والبحث، لأن الإنسان بوساطتها يتأمل ويفكر ويعبر عن نفسه تعبيرا ، مما يجعل منها أداة تمثيل، وخلق، في وقت واحد<sup>(7)</sup> . وأداة تتمتع بمثل هذه الأهمية، والخطورة، لا بد أن تُتأملَ من الداخل للتعرف على طبيعتها لا تاريخها، وليُدرس نظامها التوصيلي، لا ما لها من قدسية. وقد لامس الحبايي الفكرة التي تقول: إن اللغة نظام إشاري يقوم على استعمال عدد لا متناه من الإشارات signs وهي نوعان، نوع ذو دلالة حسية مثل اللوحة الزيتية ، أو اللافتة، ونوع منه الألفاظ التي تتعالى فوق واقعها المادي رغبةً في أداء دلالات غير حسية أي دلالات تجريدية ، ولهذا تعد اللغة في نظره جهازا من الإشارات يحل محل جهاز آخر هو جهاز المعاني<sup>(8)</sup> . وهذه النتيجة لا تختلف،

بل تكاد تكون تكرارا حرفيا لما انتهى إليه علماء اللغة، وتوصلوا له، وفي طليعتهم سوسير Saussure من حيث أن اللغة نظام خاص من العلاقات التي ترمز للمعاني رمزا عشوائيا ينبع من تواضع المتكلمين على دلالاتها الموحدة<sup>(9)</sup> ومثلما ألح سوسير على أن اللغة نظام دقيق يتمتع بشيء من التحكم الذاتي، والانضباط الداخلي، فقد ذهب الحيايبي إلى الرأي نفسه مؤكداً أن الألفاظ لا وظيفة لها منفردة، إذ تنبع وظائفها من انتظامها في نسق، وهذا النسق هو الذي يؤدي إلى المعنى، ويتخطى بدوره نطاق الكلمات إلى ما يعرف بما وراء اللغة Metalanguage<sup>(10)</sup>. ولا يعوزه الدليل على هذا، فيذكر لنا ما يجمع عليه اللسانيون من اتحاد الكلمة والإشارة في أداء المعنى. فالعلامات التي تصاحب النطق من دمعة أو ابتسامة، أو إشارة باليد والوجه، كلها مع الكلمة تكون المعنى<sup>(11)</sup>.

والحقيقة أن التأمل في وظيفة اللغة، والعلاقة بين الكلمة والمعنى، من القضايا البارزة التي توقف عندها علماء اللسان. ولا سيما في ما يتصل بموضوع الدلالة Semantic فقد ذهب سوسير كغيره إلى القول بأن العلاقة بين الدال (الصوت) والمدلول (المعنى) علاقة عشوائية Arbitrary ولا تقوم على وجود صلة جوهرية بين الأمرين كتلك التي بين الدخان والدلالة على النار، أو بين السحب والدلالة على المطر.<sup>(12)</sup> والحيايبي يعبر عن هذه الفكرة بطريقة أخرى، فقد تناول المسألة في باب الإشارة والرمز. فالرمز في رأيه ضرب من الإشارة، يمتاز عن سائر الإشارات بكونه صورة، والصورة تخاطب العقل فيفهم المراد، وهو - بالتالي - يتحول إلى اصطلاح تجريدي، عشوائي، يتأقلم وفقا للاستعمال، فيكون جهازا مركبا، وأداة استعمال لهذا الجهاز في الوقت نفسه.<sup>(13)</sup>

والملاحظُ من هذا الوصف لوظيفة الإشارة أنَّ الدالَّ يكون دالا في الاستعمال ومدلولا في استعمال آخر. وهذا الطابع المزدوج لا يتحقق إلا في الدال اللغوي. لأنه يخاطب العقل، فيتحول إلى مفهومات ذهنية ، على أنَّ الرمز في اللغة تعبير ، وهو محرض في الوقت ذاته على التعبير. والحباي يفرق بين الإشارة والعلامة. فالإشارة حركة، أو رمز، والرمز صورة، أما العلامة فهي عناصر تعتمد عليها الإشارة، مثل اللون الأحمر في إشارات المرور (14) وسقوط أوراق الشجر في دلالاته على الخريف ، أو سعال المريض في دلالاته على إصابته بالبرد(15).

### اللغة والفكر

ومن أجل هذا لا تعد اللغة في رأي الحباي أداة تواصل وتعبير فحسب، بل هي أداة تفكير. ووسيلة الإنسان الوحيدة لاكتساب المعرفة، علمية كانت أم غير علمية. فليس ثمة معرفة بلا لغة. فالرموز الرياضية التي هي لغة الرياضيات تحل في الواقع محل الكلمات. وهي اصطلاحات تعبر عن واقع لا يصاغ أساسا إلا في كلمات. وقد توصلت العلوم من طبيعية، وإنسانية، إلى أن اللسانيات تمتاز على سائر العلوم بكونها أكثر التصاقا بالإنسان، ينقطع وجودها بموته، وهي ليست لشخص، ولا لأشخاص، بل هي فينا، وخارجة عنا في الوقت نفسه(16).

فالحباي لا يرى في اللغة عرضا زائلا ، وهي ليست مادة، ولا هي ضرب من المعنويات المجردة، وإنما هي جوهرٌ محايد إذا ساغ التعبير. ومع أن وجود اللغة قائم على أشياء عرضية من أصواتٍ، وأحرف هجاء، ومعان متغيرة، إلا أن وجودها شيء مختلف عن وجود تلك الأشياء.(17) فقوام اللغة، ومعدنها يفوق بكثير قدرة هذه الأشياء على تمثيل الوجود. ففي التفكير الذي لا يتم

إلا بالكلمات يعي الأنا ذاته. (18) وبالكلمات ننزع صميمنا، أي جوهرنا من تستره، ونجسده. (19) ولا يُستطاع التعرف على إنسان خارج الحقل اللغوي. ومثلما لا يُتصوّر وجود لغة دون أناس لا يُتصور وجود أناس بدون لغة يتكلمون بها ويتفاهمون. ولهذا ينتهي محمد الحبايي إلى رأي قاطع في اللغة، وهو لا لغة دون أناسة، ولا أناسة دون لغة (20). وهذا يعني أن اللغة هي الإنسان نفسه، فتحقيق شخصية الشخص رهناً بكلامه، وإذا كان الكلام ملتمقى أبعاد الشخص، فإن لغته، وهي وعاء هذا الكلام، تحتل المرتبة الأولى في مجال البحث عن شخصية الشخص (21).

فارتباط الإنسان باللغة هو الذي يحدد مفهوم الحبايي الخاص للفكر الإنساني، وأسراره. وليس الارتباط بالحرية مثلما هي الحال لدى سارتر. أو علاقة الكائن بالزمان مثلما هو الشأن عند هيدجر Heidegger (22) ولأن اللغة تحتل مثل هذه المكانة في التفكير الفلسفي لدى محمد عزيز الحبايي فقد دعا إلى دراستها دراسة متعمقة، تبدأ بتحديد دور الكلمة في التعبير عن بعض جوانب الإنسان (23)، إذ لكل كلمة تاريخ يمتزج بتاريخ الكائن، يقول الحبايي " للمفردات أودية وأنهار تتدفق في عروق الكائن وشعوره، بحيث لا يعرف هذا الكائن نفسه إلا بوساطة تلك الألفاظ التي تجعل الحياة الذاتية حياةً مشتركة (25). من أجل ذلك يهتم الحبايي باللغة العربية اهتماماً كبيراً. ويدعو لدراستها دراسة جديدة تنتفع بمنهج النظر اللسانية الحديثة في فهم اللغة من حيث هي نظام قائم على التناسق. ويحمل على أولئك الذين يرون فيها جهازا مقدساً، كاملاً، لا يأتيه الباطل من أمامه، أو من خلفه، مؤكداً أن هذه النظرة كانت سبباً في حرمان المتكلمين بالعربية من لغتهم، ولم يبق لهم منها إلا الكلام المنمق، الدارج، وهو لا يعادل نصف اللغة (26).

## الازدواجية في اللغة

وتقوده غيرته على اللغة العربية لمناقشة قضية طالما أرقّت الدارسين من أهل النظر في العربية المعاصرة، وهي قضية الازدواجية اللغوية التي تتمثل في وجود لغتين متنافستين، إحداهما هي الفصحى، والأخرى هي الدارجة. ويضع الحبابي تصورا مقبولا للتقريب بين هاتين اللغتين يقوم هذا التصور على تبسيط الفصحى لتكون أداة تعامل شامل في جلّ مرافق الحياة اليومية، ويشترك في استعمالها الخواص والعوام<sup>(27)</sup> داعيا لمنع الكتابة باللهاجات ولا سيما الشعر والأعمال المسرحية والسينمائية والتلفزيونية والآثار الفنية المختلفة بما فيها الأغاني، لأن مثل هاتيك الكتابات إذا شاعت بالعامية عمقت الهوية بينها وبين الفصحى، وعمقت الهوية تبعا لذلك بين الفصحى والحياة اليومية، وتُشجّع اللهجات المحلية على منافستها مثلما حدث في اللاتينية حين شاعت كتابة الأعمال الأدبية باللهجات المنبثقة عنها لتصبح هذه اللهجات لغات جديدة<sup>(28)</sup>.

## العربية والعصر

وينفي الحبابي أن تكون العربية قاصرة عن مسايرة روح العصر ومواكبة الحضارة الجديدة، وذلك شيء يدعيه كثيرون. ولا يكفي بالرد على هذه المزاعم، ورفضه إحلال الإنجليزية، أو الفرنسية، مكانها. وإنما يدعو لإصلاح العربية، وبعث الحياة فيها مجددا. وتتلخص نظريته هذه بطرح الكثير من المترادفات، وتهذيب النحو العربي، وتيسيره، وتنقيته من شوائب الجدل الذي يكثر فيه<sup>(29)</sup>. ويدعو أيضا لنبد الصنعة اللفظية في النثر والشعر، وكبح جماح الحشو الذي يتزى في الرسائل، والمقالات، والدروس، والأحاديث<sup>(30)</sup>. مع الدعوة لضبط الكتابة العربية بالحركات لمنع اللحن في القراءة. والتعامل مع اللغة على أنها ظاهرة اجتماعية كغيرها من الظواهر التي تجابهنا في الواقع،

ويجب أن تدرس درسا علمياً عوض إسباغ الصفة الأسطورية عليها<sup>(31)</sup>، والإدعاء بأنها لغة الملائكة، بينما الأخر لغات الشياطين<sup>(32)</sup>.

وهذه المناخفة عن العربية فيها ما يدعو لإعادة النظر، كدعوته لطرح المترادفات، ذلك لأنه ليس من الطبيعي أن تتخلى لغة ما عما فيها من ألفاظ، سواء أكانت من المترادفات أم من الأضداد أم من المشترك اللفظي. فقانون اللغة الذي يسري على العربية وغيرها أن الألفاظ تحيا بالاستعمال وتزول بالإهمال. وليس ثمة طريقة لنفي ما في العربية من مترادفات. وأما ما ذكره من زخرف لفظي، ومن حشو، فذلك من طبائع الأساليب. ولكل كاتب، وشاعر، أسلوبه الخاص به. وقد كان التائق في الألفاظ طابع بعض العصور الأدبية، ولم يعد هذا التصنع موجودا. أما مقترحاته الأخرى فهي جيدة، ومن الممكن أن تؤدي لتخفيف الأعباء الملقاة على أكتاف المدرسين.

وهذه الحماسة للعربية تتجلى في المجال التطبيقي في جلّ ما كتبه الحبائي شعراً ونثراً. فالقارئ، والدارس، على السواء، لا يستطيع أن يجد في الكثير مما كتبه شيئاً إلا وتتجلى فيه متانة التعبير، وقوة النسج، وطلاوة السبك. حتى ليتشكك القارئ في أن يكون الحبائي قد درس في إحدى الجامعات الغربية، وأنه نال الدرجة الجامعية عن أطروحته التي كتبت أصلاً بالفرنسية، لا بالعربية. لقد نشر الحبائي ديوان شعر واحد ذكرنا عنوانه "بؤس وضياء" فيما تقدم وسبق<sup>(33)</sup>.

والحبائي بلا ريب لا يريد بهذا الديوان أن يزج بنفسه في زمرة الشعراء. فمن الناحية الفنية أسقط من حسابه الوزن، وجعل من شعرية العبارة، والصورة، معياراً لجودة النص، وتمييزه عن منشور القول. وقد لجأ إلى مختلف

الخيارات الأسلوبية لطبع نصوصه هذه بالطابع الشعري من حيث الإيقاع، والالتكاء على التكرار، بوصفه نهجا يميز المنظوم عن غير المنظوم:

الحلم

الحلم الجميل

النسيم

النسيم اللطيف

النضارة

النضارة العذبة

الحب

الحب المفعم شمسا<sup>(34)</sup>

وإذا كان الشعر مختلفا عن النثر بما فيه من مراعاة للإيقاع الداخلي على الأقل، والأنظمة الشكلية المتقنة، والنزوع إلى التصوير، وإلى التعبير بدلا من التقرير، فإن أبرز العناصر التي يستمد منها الشعر أدبيته هو الاستعمال الخاص للألفاظ. وانتهاك الشاعر المنظم لقواعد المعجم. وسعيه الخاص الدائم لتضمين الألفاظ دلالات تشهد له بالاستقلال عن غيره. وهذا شيء نلمحه في كل شعر يمتاز فيه صاحبه عن غيره بالقدرة على الابتكار، واستبعاد التقليد والاجترار، وهذا ما يتجلى بعضه إن لم يكن كله في بؤس الحبابي وضيائه، تشهد على ذلك المقاطع الآتية من أحد النصوص:

على أضرحة الموتى الكثيبة

تزار الريح

ويفقد العصفور أنغامه

على الأضرحة الكثيبة

النجمة تتوارى

والشعرُ يصبح خنجرا (35)

ففي الشاهد يقيم الشاعر علاقاتٍ دلالية بين الريح والزئير والنجمة والخنجر والشعر، وإذا لم يكن هذا ضرباً من المجاز، أو الانحراف الذي تكلم عليه الأسلوبيون في كلامهم عن الشعرية، فماذا عسى أن يكون؟ وفي شاهد آخر يقيم الحبابي علاقة، وينشي تواسجاً بين الجزع من حيث هو شعور، والجليد، بين القوافي من حيث هي رنين صوتي، والخيول الجامحة التي لا تدعن للأعنة:

أمام جزع جليدي

من قبض لاهبٍ

يفور الفؤاد

فالشعر يتفجّر

والقوافي

لا تعرف الأعنة (36)

وفي موقع آخر ينشيء الحبابي صلة بين الفجعية، ودقات الساعة المنبهة، بين الأين والفرس المكبوحه، بين الصدر واليبس (37). وهذا يعني أن الشاعر يعتمد إلى تشكيل عالمه الجمالي الخاص بالألفاظ بعد أن يجلو عنها ما علق بها من غبار الاستعمال المألوف، وديدن الاستخدام المعروف، باعثة فيها حياة جديدة، مصدرها المعنى الإيحائي الذي تكتسبه بفضل السياق، وبفضل القرائن الدلالية الأخرى التي يشيعها في النص مناخه الشعري الخاص. عدا ما أشرنا إليه، ونهنا عليه، لا تتجاوز شعرية الحبابي النغمة الاحتفالية العالية بزوغ فجر الاستقلال على المغرب. إلى جانب الإحساس المتوهج في

كل قصيدة، وفي كل مقطع نابض بالحياة، ومثل تلك المقومات لا تكفي لوضع مجموعة " بؤس وضياء " في عداد الدواوين المبهرة التي صدرت في ستينات القرن المنصرم، وربما كان نشره إيماءة لحيل الاستقلال، وأخذه دوره التاريخي في التعبير عن الحياة الجديدة بما تعد به من مشكلاتٍ صعبة، ومن آمال عراض.

### النثر القصصي

وما من شك في أن اهتمام الفيلسوف بالنثر القصصي والروائي شيء له دلالة، فقد عمد غير واحد من الفلاسفة لهذا النثر في القديم والحديث. فقد كتب افلاطون حكاياته مع الإيروس، وكتب ابن سينا قصته مع ابن فضلان، وهي القصة التي قلدها كثيرون، كابن طفيل في حي بن يقظان، التي تعبر عن فلسفته الإشراقية، واستخدم السرد وسيلة للكشف عن العرفان، الذي يتوصل إليه الإنسان، عن طريق الحدس. وفي عصر التنوير كتب فولتير وجان جاك رسو القصص والاعترافات. وفي العصر الحديث توصل كل من سارتر والبير كامو بالنثر القصصي والروائي للتعبير عن فلسفة الوجود وعن التمرد. ذلك لأن النثر القصصي يتيح للفيلسوف كالأديب التعبير عن أفكاره بطرق غير مباشرة، وأقل جفافاً باعتمادها التخيل، والتشخيص، وهو أبعد أثراً، وأعمق سحراً، في نفس القارئ. والحبابي له اهتمامات بالسيناريو، وبالقصة القصيرة، وبالرواية. ونشر من ذلك مجموعة العَص على الحديد (38) ورواية " جيل الظمأ " (39) ورواية إكسير الحياة<sup>(40)</sup> والأدب في رأيه يُنتج قدرة الفلسفة على إيصال الرسالة، فبوساطة النص الأدبي ينطلق العقل المحاصر داخل ثلاثة البراهين إلى حرائق اللغة، ووهج الإبداع، ليتحقق التكامل بين ما هو فكري فلسفي، وما هو أدبي وجداني<sup>(41)</sup>.

والنتاج الفكري والأدبي للحبابي لا ينم إلا على روح واحدة. على الرغم من اختلاف الوسائط، واشكال التعبير. فعند بلورته لبعض المفاهيم الفكرية التي تقتضي التحليل، والاستنتاج، يلجأ إلى الكتابة الفلسفية. أما إذا أراد التواصل مع جمهوره، والتأثير فيه تأثيراً كبيراً، فإنه يطلق العنان لقدراته الفنية معتمداً الكتابة القصصية، أو الروائية، ففيها يجد ضالته المنشودة، وبغيته المفقودة، إذ يجري فيها تجسيد المعاني بالأشخاص، وفي الحوادث، وفي الأماكن، وفي الإحساسات المتخيلة والمواقف<sup>(42)</sup>.

فاللغة في كتاباته الفلسفية تتعامل مع تجسيد المفاهيم العقلية المجردة، ولكنها في الإبداع الأدبي تتحول إلى نوع من التخيل، واستنطاق الواقع، لتصبح المفاهيم العقلية المجردة وقائع حسية، يعيش القارئ نضها بنفسه. ويتفاعل معها تفاعلاً يعمق وحدة العقل الوجدان. وإذا كان النثر القصصي في الأساس يعتمد على خلق عوالم بديلة لعالم الواقع بوساطة الكلمات، فإن الكتابة القصصية والروائية تؤسس - في الحقيقة - نمطاً جديداً من اللغة، نمطاً يختلف عن ذلك الذي نجده في الكتابة الفلسفية، وغير الفلسفية. مما لا يجعل هدفه أساساً إيجاد عالم خيالي مغاير لعالم الواقع.

ولجوء الكاتب إلى النثر القصصي أو الروائي هو بطريقة من الطرق خروج من دائرة اللغة الواحدة، أي اللغة التي تعبر عن فكره، وآرائه، إلى دائرة اللغة التي تمكن الكاتب من الانفصال عن نفسه لتتقمص الشخصيات المتعددة في الرواية، أو القصص. والتحدث بلغات مختلفة من حين لآخر على وفق الاختلاف الذي يتمثل في طبائع الشخصيات. وتبدو مقولة ميخائيل باختين، بصد العمل القصصي والروائي، وهو أنه المجال الأدبي الوحيد الذي يتجلى فيه التنوع اللساني، مقولة صحيحة. فلكل شخصية في العمل القصصي أو

الروائي لغتها الخاصة . وبالقدر الذي يكشف فيه الكاتب عن وجود هذه الحقيقة في عالمه التخيلي، بقدر ما يكون ناجحاً في بناء عالمه القصصي الذي ينبض بالواقعية والحياة.

والذي لا جدال فيه ولا ريب أن حاسة محمد عزيز الحبابي للغته العربية ، وحرصه اللافت على الاقتراب بلغته السردية من منازل المثال، لا من منازل الواقع، جعلاً من فنه القصصي فناً تتجلى فيه اللغة بمستواها العام الذي نجده في الكتابات التحليلية، والوصفية، والإخبارية. ولم يفترق عن ذلك افتراقاً يمكنه من محاكاة لغة الشخص، بمستوياتها التي تتطابق مع أوضاعها الانفعالية والوجدانية ورتبها الاجتماعية والطبقية ، ومستوياتها الذهنية والثقافية، فضلاً عن الأدوار التي تناط بها في الحوادث التي تقوم عليها حبكة القصة أو الرواية. فالشخصيات في مجموعته العُض على الحديد تتكلم بلسان واحد مع أنها في الحقيقة صور مثالية لاختلاف الأمزجة، والأهواء، وتعدد الرؤى والآراء، وتباين العقول والأذواق.

### شاعرة من فاس

ففي قصته شاعرة من فاس يختار الحبابي نماذج مثقفة من المجتمع الفاسي، وهذه النماذج تؤرقها الأفكار الفلسفية والتأملات في الفن. وتحيل الانتاج الثقافي إلى ضرب من السلوك الشخصي، فعائشة تنظم الشعر، وفريد يرسم وينحت ويجفر على الحشب والجص، وزوار الأسرة من محترفي التدريس، وأصدقاء فريد من الخبراء والأطباء المعروفين، وهذه الدائرة التي تتحرك فيها شخصيات القصة تحيل الكثير من فقراتها إلى كتابة متأقفة تخالف الطبيعي، والمألوف في القصة. وحوار الشخصيات مليء بالأفكار العميقة، والملاحظ الدقيقة. أما الفوارق اللهجية بينها فتكاد تكون معدومة. ويتحول الحوار في

بعض المواقف إلى خطب قصيرة. يقول " منذ خلق الله الأرض ، ومن عليها، والمرأة حدسية أكثر منها عقلانية. ولذا كانت أعمق في تواصلها مع الكائنات والأشياء ، إنها تحيا الكونَ على حين أن الرجل يخلق البراهين والرؤى التي تحجبُ عنه الكون ". (43)

وهذا الحوار الذي يمتد على مدى فقرتين يصدر عن شخصية عائشة . أما مارية، وهي من شخصيات القصة، فتخاطب عائشة قائلة: " أنت شاعرة، وفريد فانن، فعالمكما هو عالم اللامعقول، ومعاشرتكما يجب أن تستبدل الذهن، والعقل، بالحدس ". (44) وحين يضطر الكاتب لاستخدام الحوار في الحديث عن شخصية ليست من المثقفين كالسائق في القصة نفسها، نجده يختصر ذلك اختصارا شديداً " انصتي إلي، من فضلك، إني أعرف، معرفة تامة فطومة التي اصطدمت بالسيارة مع فريد، رحمها الله، ولولا الحياء لحكيت لك عنها أشياء غريبة " (45). فمثل هذا الحوار لا يماثل بدرجة كبيرة المستوى اللغوي الذي يميز شخصية السائق غيره من الشخصوس. ونحن مع الحرص على التماس التطابق بين مستوى الشخصية والمستوى اللغوي ، وهو ما لا نجده واضحا في هذه القصة، ولا في غيرها من قصص العَضّ على الحديد. وهذا التجانس في لغة الحوار يتكرر في قصة أخرى بعنوان " جريمة " (46) وفي قصة " آل آمع (47) " فلا يفرق المؤلف بين حديث المرأة العجوز والأطفال، ولا بين الأب وأبنائه، على الرغم من الفوارق الكبرى في المستوى الذهني، والنفسي، بين الشخصوس. تقول الجدة وهي من الجيل المنقرض في رأي الأحفاد " إننا لا نفرق بين الماء الذكر والماء الأنثى، ولا نتحدث عن طفولة الماء وشيخوخته. والسر في ذلك أن حبات الماء وقطرات المطر وأمواج البحر وشلالات الجبال تجسيد للحركة الدائمة، والتعاون المستمر، فالماء الرأكد ماءً ينبوذ من الحياة،

منفي من المستنقعات، عقابا له إذ خرج على رأي الجماعة ، إنه ماء لا يصلح للعادة ولا للعبادة" (48) فهذا أشبه بخطاب فلسفي منه بالحوار . ومع هذا لا نفي حرص الكاتب الحبابي على تجاوز هذه العثرة من عثار القصص في واحدة بعنوان " صاحب المعالي " فوقفنا لدى الحوار فيها على عبارات من مثل: صاحبنا، وبلاد الله الواسعة.. وتكلم عليك الله وأمان الله (49).

### جيل الظمأ

ولئن كان هذا ممكنا في " العض على الحديد " فإنه غير ممكن في الرواية جيل الظمأ. فهي من الأجناس الأدبية التي تتطلب تنوعا أكثر وأوضح في الحوار، وفي مستويات اللغة التي تنسج منها الحكاية. وثمة عدد من النقاد ربطوا بين إدريس والكاتب الذي عاد من باريس في العام 1958 ليجد النخبة المثقفة في بلاده تحولت من شريحة تقاوم الاستعمار إلى أخرى تمالئ السلطة. فإراد هذه الرواية إدانة تلك الشريحة مما جعل الرواية تستوعب موضوعات عدة لها علاقة مباشرة بالموقف الفكري والفلسفي (50). فالعلاقة بالسلطة، وعمل المرأة، و العلاقة بالغرب، وموقع المثقف في المجتمع الجديد وتأثيره، فضلا عن العلاقات الداخلية في إطار الأسرة؛ كالغيرة، وتكرار الزواج. وفي تحليل القارئ لشخصية إدريس يجد الكثير من وجوه الشبه بينه وبين المؤلف الحبابي، بدليل دراسته الفلسفة في السوربون إلخ.. والقرائن التي تؤكد هذا الاتطباع في الرواية كثيرة كثيرة لا تتطلب الاستقصاء بحكم أنه تزيد وفصول. فالتماهي بين المؤلف وبطل روايته أوضح من أن يخفى، أو يحتاج إلى دليل، لهذا لا نعجب من طغيان لغة الفيلسوف على لغة القاص الروائي. ففيها مُنجد وابنته عزيزة، والخادمة، وإدريس. يقول المنجد في حوار مع إدريس " وأخيرا.. أراد الله تبارك وتعالى أن نلمس لمس اليد الدليل الناجز، القاطع،

اسمعت يا سيدي الفقيه؟ من المؤكد أنك سمعت. ومع ذلك ظننت من السهل أن تلصق بنا صفة المشعوذين . أما الآن فها هو الطفل نفسه مثل ملاك سقط من السماء ، جاء يدعم هدفنا بالبرهان، بصوته الملائكي العذب، المنة لله ولرسوله ، لقد سمعته بأذني اليسرى لأن اليمنى اتناها الصمم منذ وقت سحيق " (51). ويقول في موقع آخر بلسان الخادمة، وهي سيدة كبيرة يمكن احتسابها في الجيل المنقرض على رأي الكاتب " هراء.. ثرثرة.. الولد يعني الولد. والطفل يعني الطفل. لا شيء غير ذلك. إما أن يكون الطفل طفلاً جميلاً كهذا، وإما أن يكون قبيحاً. كل الأطفال يغردون. وكل الأطفال يحومون مثل الفراشات " (52). ومثل هذا الكلام لا يتوقع صدوره من خادمة في مثل مستواها الثقافي. وهذا شيء يكاد يتكرر في حوار الشرطي مع الشرطي الآخر (53).

فالكاتب وقع نتيجة حرصه على استخدام العربية الفصيحة الجزلة القريبة من منزلة المثال لا الواقع، ورفضه تبسيط اللغة في الحوار الروائي، والاقتراب بها من مستوى الحديث في الحياة اليومية الذي تتجلى فيه دينامية العمل، وحركيته، وحيويته، نقول وقع في ما لا تحمد عقباه، فحاء الحوار مثلما السرد في غاية التألق، والخضوع لهندسة لسانية صارمة تضي على السرد والحوار والتشخيص صفة التعالي، مقتربا بها من النص الفلسفي. ولا نستبعد أن يكون هذا المظهر من مظاهر اللغة في جيل الظمأ وراء الكثير من المآخذ الفنية التي عددها النقاد، ومن ذلك غلبة التأمل الاستطرادي، والطابع التقريرية، والاعتماد على عامل المفاجأة، مما يعيق التطور الطبيعي لبنائها الفني (54).

صفوة القول هي أن الحبابي كاتب ييدي في آثاره كبير الاهتمام بالعربية وييدي حرصا لافتا على الارتقاء بها لتكون في مستوى اللغات الأخرى إن لم تكن أرقى رافضا مايقال عن أنها لغة لا تسير التقدم التقني والعلمي داعيا لإعادة النظر في نظام الكتابة وتيسير النحو وتنقيحه بحذف ما فيه من أبواب مثيرة للجدل وإعادة النظر في الأساليب على قاعدة التخلي عن التكلف واصطناع البديع. وهو إلى ذلك يحاول في الذي كتبه من أدب أن يكون فيه مصدقا لما بين يدي هذا الأدب الإبداعي وقدوفق قليلا في هذا. وجافاه التوفيق في الكثير لسبب هو شدة حرصه على نقاء العربية وما فيها من مزية السمو عن الركافة ورخاوة التعبير.

\*مستخرج من المجلة الفلسفية العربية، عمان، مج 4، ع 4، آذار (مارس) 1996 ص 98-

.108

1. الجامعي، فاطمة: المدخل إلى أعمال محمد عزيز الحبابي، ط1، الرباط، 1986
2. المصدر السابق ص 60، وللاستزادة انظر ص 9-15، و ص 108-109
3. ط1، الدار التونسية للنشر، تونس، 1979
4. ط1، بيروت: دار عويدات، 1962
5. ط1، تونس: الدار العربية للكتاب، 1980
6. المرجع السابق، ص 43، و 55، و 69 و 82 و 85 و 127-132
7. تأملات في اللغة واللغو، ص ص 46-47
8. السابق نفسه.
9. سوسير، دو فردناند، محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة يوسف غازي ومجيد نصر، ط1، بيروت: دار النعمان، ص 98
10. السابق، ص 48
11. السابق، ص 49
12. سوسير، المصدر السابق، ص 98
13. الحبابي، السابق، ص ص 60-61

14. الحبايي، ص 62
15. نفسه ص 65
16. الحبايي، المصدر السابق، ص 91
17. المصدر السابق، ص 92
18. المصدر السابق ص 98
19. السابق، ص 99
20. السابق ص 110
21. السابق ص 111
22. السابق، ص 125
23. السابق، ص 117
24. السابق، ص 116
25. السابق، ص 117
26. السابق، ص 112
27. السابق، ص 166
28. السابق، ص 167
29. السابق، ص 146
30. السابق، ص 147
31. السابق، ص 149
32. السابق، ص 150
33. الحبايي، محمد عزيز، بؤس وضياء، ط1، دار عويدات، بيروت، 1962
34. بؤس وضياء، ص 18
35. بؤس وضياء، ص 21
36. بؤس وضياء، ص 23
37. بؤس وضياء، ص 99
38. مصدر سبق ذكره، الدار التونسية للنشر، 1979
39. ط2، الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر، الدار البيضاء، 1982
40. ط1، القاهرة تك دارالهلل، 1974
41. الجامعي، فاطمة، مدخل إلى أعمال محمد عزيز الحبايي، ص 118
42. المصدر السابق، ص 108-109

43. العَضُ على الحديد، مصدر سابق، ص 29
44. السابق، ص 28
45. السابق، ص 35
46. السابق، ص 39
47. السابق، ص 60
48. السابق، ص 73
49. السابق ص 89
50. الجامعي، فاطمة، مرجع سبق ذكرهن ص 55
51. الحبابي، جيل الظمأ، مصدر سبق ذكره، ص 56
52. السابق، ص 82
53. السابق، ص 87
54. للمزيد انظر الجامعي، فاطمة، مرجع سابق، ص 62

## 6

### محمد مفتاح والنظر البلاغي العربي

فقدت الدراسات الأدبية، واللغوية العربية، علماً من أعلامها البارزين في التاسع من شهر آذار- مارس 2022 وهو الأديب المغربي الناقد محمد مفتاح<sup>(1)</sup>. الذي وُلد في الدار البيضاء عام 1942 وأحرز شهادته الجامعية الأولى في اللغة العربية وآدابها في العام 1966 وفي العام 1967 أنهى دراسته في التربية وعلم النفس، وتابع دراسته العليا إلى أن أحرز درجة الدكتوراه- السلك الثالث، ثم دكتوراه الدولة في الآداب سنة 1981 وكان قد سبق إلى التدريس (مُعيداً) في جامعة محمد الخامس في الرباط منذ العام 1971 واستمرَّ إلى أن أحرز رتبة أستاذ. ومن مؤلفاته التي استحقَّ عليها الجوائز: ديناميّة النص 1980 و سيمياء الشعر القديم (1982) وتحليل الخطاب الشعري - استراتيجية التناص. وتحقيق ديوان الشاعر الأندلسي لسان الدين بن الخطيب المتوفى سنة 776هـ (1989). ومجهول البيان، وهو تطوير لكتابه "سيمياء الشعر القديم" 1990 وكتاب " التلقي والتأويل - مقارنة نسقية " (1994) والخطاب الصوفي- مقارنة وظيفية 1997 و أخيراً مفاهيم موسّعة لنظرية الشعرية 2010.

وعنايته بالبلاغة العربية القديمة، مع استئناف النظر فيها، وفي أصولها، في ضوء التوفيق بين النظرة المغاربية، والمشرقية، أوضح ما يتجلى في كتاباته.

ويُعدُّ " كُنَائِهِ التَّلْقِي والتَّوِيل - مقارنة نسقية " (2) الصادر عام 1994 هو المرجع الأوفى دلالةً، والأوفر حظاً، للتعريف بأفكاره الجديدة هذه.

ففي الفصل الموسوم بعنوان " مبادئ الاستدلال " نجدُهُ يَتَّبِع ما جاء لدى البلاغي المغربي أبي المطرّف أحمد بن عميرة (656هـ) في كتابه " التنبّهيات على ما في التبيان من التّمويهات ". وهنا لا بد من توضيح ما يقصده هذا المؤلف - ابن عميرة - بالتّمويهات، فهي التي عُني بالردّ عليها مما يعده أغلاطاً مُسْتَشْتَبَةً وقع فيها ابن الزمّلكاني (651هـ) مؤلف كتاب " التبيان في علم البيان المطلّ على إعجاز القرآن "(2). ويعزو أكثر هذه الردود إلى ما يشوب كتاب " التبيان " من رؤية تقليدية للبلاغة والبيان، البعيدة بعداً كبيراً عما يسميه المؤلف محمد مفتاح الرياضيات، والمنطق. فابن عميرة يُعد في نظره من البلاغيين، واللغويين، الذين تأثروا تأثراً كبيراً بالمدرسة المغاربية في الفلسفة، وعلم الكلام، وهي المدرسة الرُّشدية - نسبة لابن رشد 578 هـ- التي لا يغيب عنها الالتزام بالمنطق الأرسطي.

فابن الزمّلكاني المذكور يستند في عزوه إعجاز القرآن الكريم - بيانياً - إلى الأدوات النحوية، وهذه الأدوات لا يرتضيها ابن عميرة، مستنداً في رده لما يُسمى آلياتٍ منطقيّة. والفرق بين النحويّ، والمنطقيّ، أظهر من أن يخفى. فالنحويّ عند ابن عميرة يتحايل على تأويلٍ يصحّ معه الإعراب، مع أن المعنى قد لا يكون مقبولاً، ولا صحيحاً، مع صحة الإعراب، وقبوله، لدى النحاة. فهو - أي الإعراب - قد يكون صحيحاً والمعنى غير صحيح، كقول القائل: الكأس في الشراب. فمن حيث الإعراب لا فرق بين هذا وبين " الشراب في الكأس "، لكن المفوظ الثاني مقبول لأنه صحيح من حيث المعنى، والأول مرفوض

لأنه غير صحيح المعنى، مع أنه مقبول من حيث الإعراب. ولهذا يرى محمد مفتاح أنّ ابن عميرة في رده عمدة لتوظيف المنطق الأرسطي، بما فيه من مقاييس التصور، ومعيار التصديق. فهذا أخرى بالقبول، وأجدر بالاتباع، من مذهب ابن الزمّلكاني، ومن نهج نهجه، واقتفى أثره.

واستناداً إلى هذا يصحّح ابن عميرة أخطاء ابن الزمّلكاني، ويخصّص الكثير مما علّق بمفهومي الدليل، والمدلول، مشيراً - في معظم الأحيان - لمسائل منطقية لا يدركها إلا المتخصّصون. وهذا ينسحب على مستويي القضايا الشرطية، والمحمولية (انظر ص 29-33) ومما يستدعي النظر، ويستريحه، أن ابن عميرة هذا يقف من الاستشهاد بالشعر، بصفته دليلاً على إيضاح بعض ما يرد في القرآن الكريم، موقف الرافض المستخفّ بالشعر، المزدري للقرىض، ويعتد الاحتجاج به ركائزاً، وغايةً في التهاؤت (ص 33)؛ وذلك لأن الشعر، في رأيه، مبني على الخيالات، وهو - تبعاً لذلك - من الأقوال الكاذبة. (انظر ص 37)

على أنّ المؤلف - محمد مفتاح - لا يوضح لنا، وقد وعدنا بالكثير الجمّ في هذا الفصل الموسوم بعنوان مبادئ الاستدلال، ما الذي يضيفه ابن عميرة للبلاغة العربية، ولعلمي البديع، والبيان. سيّما وأنه يقرّر، في عبارة موجزة، وجملة مكثّفة قصيرة، أن اختلاف منطلقات الزمّلكاني عن ابن عميرة لا بدّ من أن يؤدي لاختلاف النتائج، فبعضها مبني على أسس من النحو، وبعضها مبني على أسس من المنطق المتأثر بكتابي ابن رُشد: فصل المقال (حققه محمد عمارة)، ومناهج الأدلة (حققه أحمد شمس الدين وصدر عن دار بيضون بيروت). ولو

أن في وصف ابن الزمكاني بالنحوي وصفًا ينطوي على مُغالطة كبيرة، ومبالغة أكبر.

وقد التزم ابن البتاء المراكشي (721هـ) في "الروض المربع - بفتح الميم - في صناعة البديع" النهج الذي يسميه المؤلف - مفتاح - بالرياضي تارةً، والمنطقي تارةً أخرى. فهو، أي ابن البتاء، يتبع الاستقراء مرة، ومرة يتبع الاستنتاج، وفي بعض الأحيان يجمع بين الاثنين: الاستقراء والاستنتاج. (انظر ص 43) وبهذا يكون مؤلف الروض المربع ممثلًا لتياري الرياضيات، والمنطق، في الدرس البلاغي، إذ يراها القارئ في الكتاب "رأي العين" بتعبير محمد مفتاح. (ص 44) وفي تتبع المؤلف لمقولات صاحب "الروض المربع" عن النسبة، والتناسب، يغالي مغالاةً شديدةً. وهذا في رأينا جلي، ومعروف، ولا يحتاج توضيحه لصفحات كثيرة (من ص 45 - 54) فتوظيف التناسب في المفوظات من؛ إيجاز ومساواة وإطناب، أو حذف وزيادة، أو تقديم وتأخير، معروف، ومتواتر ذكره في جل كتب البلاغة التي ذكرها المؤلف (ص 43) والتي لم يذكرها. وأما تأكيده أن ابن البتاء المراكشي وظف في كتابه مفهومي "المشاكلة" و"الاختلاف" الواردين لدى أرسطو (322 ق.م) وابن سينا (428هـ) وشروح ابن رشد (578هـ) فقد جاء هذا التأكيد في كلمة موجزة، ليست بالكافية قطعًا، بدليل ما وعد به المؤلف من عودة للحديث عن ذلك في الهامش ذي الرقم (40) لكنه للأسف لم يعد.

ومن نافلة القول، وتحصيل الحاصل، أن البلاغة العربية - أساسًا - نشأت، من حيث هي علمٌ بالكلام، وفنونه، وأساليبه، للإجابة عما أثير من أسئلة عن إعجاز القرآن، لذا كان كتاب أبي محمد القاسم الأنصاري المعروف

بالسجلماسي (704هـ) نسبة لسجلماسة وهي مدينة في المغرب " المنزَعُ البديع في تجنيس أساليب البديع " (حققه علال غازي وصدر عن مكتبة المعارف بالرباط 1980) خطوةً أخرى على هذا الطريق المهني، والسرط الموطأ المتبع. فؤلفه يحدد غايته منه: " بالوقوف على لطائف معاني القرآن، ومعرفة وجوه إعجازه " و " تنقية البلاغة العربية من فساد التقسيم، وفوضى التجنيس " ( ص 61) ومما يشير إليه محمد مفتاح، ويثبه عليه، أن السجلماسي يحيلنا مراراً إلى كتاب " المقولات " لأرسطو (322ق.م)، وكتاب " الشعر " و " الجدل " وهما لأرسطو أيضاً. ويذكر، فيمن يذكر ممن تأثر بهم، ابن سينا (أبو علي الحسين بن عبد الله بن الحسن) 428 هـ والفارابي (339هـ) وهما إلى الفلسفة أنسب، وبالعلم الأصق وأقرب. ومع أنّ المؤلف يحدد، فيما يحدده من وسائل التصنيف، والتجنيس، لدى السجلماسي، وسيلتين اثنتين، هما : الاستعارة والكناية، إلا أنه يضيف إليهما وسيلة أخرى ثالثة هي المجاز المرسل (انظر ص 63). ومن العرض التفصيلي لآراء السجلماسي في كتابه السالف ذكره يتضح أنّ ما أضافه للبلاغة، ولعلمي المعاني، والبيان، لا يتعدى، في أحسن التقديرات، بعض التعديلات الشكلية على تصنيف ما هو معروف من ألقاب البديع والبيان.

فالتخييل عنده نوعٌ عالٍ يندرج تحته كلٌ من التشبيه، والاستعارة، والمجاز. وتحت التشبيه يندرج كل من التشبيه المفرد والتمثيلي والضميني، وهكذا... ويرى المؤلف - محمد مفتاح - في هذا التصنيف تطبيقاً لما يقوله أرسطو من أن الأجناس العليا لا يدخل بعضها، ولا يترتب، تحت بعض. وقوله " الجنس العالي - كالتخييل - لا يترتب تحت شيء أدنى منه منزلة، ولا تحت جنس آخر عالٍ " (ص 62) فمع أن الاستعارة تخييل، والتمثيل تخييل، والمجاز

تخييل، فإنه لا يسوغ أن يوضع التخييل مثلا تحت الاستعارة، بصفته فرعا لها، ونوعا منها. وهذا شيءٌ - في ما نظنّ ونحسب - واضحٌ في مصادر البلاغة العربية عموماً منذ أن وضع أبو الحسين إسحق بن إبراهيم بن وهب (335هـ) كتابه " البرهان في وجوه البيان <sup>(3)</sup> " المنسوب خطأً لقدامة بن جعفر (337هـ) بعنوان " نقد النثر " وهو الكتابُ الذي حققه، ونشره عبد المنعم خلفي، وقَدَّم له عميد الأدب العربي طه حسين بمقدمة شكك فيها بنسبة الكتاب لقدامة، بيد أنه لم يربح نسبته لابن وهب.

وتبعاً لهذا يُعدّ ما اختاره المؤلف محمد مفتاح من نماذج سبق ذكرها مدوّنةً غير شاملة لعلوم البلاغة والبيان، ولا كافية، كي نتوصل، بالقراءة الإبداعية الجديدة، لتصور جذري يؤدي لانقلاب الرؤى انقلاباً يسوّغ ما ندعوه إعادة نظر. والذي لا شكّ فيه، ولا ريب، أنّ مصادر البلاغة العربية التي يزخر بها تراثنا حدّ الامتلاء، ابتداءً من: البيان والتبيين (255هـ) وبدیع ابن المعتز (296هـ) مروراً بكتب قدامة (337هـ) وابن وهب (335هـ) والعسكري (395هـ) والقاضي عبد العزيز الجرجاني (392هـ) وابن رشيق القيرواني (456هـ) وابن سنان الخفاجي (466هـ) وعبد القاهر الجرجاني (471هـ) وأسامة بن منقذ (584هـ) والسكاكي (626هـ) والقزويني (739هـ) والعلوي (749هـ) صاحب الطراز، وابن عميرة، وابن البناء المراكشي، والسجلّاسي، ممن ذكرهم محمد مفتاح، أو لم يذكرهم، تحتاج لإعادة النظر، واستئناف القراءة، في ضوء ما يصفه المؤلف بالتلقّي، أو التأويل من المنطلق الرياضي، أو المنطقي، فقد جاءت الاستنتاجات، على الرغم من هذا الاستقراء الناقص، مهمّة جداً. إذ تبين لنا، وللمؤلف، أنّ ما ينهر به بعض الدارسين من آراء غريبة مُستجدة عن الاستدلال، أو التناسب، أو

التصنيف، والتجنيس، وليس بالشيء الجديد المبتكر، الذي يُبهر له الدارس، فما حُدع به بعضنا، وظنّوه من أفكار البلاغيين الغربيين المعاصرين، نجده فيما سبق إليه ابنُ البناء المراكشي وابن عميرة والسجلماسي. وهو شيء لم ينفردوا بالحديث فيه، وإنما هو موجودٌ في التحليل الأصولي، والبلاغي. وإنما وقع هذا الانبهار بما يقوله الغربيون، لأننا لم نَسْتَطِع قراءة هذا التراث قراءةً إبداعيةً جديدةً، إلا فيما شدّد وندر. ولا ريب في أن قراءة محمد مفتاح للنماذج الثلاثة المذكورة من هذا الشيء الذي شدّد مثيله، وندر نظيره.

يُذكر أنّ الراحل أحرز عددًا من الجوائز منها جائزة الفيصل، وجائزة صدام حسين، وجائزة سلطان العويس، وجائزة أفضل كتاب في المغرب لعام 1994 عن " التلقّي والتأويل "موضوع هذا المقال.

رحم الله المؤلف محمد مفتاح، وأثابه عما كتب، وألف، وأضاء، الثواب الذي يستحقّه، إنه لا يضيّع أجر المحسنين.

1. يذكر من باب تشابه الأسماء أن ممثلًا مغربيًا يتكرر ظهوره في المسلسلات التلفزيونية التاريخية اسمه محمد مفتاح لنا وجب التنويه.

2. حققه أحمد مطلوب وخديجة الحديثي وصدر ببغداد 1964 عن دار مكتبة العاني.

3. حققه حفي محمد شرف، وصدر في القاهرة عن دار مكتبة الشباب، بلا تاريخ،

انظر كتابنا في نظرية الأدب وعلم النص، ط1، بيروت: الدار العربية للعلوم (ناشرون)

2010 ص 22 - 23

4. للمزيد انظر كتابنا: واقع الدراسات النقدية العربية في مائة عام، ط1، إعادة البحث

العلمي، عمان، 2013 ص 142



## في السرد القصصي والروائي



## 7 محمد زفزاف في الأقوى

استأثرت قصص محمد زفزاف (1945-2001) ورواياته بعناية النقاد، والدارسين، والباحثين في شئون الأدب الحديث، فقد تناولها كثيرون، منهم محمد برادة، وأحمد المديني، وحسن بجاوي، وإبراهيم الخطيب، ومحمد المعتصم، ومحمد عز الدين التازي، وإدريس الخوري، وإدريس الناقوري، والمهدي خريّف، وأحمد بوزفور، وصدوق نور الدين، والمهدي الودغيري، وأحمد الياقوري، وعبد الكبير الخطيبي، ونجيب العوفي، وعبد الرحيم مودن، فضلاً عن كاتب هذه الدراسة. وعلى الرغم من أنّ زفزاف بدأ حياته الأدبية شاعرًا، ثم قاصًّا، إلا أنه تنقل بين الرواية والقصة القصيرة.

فحلت قائمة إصداراته الإبداعية بعناوين تنتمي إلى هذين النوعين الأدبيين. ففي الرواية صدرت له: المرأة والوردة 1972، وأرصقة وجدران 1974، والحج الخلفي، وقبور في الماء 1978، والأفعى والبحر 1979، وبيضة الديك 1984 ومحاولة عيش 1985 والثعلب الذي يظهر ويختفي 1989، وبائعة الورد، وغيرها. وصدرت له في القصة القصيرة المجموعات: حوار في ليل متأخر 1970 وبيوت واطئة 1977 والأقوى 1978 والشجرة المقدسة 1980 ونجر في الغابة 1982 وملك الجن 1988 وملاك أبيض 1988 ومجموعة العربية 1993.

وأياً ما يكن الأمر فإن رواياته، وفقاً لما تشير إليه بعض الدراسات، تؤكد، في شيء غير قليل من التحفظ، تجذره العميق في القصة القصيرة، ذلك لأن رواياته في معظمها قريبة من القصة القصيرة؛ فهي في أكثر الأحوال، يصدق عليها القول المأثور أكبر من قصة، وأقل من رواية، وذلك ما يضيف عليها من حيث التجنيس اسم النوفيلة novelette الذي نجد له في الأدب الغربي أمثلة كثيرة، من أكثرها وضوحاً قصة الشيخ والبحر The Old Man And The sea.

وفي هذه الدراسة القصيرة نود الوقوف إزاء المجموعة الموسومة بعنوان ” الأقوى ” لسبين، أولها أن الدراسات التي توافرت بين يدي قلما تلتفت إليها، فباستثناء دراسة قديمة لأحمد بوزفور، لم نجد ما يمكن له أن يطفى ظمأ الباحث.

وثانيهما هو كون المجموعة تعبر تعبيرا فنيا قوياً عن ” هوة البؤس التي كانت تتردى فيها حقوق الإنسان المغربي في سبعينات القرن المنصرم، فضلا عما توحى به لغتها من موضوعية، وصدق، مذهلين. فمن الأمور اللافتة للنظر في قصص ” الأقوى ” تلك الإشارات العابرة التي تبدو غير مقصودة لذاتها، ومع ذلك فهي تحمل الكثير من المعاني التي تشير لمغزى الحكاية في النص، وما جرى من أجله التخيل السردى. ففي مستهل القصة الموسومة بعنوان ” الرجال والبغال ” التي تعود بنا إلى زمن المقاومة، والثورة على المستعمر، الذي لم يكن ليجد حرجا في سوق الشبان اليافيين من القرى مع الحمير والبغال ليحملوا عليها السلاح، وينقلوه

من مكانه إلى أمكنة أخرى، وليقوموا بأنفسهم بالهجوم على ثوار القبائل من المقاومين.

وفي الأثناء يطلبُ منهم (العسكري) الأجنبي أن يضعوا أيديهم فوق رؤوسهم، وألا يحاولوا أن يحدثوا ضجةً بأحذيتهم على الأرض. ويعلق الراوي، وهو أحد الشبان الذين سيقوا للقيام بهذا الفعل المشين، قائلاً ” إلا أنهم كانوا مخطئين حدَّ التفاهة. إذ لم تكن لدينا أحذية. فحتى البلاغي (جمع بلغة) لا نضعها ” وحين ضربه العسكري بعقب البندقية عقاباً له على ما يفكر به، قائلاً ” إياك أن تفعل ” يُعقب ” أحنيت رأسي، وأنا تحت ثقل النوم، لأرى فيما إذا كنتُ أملكُ حذاءً حق ”.

ففي هذا المشهد السردي - الحوارى، في آن، يجري تشخيص الوضع غير الإنساني لهؤلاء الفتيان، فهم علاوة على أنهم حفاة، ويساقون مكرهين للقيام بعمل لا يرضون عنه، بل يعد خيانة للوطن، هم أيضاً تحصى أنفاسهم، ويمنعون حتى من التفكير في كل ما من شأنه أن يخالف إرادة العسكر الذين يسوسونهم مثلما يُسأس القطيع.

ومثل هذه الإشارة التي قد لا يريد الكاتبُ بها ما نذهب إليه من توضيح، تتجاوز بالمتلقي غرض القصة الرئيس، وهو ثورة القبائل، وحرص الأجانب المستعمرين على قمع الثورة، لا بأيديهم فحسب، بل بأيدي ابناء البلد، الذين كانوا يساقون إلى تلك الحرب بالسلامل، شأنهم في ذلك شأن البغال والحمير. ومع ذلك لا يأمنون من أن يُنعتوا بالخنوة، والخارجين على القانون، مع أنهم يذبحون، ويقتلون مثلما يذبح ثوار القبائل، ويقتلون. أما في

قصة “حمار الليل” فإن القدرة التي يتمتع بها محمد زفزاف جعلت من رغبة السكّيرين بنسليمان وآيت موح إشكالا أمنيا لا بد أن يتدخل في شأنه البوليس. ففي قول بنسليمان لرفيقه ” لا تستطيع تقدير مدى حسدي لأولئك الذين يشربون في البارات الآن.إنهم يستطيعون أن يَبصقوا في وجه أيّ شرطي ” فالإشكال يبدأ من هنا، فالرجلان لها موقفٌ من الشرطة التي تمنع الآخرين من الاستمتاع بلحظات يظنون أن فيها سعادةً لهم، ومتعة قلّ أن يجود بمثلها الزمن. حتى النوم، الذي هو حق طبيعي لكل كائن حي، يحرم منه آيت موح، وبنسليمان، فليس لديها مكان يستطيعان أن يمارسا فيه هذا الحق. فكلٌّ منها يمتنى لو كان له بيت.إنهما باختصار شديد شريدان. ومع ذلك يلاحقان هنا، ويعاقبان مثلما يعاقب الراوي في الرجال والبغال على ما يُفكر فيه تفكيرًا.

ففي منتصف القصة يحذر أحدهما الآخر، قائلاً ” أتمنى ألا تدهمنا الشرطة هنا ” ويقولُ له الآخر سوف يكتشفوننا، وإن لم يفعل رجال الديوانه المستغرقون في النوم، فسيُفعل ذلك المسافرون في القطار. وما هي إلا لحظات حتى اكتشف بنسليمان ذراعين يمسكان به من الخلف ” هاتِ ورقة التعريف ” وحين يحاولُ الهرب، وعلى الرغم من أنه يتخطى السور، وحاجز الأسلاك الشائكة التي مزقت ملبسه، المهترئة، قافراً إلى الناحية الأخرى، جوبه بثلاثة من الشرطة في ثيابٍ مُتشابهة، وقبعات مستديرة، وهم يحيطون به إحاطة السوار بالمعصم، وقد وضع أحدهم يديه على خاصرتيه، مُفَرِّجًا ساقيه، في تحد للسكّيرين.

هكذا تبدو اللمحة السريعة التي أوحى بها القصة في بدايتها، وهي قول أحد السكيرين ” أعتقد أننا نستطيع أن نشرب الآن بحرية ” ما هو إلا وهم، تقدم ذكره لأن القصة سوف تنتهي نهايةً أخرى، هي عكس ما يتوقعه الشريد آيت موح، الذي ظن أنها في مكان آمن، ولن يضايقها أيُّ شرطي. فالشرطة في قصص زفراف هاجسٌ مرعبٌ يلاحق الشخص، ويتنبَّعهم حتى أدق التفاصيل من حياتهم، محصيًا لهم عليهم الأنفاس، فكيف يفلت هذان الشريدان من الشرطة وقد اعتادا السجن، حتى إن الحياة - في رأيها - تبدو رتيبة، ومملة، بلا سجن. وفي قصة ” العلبة والنجمات ” يقول أحد الشريدين: اليوم يعيشني فلان وغدا فرتلان.

وعندما لا يوجد في العالم خليل، أو جليل، فإنني أظل متعلقاً بوهم العثور على فلان، أو على فرتلان..” فالشخصان في القصة فقدوا كل شيء في الحياة إلا الأمل وهذه إشارة عابرة، ولمحة سريعة تنبئ عن أن القصة ستنتهي نهايةً أخرى. فلا أمل لهما قطعاً. فعندما حاولا الاقتراب من الفتيات الثلاث في الحديقة، اقتحم المكان شرطي، ومعه رجل من القوات المساعدة غير مسلح. وما هي إلا دقائق حتى نسي الشرطي رزائمه المفتعلة، وشرع يداعب إحدى الفتيات. وقد حذا الآخر غير المسلح حذوه. وبدا السرور على الفتيات الثلاث، لا سيما بعد أن تجاوزت المداعبات طابعها البريء، حدث ذلك قبل أن يُداهم الجمع ضابط للشرطة يتبعه شرطيان بملابس رسمية، وبنجوم نحاسية تتلألأ على الأكتاف. في تلك الأثناء توقفت الفتيات الثلاث عن الضحك، وتغيرت ملامح الشرطي، وهو يرى الضابط، وظهر عليه وعلى مساعده الانفعال، وكأنها ضُبطا متلبسين بجرم بشع. وعندما سألهما الضابط:

—هل تعتقدان أنكما في مأخور؟

أجابه الشرطي:

—لقد وجدناهم بالفعل - يا سيدي - كما لو أنهم في مأخور. هذه حديقة عمومية، وليست مأخورا. وتنتهي القصة باعتقال الشريدين، خليل وصاحبه، وزج بهما في السيارة التي تقل المتلبسين نحو السجن.

فقد جرى إصاق التصرف غير الأخلاقي في الحديقة العامة بالشريدين، مع أن الشرطي، ومساعدته، هما اللذان تصرفا في الحديقة تصرف داعرين في مأخور، لا في مكان عام. وقد ادعت الفتيات الثلاث أنهن لا يعرفن الشريدين، ولم يستمع الضابط لكلمة واحدة مما قاله للدفاع عن نفسيهما، فالشرطي يتواطأ مع الشرطي، والفتيات يتواطأن مع الشرطة ضد اثنتين بريئتين، لا حظ لديهما من متاع الحياة غير ذلك الذي تمثله علبة سردين واحدة، هي غداؤهما، وكسرة من الخبز.

وفي قصة "الحرف" وهو الاسم الذي عرف به أحد الشخصيات الملاحقين لأسباب لم يصرح بها الراوي، وفي بدء الخبر يتخلص الحرف - بعد عناء من أيدي الحرس، والقوات المساعدة. وأما الضابط المسئول عن العملية، فيقول مُطمئناً: سوف يأتي، ويسلمنا نفسه غدا. هل نهتم بمخبول؟ كل ما يهمنا هو أن نعرف من أين أتى بهذه الخيمة. من اين له " الفلوس " حتى يشتري مثلها. " وحكايته مع الحرس، والقوات المساعدة، سرعان ما تنتشر في القرية، وعلاقته بالهيبية الأجنبية ليست سراً. وعندما يطرق باب بائعة الهوى تتنافس عليه لكونه أصبح غنيا " اقرع وبفلوسه " مثلما تقول عنه العجوز التي تدير بيت الدعارة.

ولكن، ما إن تطمئن النساء له حتى يقرع الباب بعنف ” بوليس افتحي يا ساقطة. ” في الأثناء يتوجه الحرف إلى صندوق يقف فوقه، ثم يقذف بنفسه عن الحائط، ويولي الأدبار هارباً، وبدلاً من أن تلاحقه الشرطة تتركه وشأنه، مكنتية باعتقال النساء، والزج بهن في سيارة إلى جانب نساء أخريات ورجال آخرين، فشرطة الآداب تركت الحرف كونه سوف يتم القبض عليه عاجلاً أو آجلاً، ولهذا لا بد من أن يستغلوا الظرف، ويلقوا القبض على النساء، وهذا كاف في الوقت الراهن، فهنَّ في هذه الحال سيدهم الثمين.

ففي كل الأحوال لا بد للشرطة من القبض على أحد أيًا كان. وفي قصة ” العلبة والنجيات ” يجري القبض على الشريدين، وفي قصة الحرف يجري القبض على النساء، وفي قصة ” حمار الليل ” يجري القبض على السكيرين. ي. مثل حضور الشرطة، بما تعنيه من إجراء قمعي، وتهديد بسلب الشخوص حريتهم الفردية، والزج بهم في المعتقلات، والزنازين، قاسماً مشتركاً في معظم قصص مجموعة ” الأقوى ” وذلك لا ينسحب على القصص المذكورة حسب، ففي قصة ” خلف النافذة ” يبدأ القاص حكايته هذه بعبارة تلقي بظلالها على النص، وهي ” كانت سيارة الشرطة مرابطة في الجهة الأخرى من الشارع ” وهي بداية تثير ردود فعل لدى الزوجة (ك) التي تخشى من أن يؤثر الرعب الذي يجتاحها إلى التأثير على سلامة الجنين. ومع ذلك، فإن الزوج (ج) الذي هو الراوي، يحاول جاهدا طمأنة السيدة (ك) ” لا تخافي، فالأمر ليس على هذا الشكل من الخطورة ” ومع ذلك لم تستطع العبارات، التي تفنن الزوج في صياغتها، تهدئة روع الزوجة ” إني لا اثق بهم، هل الأمر يتعلق بمظاهرة الأمس؟ ” وبالنسبة للزوج فهو واثق من أن الأمر لا يتعدى السعي لاعتقاله هو، فاعتقاله - في ظنهم - سيؤدي إلى

تخفيف حدّة المظاهرات العمالية والطلايبية. ذلك كله لا يفلح في بث الشعور بالأمان لدى (ك) فهي دائبة الذهاب، والإياب، من .. وإلى المطبخ.

تنظر من النافذة لترى السيارة في قلق ويحاول (ج) اللجوء لوسائل مصنعة كي يشغل المرأة عن الخطر المحدق بها، فيقوم بإدارة جهاز البيك - آب لتصدح الموسيقى، فتصيح به على الفور:

— هل جننت؟ إنهم سيسمعونك وتقول مستدركة:

— أرجوك، اخفض صوت البيك - آب.

وحين يطلب منها بإلحاح الذهاب للراحة في غرفة النوم، تأبى ذلك، وتواصل النظر من النافذة إلى سيارة الشرطة بقلق.

— إنهم لا يزالون هناك.

ويبلغ الخوف بها ذروته عندما يسمعان دقا، وقرعا، على الباب، يشتد عنفه حيناً، ويهدأ حيناً آخر. وعندما يتوقف تنظر الزوجة من النافذة إلى السيارة.

بدأ الشك يتسرب إليها، فقد يكونون أمام الباب، لأن عدد الرجال في السيارة تناقص، كانوا ستة، وهم الآن أقل. جسدها يرتعش فيما الطرقات تزداد عنفاً، وتخفت لثوان.. ثم تعود من جديد وهذا الإيقاع المتكرر يحيل اللحظة الحرجة التي تمر بها السيدة (ك) إلى يأس، يجب أن ترحل غداً، حتى تنتهي موجة الاضطرابات "وعلى نحو مباغت يسمعان صوت محرك السيارة وهي تغادر الجانب الآخر من الشارع، ومع ذلك، لا يزال المرأة الإحساس القوي بالخوف، قالت

- إنهم ينصرفون
- لا شك في أنهم سيعودون في الليل، أو في الفجر.

ومثل هذا التركيز على الدور الذي تقوم به الشرطة في إحباط الآخرين، سواء أكانوا مناضلين سياسيين، أو أناسًا مهمشين، مسحوقين، لا يجدون بيتًا ينامون فيه، ولا طعامًا يسد رمقهم، ولا مكانًا يستطيعون فيه أن يمارسوا حريتهم، ولا ضوءًا في نهاية النفق يشجعهم على الاستمرار في المسير، وتجاوز المحن، نقول: مثل هذا التركيز شغل محمد زفاف كثيرًا في مجموعته “الأقوى” مما يدعو للتأكيد على حقيقة تخفى على كثيرين، وهي أن هاجس الحرية، هو أحد الهواجس الرئيسة التي غلبت على الكاتب، ومنه تشكلت المادة الأساسية التي اشتقت منها رؤاه السردية للواقع. فتجاوزات رجال الأمن، على الأمن، وانتهاكهم للقانون الذي هم حماة مثلما يُفترض، هو المحور الرئيس في قصة أخرى بعنوان ”أوهام“. فعبد الكريم ومارتين، كلاهما، لا يفرق بين الواقع والوهم، فعندما تقول له دع الأوهام تستطع أن تتلافى ما فات، يقول لها:

-أنا لا أنشبتُ بالأوهام، ولكني لا أفرق أحيانًا بينها وبين الحقيقة.

فقد جاءت نهاية القصة لتؤكد هذا، فعندما سمعا قرعًا شديدًا على الباب، وأطلت مارتين، وحدث رئيس الدركيين. وُسِّع الجدل بين المرأة ورئيس الدركيين من غرفة النوم التي يقبع فيها عبد الكريم، وحيدًا.

كانت مارتين ترد على الدركي، قائلة ” هذا غير معقول. فقد أراد الدركي المرأة لنفسه على الرغم من أنه سبق أن حاول ذلك مرارًا، وصدته تكررًا.

إلا أنه جاء - الآن - إلى منزلها، واتخذ من القانون سبيلاً لتحقيق رغبتة هذه في معايشة مارتين. لذلك وجه كلامه لعبد الكريم، قائلاً:  
 - تفضل، خذ معك الزجاجة، أنتَ متهَمٌ بالسكر، والخيانة الزوجية.  
 ومارتين تصرخ

- غير معقول.. إن هذا الدركي يريدني لنفسه.. لقد حاول مرارا. لم أرَ مثل هذا أبداً. غير معقول. غير معقول. يا له من بلد غريب!

فهل ثمة دليل على موقف الكاتب من السلوك الوضع الذي يعتمده بعض رجال الدرك في تطبيق القانون، أكثر دقة، وأقوى حجّة، من هذا الدليل، الذي يؤكد - مرة أخرى - أن رجال الشرطة، وقوات الأمن، تتخذ من القانون وسيلة تسوغ به ما ترتكبه من جرائم أخلاقية، ومن انتهاكات بحق الآخرين العاجزين عن الدفاع عن أنفسهم، في حضرة من يزعمون أنهم حماة القانون؟.

من هذا نستخلص أن لزفراف، على مستوى الرؤية السردية، هواجس تتكرّر بإلحاح، فهو لا يفتأ يسلط الضوء على ممارسات الشرطة، وملاحقتها للأبرياء، واستغلالها النفوذ لتنفيذ مآربها الخاصة، دون مبالاة بالقانون، ولا بمن وضعوه. وعلى مستوى النسيج الفني للقصة القصيرة، تبرز ظاهرة متكررة أيضاً، وهي أنه بعبارة واحدة قد ترد في مستهل القصة، يوحى للقارئ بما هو متوقع من دلالات يقود إليها المتخيّل المحكي، دونما حاجة للاجتهاد، أو التأويل، فالسردُ عند زفراف لا يحتمل كثيراً من المواربة، وإنما هو سردٌ بسيطٌ بقدر ما هو عميق، وشيقٌ بقدر ما هو شفافٌ وراقيق.

## 8 المديني في طرزُ العُرْزة

على الرغم من التنوع اللافت في كتابات أحمد المدني الإبداعية، إلا أن النظرة العجلى، في مؤلفاته، وعنواناتها، تكفي للتأكيد على أن القصة القصيرة هي التي تستحوذ على اهتمامه أكثر من أي نوع أدبي آخر. فله منها: العنف في الدماغ (1971) وسفر الإنشاء والتدمير (1978) والمظاهرة (1986) والطريق إلى المنافي (1988) واحتمالات البلد الأزرق (1990) ورؤيا السيد سين (1996) وهيا نلعب (2004) وامرأة العاصيف (2006) وخريف (2010) وطعم الكرز (2012) مقابل ثلاث عشرة رواية، الأخيرة منها بعنوان مر الصفصاف (2015) والمجموعة القصصية الأخيرة طُرزُ العُرْزة الصادرة عن المركز الثقافي العربي في الدار البيضاء وبيروت 2016 تضم ست عشرة قصة يصدق عليها ما يوحي به العنوان، ويومئ إليه، وهو حرص الكاتب على محاكاة نوع من التطريز الذي اشتهرت به الفاسيات، وهو ضرب من الحياكة له تسمياته، وله خيوطه، وله أشكاله الهندسية التي تُرسم بعناية، وبدقة، تتوافق مع نوع الجلباب أو الفوقية أو الرداء أو العباءة ومناسبة ارتدائها. فالكاتب المدني يهتم اهتماما كبيرا بنسج حكايته، وقصته القصيرة، اهتمام الفاسيات بهذا اللون أو ذاك من التطريز الذي لا يكفي أن يكون مناسبًا للغرض حسب، ولكن ليجمع بين ملاءمة القوام الرشيق، وجمالية الطراز الأنيق.

لهذا نجد في قصة " رؤيا زكريا " كاتباً متمكناً من أدائه، فهو يروي لنا حكاية إيغور البولندي، وجو، وكل منهما لغز غامض، لا بالنسبة للراوي وحده، وإنما هو غامض أيضاً لدى مرتادي نادي البلياردو، ولدى الأشخاص المقيمين معها في الحي السكني، فالكاتب من خلال فضول الراوي، وحرصه على التقاط الأخبار المتعلقة بهذين النموذجين، يبث الكثير من الرسائل التي يفصح فيها عن مشكلات يعانها الوافدون المقيمون في باريس. فالبولندي يعاني من شر الخبيرين. وسكان العمارة يعانون من سلاطة (بنديكت) التي هي المخبرة الأولى. وسكان الشقق كل منهم يتلصص على الآخريين النوافذ، ومن خلف الستائر. وهذه الخيوط التي ينسج منها حكاية إيغور، وجو، اللذين فقدوا حياتهما في ظروف غامضة تثير الكثير من التساؤلات، يعبر المدني عن غرض آخر هو الذي يمكن أن يوصف ببيت التصيد في الحكاية إذا ساغ التعبير وجاز.

أما (دولاب المرأة الوحيدة) فاللافت فيها أن زهرة - بطلة القصة- لا تحب النهار، وتؤثر عليه الليل، والعممة. ومن النسيج السردي الذي يخطو به المدني غرزة غرزة، يصل بنا- نحن القراء الذين لا نعرف عن هذه السيدة شيئاً- إلى نتيجة تذهلنا عن سائر عناصر القصة، فزهرة لا بد أنها كانت تعيش في خير وأمان مع الأولاد والزوج الذي يبدو أنه فارق الحياة. ولهذا لا تستطيع مذ فارقها التأقلم مع الواقع، ونسيان ذلك الشريك، الذي خلف لها وترك ما يذكرها به في كل لحظة، ولا سيما كلما طلع الصباح، وأشرق بأنواره ولاح، فإذا ما فتحت دولاب الملابس تهباً لها أنه يخرج من بين الأزياء المعلقة فيه، ويتهباً لها أنه يخرج من المرأة تارة، ومن الباب تارة، ومن بين الستائر تارة، وعندما يداهما الحنين للماضي تهرع إلى الصور التي تنثرها على السرير، فتتكاثر

وتملأ الفراش. وهي بلا ريب تعاني من حالة نفسية تشبه (العصاب) فبين لحظة وأخرى تطلق أصواتا عالية، وصرخات تشق عباب الصمت، فتهرع الجارات لنجدتها، ليكتشفن أنها على الأرجح كانت تحلم أو تعاني من كابوس مثلما تشرح لها الحاجة فاطمة (ص32).

وهي على الدوام تعاني الوحدة، معاناة يبرع الكاتب في تصويرها بجيوطٍ، وظلال، ينم عليها المشهد اللفظي الآتي " زه .. رة .. سمعت اسمي متقطعا بنبرة سمعتها من قبل . صوت من هذا يناديني .. في مطلع الليل.. وماذا يريد مني .. أسمعته يتحننُ. يتودد.. ينفذ الصوت من أذني عبر مسارب لكي يحدث في تأثيرًا. ما يلبث أن يظهر.. أراني منقادة له بفعل السحر. بعينين مغمضتين.. وأصابعي تتحسس الهواء بخفة. قدماي ها هما تطآن أرضية غرفة النوم.. أشمها من بين ألف رائحة. أتقدم في الرائحة لتصبح طريقي. وهداي.. وهدفي. وأنا في وسطها أجدتها إلي. أغطس فيها كما أفل في حوض الاستحمام. بعد خطوة أصيرُ محشورة بين السرير والدولاب.. أبدأ بالدولاب أولا. فأفتح بابه. ربما كان مفتوحًا قبل أن أمد يدي. سهوت عن إغلاقه حين جئتُ أبحث فيه عن تلك الصور.. صورنا معا. أنا وهو. صورنا جميعًا.. أنا وهو.. والأولاد الذين تفرقت بهم السبل.. أسحبها من الرف. أفردتها على السرير. فجأة تتكاثر الصور وتخرج متعاقبة من الدولاب .. لا هذه ليست صورًا .. هم من يخرجون من الدولاب " (ص35-36).

يتخذ الرصد المتقدم لعالم السيدة شكل الحوار الذاتي الداخلي، (المونولوج) الذي يكشفُ كشافا لا مواربة فيه عن الإحساس العميق بالوحشة، التي تعاني منها هذه المرأة. ولذا فإن إيثارها الليل على النهار، في

حياتها اليومية، إبتاثر له ما يفسره، ففي الليل تخلد الأرواح والنفوس للسكنينة، والتأملات، وتنتال عليها الذكريات، وتراودها الأحلام، وربما اعتادتها الكوابيس أيضا. ولهذا فإن القاص المدني يصور لنا عالم هذه المرأة المستوحدة تصويرًا بارعًا ينحت فيه ملامحها نحتًا من رخام اللغة.

أما القصة الموسومة بالعنوان: صباح ككل صباح، فيضعنا فيها الكاتب أمام ضرب من الجناس الذي ينم على مراوغة المعنى. فمن الممكن أن تكون صباح هنا بمعنى بدء النهار، ونقيض المساء، وأن هذا الصباح كغيره، فهو يستهل القصة بالإشارة إلى طلوع النهار. ولكن من الممكن أن يكون اللفظ هو اسم المرأة التي هي كأيّ امرأة. وصباح هنا لا علاقة لها بالمطربة اللبنانية الراحلة (جانيت) التي توفيت في العام الماضي، وإن كان القارئ المهتم بالغناء، وبالمنغين، قد يربط بين الصباحين: صباح المطربة، وصباح بطلة هذه القصة، لا سيما وأنه يذكر في القصة كلا من فيروز، وفريد الأطرش. فهي، أي: بطلة القصة امرأة شابة تعمل دليلة سياحية في متحف الأودية بالرباط، وهي امرأة تزاول يوميا طقوس الصباح المتكررة، الاستيقاظ، ثم الوقوف أمام المرأة تتامل جسدها بشيء غير قليل من الافتتان؛ الجبين، والخدين، والحاجبين المزججين، والعينين الساحرتين، إلخ.. ثم تواصل هذه الطقوس في حركات تتم عن الإعجاب بذاتها حتى إنها لا ترى في العالم من هي أكثر منها جالا. وهنا يسرف الكاتب بوساطة اللغة التي تنسج المشاهد واحدًا تلو الآخر، غرزة غرزة، في تصوير ما تعانیه هذه السيدة من عشق للذات، هو الذي عناه النفسيون باستعمالهم تعبير " النرجسية " وهو تعبيرٌ يذكرنا بطيب الذكر نرسييس، الإغريقي القديم الذي عشق نفسه عندما رأى وجهه في ماء النهر، كما تقول الأسطورة. وهي - لأنها كذلك - تكثر من العناية بنفسها،

وبهندامها؛ الثياب، والحذاء، وحقيبة اليد، وطلاء الأظافر، وأحمر الشفاه، والعقد، والأقراط، والخواتم، كلها ينبغي أن تكون مما يلائم بعضه بعضاً من حيث الشكل واللون. ولا تغادر باب الشقة التي تقيم فيها إلا بعد أن ترى نفسها مرآة في المرآة، وكأنها استحالت إلى لوحة أمهى جمالا، وألقاً، من الفسيفساء. كونها أصلاً موقنة تماماً ببقائها هكذا على مرّ الزمان، فإذا كانت ثمة مليارات من النساء في العالم، فليس فيه إلا صباح واحدة.

وسرعان ما تصحو هذه المرأة، وإذا بعربات الزمن السريعة تقودها من حال إلى حال، فما الذي أيقظ الغافل من غفلته؟ الشيء نفسه: المرأة.

فبراعة تتخطى السرد القائم على محاكاة الواقع إلى ضربٍ من التغريب، والتعجيب، الذي ينطق الجماد، ويؤنس الأشياء، تصحو صباح على صوت المرأة وهي تعترض، تجربها بأنّ شيئاً غير طبيعي، وغير عادي، يبدأ بالظهور ليحد من ذلك البهاء الملائكي، الذي طالما فُتنت به فتنة لا تقل شأنًا عن افتتاح امرأة العزيز بيوسف الصديق. وتستدير أمام المرأة بعناد، متأكدة أنها ما تزال على ما هي عليه من الحسن، والنضارة. فتعترض المرأة: لم تتظاهرين بالتغافل؟ ولم هذا الضمور؟ ساقان مثل قصبتين عجفاوين. أنا عجفاء؟ (ص70) ومقضي المرايا: لماذا تهربين من الحقيقة، أنا أيضا يلحق بي الصدا.

ومع أنّ صباح هذه بما فطرت عليه من الإعجاب بالنفس - تكابر، إلا أن المشط الذي تستخدمه في تسريح شعرها الطويل، الكث، يقدم لها دليلاً آخر على زيف ما تشعر به، وتصر عليه، من افتتاح بالذات، فهاهي كتلة من شعرها المتساقط، المتخلع، تعلق بالأسنان. ويرصد الراوي بصر لا ينفد ذلك التغيير البطيء الذي يتحول إلى سريع في نهاية القصة، مؤكداً ألا شيء يبقى

على ما هو عليه. فالجمال الباذخ الذي ظلت تتيه فيه في أثناء ذهابها، وإيابها، من العمل وإليه، انقلب إلى قبح، وأصبحت الأنظار تزورُ عنها فيما يشبه الاشمئزاز إن لم يكن التقرُّز. وفي النهاية تقترب صباح - المغرورة - من الذروة عندما لا تستطيع أن تدفع بذراعيها النحيلتين لا سقْف حجرة النوم، ولا جدرانها التي تقترب بعضها من بعض، وتضيق عليها مثلما تضيق حفرة القبر.

في هذا العمل القصصي يلجأ المديني إلى تقطيع القصة قطعاً، ومشاهد تكتب بلغة كما لو أنها سيناريو، فهي في أحدها أمام المرأة، وفي آخر في حوض الاستحمام، وفي ثالث أمام دولاب الملابس، فعلى السلم الذي يفضي بها من الشقة إلى الشارع، إلى أن يبلغ بنا الكاتب المشهد الأخير، وهذه المشاهد، على الرغم من أنها تبدو لنا مستقلة بعضها عن بعض، إلا أن وحدة الذات (صباح) تؤكد أنّ الكاتب لا يكف عن استخدام الأداة التي استخدمها في سائر القصص، وهي التقدم باتجاه النهاية خطوة خطوة، وغرزة غرزة.

ما يعتمده الكاتبُ في هذه القصص هو الطهو على نار هادئة، ولهذا تستغرق لديه كتابة القصة شأواً بعيداً، وأمدًا طويلاً. فلا يتعجل التعريف بالشخص، ولا (اللهوجة) في سرد الحدث، ولا الهرولة في إيقاع السرد. وتبعاً لذلك يأنس القارئ لما في طرز الغرزة من تشويق، مثلما يأنس لما فيها من سخرية يقدمها الكاتب في إهابٍ جادٍّ غير هزلي، فيصدق عليه القول المأثور: مزاح في غوره جدّ، وجدّ في غوره مزاح.

## 9

### محمد غرناط في أيام باردة

تمثل رواية أيام باردة<sup>(1)</sup> لمحمد غرناط (من المغرب) نموذجاً روئياً يسلط الكاتب فيه الضوء على تحولات الشخص، ففي هذه الرواية مجموعتان، الأولى هي مجموعة (غنام) وأسرته، مديحة زوجته، وعفاف ابنته، وحسام الابن الذي يواصل دراسته في معهد تقني للكهرباء في كازابلانكا، ويتردد من حين لآخر إلى منزل الأسرة في سلا. وتتعلق بهذه المجموعة شخصيات: عياد القبلي، وهو صديق غنام، وزوجته فردوس، وعاشور وهو صديق الاثنين، القبلي وغنام، وجميعهم يلتقون عادة في مقهى بطانة. ومن المقربين لهذه المجموعة : المعلم السلاوي - صاحب معمل الخزف- الذي تلقى غنام التدريب على يديه حتى أصبح خزافاً لا يشق له غبار، واليزيد ابنه، وأحد العاملين في المصنع. يضاف إلى هؤلاء جميعاً شخص آخر له تأثيره في الرجل (غنام) وهو السجن الذي أضيف إليه في زنزانته، وكان أستاذاً قبل أن يدخل السجن، واسمه الشهبوي، وقد سمع منه غنام الكثير من الآراء التي جعلته معجباً به، ويتمنى لو أنهم أفرجوا عنه هو الآخر يوم أطلقوه.

أما المجموعة الثانية، فهي أسرة سي لمكاوي - موظف كبير سابق في الخارجية- وزوجته لوبانة. وهما يعيشان في فيلا فخمة بالرباط، ولديهما خدم (أجراء) منهم من يعمل في المطبخ، ومنهم من يعمل في حديقة البيت، ومنهم

من يعمل سائق سيارة. وصوفيا وهي امرأة توفي عنها زوجها بعد أن ترك لها ابنين، أحدهما اعتاد التدخين ولما يبلغ العاشرة. وتضطرها الظروف لأمرين اثنين، الأول ألا تقبل الزواج ممن يتقدم لها خاطبا حرصًا على تربية الابنين، والثاني منها هو العمل ولو خادمة في منزل لمكاوي لتحصيل قوتها اليومي وقوت الابنين. وجل الشخصيات في هذه الرواية متعاونة، متساندة، إلا من شخصيتين هما: مديحة، والضابط عزام، الذي تلاحقه الإشاعات، وتهمه بلا تحفظ بقتل زوجته (جليلة) التي تزوجها لوقت قصير ألحق بها خلاله الكثير من الأذى، ثم قتلها، ودفنها مثلما يزعمون ليخلو له الجو. فيحاول أن ينشئ علاقة بمديحة لا سيما بعد أن رُجِّحَ بغنام في السجن بتهمة القتل - قتل امرأة. وفي السنوات الأربع التي قضاها غنام في السجن بحث عزام لمديحة عن عمل في بيت لمكاوي. وخصها برعايته، وعلاقاته الغرامية، التي لم تستطع مديحة الحفاظ على سريتها، فسرعان ما تناقل الناس أخبارها، ولاكتها الألسنة، ومضغتها الأفواه، حتى إنَّ القصري - وهو من الدعاة السلفيين - استوقفها في الطريق رافعا صوته بالمواعظ، وبالترهيب، وهو يدعوها للتوبة، والابتعاد عن الأفعال المشينة التي تشاع عنها: " يا ولية، إن الفساد إذا انتشر مثل النار في الحطب. الفساد طاعون. إنك تشعلين فتيلًا ينذر بالفتنة في دربنا - يقصد درب سانية الباشا - لا شك في أنك لا تشعرين بخطر ما تفعلين .. " (ص134)

ومن يقرأ الرواية بانتباه يلاحظ تركيز الراوي الشديد على تقلبات مديحة، فهي امرأة طموحة جدا. وطموحها لتغيير وضعها الاجتماعي، والطبقي، يصل بها حد التهور، فهي لا تريد أن تحيا بقناعة كتلك التي تقبل بها ابنتها عفاف، ولا ابنها حسام، ولا زوجها الذي خرج من السجن معتلا نظرا للغذاء

الذي كان يقدم له طوال السنوات الأربع، فهو غذاء أقل ما يقال فيه أنه غير صحي، بل هو أشبه بالسموم ذات المفعول البطيء. وقد بلغ بها الحرص على تغيير نمط الحياة في الحي الشعبي، والبيت القديم، الذي بزعمها يوشك أن ينهار على رؤوس ساكنيه، أن تتمنى لو أن زوجها بقي في السجن إلى الأبد، أو لو أنه خرج منه ميتا غير حي. فعندما جرى القبض على الجاني الحقيقي، وثبت للمحكمة أنه بريء مما نسب إليه من القتل العمد للمرأة التي - على العكس - كان يسعى لإنقاذها، هنأته بكلمات قليلة، كأنه لم يرغب عنها إلا ساعات (ص5) وبدأت عند استقبالها له غير مبالية " كأن اللحظة تلك لا تعنيها في شيء " (ص6) بل يتراءى لغنام، في تلك اللحظة، أنها كانت تتمنى بقاءه في السجن، ومع أن غنام يشعر بعد تحرره شعور من يولد مرة أخرى، وأن الله منحه عمرا جديداً، إلا أن شيئاً واحداً ظل ينغص عليه الفرح بالحرية، وهو موقف هذه الزوجة الذي يثير شكوكه، فالشيء الوحيد الذي تفكر فيه هو الحصول على التعويض المالي بسبب السنوات الأربع التي قضاه في الحبس. وحرصها الشديد على الاستيلاء على ذلك التعويض لكي تحقق ما تتمناه، وهو الارتقاء بمستواها الطبقي، والمعيشي، والرحيل من زنقة سانية الباشا إلى شقة جديدة فاخرة في حي راقٍ بالعاصمة هو حيّ حسان.

ولهذا تترك زوجها العليل وحيدا، وتتردد على أحد المحامين بصحبة ابنتها عفاف، والحامي يؤكد لهما أن الحصول على التعويض مضمون، لكنها إذا أرادت الاستيلاء على التعويض، فإن ذلك يتطلب توكيلا من صاحب الإدعاء، وهو غنام، الذي تحرّر من السجن في الظاهر، ولكنه في الواقع ما يزال رهين الحبس " التهمة تطاردني في المنام. ملعون أبوك يا عفاف. عبد الفتاح غنام مجرم مدى الحياة " (ص 25-26) .

هذا التباين بين الشخصيتين يتعمق تدريجياً كلما مضينا في قراءة الرواية. فعندما علم غنام بوفاة (جليلة) زوجة الضابط (عزام) تبادل له على الفور أن الضابط هو الذي قتلها، وادعى وفاتها. ويقفنا الحوار الذي يدور بين الاثنين على البون الشاسع بينهما، فمديحة تسارع لنفي التهمة عن الضابط، " العياذ بالله، من هذه الأفكار، هذا جنون يا غنام. اسكت من فضلك، وفكر في شئونك الخاصة " (ص 30) ولكن غناما يصر على أن في شكوكه نصيباً من الحقيقة موفوراً، وهي تحاول أن تقنع الآخرين بأن عزاما بريء من كل ما يقال عنه، ويشاع. وما هي إلا أيام حتى زلّ لسانها بكلمات تعزز لديه شكوكه في أنها ربما كانت على علاقة (مشبوهة) به، فقد قالت له إن عفاف، التي تعمل في دار الأناقة " لو لم يساعدها الضابط عزام، لما كانت لتعثر على هذا العمل " (ص 41) تفجر هذه الإشارة سلسلة من التدايعيات التي تثير الصراع بين الاثنين، فقد شرع غنام يرتاب في مديحة لا سيما بعد أن أفرطت في مناسبة أخرى في الشاء عليه، و راحت تطيل في ذلك فيما كان غنام يهز رأسه مردداً في نفسه " إن ما تقوله باطل في باطل، ولا يمكن لها إلا أن تكون- في هذا بالذات- كاذبة، فاجرة، بذيئة، وظالمة" (ص42). ومما زاد الطين بلة قولها بعد هذا " إن عزاما هو الذي توسط لها لدى لمكاوي وزوجته لوبانة لاستخدامها في منزلهم مقابل أجرة مقبولة ". وبعبارة لا تخلو من غمز سألها غنام تعقيباً " ألم تشعري بأن الرجل كان يسعى لغرض ما، وربما حقه؟ " (ص44)

وهذه الشكوك التي تساور غنام حول الغرض من مساعدة الضابط لمديحة سرعان ما تتحول إلى يقين، أو إلى شبه يقين، بكلمة أدق، فقد أفضى إليه عياد القبلي - صديقه- بأسرار ما شاهده ذات يوم، ورآه، من لقاء

مشبوه جمع مديحة بعزام، في مكانٍ ما " تم في وضخ النهار، مديحة في جلباب بني خفيف، ورداء يستر نصف وجهها، وعزام عاري الرأس، حليق الوجه، يرتدي جاكنت قصيرة، وبنطالا أسود ضيقا، ظل يدور في مكانه، ويتحرك في خفة إلى أن حضرت. رأها يتصافحان. لم تبال مديحة بشيء، فأمسكت بالرجل من يده، وخطت بجانبه خطوات قليلة، ثم ركبا معا سيارة مضت بهما في اتجاه الضفة الأخرى. " (ص 56)

وبعد أسابيع قليلة تحول شبه اليقين إلى يقين، فقد لمحت مديحة لابنها أن عزاماً حول لحسابها مبلغاً كبيراً. وفي موقف آخر تلمح لعفاف أنها بعد استلام التعويض، والانتقال للشقة الجديدة، تفكر في الارتباط بعزام، وإنجاب طفل تتلهم به، وتتسلى، فيما تبقى لها من العمر، ولا يفوتها التذكير بالحكاية التي تعترم كتابتها، وبأنها ستسند لعفاف دوراً فيها، أما غنام فقد دفعت به دفعا للعمل في فيلا لمكاوي على الرغم من صحته المتداعية، فهي لا ترغب في شيء قدر الرغبة في الخلاص منه، لكن بعد أن تتسلم التعويض.

وفي النهاية تشتري الشقة، وتصطحبُ إليها عفاف، وتتنقل بها من غرفة إلى أخرى، وهي لا تكف عن الحديث عن الأثاث والفرش الجديد الذي سترتبه هنا وهناك، والفتاة تعجب مما تسمع. أما حسام، فقد ثار على والدته، واكتشف أنها تسعى بقوة للخلاص من أبيه، وهو على هذه الحال من التداعي، وأن شراء الشقة، وترك المنزل - منزل أبيه وجده- هو القشة التي تقصم ظهر البعير. ولهذا ما إن اكتشف استيلاء أمه على الأثاث، وطلب الطلاق، حتى سارع للقدوم من الدار البيضاء إلى منزل عياد القبلي طالباً مفتاح البيت. وعندما سُئل عن غرضه من المفتاح، قال بوضوح: " إنه منزل

جدي، أريد أن أقيم فيه من اللحظة" (ص 196) وعندما سحب القبلي المفتاح من جيبيه، وقدمه له، خطفه الشاب على عجل، وألقاه في حقيبته، متحفظاً عليه مثلما يتحفظ على حرز ثمين. ثم نهض فوراً، ومضى في خطى حثيثة، كأنما يخشى أن يعترض اللصوص طريقه (ص 204)، فكأن المفتاح – ها هنا – يرمز لكل ما ينبغي على الابن أن يحافظ عليه؛ ذكرى أبيه الفنان، وذكرى جده، وذكرى الألفة في المكان العتيق الذي يقع في حي شعبي نشأ فيه، ونما وترعرع، وعاش الكثير من الأحداث، والذكريات، فلا يحسن به أن يفارق ذلك المكان مثلما فارقت الأم التي لا تسعى إلا لإشباع رغباتها، وشهواتها، من الثراء والتغيير.

وبهذا يلاحظ القارئ أن حسامًا تحول تحولا انقلابيا، وتغير تغيرا كبيرا، مستجيبًا لحوافز تبثها متواليات الحكاية هنا وهناك عبر النسيج السردى. فعندما زج بوالده في السجن ساوره شيء من الارتياح بأبيه، وظل وجهه يحمر خجلا كلما ذكره أحد بجرم أبيه، شأنه في هذا شأن عفاف. ولكنه بعد أن ألقى القبض على الجاني الحقيقي، وثبتت براءة الأب، ساوره شيء كبير من الندم، واعتذر لوالده عن تلك الهفوة، ولم يكتف بهذا، بل اتخذ موقفاً من أمه مديحة، فلا يفتأ ينتقد تصرفاتها بجرأة لا ترى فيها الأم إلا ضرباً من العناد، والقحّة، التي لا ينبغي للابن أن يتصف بها في حوارها مع أمه.

أما عفاف، فإنّ تحولها يتأرجح بين الإشفاق على الأب، والدعاء له بالشفاء، وطول العمر، وبين مدهنة الأم مديحة، ومساندتها في تحقيق ما تسعى إليه من تغيير المسكن، والوضع الاقتصادي، والحصول على التعويض، وشراء السيارة التي تذهب بها لدار الأناقة، وتؤوب منها في أوقات متأخرة.

وتمَّ تحولاتٌ أخرى تتعدى أسرة غنام، وتتجاوزها. وهي التي يوحى بها الراوي في رصده لتفاعلات (لوبانة) زوجة ملكاوي، وغنام، على الرغم من وضعه الصحي الذي لا يُطمئن. فقد أنست له منذ وقوع نظرها عليه، وقدمت له مبلغا كبيرا من المال لمراجعة الأطباء، وشراء الأدوية. وأعجبها فيه ميله للموسيقى، والغناء، والطرب، وذوقه الفني الرفيع، فقد شرعتْ تصفُّهُ بالفنان بعد أن علمت بما يتقنه من صناعة الخزف. وبالغت في ذلك إلى حدِّ الاستمالة، وعرضت عليه عرضا سخيا حظي منه بالقبول، وهو السفر معها بالسيارة إلى مدريد، فقد تبين لها على الرغم من اعتلاله أنه يجيد القيادة. و دأبت على مقاطعته كلما سألتها عن زوجها ملكاوي، بقولها إن الملكاوي متعب، بصفة دائمة، وأنه طاعنٌ في السن، وشيخٌ واهن. وكان الراوي يوحى بهذا، ويومئ، إلى شيء مهم، وهو أن غنام الذي لفظته مديحة، وفضلت عليه الضابط عزام، بما يمثله من رمز للسلطة الغاشمة، واستغلال النفوذ، لقي من تهتم به اهتمام المحب، وترى فيه الرجل، الذي لا يفتقر للجاذبية، فهو موضع تقدير وإعجاب من المرأة التي طالما حسدتها مديحة على النعيم الذي تعيش فيه، ورغد العيش الذي يحيط بها من كل جانب.

والواقع أنَّ جلَّ الشخوص، في هذه الرواية، مرت بتحويلات تغيرت فيها ملامحها، وطباعها، ساعية بذلك للتأقلم مع الظروف التي تحيط بها: ظروف الزمان والمكان. ولهذا نجد الكاتب في كتابته ينحو منحىً تتوازن فيه تحولات السرد مع تحولات الشخوص، على إيقاع الأحداث. فخروج غنام من السجن حمل للقارئ، مثلما حمل لمديحة، مفاجأة، وهي براءته من تهمة القتل، وهذه المفاجأة حافزٌ يثير لدى مديحة سلسلة من التدايعات، فهي من جهة تخشى أن يضع بحضوره حدا لتطلعاتها الذاتية، ومن جهة أخرى تتلهف للحصول على

المبلغ الكبير الذي يتوقع أن ينتزعه من الحكومة نظرا لما لحق به من ضرر الحبس لمدة سنوات أربع، قضاها في السجن وهو بريء. وتشكل قضية العلاقة بين مديحة والضابط مسألة أخرى تهدد بوضع النهاية المأساوية لآمال مديحة، إذا لم تسارع في التخلص من غنام، أو إقناعه بالموافقة على الطلاق. في المقابل يسعى غنام، هو الآخر، للتخلص من مديحة بعد أن تأكد له أنها كانت على علاقة بالضابط غنام طوال مدة الحبس، وقد أصغى لغير واحد من أصدقائه، وقرّر في نهاية الأمر الموافقة على الطلاق. وهذا حافز آخر يدفع بمديحة لاستغلال الظروف، وشراء شقة الأحلام في حي حسان بالعاصمة الرباط. والاستيلاء على أثاث المنزل نهارا جهارًا، ونقله إلى الشقة الجديدة في غياب غنام، وحسام. وهكذا تطرد التحولات لتغدو مديحة على كثر من أن تزف لعزام، بينما يسافر غنام إلى مدريد صحبة لوبانة، ضاربًا عرض الحائط بتحذير القبلي، فيما يصمّم حسام على إعادة الحياة للمنزل القديم في سانية الباشا.

وفي موازاة هذه التحولات، ثمة آليات تلقي عليها الضوء من حين لآخر. فنحن نلاحظ حرص الكاتب محمد غرناط على استبعاد السرد النمطي، الذي يبدأ الوقائع من نقطة معينة في الحكاية مواصلا السير في خط مستقيم إلى أن يبلغ النهايات. فعمد بدلا من ذلك لطرائق منها: الاسترجاع، ومنها المفارقات الزمنية، وغيرها من استباق، ومن سرد لاحق. فالقبض على المجرم الحقيقي، وهو شيء رواه السارد (ص8) يحفز المتلقي لمعرفة حقيقة المجرم، والجرم الذي اعتقل بسببه غنام، وحكم عليه بالحبس مدى الحياة. ولا بد للقارئ المتلهف لمعرفة ذلك من الانتظار، وقراءة صفحات كثيرة تتخللها متواليات سردية متعددة، إلى أن يسترجع غنام فيما يشبه المفارقة السردية ما جرى " رآها كما

لو أنه رآها قبل ساعة، تنفّز من باب السيارة الفارحة، وقد تلتقت على ظهرها طعنة قوية بسكين، ففح ذراعية، واحتضنها دون أن يعلم بأن الصيحة التي أطلقتها من شدة الألم كانت صيححتها الأخيرة " (ص 63). كان المسكين قد همّ بإتقاذ تلك المرأة، من قاتل لم يستطع أن يتبين ملامحه في العتمة، لكنها لفظت الروح، وتجمهر حوله العابرون، ثم باغته رجال الدرك والأمن، وهو على هاتيك الحال، فأحاطوا به، واكلوا يديه، ثم دفعوه دفعًا في سيارة للأمن، واحتملوه إلى مخفر للشرطة. (ص 64) فهذا المشهد الذي استعاده غنام، يسترجعه كما لو أنه يراه الآن - أي في زمن الكتابة - وليس قبل سنوات أربع هي التي قضاها في السجن. وكان ينبغي له أن يُروى وفقا للنظام الافتراضي للسرد قبل ذلك الذي رُوِيَ عن محاكمته وتبرئته، وخروجه، وقبل أن يتم التعرف على الجاني الحقيقي، والحكم ببراءة المتهم غنام.

وعلى الرغم من أن غنامًا رجل خمسيني، وقد أصبح ابنه شابين على مشارف الزواج، إلا أننا لا نعرف عنه، وعن طفولته شيئًا، ولا عن أبيه، ولا عن أمه. ولكن الراوي العليم سرعان ما يخصص له حيزًا يستعيد فيه هاتيك اللحظات التي اصطحبه والده فيها إلى المعلم السلاوي - صاحب معمل الخزف - طالبًا منه أن يعلمه صناعة الخزف، كي يغدو خزافًا فنانا يندهش العالم بفننه (ص 67). وقد لجأ السارد أيضًا إلى آلية أخرى وهي التواتر، وتكرار رواية الحدث، الذي لم يقع إلا مرة واحدة، مرارًا. فقد استعاد حكايته المتكررة عن وفاة والده، وهو صغير، مرارًا، وفي ثلاثة مواقع (ص 34، ص 60، ص 67) والشيء نفسه يمكن تكراره عن الأم، بيد أنه بعد صفحات، ومن قبيل المفارقة السردية، يستعيد حدثًا آخر، وهو زواج والده من سيدة (أمازيغية) جاء بها من زاوية أحنصال، فأنجبت له طفلًا ذكرًا بعد عامين من

زواجهما، وأطلقت عليه اسم (غنام) تذكيرا بمهنة والدها الذي عاش على تربية الأغنام، وعلى الرعي (ص 69).

تضيف هذه المقارقات إلى السرد السلس بعض التركيب، فلا تبدو الرواية ساذجة المحكي، بسيطة المتخيل، شأن الروايات التقليدية، بل هو سرد يتصف بغير قليل من التشويق، فشكوك غنام بمديحة تناسل بعضها من بعض، وتدفع به، وبالقبلي، إلى الحركة المتكررة، تارة إلى الأمام باتجاه الحاضر، وطورًا إلى الخلف باتجاه الماضي، مما يُضفي على السرد بعض التنوع والتلاعب بالزمن، فقد ذكر لنا في موضع من الحكاية أن مديحة تفكر بكتابة مسلسل تلفزيوني بعد أن أصبحت كتابة المسلسلات عمل من لا عمل له، وكان قد نهىها في حينه إلى أنها لا تستطيع كتابة سطر واحد خاليًا من الأخطاء (ص 32-33). وفي موقع آخر يلقي السارد الضوء على هذه النوايا، وقد جاء ذلك في حوار بين عفاف ومديحة التي تقول " إن أهم ما أفدته من كل ما حصل هو أنني تهيأت لكتابة مسلسل سيروق للعرب جميعا من المحيط إلى الخليج ". وتسأل عفاف عما إذا كان لها دورٌ في المسلسل، فتجيب بيقين " طبعا، أنت الأمل " (ص 96) ونحو هذا من الأسلوب السردى ما نجده في محكي الراوي العليم عن طموحات مديحة. فهو لا يجبرنا بها دفعة واحدة، ولا في موقف واحد. ففي البدء تسعى للحصول على التعويض، وعلى عمل لغنام في بيت سي ملكاوي، كي تستولي على أجوره، ثم ترتفع سقف طموحاتها، حتى إذا ما استوفقت من خططها المحكمة، بدأت تعلن عن رغبتها في أن تكون " أغنى امرأة في المدينة، أو ربما في البلد كله. " (ص 124) وزادت على ذلك الإعلان عن نيتها التخلي عن غنام، والارتباط بعزام، فهي " لا تفضل عليه أحدًا، وغنام انتهى.. الروح ما تزال تجري في دمه، لكنه انتهى "

(ص125). ولطالما كرر الراوي العليم حكاية مديحة التي لم تكن راضية عن حياتها، وأن عليها أن تفعل ما تراه مناسباً لتصبح حياتها أفضل مما هي " تأفقت، وقالت إن الحكاية التي شغلته هي الآن في فصولها الأخيرة، وليس ثمة شيء أفضل من أن تحتتمها بإعلان الطلاق، كي تتخلص منه (غنام) فهو مصدر الأوجاع التي تلازمها.. " وغنام، فيما ينقل عنه السارد، يفكر هو الآخر بالتخلي عنها بعد الذي لحق به بسببها من أذى نفسي، وأخلاقي: " أنا نفسي لم أعد في حاجة لامرأة مثلك، والأفضل أن نفترق في أقرب وقت، ومن غير مشقة " (ص 163).

وهذا التلطف في السرد، على ما في حوادث الحكاية، ووقائعها، من مرارة، وخيبة، وقسوة، يصادف هوىً في نفس القارئ، الذي يستثير فضوله حرص السارد المتكرر على كسر النسق السردى، والزمني، التقليدي، واضعاً المروي له في دوامة من التقلبات، تتخللها محاولات غير يسيرة للإفادة من ارتباط المكان بالحدث، علاوة على الزمن. فنحن، على سبيل المثال، لا نعرف شيئاً عن أقارب غتام، الذي ما إن يقع بصره على محطة القطار في ساحة كاردونا حتى يتذكر عمته التي دأب على زيارتها باستمرار قبل أن يتزوج، في هذا الموقف يترك الراوي العليم لغنام حيزاً آخر ليروي فيه، مسترداً على سبيل الاسترجاع ذكرياته مع عمته تلك، التي طالما احتضنته بين ذراعيها كما لو أنها تحتضن معه كل الوجوه التي تحب (ص50). وما إن يحل ضيفا على فيلا لمكاوي – العجوز الواهن- حتى ينطلق اللسان في وصف لوبانة التي تقيم في مزرعة كبيرة تعج بألوان الشجر، والزهور، والورود، التي ينعش منظرها الروح، ويطرب القلب. (ص75) وجل هذا، إن لم يكن كله، يجسد مسعى الكاتب محمد غرناط ليقدم لنا في " الأيام الباردة " شخصيات ليست متحوّلة

فحسب، وإنما يخضع تشخيصها الفني - علاوةً على ذلك- لآليات سردية، ووضفية، وحوارية، هي الأخرى لا تخلو من تحولات، فتحوّلات الشكل، أو ملفوظ الحكاية -ها هنا- يتوافق مع تحولات الشخصوس.

---

1. صدرت الرواية عن دار الإيمان، الرباط، ط1، 2013 ومحمد غرناط كاتب مغربي يجمع بين القصة القصيرة والرواية فقد صدرت له في القصة القصيرة المجموعات: سفر في أودية ملغومة(1978) والصابة والجراد(1988) وداء الذئب (1996) والحزام الكبير(2003) ومعايير الوهم (2014) وهدنة غير معلنة(2007) ومن الرواية صدرت له: متاع الأبحم(2001) دوائر الساحل (2006) وحلم بين جبلين (2008) وتحت ضوء الليل 2010 والبرج المغلق (2015) والأيام الباردة. وغيرها.

## 10

## ظل الغريب للمديني ابن زروال بين الحقيقة والخيال

بعد رواياته: زمن بين الولادة والحلم (1976) ووردة للوقت المغربي (1985) والجنازة (2004) و حكاية وهم (1995) وطريق السحاب (1994) ومدينة براقش (1998) والعجب العجاب (1999) والهباء المنتور (2001) وفاس لو عادت إليه (2003) والمخدوعون (2005) ورجال ظهر المهرّاز (2007) وهوم بطة (2009) وممر الصفصاف (2014) وخمس عشرة مجموعة قصصية الأخيرة منها « طرز الغرزة » (2016) وأحد عشر كتابًا في الرحلات والسيرة، كان آخرها كتاب « خرائط تمثي في رأسي » (2016) وثلاثة دواوين، وستة عشر كتابًا تجمع بين الترجمة والنقد الأدبي، بعد هذا كله تصدّر للكاتب المغربي أحمد المديني رواية جديدة عن المركز الثقافي العربي في الدار البيضاء بعنوان ظلّ الغريب (2017) وهي مغامرته الأولى خارج حدود بلاده، ففيها يتجاوز السارد تخومه راويًا وقائع، وحوادث، يمتزج فيها التاريخ المنصرم، بالحاضر القائم، والوجدان المشترك لشعبين شقيقين متجاورين، لم تخل أيّهما - في القديم والحديث - من توتر وملاحظة، ومن نوبات محبة ومجافة.

تبدأ الحكاية التي تروي ما لقيه علي بن زروال من الدار البيضاء من غرائب الأحوال، ومعائب الأهوال، في رحلته القصيرة إلى

بلاد المجاهدين (الجزائر) من منتصف القصة، لا من بدايتها، ففي الاستهلال يقف بنا الراوي بأناء، وتؤدة، عند الحاجز الذي يقع على الحدود بين البلدين في الموقع الذي يقال له (جوج<sup>(1)</sup> بغال) وهي تسمية غريبة يوظفها الراوي - ابن زروال - في السخرية من موظفي الحاجز، من شرطة الداخلية، والكوميسارية، ومن رجالات الأمن، والمخبرين، ومن الحدود الجمركية المصطنعة التي تفصل بين الأخ وأخيه، والابن وأبيه، ومن المسافرين، الذين يصطفون في طوابير ينتظرون أن تحتم جوازات سفرهم، ومن تفتيش يتخلله عنف تارة، وشتائم تارة أخرى. ومن رجال، ونساء، وصبيّة يتدافعون، كلٌ يريد أن ينجو، وينقَلت، من ذلك الانتظار الدَبِق، الخانق. وبعد مروق كمروق السهم من الرمية، يخلص ابن زروال من ذلك الانتظار، ليجد نفسه في عربة من عربات القطار، الذي يشق طريقه شقًا نحو الجزائر العاصمة.

وتتثال عليه الذكريات مستعيّدًا بعض ما جرى قبل سفره. فيذكر، فيما يذكر، مجريات الـ 17 من آب (أغسطس) 1972 أي: الانقلاب الذي قاده بعض العسكريين ضد العاهل الراحل الحسن الثاني، وتعرّض طائرته القادمة من باريس للاعتداء، إلا أن الأقدار شاءت لتلك المحاولة الإخفاق، مما أدى إلى إطلاق يد السلطة، في ذلك الحين، للتنكيل، لا بالانقلابيين الذين قتل زعيمهم الجنرال أوفقيير فحسب، وإنما امتد التنكيل ليشمل المعارضين، وفي مقدمتهم زعماء الاتحاد الوطني، والاتحاد الاشتراكي للقوات شعبية.

## دواع وأسباب

تزامن هذا التوتر الأمني مع موقفٍ آخر كانت له علاقة بسفر ابن زروال إلى بلاد المجاهدين. فقبل تلك الحادثة كانت وزارة التربية قد تلقت عرضًا من الحكومة الجزائرية لإرسال مُدرّسين يدرسون اللغة العربية، والتاريخ، والتربية،

والجغرافيا، لأن الحكومة التي يرأسها الهواري بومدين اتخذت قرارًا قاطعًا لا رجعة فيه، ولا تردد، وهو تعريب التعليم، وجعل العربية اللغة الأولى بدلا من الفرنسية، ولهذا استقدمت مدرسين من مصر وسورية والأردن والمغرب. وقد نصحه الشرقي- وهو صديق حزبي لابن زروال- أن ينأى بنفسه عن هاتيك الأجواء المتوترة، فيذهب في هذه الإغارة التي كانت قد عُرضت عليه وتردد بين القبول والرفض. فمن حيث المبدأ يستطيع تحسين وضعه المادي، لأنه سيتلقى راتبين اثنين لا واحدًا، أحدهما من الجزائر، والثاني من المغرب. وثانيًا؛ يستطيع أن يكون في منجاة من الاعتقال والحبس. علاوة على أنه يستطيع - ثالثًا- خدمة الحزب وهو في الجزائر، فالكثير من الناشطين يتوافرون هناك، فضلا عن العلاقة الجيدة بين الاتحاد، وجمهورية التحرير الجزائرية. ودفع إليه قبيل سفره بمغلف بريدي مغلق طالبًا منه تسليمه لأحد الأشخاص، دون أن يذكر له اسم ذلك الشخص، ولا العنوان، مؤكداً أنَّ صاحب المغلف هو الذي سيبحث عن ابن زروال، ويتصل به لتسليمه لا العكس.

### على قلق

وفي الجزائر العاصمة ثمة مشكلة في السكن، وأخرى في الفنادق. فاضطر للمبيت في مستودع جمركي تارة، وفي مخفر أمني تارة، وفي سُدّة حَمَام من النوع الذي يتردد إليه المستحمون في مواعيد محددة تارة، وفي بنسيون تديره جماعة من اليسوعيين تارة أخرى. ذلك أن من المفاجآت الغريبة التي تعترض سبيل ابن زروال التقاؤه المباغت، وجمًّا لوجه، صديقًا قديمًا هو حميدو. وحميدو هذا أكبر منه سنًا، وهو من رجالات الاتحاد، وكان على صلة مستمرة بالمجاهدين الجزائريين، وبشيخهم عمهور المقيم في الدار البيضاء في بيت على

كتب من المقهى التي لا تبث الأجهزة فيه إلا أغاني كوكب الشرق. وبعد استقلال الجزائر شد الرحال إلى العاصمة. وقد ظل يذكر ملامح ابن زروال وأبيه لكثرة ما كانت الجماعة تتردد إلى بيت زروال الأب، الذي اعتاد أن يولم لهم تشجيعاً منه، وتأييداً، لثوار الجزائر، ويجمع لهم علاوةً على ذلك التبرعات، والإعانات. وحميدو هو من وضع حلاً مؤقتاً لمشكلة ابن زروال في السكن، فقد اصطحبه إلى ذلك النزل الذي يديره اليسوعيون (من بقايا الفرنسيين) وهو نُزلٌ تخضع الإقامة فيه لتعليمات صارمة يضيق بها الشباب، مما اضطره إلى النجاة بنفسه بعد أن استضاف، خفيةً، سيدة في النزل، تضحّ شذى عطرها النسائي، وانتشر في المكان، وهذا في نظرهم جريمة لا تغتفر، فأنّى النزول بامرأة إلى هذا المكان، فذلك شيء تراق بسببه الدماء، أو يوشى به على أقلّ تقدير.

بعد أن التحق ابن زروال بعمله مدرساً في (ليسي لير<sup>(2)</sup>) حُلّت قضية السكن على وفق العقد الذي يشترط على الجهة المتعاقدة توفير سكن ملائم للمدرّس. وهكذا حظي بسكن في حي [تلملي] يجسده عليه الآخرون. وردّ لحميدو معروفاً بمعروف. إلا أن حميدو سرعان ما اختفى، وقد أوضح بنفسه في مونولوج استغرق صفحاتٍ أسباب العزوف عن ملازمة ابن زروال، إذ كان يخشى أن يعرّض هذا الأخير للخطر بملازمته له، ومشاركته المسكن، لا سيما وأن كثيراً من الجواسيس، والمخبرين، يراقبون حميدو، منهم من يعمل لصالح جهة التحرير، ومنهم من يعمل لصالح الرباط .

يذكر الراوي، وهو بطل الرواية، مثلما أشرنا، شيئاً عن كراهية ناظر المدرسة لهذا (المزوكي)، وقد قابله ابن زروال بمثل هذا الشعور، مزوراً عنه في غير قليلٍ من النفور. ولكن الناظر تغَيَّر فجأة عندما توصلَ ببرقية عاجلة

من قيادة الجبهة تطلب منه إيفاذ ابن زروال على الفور لمقابلة أحد المسؤولين الكبار، وما هي إلا ساعات حتى كانت سيارة ستروين تقف أمام الليسي لتقلّ المدرس ابن زروال، وهذا شيء لم يصدقه زملاؤه، فهل هو على هذه الدرجة من الأهمية؟! مفاجأة أخرى تعرض لهذا (المروكي) فقد كانت الغاية من ذلك الاستدعاء تجنيده في معسكر يختص بتدريب الناشطين المعارضين للنظام في المغرب. وعندما وجد نفسه أمام عدد من المتدربين، يفوق العشرين، وهم يستعملون السلاح، ويطلقون النار على أهداف وهمية، أرى أن يكون واحداً من هؤلاء، ورفض حمل السلاح، وقد حاول قائد المعسكر إقناعه بالترغيب تارة، وبالترهيب تارة، بلا فائدة. وعاد ثانية إلى الليسي ليتابع تدريس التاريخ، وليجّد كراهية الناظر له مرة أخرى.

### قصص العشق

ما من شك في أن ابن زروال فتن في أثناء إقامته في الجزائر بأشياء عدة؛ منها الأمكنة، والبلدات التي زارها، أو مر بها، على أن أكثر شيء فتن به هو النساء. وقد روى لنا الراوي شيئاً غير قليل عن علاقاته النسائية، بعضها على سبيل الاستعادة لما جرى له في أثناء دراسته في الجامعة بالرباط، وهي علاقة ما تزال تؤثر في نفسه بدليل الرسائل التي يتذكرها مع تلك الطالبة التي خذلتها ذات مرة، ولم تقاطع أحد الأنشطة التي قاطعها الاتحاديون. ويروي لنا ما كان بينه وبين مدرسة الرياضيات التي كادت علاقته بها تودي بحياته، وحياتها، قبل أن تبدأ. وذلك كله قبل أن يتعرف على سيدة فرنسية (ميشيل) تقيم في الجزائر العاصمة وزوجها في مكان عمله عند آبار النفط بعيداً عنها بعداً كبيراً (تيزي وزو) وهي لذلك تجد نفسها حرة، تقيم علاقات سريعة، وعابرة، مع من تشتهي، وقد فُدر لابن زروال أن يكون واحداً من هؤلاء،

صدفةً واتته خيرٌ من ميعاد. وأخفق إخفاقا ذريعاً في الاحتفاظ بها. قالت ذات يوم: أنت لا تملكني، ومن حقي أن أعاشر من أشاء، وقتما أشاء، وفي المكان الذي أشاء.

ويحاولُ ابن زروال، بعد أن اختفى حميدو، أن يشغل نفسه بالدراسة، فقرر أن يتردّد إلى الجامعة لنيل شهادة السلك الثالث في التاريخ<sup>(3)</sup>، شجّعته على ذلك قرب الجامعة من مكان إقامته، ومن ليسي لمير. وفي الأثناء يتهيأ ابن زروال لمفاجأة جديدة. فقد سمع عن محاضرة للطفي الخولي صاحب مجلة "الطليلة" القاهرية، فقرر الذهاب إليها، والاستماع للخولي، لا سيما وأن الموضوع شيق، فهي عن التحرر الديمقراطي في البدان العربية بعد الاستقلال. وفي الأثناء سمع، بل شاهد، أحد الأشخاص يتقدم من المنصة، ويخاطب المحاضر بصوت جهير، وبلكنةٍ عربيةٍ فصيحة تلفت الأنظار، وبشعاراتٍ قومية، ملتهبة، رنانة. وعندما اقترب منه رأى فيه صديقاً قديماً عرفه في الدار البيضاء، وتذكر محمد الباهي حُرمة - الموريتاني - الذي يصنف نفسه عربياً رافضاً أن يُنسب لأيّ هوية قطرية أخرى. وعندما تحدث إليه تعارفا فوراً، واستعادا الماضي في المقهى ذاته الذي لا تبث التسجيلات فيه سوى أغاني كوكب الشرق. ووعده الباهي الذي يعمل في جريدة المجاهد بمساعدته في العثور على الشخص الذي ينبغي أن يُسلمه المغلف الذي دفع به إليه الشرقي، فهو يخشى أن يفقده فلا يؤدي الأمانة التي عُرضت على الجبال فأبينها، واحتملها ابن زروال فكان ظلوماً لنفسه، جهولاً بحجم المهمة ووزنها، للأسف .

## شخصيات حقيقية

تتكرر في الرواية بعض الأسماء، فعدا عن اسم الباهي، ولطفي الخولي، وابن بلا، وبومدين، يذكر الراوي اسم المهدي بن بركة، وعبدالله إبراهيم، وعبد الرحيم بوعبيد، ومحمد عزيز لحبابي، أستاذ الفلسفة الذي درس ابن زروال على يديه في الرباط، وها هو ذا في جامعة الجزائر، أستاذًا زائرًا. على أن أجواء ابن زروال، كلما اقتربت من الاستقرار والاطمئنان، جد ما يعكّر صفوه، ويقلب ظروفه رأسًا على عقب، فإنّ جبهة التحرير، بعد أن بيّست من تجنيده، شدّدت الرقابة عليه، وتزايدت الاحتمالات بتعرّضه لإجراءات عقابية: فسخ العقد مثلاً، وإعادته للمغرب. تزامن هذا مع قيام بعض المعارضين للنظام المغربي بعمليات عسكرية مسلّحة، ووّجّحت أصابع الاتهام فورًا لأولئك الذين يتدربون في الجزائر، ويحظون برعاية الجبهة، وضاقَت الأرض بما رحبت على ابن زروال، وغيره. وقد نصحه محمد الباهي، قبيل مغادرته إلى باريس، بالبقاء في حي تلملي بالجزائر، فهو أكثر أمانًا من الدار البيضاء، إذ لا ريب في أنّ مصيره سيكون كمصير الشرقي، الذي تناقلت الأخبار نبأ اعتقاله، وزجه في السجن مع آخرين من الاتحاديين. بيّد أنّ ابن زروال الذي تمنى الالتزام بما نصحه به الباهي، لا يقتر له قرار، ولا يهدأ له بال، لا سيما وأن هذا تزامن مع تخلي الفرنسية (ميشيل) عنه، فشعر بأنه على قلق، وأنه مشدّت الذهن، وأنه لا يستطيع أن يشرح دروس التاريخ للطلاب مثلما ينبغي. وعلى نحو مفاجئ، وفي الصفحة ذات الرقم 342 من الشذرة 67 من الفصل التاسع يجد القارئ ابن زروال على الحدود بين الجزائر ووجدة، والسؤال الذي يطرح عليه « واش راك تخدم؟ » أي: بم تعمل؟ ما هي مهنتك؟ وتتصل من هذه الصفحة حتى نهاية الرواية ص 406 متواليات سردية تروي لنا معاناة

المغادرين العائدين إلى المغرب براء، عبر النقطة الحدودية التي ورد ذكرها في بداية القصة (جوج بغال) وما يلقاه المغادرون من متاعب لدى التفتيش، ولدى مصلحة الضرائب، والكومسيارية، والشرطة، وأخيراً، وبعد أن تنفس المغادرون الصعداء، وظنوا أنهم مفارقو الحاجز، إذا بهاتف يهتف: " ما في عبور، عودوا.. أيوا اسمعوا.. را هذيك اللي يسموها الكوليرا ظهرت في البلاد. واحنا ما على بالناش. را جاؤنا لي زانستروكُنسيون (4) باش تبقاو هنا.. على خاطر يلزمكم الفاكسيناسيون (5)، ويلزمكم ثمانية أيام هنا حتى تَشفاؤ.. وإذا شفيتوا تقدرتوا تذهبوا للمزوك. »

فقد كُتب عليهم أن يجرى لهم فحص، وتلقيح، مع الحجر الصحي لمدة ثمانية أيام للتأكد من أنهم غير مصابين بالكوليرا، فإذا ثبت أنهم كذلك، سُمح لهم باجتياز الحدود، ولو كان الأمر على هذا النحو فقط، لهان، واحتمل، ولكن اللقاحات غير موجودة، ولا يوجد مركز تلقيح، وليس لدى الجهات المختصة علم بهذه التعليمات، ولا يوجد في المكان من يبيع الطعام أو الشراب، ولا مكاناً للنوم، وهكذا تستمر المعاناة ثمانية أيام بليالها يرى فيها المسافرون نجوم الظُّهر كما يقال. وأخيراً ها هو أمام حارس الحدود على الجانب المغربي لا الجزائري: « سمعت حارس الحدود كأنما يأتي صوته من قلب مغارة وهو يتفحص جوازي: أنت علي بن زروال . هه .. وسمعتني أجيب من القلب نفسه، وأنا لا أفهم: ربما أنا، ربما ليس أنا، أنا ولسْتُ أنا » (ص 406) السؤال، والجواب عن السؤال، يدلان على أن ابن زروال مطلوب، وهذا ما تتم عليه نبرة السؤال، ونبرة الجواب أيضاً. وهذه هي آخر الوقائع التي تعترض رحلة ابن زروال المتأوِّدة بين الحقيقة والخيال.

## المكان والإنسان

ومن ينعم النظر في رواية المديني يُلاحظ وقوعه تحت سحر المكان، وغواية الوصف، فهو لا يدع الفرصة، صغيرة كانت أم كبيرة إلا ويستغلها لوصف ما يقع عليه نظرُ الراوي من أمكنة في الجزائر؛ فهو يصفُ البيوت، وما تختص به من أشكال هندسية، وطلاء أبيض، ونوافذ تغلب عليها الزرقة، ويصف لنا البريد المركزي، ومقار الجبهة، والجامعة، وساحة الأمير عبد القادر الجزائري، الذي غادر إلى دمشق، وجاور قبر الشيخ محيي الدين بن عربي، ويصف لنا التمثال الذي يقع في مركز الساحة، والحصان، والسيف، حتى وجدناه من شدة تعلقه بالأمير يتخيل أنه حيٌّ يترجل عن جواده تارة، ويلوح بسيفه الصارم البتار تارة أخرى. ولا تفوته الوقفات عند شاطئ البحر، وهو يركز تركيزًا شديدًا على ما تختلفُ به شواطئ المتوسط عن شواطئ الأطلسي في الدار البيضاء، وعين ذياب. وفي الأثناء لا يفتأ أيضًا يشير لما يختصُّ به الجزائريون من عادات، ومن تقاليد، ومن أعراف لا يجدها لدى المغاربة على اختلاف أصولهم بين عرب، وأمازيغ. ولا يفتأ يسلط الضوء على اختلاف الأذواق في الأطعمة، والأشربة، وحتى في النظر إلى الأشياء الأخرى من أثاث، ومن بيوت، ومن ملابس، وأزياء، ومن مظاهر التجميل في الوجوه، فالمغاربة لا يعشقون «تربية» الشوارب، في حين أن الجزائريين يرون الهيبة في الشاربين، فكلما كانا غزيرين كثيفين كان الرجلُ ذا محابة، ومكانة، يختلف بها عن ذلك الذي لم يُرزق بشاربين كثيئين. ويسلط الضوء أيضًا على تميز بعض الجزائريين للفرسة ضد التعريب، ومن النماذج الجديرة بالانتباه ناظر ليسي مير، فهو من الذين لا يحبون التعريب، ويخاطب محدثيه بالفرنسية حتى وإن لم يكن يتقن الحديث بها، ومن أمثال هذا الناظر كثيرون، يجدهم

في المؤسسات الرسمية، وفي مخافر الشرطة، ولدى حرس الحدود، وحتى في الليسي، ولدى من يدرسون التاريخ والعربية والتربية الإسلامية. ولدى الجزائريين زهوٌ بأن بلدهم قدم الكثير من الشهداء « بلد المليون شهيد أو المليون ونصف » فالشهداء كأنهم يتكاثرون في قبورهم كالأحياء، هكذا يعلق أحد الأشخاص في محاضرة الخولي. ولا يفوت الراوي أيضا أن يلقي بالأضواء على تفشي الرشوة، والوساطة، والانتهازية، والتسلُّق. وهذا يضع العراقيل في وجه التنمية التي شرع لها بومدين الأبواب.

### اللغة واللغيات

على أنّ قراءة هذه الرواية ذات الـ 406 ص تصطدم بحاجز اللغة لدى القارئ، وهذا أمر طبيعي، فقد اضطرت متطلبات التشخيص الدقيق الكاتب لا استخدام الدارجة في الحوار من حين لآخر. ولو أنه لم يفعل لكانت روايته للحوادث، واستنطاقه للشخوص، مفتعلا، مملا، لا يقتنع القارئ بجذواه. لذا نجد من وقت لآخر، ومن حوار لآخر، يلجأ إلى اللهجة الجزائرية، وهي لهجة قريبة من المغربية، مع الكثير من استخدام الفرنسية في الحوار: كلمات مفردة تارة، وتارة تراكيب.. وتارة جملة تامة.. تضع القارئ الذي لا يعرف الفرنسية في موقف يحتاج معه إلى مترجم، وقد فعل المؤلف هذا بفضل إتقانه الفرنسية، لا بحكم كونه مغربيا فحسب، وإنما لأنه درس في فرنسا طويلا، وأقام فيها مدة من الزمن ليست قصيرة. والتنوع اللهجي في الرواية يُضفي على مواقف الشخوص الكثير من الصدق، وينأى بالنسق السردي عن الافتعال، ويقرب به مما ساء ميخائيل باختين المبدأ الحواري. فالقراء لا يسمعون في رواية الكاتب صوت المؤلف وحده، أو كلامه، أو لغته، ولكنهم يسمعون أيضا أصواتا أخرى هي أصوات الشخصيات، فلكل شخصية في الرواية بصمتها

اللغوية، ولا مندوحة عن استعمال التعدد اللهجي لتمثيل الفروق بين هاتيك الأصوات. ونعتقد بأنّ المديني نجح في هذا نجاحًا منقطع النظير. كيف نستغرب ذلك، وهو الذي أمضى في الجزائر وقتًا كافيًا في صباه زوده بالخبرة التي تمكنه من فهم الإنسان، والمكان، في بلاد المجاهدين (الجزائريين). على أن مما يلفت النظر في رواية المديني هذه ما تجلّى في صورة السارد الذي هو سارد مشارك يتكلم بضمير الأنا تارة، وتارة ساردٌ غير مشارك يتكلم بصوت القرين، أو العشير، مستخدمًا ضمير المخاطب، على طريقة من أنطقه سوء الحال فقال:

لا خيلَ عندك تهديها ولا مالُ

فليُسعِدِ القولُ إن لم تسعِدِ الحالُ

واستخدم السارد العليم قليلًا، علاوة على الرسائل التي تقوم بدور الوسيط بين ساردٍ راوٍ، ومرويٍّ عليه، لكن الطابع الغالب على الرواية هو النوع الأول الذي يهيم فيه ضمير المتكلم، وهذا يضمن على المرويّات طابع السرد الذاتي، ويقربها من السيرة، ويضفي عليها أيضًا مصداقية، تجعل الزمن السردي مواكبًا لزمان وقوع الأحداث؛ فلا هو قبل وقوعها، ولا هو بعده. ولا نستبعد أن يكون في ابن زروال شيءٌ من المديني المؤلف، مثلما قيل إنّ في كمال بن السيد عبد الجواد - أحد شخصو الثلاثية - شيئًا من نجيب محفوظ، ذلك أنّ من المعروف، عن المؤلف، قضاءه بعض الوقت عاملاً في الجزائر في حقل التعليم قبل مغادرته إلى فرنسا، وقد أشار لشيءٍ من هذا في كتابه شبه السيرة «نصيبي من باريس» (ص 14-15). وإذا صح ذلك، ولعله صحيح، تكون ظلُّ الغريب مزيجًا من التاريخ، والسيرة، والمتخيّل الروائي .

1. لغة في كلمة زوج يجعلون الزاي جيمًا

2. ليسي لمير، أي: ثانوية الأمير، والمقصود الأمير عبد القادر الجزائري

3. ما يعادل الدبلوم ..

4. حجر صحي

5. تلقيح، أو تطعيم

## 11 في بلاد نون رواية أخرى للمديني

تعتمد رواية أحمد المديني في بلاد نون (ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، 2018) على ضروب متعددة من السرد، بعضها مستمد من التراث العربي، وبعضها من الحكايات الشعبية، وبعضها من الواقع الاجتماعي في بيئة ذات طبيعة ريفية تهيمن عليها المعتقدات الخرافية، والمغيبات، والإيمان الفطري الشديد بالخزعبلات التي يتاجر بها الحكاؤون، والسحرة، والمشعوذون، والمنجمون، تاراتٍ آخر، وهذا التركيب المتنوع من الحكايات السردية يُضفي على الرواية خصوصية، وجدّة، تمسك بتلايب القارئ فلا يكاد يترك النصّ حتى يأتي على قراءة آخره ..

ففي بداية الرواية تصحو ساكنة البلدة- التي قد لا يكون لها وجود في الواقع المادي المحسوس، لكنّ لها وجوداً مدوياً في الواقع التخيلي الذي اخترعه الكاتب المديني- تفيق ساكنة البلدة - مثلما يسميها الراوي- على أصوات آلات، وقرقعة جرافات، وهدير شاحنات، تقوم بأعمال الحفر، والتجريف، في الطريق الرئيسي الذي يشطر القرية إلى شطرين، وتقع أنظار الساكنة على العمال الذين استقدمهم لمباركي - مُتَعَهّد- بناء على تكليف شريف (رأس المملكة) من الحاكمة العامة للإيالة في العاصمة، لإعادة تنظيم البلدة، وتأهيل الشارع الرئيسي فيها تمهيداً لنقلها من العصور الوسطى إلى الحداثة، بما تعنيه

هذه الحادثة من ادعاءات بالرفاهية. وذلك على الرغم من أن هذه البلدة ما تزال تكتوي بأحداث أو انتفاضة 1973 التي قتل فيها من قُتل، وسُجن من سجن ، بدليل أن الحفريات الرامية لتطوير الشارع تمخّضت عن اكتشاف مقبرة جماعية تحت التراب.

### (للا نونة)

على أنّ الرواية لا تقف بنا عند هذه الصورة من صور العلاقة بين ساكني البلدة، التي لا يُعرف لها اسم غير اسم نون، ونونة أحياناً، والحاكمية، التي قلّ أن تشغل نفسها بالناس، وبما يعانون. وإنما تدلّف بنا إلى الوعي الجمعي حين يختلط بالحكايات الشعبيّة، والحرافات، فالمدعو (سلام) - وهو أحد شخوص الرواية- جاء إلى القرية قادمًا من ساحة القنا بمراكش، باحثًا عن بيئة مؤاتية لمهنته من حيث أنه حكواتي يعيش على سرد الحكايات، أولاً، ويبحث لنفسه عن حكايات جديدة ثانياً. وقادته قدماه - بعد مشقّة- لمقهى تديره سيدة(هنيّة) تدّعي أنه - وهو الشيخ المشرف على الهلاك- فارس أحلامها، الذي تنتظره منذ سنين، وإلى هذه المقهى يتردد كثير من الأشخاص من مستويات مختلفة، ومن هؤلاء ساعي البريد المعروف بقبّعتّه، ودراجته الهوائية. وعلوّط الذي يساعدها في إدارة المقهى. ولا تفتأ هنية هذه ترمي بشباكها حول سلام، فنسجح في اصطياده تارة، ويتأبى عليها تاراتٍ أحر، لكنّ أخشى ما تخشاه، وأكثر ما تحذره، هو أن يصوّب نظره صوبّ الجبل، الذي يركز عليه الراوي تركيزاً شديداً، فهو يمثل جانباً من الحرافة التي تقوم عليها سرديات الرواية. ففي هذا الجبل تقيم من تشبه القديسة (للا نونة) - وهي شخصية غامضة تختلّف الشائعات حول أصلها، وحول مذهبها، وهل هي

مسلمة، أم مسيحية، أم يهودية، مما يضفي عليها بعداً رمزياً لا تتضح دلالاته إلا في النهاية – تتلقى هذه المرأة بربداً في نهاية الرواية يطلب منها أن تشخص إلى العاصمة للتتشرّف بمقابلة الحاكمة العامة، في الإيالة. وتدور الأحداث في هذا الجزء من الرواية حول رحلة (للا نونة) من بلاد نون إلى العاصمة، وهي رحلة متعزّة، تتعرّض فيها لكثير من المقلب. أحد هذه المقلب – التي لم تكن متوقعة – أنها ينبغي أن تنتظر دورها، لأن كثيراً من الأشخاص الذين هم من مقامات أدنى من مقامها – وفق اعتقادها – مطلوبون للغرض نفسه، وهو مقابلة زعيم الحاكمة.

ومما يؤدي هذه القديسة، بصفة خاصة، أن رجال المخزن، يعاملونها معاملة الأشخاص العاديين، وهي تظن نفسها أرفع مقاماً، وأعلى شأنًا، من سائر الناس، وفي نهاية القصة يتضح أنها لا قيمة لها، ولا شأن. وهكذا تحبط آمال ساكني (بلاد نون) الذين تعلقت آمالهم بتلك الزيارة، وتوقعوا لها أن تكون بشرى خير، يعمّ البلاد، وتلمس نفعه العباد، ولكن اتضح أن الحاكمة في العاصمة تفكّر بكلّ شيء إلا هذا الذي يتمنّون، ويرجون.

## المبدأ الحواري

ويراوح المدني في روايته هذه بين المحاكاة الساخرة، ومحاكاة المقامات الهمذانية، بأسلوبها المصنوع، وحوارها المقتضب، الذي لا يخلو من إثارة « أنا سلام، واحد من رواة هذا الزمان، أمشي في الأرض أجمع الحكايات، وأبيع السلوان، والأحلام بالجان، أما طريقي فلا أعرفها، يقودني إما حدسي، أو رفقة أجدّها كيفما اتفق، وسأبقى هكذا إلى أن يأخذني قدرتي إلى رمسي، فماذا عنك أنت؟ » (ص 73) وتارة يحاكي أسلوب الرواية الحديثة بما فيها من

واقعية، أو إيهام بواقعية الحدث: « كان في طريق عودته إلى بيته، وقت الظهيرة. يوم مُشمس. حرّ في نهاية شهر يونيو(حزيران). في مثل هذا اليوم للدار البيضاء موعدٌ مع مدخل الصيف.. إن لم يرحف أحياناً بهجمة تعرّف لها الأطراف.. وتقوى معها الرطوبة فيضيق التنفّس.. وتُفتح كلُّ النوافذ على الأزقة ". (ص 110)

ويستخدم في أحايين أخرى لغة المؤرخين في سردهم الوقائع، أو روايتها بأسلوب كتّبة الحوليات، أو الجغرافيين، رابطاً بين الرواية، من حيث هي فن سردي حديث، وكتب الرحلات، متخذاً سمت ابن بطوطة تارةً، وتارة سمّت ابن جُبَيْر « ونونة قرية أثرية تقع على سفح جبل بجوار العقم، منطقة الحداء بجوار دمار أرض العين. يحيط بها سور عظيم ذو أبواب.. وبه مسجد الناصرية. ولا زالت آثارها قائمة إلى يومنا هذا. وفيها آثار لسدّ الخانوق.. وعليه كتابات حميريّة قديمة (ص 137).»

علاوة على هذا الخليط من لغات شتى، ثمة اقتباساتٌ من كتابات العشّابين، والعطارين، وتعازيم السحرة، والمشعوذين، ومن رؤى الحالمين الذين لا يفرّقون بين الحلم والواقع، مع اقتباساتٍ من العقد الفريد، والرؤوس العاطر، إلى أحاديث ذات حكايات، وقصص، بعضها من صحيح البخاري، وبعضها من سنن ابن باجة بتصحيح الألباني. (ص 185) إلى نوادر أخرى، ومُلح، بالدارجة المغربية، والأمازيغية، والأغاني التي بعضها فصيح، وبعضها عايجٌ ملحون .

وهذه الأمشاج من اللغات تؤكد - بصفة عامة- أنّ المدني في « بلاد نون» لا ينحو بكتابته الروائية منحاه في ظلّ الغريب، أو ممّر الصنّاف،

وغيرهما.. من رواياته، ولكنه ينحو - في هذه الرواية - منحىً غرائبيًا، على مستوى الفكرة، التي تتمثل في عزلة الحاكم، أو السلطة، عن الشعب، وعلى مستوى الأداء السردي يحو الفوارق بين المتناقضات، ويقترح أسلوبًا في الكتابة الروائية يجمع بين الكثير من الأساليب، مؤكدًا الطابع الحوارى للخطاب الروائي. ويذكر أن للمديني أربع عشرة رواية كانت الأخيرة منها بعنوان « ظل الغريب»<sup>(1)</sup> « 2017 وثلاث عشرة مجموعة قصصية الأخيرة منها بعنوان « طرز الغرزة » وأربعة كتب في الرحلات، أبرزها كتابه « نصيبي من باريس»<sup>(2)</sup>. ووثلاث مجموعات شعرية، و18 كتابا أدبيا تجمع بين التأليف، والترجمة، في حقول شتى، تغلب عليها السرديات. وقد فاز بجائزة المغرب الكبرى للكتاب فرع النقد والدراسات 2006 وفاز بها أيضًا في فرع السرديات 2009 والمديني يحمل درجة الدكتوراه من جامعة السوربون بباريس.

---

1. انظر الفصل السابق من هذا الكتاب ص93

2. انظر الفصل الأخير عن محكي الذات والمكان في هذا الكتاب ص143



## 12

### إدريس الخوري قاصّ اللحظة الحرجة

يعد إدريس الخوري، بمعنى من المعاني، رائدًا من رواد القصة المغربية القصيرة. تلك القصة التي برزت للعيان في الحقبة الممتدة بين الحربين العالميتين الأولى والثانية، وما تلا ذلك من سنين شهدت الكثير من القلاقل، والاضطرابات، على خلفية المقاومة الشعبية للاستعمار الفرنسي، والسعي لإنجاز الاستقلال الذي تحقق في العام 1956. ومن أوائل كتاب القصة عبد الرحمن الفاسي، الذي نشر مجموعة قصص بعنوان « عمي بوشناق »، و أحمد بناني، صاحب المجموعة « فاس في سبع قصص ». وعبد المجيد بن جلون صاحب المجموعة « وادي الدماء » 1947. وتبلور تيار القصة، ونضج، على أيدي كتاب أسهموا في ثراء هذا الفن، وصقله، وتطويره، منهم محمد الصباغ، ومحمد برادة، وأحمد عبد السلام البقالي، وأحمد المديني، وريبع مبارك، وخنائة بنونة، ومحمد زفزاف، وعبد الكريم غلاب، ومصطفى يعلى، ومحمد إبراهيم بوعلو، والزهرة رميج، ومحمد زنيبر، ومحمد شكري، وأحمد زياد، وإدريس الخوري<sup>(1)</sup> الذي تفتّح عطاؤه القصصي في العام 1973 بصدور المجموعة الأولى « حزن في الرأس والقلب ». تلتها المجموعة « ظلال » 1977 والثالثة التي بعنوان « البدايات » 1980 والرابعة التي بعنوان « الأيام والليالي »

1980 والحامسة بعنوان « مدينة التراب » 1988 والسادسة بعنوان « فضاءات » 1989.

وكالذين ذكروا من الكتاب، عُرف إدريس الخوري بجراته، وانتقاداته اللاذعة، وسخريته، التي تبعثُ - غالباً - على البكاء لا على الضحك، إذ إن مفارقاته نادراً ما تكون كوميدية. فالكتابة لديه تشبه النجمة، لأنها تقوم على هتك أسرار الآخرين ممن يخترعهم الكاتب. فهو يستحضر ماضي شخصياته، الأبيض منها والأسود، ويسلط عليه الضوء بما فيه من خفايا يفترض ألا يُفصي بها الشخص نفسه للآخرين.

### الهَمّ الفلسطيني

ومن اللافت أن إدريس الخوري، صاحب فكرة الكتابة النجمية، يتجه، كغيره من كتاب المغرب، للهَمّ الفلسطيني ابتداءً. ومن يقرأ مجموعته « البدايات » تستوقفه القصة الأولى « الشمس فوق رؤوسنا ونحن نهبط الدرج » إذ يسترعي الاهتمام، ويستحوذُ على الانتباه، أن القصة تحمل تاريخ كتابتها، وهو شهر جوان (حزيران - يونيو) 1967، وهو الشهر الذي اندلعت فيه الحرب العربية الإسرائيلية الثانية التي انتهت باحتلال ما تبقى من فلسطين، والهضبة السورية- الجولان، وشبه جزيرة سيناء. تدور قصة « الشمس فوق رؤوسنا » حول موقف تضامني عميق يشعر به كل من يوسف و خليل الشاين المغربيين المقيمين في غرفة بأسسة على سطوح عمارة في مدينة لم تسم. وقد غضب أحدهما من جهماز الراديو الذي، بدلا من أن يأتي بأخبار سارة عن الجَبّات، إذا به يردد الأغاني البليدة. فما كان من يوسف إلا أن خبط الراديو براحة يديه، ليقول خليل: حسناً فعلت، فهذا الراديو لا يشجّع على الاستماع.

يلاحظ القارئ - ها هنا - تعلق الشايبين بما يجري في الجبهة، مع أنها يفتقران لوسيلة تواصل مجددة. ولهذا فإنهما منذ أيام يشعران بالحزن، والقلق، بسبب ما يجري. ويتمنيان لو أنها يكونان في الجبهة، وبين المحاربين. يقول أحدهما: « حان وقت الحرب المنتظرة. انتهينا من النقاش العقيم الذي لا يفيد لاجئاً فلسطينياً. » و « هناك، بعيداً.. بعيداً جداً... يعيشون الآن حرارة النار .. وحرارة الاحتلال. » (ص10) وتتواتر هذه الملاحظة غير مرة، في أداء شاعري يجسد الإحساس بالقلق لدى كل من خليل ويوسف: « في الجانب الآخر من الكرة الأرضية يزحف الكابوس الإسرائيلي نحو مناطق أخرى. ويزحف معه النازحون. والنار فوق رؤوسهم تُلعلع. نحن الآن في شهر يونيو » (ص11) بالألم يشعر الشابان لأنها لا يستطيعان فعل أي شيء « نحن نغلي من الداخل. كَمِزْجَل. نحن هنا وهم هناك. يُضَلُونَ حرارة النار في الصحراء وفي الجبهات الأخرى .. " وتزداد إشكاليتهما تعقيدا حين يقع بصرهما على فتاة يهودية. ظهور الفتاة اليهودية يترتب عليه تحوُّل ما في السرد، إذ ثمة تساؤل: هل لها أقرباء إسرائيليون؟ وإذا كان ذلك كذلك، فما هو شعورها يا ترى؟ هل هي قلقة مثلها بسبب ما يحدث في فلسطين؟ الأمر لا يبدو مقلقاً لها، فقد لاحظنا عليها ما ينفي ذلك، فهي تواصل الاستمتاع بقراءة كتاب من كتب مولير.

ويؤكد إدريس الحوري موقفه المتضامن مع الفلسطينيين، إذ يتجاوز القلق على مصيرهم، منتقلاً خطوة أخرى من ردِّ الفعل إلى الفعل. فعندما تساءل يوسف عن معنى الوطن، أجابه الآخر هو أرض. فعلق الأول ولكن الفلسطينيين سلبت منهم الأرض، إنها تُغتصب الآن. ومن هذا التفاعل تنمو فكرة التحدي، ففي المقهى يتناولان كوين من الشراب نخب النصر الذي لا

يَتَوَقَّع. قال يوسف: « إذا نودي عليّ، فلن أتردّد في الذهاب إلى هناك!! » أي أنه مستعدّ للذهاب إلى فلسطين للقتال إلى جانب المحاربين دفاعًا عن كرامة هذا الشعب، وعن بلاده. بيد أن الآخر يقول متحسرًا: من سيناديك؟ اشرب واسكث!! إنك تفتعل المأساة!

### أرض البرتقال الحزين

بهذا الحوار يتضح أن إدريس الخوري يسخر من الأنظمة التي تحول بين المقاتل العربي وتحقيق النصر. فهي لا يهتمها شيء قدر ما يهتمها خذلانه. والكاتبُ يستخدم عددًا من الحوافز للإبقاء على سيرورة السرد في القصة، ونمو الحكاية. والحاظر الجديد، بعد الذي ذكرناه عن الفتاة اليهودية التي تواصل الاستمتاع بقراءة مولير، هو ما يلوح على نحو مفاجئ من جموع غفيرة تُرى من واء زجاج المقهى. وهي تتظاهر في الشارع، وتردد شعاراتٍ تهتف بسقوط الكابوس الإسرائيلي. (ص 15) وهذا الحافر يترتب عليه تحول جذري في القصة، فقد بادر الشابان لاغتنام الفرصة، والتعبير عما يجيش في نفسيهما من مشاعر وطنية، وقومية، تجاه فلسطين، وتجاه الحزب في 5 يونيو: « توقفت السيارات.. والدراجات الهوائية.. والبخارية.. لأنّ المظاهرة أغلقت الشارع بأكمله.. وهي الآن أكبر من أي شيء آخر.. كانت أرض البرتقال والزيتون هي الشعار المرفوع فوق الرؤوس". بهذا يكون الشابان قد تحولا من رد الفعل إلى الفعل؛ فهما على الأقل يشعران بأنهما يؤديان شيئًا، ولو لم يكن بالمستوى المطلوب.

وإذا كانت القصة القصيرة من حيث هي بناءً فنيّ عضويّ يتصل بلحظة يتوقع فيها القارئ أن يؤول السرد لنهاية ما، فإن الشابين يتساءلان عن الجهة

التي تتوجه إليها المظاهرة؟ فإذا هي كلية الحقوق. إلا أن المفاجأة كانت بانتظارها، وبانتظار المظاهرة. فقد وجدا الشرطة تحيط بالمتظاهرين من كل جانب. أي أنّ الحكاية تنتهي نهاية سلبية، فعنف الشرطة لا يقتصر على ملاحقة المنحرفين، واللصوص، والقنّلة، ولكنه أيضا يترصد من يتظاهرون تضامًا مع الشعب العربي الفلسطيني، ومع المحاربين في الجبهة. وبهذا يقول إدريس الخوري في هذه القصة ما لم يقله الآخرون. عنف الشرطة.

ولعنف الشرطة حضوره المتكرر، واللافت، في « البدايات ». فعلاوة على إحاطتهم بالمظاهرة نجدهم في قصة « الليل » يدهمون شخصًا - لا لشيء إلا لأنه يقف على الرصيف. يطلبون منه ورقة التعريف، وورقة الدراجة، وطلبات تعجيزية أخرى، تمهيدًا لجره معهم إلى المحضر حيث المحقق الشرس يوجه له الأسئلة من مثل هل أنت مسرور؟ وحين يجيب أن لا . يقال له: ولم أنت غير مسرور. نحن نستدعي جل الأشخاص الذين لا يشعرون بالمسور، ونحقق معهم لمعرفة ما الذي يجعل منهم تعساء غير مسرورين.» و « يجب أن تكون دائمًا مسرورًا. لقد وهبنا الله النور والحركة والصحة والسلامة ". (ص 24) والرجل يقول ببساطة: لكنني لست كالأخرين. وهذا في رأي المحقق هو العذر الذي يوصف بأنه أفتح من ذنب. ويسأله المحقق: لم شوهد في الحديقة العمومية؟ وكان زيارة الحديقة جرم لا يغتفر مع أنه ذهب للحديقة ليشتم رائحة الأشجار لا غير.

وهذا يبدو شيئًا غير مسموح به في عرف الشرطة، وعرف المحقق. « أنت شخص غير عادي. ستبيت الليلة- ها هنا - ثم ينظر في شأنك في الصباح.

" (ص 26) وللشرطة مشهد متكررٌ في المدينة المغربية، وهو مشهد لا يغيب عن ذهن الكاتب، ولا عن شخصياته، ومحكياته السردية.

ففي قصة " الأيام الرمادية " يسلط السارد الضوء على هئيتهم وهم يحيطون بالشخص « معافطهم رمادية زرقاء فوق كراسيم . يمنحون الزوار نظراتٍ باردة. ذات استفسار وتحفُّظ. لا يتكلمون بأفواههم لكنهم يتكلمون بأعينهم. يمنحون رؤوسهم على أوراق بيض، وأقلام جافة زُرُق » (ص 51) وهذا المشهد يُضاف إلى مشهد المدينة المتوتر. « المدينة تتمطط. طرقات.. وشوارع .. وأزقة.. وأضواء.. وبنائات واطئة .. تتمطط فقرا وغنى.. في هذا المساء تعلن المدينة عن نفسها بوقاحة. الفتيات يسرن جماعات. والشبان يسرون جماعات. والجميع يراقب الجميع من طرفٍ خفيّ .. » (ص 55)

وفي قصة « من كلِّ حدبٍ وصوب » يتكرر المشهد نفسه كاشفا عما في المدينة من فسادٍ وتحبُّط « بلا وعي . عبر الزحام العريض. يحدقون جميعًا في الشارع المتحرك. والناس المتحركين.. والبنائات العالية. الجامدة. والسيارات المتحركة.. عن يمينهم. داخل المقهى. دربٌ ساكن. وعن يسارهم شارع متحرك. عبر الزجاج أيضا سياراتٌ قادمة . حافلات. رجال. نساء. أطفال.. فتيات. حديقة. أشجار. بناية المسرح البلدي الضخمة .. » (ص 97) ومن أتماط الفساد الذي يلتفت إليه الخوري المعتقلات التي يزعج فيها بالشباب المغربي، لا لشيء، إلا لأن أحدهم سار في مظاهرة. ها هو السجين في قصة « بعد الظهيرة » يعود إلى منزله بعد اعتقاله ليجد أمه في أحضان جنديٍّ من جنود الحكومة. كان قد اعتقل في مظاهرة طلابية، وبقي في السجن مدة غير قصيرة، ثم أطلق سراحه دون محاكمة. كان نشيطا جدًا في الثانوية. تزعم الكثير

من مشروعات الإضراب، بيد أنه لم ير البحر، ولم يستنشق عطر وردة، ولا رأى وجه فتاة. بقي قابعا في زنزانة مظلمة، لا يُسمح له بقراءة الصحف، ولا الكتب. سُمح له بلعب الورق، وتناول ما لا يستساغ من الطعام الرديء فحسب.

### فقهائ المآذب

ويتجاوز الخوري في قصصه القصيرة الموقف الإيديولوجي الذي عرضنا لوجوه منه، إلى موقف ديني أكثر تنويرًا مما هو في العادة. ففي قصة « جنازة » (ص43) يقفنا إزاء مشهد يتكرر في المدينة المغربية فضلا عن القرية، ذلك لأن مولاي مصطفى توفي وابنه الصغير لا يعرف شيئًا عن الموت. يروي الكاتب المشهد من وجهة نظر الصبي، وأسئلته المهمة. فبعد أن رأى ما رآه من حفار القبور، فجأة نبتت في فضاء المقبرة ثلاثة من الذين يزعمون التفتُّه في الدين.. ثلاثة فقهاء لم يستدعهم أحد قط .. وشرعوا يتلون سورة (يس) بأصوات مضطربة. من وجهة نظر الصبي، لم يكونوا صادقين في تلاوتهم، فالقرآن كان قد تحوّل لديهم لمشروع ارتزاق في هذه المقبرة كما في غيرها من مقابر في المدينة الكبيرة. هذا زمان الكفر إذن. زمن البِدَع. فأبواق السيارات طغت على أصوات الجنازة، وأصوات الشيوخ، وسورة يس. فالمدينة لا تعرف الموتى. بضع رجال فقط كانوا ضائعين وسط نهر عَرِم من السيارات. تلك هي الجنازة.

وفي قصة ثانية بعنوان « الرجال لا يتشابهون » صورة كاريكاتيرية لفقهاء آخرين يقرؤون الأناشيد الصوفية كبردة البوصيري، وغيرها، في الموالد، وحفلات الختان، وفي كلّ عقيقة لمولود، أو مولودة، يقول الراوي، واصفا

هذا الفريق من المنشدين الذين يطلق عليهم في العادة اسم (الطُّبَّة): « الفقهاء كانوا في عالم آخر. انتهوا من الترتيل بسرعة، ليأكلوا بسرعة. ويقتسموا الغنمة بسرعة. ففي مكانٍ آخر ثمة زَرْدَةٌ<sup>(2)</sup> أخرى ». (ص38)

صفوة القول أن إدريس الخوري قاصٌّ متمرسٌ في الكتابة السردية المكثَّفة، وهي لديه مثلما صرَّح في مقدمته « للبدايات » تشبه النجمة، كونها لا تغضُّ النظر عما يشهده واقعنا من فسادٍ مُستشرٍ، إن كان الأمر على المستوى الاجتماعي، والإيديولوجي، والسياسي، والأمني، أم على المستوى الأخلاقي، والديني. وهو، خلافاً لغيره، لا يُرائي، ولا يُداهن، بل يسمي كل شيء باسمه.

- 
1. للمزيد انظر: ما كتبناه عن اتجاهات القصة القصيرة في المغرب، مجلة أقلام، بغداد، مج 16، ع 2، س 1980 ص ص 40-56 وانظر المدني، أحمد: القصة القصيرة في المغرب، الإطار السوسيو-تاريخي وصعوبات الانطلاق، العدد نفسه، ص ص 56 - 63 وانظر مصطفى يعلى: فهرست المجموعات القصصية الصادرة في المغرب من 1947-1980 ص ص 121-123
  2. الزردة في اللهجة المغربية هي: الوليمة أو المأدبة.

## 13

### التشكيل الدرامي في صخرة سيزيف

في رصدها لمعاناة الإنسان العربي تفصح الكاتبة المغربية الزهرة رميح من خلال البنى الدرامية للقصص التي لا تقتصر على جانب واحد من حياة الناس عن وجوه شبه كثيرة وكبيرة بين هذا الإنسان وبطل تلك الأسطورة الإغريقية المعروفة بأسطورة سيزيف.

ففي قصة " الشهيد والفرعون " لا يفتأ الفرعون وهو هاهنا يرمز للحاكم العربي في قديمه وجديده، لا يفتأ يتبجح بعظمته ، وهو يطل على الجماهير من شرفة قصره المنيف. محاطا بحراسه الأشاوس، وبمستشاريه الذين أجادوا فن تزوير الحقائق، قائلين له عن الجماهير الغضبي: إنها تمجّدك يا مولاي (ص10). فيقول الفرعون واثقا ومتى كنت في حاجة للتمجيد؟ ولأنّ الذاكرة تخون الفرعون أحيانا فإنّ مستشاريه يبادرون قائلين " ذاكرة الآلهة لا يصيبها الوهن " (ص12) وعلى هذا النحو يشرع الوالي بتلاوة قرار التوريث: " هذا الابن وريثي، مُتّع بالحياة! إنني أضعه مكاني، إنه من سيشغل عرشي الثمين هذا. وسيصدر أوامره للرعية في كل مكان " وعندما ينتهي الوالي من تلاوة قرار التوريث على مسامع الفرعون، تنفرج أسارير هذا الأخير ، وتنبسط، فيقول متنفسا الصعداء " من شأن هذا أن يجعلني أنتقل لحياتي الأبدية وأنا قدير العين " (ص13)

ومثلاً هو متوقع يواصل الوالي تقريه من رئيسه الفرعون. فيتلو بعد ذلك نقش حكمة الأجداد " اعبد الملك، وضعه على عرش قلبك. فهو الذي يجعل مصر خضراء، مورقة، أكثر مما يفعل النيل العظيم في فيضانه العميم." وتبعا لهذا لا تخلو القصة من الغريب والعجيب. ومن استعادة نماذج من التاريخ، وشخص من الخرافات والأساطير. على عادة الشاعر في توظيف الأفتعة واستدعاء الشخص، لنتهي القصة بثورة الجماهير الغضبي على الفرعون، وعلى ولي عهده الوريث. وينتهي الراوي من رواية هذا الكابوس منتقلا من صورة المواطن المنحاز للسلطان إلى صورة الشهيد تارة، وأم الشهيد تارة، لا إلى الفرعون. مؤكداً أن الطغاة مها علوا في طغيانهم واستطاعوا أن يخدعوا الناس، فلا بد أن يأتي اليوم الذي تزول فيه الغشاوة عن العيون، وعندئذ تكون نهايتهم الحتمية في مكب للنفايات يسمونه " مزبلة التاريخ " .

والزهرة رميح تعنى كثيرا بالرمز، وتتجنب المباشرة، وتكتفي بالإحالة للمعنى بواسطة الرموز المكثفة. فالفرعون، والشهيد، والوالي، وأم الشهيد والطائر الأخضر .. بهذه الأدوات تقدم لنا حبكة قصصية بسيطة، وغير معقدة. يجد فيها القارئ نموذجا جيدا لفكرة المعادل الموضوعي التي تحدث عنها إليوت Eliot في وصفه لإبداع القصيدة إبداعاً غير مباشر، ولا تقريري. فالزهرة- ها هنا- تتخيل أحداثا وشخصا تبدو للقارئ غير واقعية، ومع ذلك يتعلق بعضها ببعض. أو يتمه، وينتج عن ذلك، ومن مجموع هاتيك التخيلات، وما يرتبط بها من وقائع جزئية، ما يومئ لوقائع جرت في الماضي القريب، في تونس أو في مصر أو في سورية أو المغرب.. أما إهداؤها القصة للشهيد البوعزيزي أو أحمد يسري عبد البصير، فأشارتان أوليان تؤكدان ما توحى به

هذه القصة على سبيل الرمز، وما تعرب عنه من موقف لا رمز فيه، فهو موقف محتفٍ بالربيع العربي، وبمن أشعل شرارته، وأضرم ناره، وإواره.

## ميديا

ولا تقتصر قصص الزهرة رميح على معاناة الرجل في الحياة العربية، فهي تركز تركيزاً شديداً على معاناة المرأة. ففي قصة بعنوان ميديا تجمع الكاتبة بين امرأتين، أولاهما زليخة امرأة العزيز، التي وردت حكايتها مع يوسف الصديق عليه السلام في القرآن الكريم، والأخرى ميديا بطلة الأسطورة الإغريقية القديمة التي تمثل بجبالها الأثوي الصارخ ذروة السحر المشوب بالحديعة، والغواية، والمكر، والغدر، الذي ينتهي بها لارتكاب جريمة بشعة تفوح منها رائحة الدم.

فنورة في القصة تمثل زليخة، وسعاد تمثل ميديا، أو لنقل بكلمة أدق تحار بين أن تكون ميديا أو زليخة. فهي المرأة المتزوجة التي أحبا زوجها في البدء حبا جما، ولكنه غدا مشغولا عنها، لاهيا كثيرا، وزاهدا فيها زهدا كبيرا. وذلك لسبب منطقي هو كونها مشغولة عنه بالأبناء تارة، وبمهمات البيت تارة، فلا تعنى بمظهرها حتى أصبحت بدينة جدا، وتبدل حسننها القديم قبحا منفرا في نظره. وهو الذي يُعرف بذوقه الخاص في النساء إذ يكاد لا ينجذب إلا للرشيقة منهن. وتقابل سعاد صديقتها نورة، وهي صديقة قديمة فاتما قطار الزواج. وأدركتها العنوسة. وتلاحظ سعاد كم هو الفرق بينهما؛ فنورة ما تزال تحتفظ ببعض الجمال، وبعض الأنوثة، ورشاققتها لا تزال تتراءى في قوامها الممشوق. خلافا لها هي، فقد اكتشفت بعيد ذلك اللقاء أنها تمثل كيسا من الخيش (خنشة) كدست فيها قوالب السكر، فبدا في مظهره الخارجي مترهلا

من هنا وناتئا من هناك، متبعجا في أكثر من موضع، أي أنه باختصار يبدو مثيرا للضحك. وعندما توقفت أمام المرأة، بعد نسيان طويل لذاتها، صرخت بفرع: يا إلهي! منذ متى حلت هذه الكارثة بجسدي؟! (ص 24)

منذ ذلك اللقاء سيطر عليها شعور غريب جدا. وانقلبت صورتها في عينيها انقلابا تاما " ففي الوقت الذي كانت تفخر فيه بجياتها الأسرية المستقرة، تجد نفسها الآن وقد سُرقت منها حياتها. وأنها لم تعش لنفسها يوما واحدا. وإنما عاشت لخدمة زوجها، وأبنائها، فهل يعقل أن تأخذها دوامة هذا الانشغال بهم، فتفقد بذلك علاقتها بنفسها للحد الذي تجهل فيه ما يحل بها من تغيير؟ وهذه الأسئلة أصبحت تؤرقها، وما كان يقينا قبل ذلك اللقاء أصبح بعده مثار تساؤل وشكوك ". .

ومما يزيد الطين بلة دعوة نور لها لتناول الآيس كريم في إحدى المقاهي، في كورنيش عين الزياب. ولم تغلح محاولات سعاد التي بذلتها لتعزية النفس عما تعانیه من أوضاع فقدت فيها جل ما كان يعد سلاحا لها بصفتها أنثى. كان حديث نورة عن الرجال، وما طبعوا به من ميل متأصل للخيانة، يزيدا هما، وغما، ولا سيما ما دار بينهما من أحاديث فتحت عينيها على الشيء الذي تعامت عنه، وهو انصراف زوجها عنها. بدليل عزوفه عن الخروج معها للتفسيح . وجاء حديث نوره عما تتمتع به هي من أجواء الانطلاق، لأنها لم ترتبط بزواج حتى الآن، كشيء يصب الزيت على النار. تقول " ألغيت فكرة الزواج من أساسها، فما الذي أبحث عنه لدى الرجل إن لم يكن الحب، وظيفتي تجعلني قادرة على تحقيق ما تحلم به المرأة. أجرة محترمة، سكن لائق، سيارة جميلة، ملابس أنيقة، عطور متميزة، أسفار.. مقاه.. مطاعم.. فما الفائدة

من ارتباطي برجل مدى الحياة؟ إن لم أكن قادرة على توفير الشيء الذي أحتاج إليه وهو الحب."

وتروي نورة لسعاد، رغبة منها في تصعيد الموقف، حكاية رجل عشقته لليلة واحدة. تتذكر أنه متزوج، وأن زوجته مشغولة عنه بالأبناء، وبواجبات البيت، والأسرة. وأنها لم تعد تهتم بمظهرها فازدادت بدانة حتى أصبحت بلا رقبة. وأنه مستعدٌ بسبب ذلك لإقامة علاقة عابرة معها بلا تحفظ. ثم تذكر لها تفاصيل تلك الليلة التي اختلت فيها بذلك الرجل. وهي للحقيقة، والأمانة، لا تنكر أن لديه بعض الوفاء، بدليل أنه شعر بعد فراغه منها بتأنيب الضمير. واعتذر لها عن تكرار اللقاء معها إذ لم يتجرأ على ممارسة الحياة إلا هذه المرة، ويريد لها أن تكون الأخيرة. فهو نادماً على ذلك ندماً شديداً و" المؤسف أنه اعتذر لي صباح الغد عن فعلته تلك، بكونه بالغ في شرب الخمر، فقلت له كل الرجال يخونون .. فرد عليّ قائلاً : لا ليس الرجل من يخون المرأة وإنما المرأة هي التي تخون". (ص34)

وبين حوار عن ذلك الرجل، وحوار عن ندمه، وعن ذكراه، بلغ الحديث والحوار منتهاه بإلحاح سعاد على معرفة من هو ذلك الرجل، ولو عن طريق الصور التي يمكن أن تحتفظ بها نورة. فعلى الرغم من أن هذه ادعت بإصرار اتلافها الصور، ولم تحتفظ منها بشيء، مما يذكرها به، وباعتذاره، فقد اعترفت لها في نهاية الأمر بوجود صورة أخفتها في حليّة على هيئة قلب ذهبي. عندما فتحت الحليّة ونظرت سعاد في صورة الرجل رأت فيها صورة زوجها فانهارت مرتظمة بالأرض. فاقدة الوعي. حائرةً مثلما تقول الساردة بين زليخة وميديا. (ص36).

يلاحظ القارئ ان في هذه القصة متتاليات سردية مبالغ بها، أو مفتعلة. فاللقاء الذي جمع بين نوره والرجل الذي ينبغي أن يكون خائناً يجري في بلد آخر. والليلة التي جرى عنها الحديث لا يُعرف أين كانت، وفي أي مكان استضافته نوره. ثم إن اعتذار الرجل بعد الذي بدر منه، وصدر عنه، لا معنى له ولا ضرورة، وهو تصرف غير متوقع، وغير قابل للتصديق. لا سيما وانه يعاني إهمال زوجته له، وتشاغلها عنه، وعن الاهتمام بحقه الشرعي. علاوة على أن حديث نوره عن ذكرياتٍ، وصور عدة قامت بإتلافها للتخلص من كل ما يذكرها به حديثٌ لا معنى له ما دامت تحتفظ بصورة في حلية بهيئة قلب. وما يزيد الطين بلة تكرارها أنها لم تعرفه إلا الليلة واحدة، فما جدوى الاحتفاظ بالصورة في قلب من الذهب. علاوة على هذا كله، فإن لقاء كل من نوره وسعاد جرى بالصدفة، مما يشكك بمدى مطابقة الحكاية مع الواقع الذي يتطلب أن يكون هذا اللقاء إما متوقعاً أو يجري لسبب.

ويبدو أن الكاتبة، لكونها أرادت الموازنة الدلالية بين ميديا ونورة، وزليخة وسعاد، في هذه القصة، جعلها تضحى ببعض الاحتمالات. فجاءت القصة تعبيراً عن معاناة شريحة من النساء في المجتمع العربي، فكلٌ منهن تحمل على كتفها صخرة سيزيف. وهذه الصخرة تهوي بها من حالق. فإن لم تخلص لأسرتها وأبنائها غضب عليها ومنها المجتمع، وغضبت على نفسها غضب الآلهة على سيزيف. وإن أخلصت لها على حساب ذاتها فقدت اهتمام الزوج، وغضبت على نفسها غضب الآلهة على سيزيف. فمن هو الذي يستطيع أن يضع الصخرة عن كتفي سيزيف. وما هي الطريق التي ينبغي له أن يسلك؟ أهو طريق زليخة، وما تدعو إليه من غواية؟ أم طريق ميديا وما ترمز له من انتقام يدعو للجريمة؟

عدا عن كون القصة تمثل نظرة منصفة للمرأة، تتضمن بنية فنية، وتركيبا، يقومان على الربط بين نماذج إنسانية مستمدة من التاريخ، والأسطورة، وأخرى يمتلئ بها الواقع. فالنساء اللواتي يشبهن سعاد في علمنا أكثر، ولا حصر لهن. وبذلك تكون الكاتبة قد نجحت نجاحا باهرا في تصويرها هذا النموذج الإنساني (سعاد) وهذا من إمارات الإبداع الفني القائم على الأصالة والخبرة.

### العشاء الأخير

تبدأ الحكاية في قصة أخرى بعنوان العشاء الأخير بعبارات تتم على المعاناة ، والقلق " باتت ليلتها تتقلب في الفراش .. تغفو .. تستيقظ .. تميل على جنبها .. وتحس بالدوار يجرفها في دوامته. " (ص 37) فهي على وشك أن تتخذ قرارا مصيريا، فإما أن تبقى على علاقة به، وإما أن تفارقه بإحسان. كثيرا ما قررت أن تضع حدا لهذه اللعبة العبثية . (ص38) واللعبة باختصار حب غير موفق. غير حقيقي. تنشبث بالوهم لعل وعسى أن يتغير الأمر. ولكنها لم تشهد تغييرا.

على أنّ شبح الفراغ ، والإحساس بالوحدة، يتهددانها، لذا تراجع نفسها مرارا، وتكرارا قبل الإقدام على خطوة كهذه. " فمجرد التفكير في الثلج يزحف عليها الصقيع، والحواء، الذي يحل بقلها بعد دفء. سيجعل دحما يدور بسرعة جنونية. وتكاد ينفجر في عروقها. الوحدة؟ ألا تعيشها فعلا؟ كانت تسأل نفسها خلال الأيام الماضية مدركة أن تأجيل القرار ليس أكثر من تمديد في عمر الوهم " (ص39) فالفراق يتساوى لديها مع الموت. ولهذا سرعان ما تتماهى بشخصية كيبوترا. فالتشابه إذا بينها وبين كيبوترا التي زفت نفسها عروسا للموت تشابه كبير. أما هي فتشعر بأنها تستسلم للسّم كلما التقت

بذلك الرجل الذي تود قطع علاقتها به في المطعم نفسه، الذي التقيا فيه في المرة الأولى، أي في اللقاء الأول. وعلى وقع الأنغام نفسها التي شهدت ذلك اللقاء المبكر، وفي أضواء الشموع الخافتة.

تبدو هنا المزاوجة بين شخصية المرأة في القصة وكليوباترا تدبيرا من الكاتبة الزهرة رميج للتعبير غير المباشر عن وضع هذه المرأة التي ترى في قطع علاقتها بذلك الرجل قسوة أشد من قسوة الموت. لكنها في الوقت ذاته تحاول الحفاظ على كيانها من التلاشي، وعلى انبساط أسارير وجهها الفاتن. وبذلك تكون قد سلكت في هذه القصة اتجاهها الذي همين على قصة الشهيد والفرعون. وعلى قصة زليخة وميديا. وهو اتجاهٌ يضيف على القصة القصيرة إذا شئنا الدقة والإنصاف طابع العمل الأدبي الفني الذي يسعى فيه القاص لاستيفاء عناصر الصنعة، وأدوات الإبداع، توكيدا لموقع هذا اللون الأدبي في السياق المعرفي للفنون. فكلما اقترب القاص من النماذج الإنسانية العليا، المستمدة من التراث، أو من التاريخ، أو من الأساطير، أو من النصوص الدينية، مقدسة كانت أم غير مقدسة، ازداد عمله الإبداعي لصوقا بالفن، خلافا لما يشيع في هذه الأيام من قصص قصيرة جدا قلما تتيح لكاتبتها ممارسة هذا النوع من التناص الثقافي.

### الأرملة الحسنة

يتكرر وضع العباء الأكبر من معاناة سيزيف وصخرته الكبيرة على عاتق المرأة. غير أن القصة الموسومة بعنوان الأرملة الحسنة، وعلى الرغم مما يوحي به العنوان، فإن قراءة عجلي لها تؤكد أن من يحمل الصخرة هذه المرة هو الرجل لا المرأة. فالزوج الذي أفلست الشركة التي يعمل فيها وسرّح فمين سرح من الموظفين، لم يعد قادرا على تلبية طلبات الزوجة المسرفة المبدرة،

فتقرر معاقبته على ما تصفه بالبخل، والشح، بهجره في الفراش. وبسبب ذلك يبحث لنفسه عن تسلية يجدها لدى صديق له أعزب. يعرض عليه هذا مرافقته إلى بيت عشيقته الأرملة التي توفي عنها زوجها الثري تاركا لها فيلا وثروة طائلة لتبدها في بذخ وإسراف على مبادئها، وعلى عشيقها وأصدقائه. على أن الزوج البائس خرج من تلك المغامرة بتجربة مريرة، فقد كشفت تصرفات صديقه مع الأرملة، ومع الخدم، ومع ولديها الصغيرين، أن الرجوع عن هذه التسلية حكمة ما بعدها حكمة: " وخرج يجرر قدميه متجها نحو سيارته، منطلقا عائدا إلى مدينته ، وظلت أصوات ندمائه تطنُّ في أذنيه:

- في صحة المرحوم. لولا بخله ما كنا لنستمع الآن . (ص53)

ترى ما الدرس الذي وعاه من تلك السهرة؟ واضح أنه استوعب الدرس جيدا. فالشح، والاقتصاد في الثروة، يعقبا ورثة يبددون على مبادئهم ما جُمع، وينفقون على لهوهم ما أدخر. كذلك الذي شاهده متقرزا، في بيت الأرملة، ولهذا عاد إلى سابق عهده، يتذكر المتاجر التي اعتاد التردد إليها مع زوجته المسرفة للتسوق، على النحو الذي أُلْفاهُ قبل أن تفلس الشركة التي عمل فيها وقتا ليس بالقصير.

### المشهد السردى

لا يخلو المشهد السردى الممتد من بداية القصة حتى آخر شيء فيها من العنف. وهو عنفٌ يراد منه إلقاء الضوء على الأسباب المقنعة لنكوص هذا الرجل - بطل القصة- وعدوله عما يبحث عنه للتعويض عن امتناع الزوجة من معاشرته، وفقدانه حقه الشرعي، إلى الرجوع لسيرته الأولى. ولا ريب في أن الكاتبة الزهرة أدارت الحوار فيها بحنكة، وفي ذكاء يدفع بالقارئ للإشمئزاز

من تصرف لصوص الميراث، ومن الأرملة، وصديقها بصورة خاصة. فهو لا يرتوي من الخمر ما دام على حساب غيره. ولا يفتأ يشتم الآخرين. ويعامل سائق الأرملة معاملة العبيد مع أنه موظف مثله، وفي منزلته إن لم يكن أعلى منه. أما الأرملة فإن طريقتها المقرزة في الحديث عن زوجها المتوفى، وبخه، وقذفها برزمة الأوراق المالية في حضن العاشق بأسلوب دراماتيكي هزلي، يدفع بالمتلقي دفعا للتعاطف مع الزوج المسكين، ويهيئ المرء لتوقع التحولات التي طرأت على صاحب الخلافات مع زوجته المسرفة.

وتبعاً لما سبق، فإن قصة الأرملة الحسنة، وإن كان العنوان يوحي بأن الصخرة تقع على كاهل المرأة، إلا أنها - مثلما ذكرنا من قبل - من حظ الرجل هذه المرة. فعلى الرغم من تحمله في السابق تبعات زواجه من امرأة مبدرة، وعلى الرغم من قناعته بأن الإسراف في هذه الظروف التي تمر بها الشركة، وعثوره على وظيفة أخرى أقل دخلاً، وأدنى راتباً، إسراف غير معقول، وتبذير غير مقبول، على الرغم من ذلك كله يستأنف سيرته الأولى، بتلبية مطالب زوجته حتى لا يكون مصيره كمصير زوج الأرملة التي لم يحظ منها إلا بالثناء على بخه، وما أتاحه لها، وبسرّة من مبادل فاحشة بأمواله المدخرة.

### تواطؤ

في قصة بعنوان تواطؤ تعود الكاتبة لوضع الصخرة مرة أخرى على كاهل المرأة. تلك المرأة التي ماتت لديها مشاعر الحب. ولا ترغب في شيء قدر رغبتها في الطلاق. ومع ذلك ليتها لم تطلق (ص58) وليت الحب لم يمت. فحيثما اتجهت تراءى لها ذلك الرجل فتهرب من ذكره، لينبري لها ويظهر في كل مكان. في الأثناء تزور المطعم الذي عرفته فيه للمرة الأولى. يقترب منها النادل

ظانا أنها وحيدة، فإذا بها تتخيل أنه جالس أمامها على المائدة وأنها تطلب نوع الطعام الذي تفضله الدجاج بالأناناس، وليس شرائح اللحم شبه النئ الذي كان يميم به ويفضله على الدجاج المشوي . وكلما حاولت حذف رقمه من بيانات هاتفها المحمول اكتشفت أنها ما تزال تحتفظ به. من هذه الهواجس التي تمر مورا في أعماق هذه الزوجة المطلقة تصل إلى نتيجة، وهي أن الأقدار تتواطأ معه ضدها ، فلا مناص لها من الاستسلام، ولا مفر، فلتعترف بالهزيمة . ترى هل يمكنها أن تعود إليه؟

هذا ما لم تجب عنه الكاتبة في القصة، وإن كانت توحى بهذا بإشارة تضمنتها مناجاة البطلة المطلقة " اللعنة. لماذا احتفظت برقم هاتفه؟ قالت وهي ترى يدها تضغط بسرعة فائقة على مفاتيح الهاتف ثم تلصقه بأذنها في إصرار عجيب " (ص61). وهذا الاتصال الذي تجرّبه كما لو أنه تصرف غير واعي، يشف عن أن العالم الداخلي لهذه الطليقة ما يزال مسكونا بحب ذلك الرجل الطليق. وهنا تتساءل: على الرغم من أن حبا لها شبع موتا فما الذي يجعلها تفكر بالعودة له؟ أي الوحدة أم الوحشة أم الحنين للماضي؟ أي كان السبب وأيأ كانت العلة التي تدعوها للاستسلام فهي تعبير عن معاناة هذه المرأة مع الصخرة التي لا تفتأ تنزلق عن المنكبين لتعود فتندرج مرة أخرى. فمن ذا الذي يستطيع أن يضع تلك الصخرة عن عاتق المرأة؟ أو عن كاهل الصبي ياسر الذي فقد والديه، واضحى يتيم الأبوين. ليجمع قوت يومه من حاويات القمامة. فيشفق عليه صبي آخر من أترابه فيختلس الفواكه الطازجة، والألبان، من الثلاجة ويقذفها في الحاوية كي يأتي صبي المزبلة فيستخرجها متغذيا بها وفضلات الميسورين.

صفوة القول هي أن الزهرة في قصصها هذه لا تتي توحى ، وتومئ ،  
 المعاناة الإنسان العربي ، رجلا كان أم امرأة. ولم تجانب الواقع إذ اختارت تشبيهه  
 بسيزيف لا في بطولاته، أو في تحديه للآلهة، ولكن في رضوخه لتلك العقوبة  
 الإلهية السرمدية، التي جعلت منه مواطنا رازحا تحت ثقل المعاناة، معتصما  
 بالصبر والجلد.

وقد وُفقت الكاتبة رميح في هذه المقاربة، لأن القصص من حيث البناء  
 لا تخلو من التشكيل الدرامي الذي يفصح عن التوترات النفسية، والوجدانية،  
 التي تعاني منها الشخص، فجاءة دلالات القصص وليدة تلك السلسلة المتقنة  
 التي لا تخلو في الغالب الأعم من التشويق.

## 14 حقيقة الإبداع في نجمة الصباح

من الملاحظات التي ينبغي التذكير بها عند الحديث عن القصة القصيرة، أنها- على الرغم من تسميتها تلك- ليست بالقصيرة فعلا، فإذا كان عدد الكلمات، أو العبارات، أو الفقرات، التي تتألف منها قليلا، غير كثير، فإنه يمتد بحدوده ليستوعب زمنا طويلا في معظم الأحيان، وليس الأمر مثلما يظن بعض الكتاب، ممن ابتدعوا شكلا هجينا سموه القصة القصيرة جداً، أو القصة الومضة، أو القصة المكثفة، أو القصة التوقيع؛ فهي محدودها المتخيلة تستطيع معالجة موضوع، والتركيز على جوانب متعددة منه، في أداء لا يتجاوز الوصف بالقصر.

### في انتظار غودو

ففي القصة الأولى من مجموعة الكاتبة المغربية الزهرة رميج «نجمة الصباح» تضعنا المؤلفة في بداية القصة في موقف تعود به البطلة إلى الوراء زمنا طويلا تتذكر فيه آخر ما نطق به الحبيب، وهو يهيمُّ بالسفر « ما أصعب الفراق! » و ما قالتها ردًا على هذه الكلمة « المسافات تفرّق والقلوب تجمع ». ولكن حوارا ينبثق فجأة من ذلك الموقف جرى بينها وبين صديقة لها شاركتهما تلك اللحظة، وهي على دراية بحكاية العشق التي تجمع بين الاثنين، وبالظروف العائلية التي تحول دون أن تنتهي هذه الحكاية بالنهاية السعيدة

المنتظرة: الزواج أو الخطوبة، على الأقل، فتقول لها: « ألا تخشين فتور الحب بعد أن يصبح كل منكما بعيدا عن الآخر؟ فالبعيد عن العين بعيد عن القلب » فتجيب بطلاة القصة قائلة إنها لا تخشى ذلك. وهذه قد تكون إشارة للاطمئنان من جهة، وتحذيرا يسوقنا لتوقع آخر، وهو أن لا يكون هذا الاطمئنان أكثر من سراب.

وهذا كله لا يزعم بطلاة الحكاية، لا سيما وهي تتلقى في الزمن الذي تتم فيه كتابة الحكاية، رسالة من الحبيب المسافر يخبرها فيه بعودته القريبة، فتحاول أن تبحث عن هدية تقدمها له بمناسبة هذه العودة، والخيارات كثيرة، وكل خيار ينفي غيره. وأخيرا تختار علبة جلدية أنيقة مبطنه بالحرير الأحمر تحتوي على موسى للحلاقة، وفرشاة، مذهبتين، وقرورة عطر فاخر ذات شكل مميز، وأنيق. (ص9)

يحتاج البحث عن الهدية، وردود أفعال البطلة إزاء الخيارات، وقتنا طويلا يضاف إلى ذلك الذي استرجعت فيه تفاصيل حكاية عشقها العذري. ويعيدها الأمل باستئناف اللقاءات بالحبيب لأجواء الخلافات العائلية التي تحول دون خطوبتهما، فتتذكر موقف أيها المتشدد الذي يريد لها زوجة لابن عمها، الذي عاشت، وترعرعت، معه في كنف واحد، وما تزال تأمل أن يقتنع عمها برأيها، فقد عاش معظم سنوات عمره في باريس، ولا شك في أنه منفتح على فكرة اختيار الفتاة للشخص الذي ترغب في الاقتران به.

وبصرف النظر عن رضا الأب، أو قبول العم بهذه الفكرة، فإن البطلة تقرر تنفيذ رغبتها بالزواج من الشخص الذي تحب إذا استطاع إقناع والديه. وهذا الجزء من الحدث يعود بنا أيضا إلى زمن سابق يطرد فيه الحوار بين

الفتاة والشاب الذي يخشى فقدانها، وهي تطمئننه بإصرار « أخبرت أمي أن زواجي من الرجل الذي يرغبان فيه أمرٌ مستحيل، وأن ثروته، ومكانته، وعملة، أمورٌ لا تمُنِّي » (ص10)

والحوار المطرد بين العاشقين كان قد جرى في الماضي، ويقدم في القصة، ويستعاد، في هيئة مونولوج داخلي، كما لو أنه يجري في زمن كتابة القصة. والقارئ، في هذه الحال، يتحرك في اتجاهين: اتجاه نحو الماضي، الذي يمتد لبضع سنين، واتجاه نحو الحاضر، الذي ينتظر عودة العاشق المسافر، وتقديم الهدية المنتقاة له لمناسبة العودة. وهذا كله لا يعدو كونه تداعياتٍ تنثال على وعي البطلة، وهي تبحث عن الهدية. وتنتقيها، وتشتريها، وتغلفها بالورق الأنيق الملون، وتعود في طريقها إلى المنزل، ليحدث أمرٌ جديد طارئ يؤدي لانقلاب في مجريات القصة، فقبل الدخول في مبنى العمارة التي تقيم فيها ألقت نظرةً في صندوق البريد، فوجدت رسالةً أخرى منه « إنها منه، فهذا خطأ!» وتهرع في فرح غامر لتقرأ الرسالة، ولكن الرسالة الجديدة تحمل إليها خبراً مفاجئاً تترتب عليه تحولاتٌ أساسها الانتقال من شعور من ترقب عودة المحب، إلى شيء غير قليل من الإحباط، فقد اعتذر عن العودة في مناقشة باسم الحب الذي جمع بينهما سنوات كي تصفح عنه، وتغفر له هذا الشكران. (ص11)

تعود بنا قراءة الرسالة إلى الماضي أيضاً « تذكرت ذلك اليوم الذي وضعت فيه حدًا لضغوط العائلة» صدت إحدى النساء اللائي جنن يخطبها « اسمعي سيدتي. أنا لا أفكر بالزواج حالياً، لست مستعدة لتحمل مسؤوليته، فاجحي لابنك عن أخرى» (ص12) أما الهدية التي ظلت تنتظر،

فقد أصبحت مع الأيام مثل كتاب قديم لمؤلف حكيم تستلهم منه العظة، والعبرة، التي تساعدها على مواجهة دروب الحياة الشائكة. ومن يعد قراءة القصة، متجاوزًا لحظات التشويق، يلاحظ ما يأتي:

معالجة الكاتبة لموضوع مكتمل: حبّ، فحرص على الزواج، فعراقل تتهض في وجه الشابين، فسفر أحدهما وبقاء الآخر على العهد ينتظر، فوعد بالعودة، فتخل عنها، وإحباط تصاب به الفتاة. حوارات مطردة: مع العاشق، مع صديقة، ومع السيدة التي جاءت لخطبة الفتاة، وأخيرا حوار الأم- أم الفتاة- مع تلك السيدة. ثلاث جولات متكررة في الأسواق بحثًا عن هدية تليق بالعائد المحبوب، تكرار الاختيارات، والعدول عنها إلى أن يقع الاختيار على الهدية. إشارات لأمكنة متعددة في مقدمتها الأسواق، والمحطة، والعمارة. خلاصة تنتهي بها، واليها، القصة.

فمثل هذه الأركان، التي تقوم عليها قصة (الهدية) للزهرة ربيع، تؤكد أنها ليست قصيرة في الحقيقة، وأن تسمية هذا اللون الأدبي بالقصة القصيرة، تسمية لا علاقة لها بطول النص، أو قصره، وإنما هي قصيرة لأنها تعالج موقفاً واحداً يتشكل منه موضوع (مضمون) ذو أهمية قصوى في حياة إحدى الشخصيات الرئيسة، وهي- ها هنا - الفتاة التي انتظرت طويلاً، واشترت هديةً، لتصاب في الخاتمة بخيبة أمل لا تقل مرارة عن خيبة الصديقين اللذين ينتظران غودو طويلاً دون أن يأتي في مسرحية صموئيل بيكت المعروفة "في انتظار غودو". وبكلمة أوجز، وأدق، تؤكد قصة الزهرة ربيع أنها ليست قصيرة، وأن التسمية لا علاقة لها بالحجم، وإنما هي قصيرة تمييزاً لها عن الرواية التي تقوم على أركان أكثر اتساعاً، وتعدداً، وتشابكاً، مما يحتاج إلى مزيد من

الأعباء الكتابية التي لا تواجه كاتب هذا اللون من القصص. ففي القصة- مثلما يلاحظ القارئ- صراعٌ حادٌ بين فضيلة الوفاء في الحب، ورديلة التخلي عنه، فعلى الرغم من أن الفتاة ضحّت بالكثير، عندما رفضت جل الذين تقدموا لها خاطبين، إلا أن العاشق- الرجل - تخلى عن عهده الذي وعد أن يفني به، وأن يذلل ما يعترض حبهما من عقبات، وأن يتزوج فور العودة من سفره، حتى وإن تعارض ذلك مع مشيئة الأبوين.. تخلى عن ذلك ببساطة دون أن يرفَّ له جفن.

وهذا كله، أو بعضه- على الأقل - يفتح أعيننا باتساعها على حقيقة مؤداها أن القصة القصيرة فنٌ إبداعيٌّ لا يقاس بحجم، ولا يقاس بما يُشبه الحجم، ولهذا كانت قصة " الشيخ والبحر " لهمنجوي Hemingway قصة قصيرة مع أنها تقع في صفحات كثيرة، تناهز المئة. فهي فنٌ ذو بناءٍ سلس، ومرنٍ، يتسع لما لا يتسع له أي قالب قصصي يكتب، وينشر، تحت مسميات أخرى؛ كالومضة، أو المكثفة، أو التوقيع، فالقصر، والومض، والتكثيف، أمور لا علاقة لها بالحجم، وإنما يُعنى بها - في الحدود التي يَسمح بها المعجم اللغوي- خلوُ القصة من الاستطراد، والحشو، والإسراف في الوصف، و الإكثار من المتواليات السردية، كي لا يختفي الانطباع الناتج عن العقدة خلف التفاصيل الزائدة التي تجعل منها قصّة مملّة، تثير سأم القارئ .

### وحدة النهج

وغنيٌّ عن القول أنّ قصة (الهدية) التي سبق الوقوف لديها، قصة ترتكز على محور أساسي، هو خيبة الأمل، التي منيت بها المحبة المنتظرة، وقد استوفت الكاتبة على لسان الراوي العليم جوانب هذه الحكاية، مستدعية

الذكريات، التي تحيل الزمن فيها إلى زمن متشطٍ غير متسلسل، ولا مطّرد. وهذا التوجّه يغلب على قصة أخرى أيضًا هي قصة (تكريم) (ص21) إلا أن الفرق هو التركيز بقوة على الشخصية (سي عمروش) بدلا من التركيز على حكاية التكريم. فما إن ينتهي حفل التكريم، وينتهي القارئ من قراءة القصة، حتى نكون قد وقفنا على الكثير الجيم من ملامح هذا الإنسان (المقاوم) الذي يشاطر بطلة (الهدية) محنة الانتظار، وسوء المآلات.

ومع أن الزهرة رميح تستهل قصتها بخبر يعيد لسي عمروش شعوره بالثقة المهزوزة، خبر يفيد بأنه جمعية قدماء المقاومين، قررت - أخيراً - وبعد انتظار طال أمده، وصبر نافدٍ لم يتناه مدده، إقامة حفل تكريم له على ما قدمه من أرجال، وما خاضه من كفاح و نضال، في إشارة تعدّ حافزا يستثير فضول المتلقي، الذي له هو الآخر حضوره في فضاء النص، فعلى أي شيء يكرم سي عمروش، الذي هو الآن مصابّ بالشلل النصفي، ولا يتنقل إلا بوساطة كرسي خاص بالمقعدين؟ الجواب بالطبع آتٍ على هيئة الذكريات التي تقتحم حاضر الشخصية القصصيّة، فهو يتذكر الآن يوم ألف أول قصيدة (زجل) تصدى فيها بحماسة ثورية للظهير البربري (16 / 5 / 1930) الذي أصدره الاستعمار الفرنسي لتفريق الصفوف، وتقسيم الشعب المغربي على اثنين، بدلا من البقاء شعبًا واحدًا، وصقًا واحدًا. وقد أصبحت تلك القصيدة نشيدًا ذائما يردّده المقاومون في أنحاء المغرب عرضًا وطولًا. مما شجّعهم على نظم أرجال أخرى مقاومة، وعلى الانخراط في المقاومة المسلحة، على الرغم من أن لأزجاله تأثيرًا أقوى من تأثير البنادق. يتذكر هذا كله، ويتذكر أنه يُعيد الاستقلال لم يظفر بما ظفر به آخرون من الامتيازات

« بعد الاستقلال حصل رجال المقاومة وأبناء الشهداء على الكثير من الامتيازات، إلا هو » وكلما أُلحَّ عليه معارفه بضرورة أن يطالب ببعض ما له من حقوق، كغيره من رجالات المقاومة، أُلحَّ في الجواب « لم أقم إلا بواجبي تجاه وطني، لم أكن - في يوم ما - أنتظرُ مقابلا لوطنيتي " (ص23)

ومثلما يقول المثل: ما خاب من انتظر. فقد آن الأوان لترد جمعية قدماء المقاومين بعض ما لسي عمروش من دين. صحيح أنه لم يستشهد في المعارك، ولا نُجِّح به في واحد من المعتقلات، لكنه مع ذلك يمكن أن يكون ضيقاً في حفل تكريم على الهامش. فعندما حلَّ اليوم الموعود، وهو يوم السبت، وتم إحضار سي عمروش من منزله على كرسيه المتحرك، كانت القاعة الكبيرة شبه خالية، أو خالية تماماً إلا منه، ومن أبنائه، وثلاثة متحدثين. أما الأول، فقد تحدث مطولاً عن الجمعية، وأما الثاني، فقد ألقى محاضرة ليست أقصر من محاضرة السابق عن الزجل، ودوره في مقاومة الحماية الفرنسية الغاشمة، ولم يفته أن يشير إشارة سريعة، وخجولة، للمكرم سي عمروش، ولم يفته أيضاً أن يترحم على روحه الطاهرة، مع أنه ما يزال حيًا وموجودًا في القاعة. وأما الثالث والأخير، فقد بادر لتصحيح خطأ المتحدث الثاني، داعيًا لعروش بالصحة، وطول العمر، ثم اختتم التكريم بهدية متواضعة: بضعة كتب في رزمة مغلقة بورق ملون كالذي تلف به الهدايا المقدمة لطلبة المدارس أمام أنظار كاميرا الفيديو.

وتبعاً لهذا فإن سي عمروش نموذج إنساني محبط استطعنا من التفاصيل الصغيرة التي أشارت إليها الكاتبة، سواء عن طريق الراوي العليم، أو عن طريق الحوار، الذي جرت استعادته بين عمروش وغيره من شخوص، أو عبر

التداعيات المونولوجية التي امتدت بزمن القصة امتدادًا يصل التكريم بالماضي المرصع بالأزجال، وبالمقاومة، وبجحاسة الثائر الذي لا يريد ثمنًا لوطنيته، ولا مقابلًا. وبهذا يغدو عمروش من حيث هو شخصية قصصية نموذجًا مختلفًا عن العاشق المسافر في قصة الهدية. وتتنوع الشخصيات في القصة يغتني القارئ بضروب من المعرفة بالنفس البشرية؛ فقد اكتسبنا من قراءتنا لقصة الهدية معرفة بالعاشق الذي ينقُص وعده، وبالمرأة التي تضحي بكل شيء مقابل وفائها بما عاهدت عليه الحب.

### الماضي دائمًا

ومثل هذين النموذجين لا يُستطاع تصويرهما في قصص مختزلة اختزالاً شديدًا في بضع عبارات، أو كلمات. فلكي تعلق هذه النماذج بذهن القارئ وذكريته، لا بد من تفاصيل تريقُ الأضواء على عالم الشخص الداخلي. وهذا ما نعثر عليه في قصة أخرى للزهرة، بعنوان «المقصورة المحرمة» فقد فوجئت السيدة التي لا تملك من المال ما يكفي بمقصورة خالية في القطار، على حين راح الركاب يتكدسون في تراحم عنيف، وخانق، داخل المقاصير الأخرى، فما كان منها إلا أن اختارت براءة الساذج البسيط هذه المقصورة، وألقت بكلماتها المجهدة في مقعد وثير مريح، وهي تتنفس الصعداء: الله على الراحة! لكنها تكتشف بعيد دقائق أن المكان الذي اختارته خاصٌ بالأجانب. وأن الأجرة التي تدفع مقابل الجلوس في تلك المقصورة تزيد بمبلغ 21 درهما ونصف الدرهم عن ذلك المبلغ الذي دفعته. وهذا ما طلبه منها مراقب التذاكر، مهددًا بنقلها إلى مقصورة أخرى، إذا لم تبادر لدفع الزيادة. وعلى الرغم من أن ميزانية السيدة لا تكفي، إلا أنها، وبعد تفكير طويل، قررت دفع هذه الزيادة. فعلث

ذلك لا لأنها تجد الراحة في هذه المقصورة حسب، ولكن لأنها تعيدها إلى ذكريات الماضي، وتمنحها الفرصة لاسترجاع واقع أليم لم يعد قائماً إلا في الماضي البعيد (ص 62) فما هو هذا الماضي؟

يحيطنا الراوي علمًا بحكاية هذه المرأة، فرؤية الأجنب يقتحمون المقصورة، وهم يثرثرون بلغة غير لغتها العربية تجعلها تشعر بالاستفزاز الذي سرعان ما يتطور إلى تحدٍ. وهو الإحساس الذي ينتابها، ويلازمها، منذ سنوات عديدة عندما استشهد زوجها الشاب في إحدى التظاهرات ضد المستعمرين الفرنسيين. لذا لا ترى في هؤلاء الذين يشاركونها المقصورة إلا أعداء " رملوها " في عز شبابها « و » يتموا « بذلك أبناءها الصغار، فكانت، وما زالت، تردّد كلما أصابها مكروه، حملتها الشهيرة « صيحة النصارى والعديان " وقد مضى على ذلك زمن غير قصير، تراجعت فيه حدة الأثر الذي تركها فيها استشهاد الزوج، ولكنها الآن، مع رؤية هؤلاء، عادت من جديد، أما مراقب التذاكر، فقد أيقظها من ذلك الاستسلام للماضي، بعد أن طالبها بدفع واحدٍ وعشرين درهماً ونصف الدرهم، أو الانتقال لمقصورة أخرى، كنتك التي يتكدّس فيها الركاب، ويتزاحمون. يذكرها المراقب بالأبناء، وبتكاليف العيش، وبابنتها التي ألحت عليها لزيارتها في الرباط. وبابنها الذي لا يملك ما يكفي أسرته وأمه. وبزوج ابنتها الذي لا يختلّف وضعه المعيشي عن وضع الابن. فلو كانت تعرف أنّ اختيارها الجلوس في هذه المقصورة سيدكرّها بهذا كله، لاختارت أن تجلس في مقصورة أخرى مع الجالسين. ولكن هذه الهواجس جميعاً شيء، ورؤية الزوج الشهيد مضرّجاً بدمه، ممدداً، تحول أصوات الأعيّة النارية دون سماع صوته، وهو يقول لها جواباً عن السؤال: لمن تتركنا؟ لمن؟ قائلاً: للغد الجمل (ص 62) شيء آخر. ذلك لأن هذا الغد، الذي توقع له

الزوج أن يكون جميلاً، لم يكن مثلما توقع. الشهيد مضى شهيداً، والمقصورة تمتلئ بالأجانب، والدرهم الواحد والعشرون تدفع للجاي، فيما يحاول الجسم المتداعي الاسترخاء مستريحاً في الأريكة المحملية من عناء يوم شاق.

وواقع الأمر أنّ هذه السيدة، إذا جُردت من التفاصيل، لا تختلف من حيث الجوهر عن بطلة قصة (الهدية) ولا عن سي عمروش في قصة (تكريم) فنحن أمام شخصيات قصصية يغلب عليها المعاناة من هموم مشتركة أساسها كوايس الماضي. ولهذا فإن القارئ يتذكر هذه الشخصيات، لسبب بسيط، وهو أن المؤلفة اعتنت بها، وعالمها من جوانب مختلفة، ومتعددة. ولم تكتف بالأسماء، أو بالضائر، أبطالا للقصص. وإنما هي قصص تروي شيئاً من حاضر الشخصية، وشيئاً من ماضيها، وحواراً يجري بينها وبين غيرها من الشخص، شخصيات تتحدث، وتتذكر، وتتأمل، وترتب الوقائع، ولا تصنّ علينا بما يشقّ عما يجيش في أعماقها من هواجس، ويصطخب من أحاسيس. ومثل هذا التشخيص يحتاج لصنعة فنية، وبراعة سردية تتطلب - علاوة على اللمحات الموجزة- بعض التفاصيل التي تجعل من القصة بناءً له قوامه، ونسيجُه المطرد، وسلاستُه، وحبكته التي تظفرُ ممّا بالإعجاب، ومن ذائقتنا بالتقبُّل، والترحاب. فضلاً عن الاستحسان وليس الاشتهاجان.

فِي السَّيْرَةِ  
مَخَيُّ الذَّاتِ وَالْمَكَانِ



## 15

## أحمد المديني: غرب وشرق

على عهده يجوب المديني (أحمد) الآفاق مرتحلا بين أقطار عربية وأخرى غير عربية، محتفظا في ذاكرته النشطة بالكثير الحجم من المشاهد والانتطاعات المدهشة، التي ما تلبث أن تشق طريقها إلى الكتابة بجزر الموهبة السردية التي يتمتع بها، وممداد السخرية التي يجيد استخدامها في استعادة ما مضى، وتذكره، وتدوينه في الأوراق، تدوين العارف بالله محيي الدين بن عربي - نزيل دمشق - لأشعاره، وأوراده في " ترجمان الأشواق".

ومن حسن الحظ أن العالم العربي يمتد في قارتين، فهو كطائر يخلق بجناحين. أحدهما ينتهي في المغرب، والثاني في المشرق. والمديني لا يستطيع التحليق بواحد منها، لذا دأب على زيارة بلدان المشرق العربي، فله فيها الذكريات الطيبة، والأصدقاء المحبون. وله في بيروت ودمشق وبغداد وعمان ورام الله والدوحة ودبي والديار المقدسة في مكة والمدينة مثلما له في القاهرة، أروع الذكريات التي يجود بها قلمه السخي على قارئه في أسفاره المتعددة، ومنها هذا السفر، الذي يمثل جزءا من سيرته الذاتية، وذكرياته العبة بالمسليات، الزاخرة بالدعابات: " نصيبي من الشرق".

يتضمن الكتاب ثلاث وقفات إزاء رحلات ثلاث أولها إلى بيروت، والثانية إلى عمان، والثالثة إلى القاهرة.

ولئن كانت بيروت في العادة محطة لا بد منها، ومن المرور بها قادمًا من باريس، أو عائداً إليها، أو ذاهبا نحو بغداد، أو أي عاصمة أخرى من عواصم الشرق، إلا أن لبيروت من المزايا ما لا يتوافر لأي مدينة أخرى من المدن. ولهذا فإن ظمأه لها، وأشواقه، لا تشفيها زيارة أو اثنتان. ومن تكرار زيارته لها أصبح على دراية ومعرفة بكل صغيرة فيها وكبيرة. فهو يذرع شارع الحمراء وما فيه من مكاتب، ومن مطاعم، ومن مقاهٍ، ذرع الخبير بالمكان الأليف. لا ذرع الزائر غير المقيم، المستعين ببعض المضيف. وينزل في فنادقها نزول العائد لا نزول الوافد. سواء أكان الفندق باسم الكافالي، أو ماي فلوري.

وأما ما تركته الحداثات في شارع الحمراء، فشيءٌ يثير في نفسه الشوق القديم على مذهب علي بن الجهم في شعره:

أعدن لي الشوق القديم ولم أكن سلوٲ ولكن زدنَ جمرًا على جمر  
يعود به الشوق إلى ما كان زاهدا بما هو كائن.

ولعله لا يجد فيما يعرفه في وسط بيروت ما يغني عن أيام شارع الحمراء ولياليه. فقد كان لمشروع الراحل رفيق الحريري الذي يتألف من بنايات حديثة ضخمة، ومقرات حكومية، وإدارية، وبرلمانية، أقيمت على أنقاض المدينة التي دمرتها الحرب الأهلية، أثره الكبير في التحول السريع الذي نقل موضع التركيز في بيروت من شارع الحمراء إلى ما يسمى قاع المدينة Down Town إذ أصبح هذا القاع مركزا حداثيا يجتذب الزوار، والسائحين، والمصطافين، لا

سببا الوافدون منهم من الخليج العربي. وسرق - لوقت - إشعاع مراكز حيوية أخرى كانت بيروت تتيه بها في السابق.

ومع ذلك لا يستطيع المدني في زيارته الأخيرة لبيروت أن يفضل، كغيره، هذا الجزء من بيروت، الذي يضح بالحركة والحيوية، على شارع الحمرا. فقد بقي خلال إقامته ببيروت يراوح بين الموقعين. ولا يخفي أنه يجد نفسه في شارع الحمرا، وفي المقاهي المنتشرة فيه، وتحت اشعة الشمس الدافئة في خريف 2011 بدلا من البقاء في الظلال الباردة لبنايات قاع المدينة. وفي بيروت ملكها غير المتوج بول شاول، الذي تعود علاقته به ومعرفته إلى سبعينات القرن الماضي. ومثلا يأنس الكاتب لصوت فيروز سفيرة السماء على الأرض يأنس أيضا لقربه من هذا الكاتب اللبناني، الذي يعزى إليه نشر أول كتاب يعرف القراء في المشرق العربي بالأدب المغربي.

وفي القسم الثاني من الكتاب، الذي وسمه المؤلف بعنوان " وأول ما قاد المودّة بيننا " وهو شطر من الشعر تتمته " بوادي عقيق يا بئين سباب ". يتحدث عن زيارته لعمان . وذلك لأن الأديب المدني تعرض لإشكال أمني لدى حضوره مؤتمرا أدبيا فيها عام 1994 . وقد تركت تلك الزيارة لديه انطباعات سيئة للأسف. فلم يكن سعيدا بالمكان الذي عقد فيه المؤتمر، ولا سعيدا باسم الشارع الذي يقع فيه الفندق، ولا بعقد الجلسات في الفندق نفسه. ولا بمعاملة شرطة المطار له عند المغادرة. فقد احتجزوا جوازه الفرنسي، ولم يسمحوا له بالمغادرة إلا بعد لأي. وعندما اتصل بفخري قعوار لعله يتدخل أجابه بعبارة مختصرة بأن هذا من اختصاص وزارة الداخلية، مع أن هذا معروف، إذ لن يكون من اختصاص وزارة البيئة، مثلا، ولا وزارة التربية.

لكن المدني بعد ذلك زار عمان مرارا. وكانت إقامته في بعض الزيارات تطول أياما لأن من يرد الذهاب لبغداد برا، بسبب حظر الطيران في الأجواء العراقية، لا مندوحة له عن المرور بعمان. وتكررت زيارته بعيد العام 2003 ووجد فيها صلاته بالشاعر حميد سعيد، الذي يروي في هذا الكتاب الكثير عن شجونته، وشؤونه. وعن لقاءاته به في مقهى الفوانيس في شارع الغارندز. لقاءات لا تخلو من استرجاع الذكريات عن أيام بغداد الرئيس الراحل صدام حسين.

واختلاف انطباعات المدني عن عمان تدفع به للصرحة في الحديث عنها، رافعا عن قلمه ما يشوب سرده من تحفظ، فهو يتحدث عن فلافل هاشم، بلا تردد، وعن أطباق الفول، وكنافة حببية، وكشك أبي علي الثقافي، بأسلوب لا يخلو من تندر وفكاهة وخفة ودعابة، مما يضيف على نسيج الكتاب المزيد من الطلاوة، والعموية والحلاوة. ويسلط المؤلف الضوء على سائقي التاكسي فقد نصح المدني من يزورون عمان بقراءة الفاتحة على أرواحهم كلما هم أحدهم بالانتقال من مكان لآخر بسيارة أجرة. ومن يقارن بين هذه الصورة التي يرسمها المدني بريشته لعمان وتلك التي رسمها لها عبد الرحمن منيف في كتابه عمان في الأربعينات (1994) يستنتج أن المدينة قد تغيرت تغيرا كبيرا.

أما الرحلة الأخرى التي هي أكثر امتاعا من السابقتين فهي رحلة المدني إلى المحروسة. وتشاء الأقدار أن تكون هذه الرحلة بعد الـ 30 من يونيو من العام 2013 والقاهرة تغلي غليان المرجل بعد أن أطاح الجيش بالرئيس المنتخب محمد مرسي. وقد حذره كثير من المحبين طالبين منه أن يختار وقتا آخر، إلا أن المدني وجد نفسه يلبي نداء الشوق لمصر المحروسة. واصفا

باسلوبه الشيق زيارات أخر قام بها للقاهرة. معددا أصدقاء الكثيرين فيها وعلى رأسهم بهجت عثمان، مؤكداً أن علاقته بشعراء مصر وكتابتها تعود إلى زمن مبكر عندما كان يتلقى المحاضرات لنيل الدرجة الجامعية الأولى. وأنه ما يزال يحفظ بعض أشعار صلاح عبد الصبور من ديوانه الناس في بلادي. وأنه معجب بأشعار أحمد يوسف نجم، وبأغاني سيد درويش، وأم كلثوم، وشادية. غير أن ما هو مشترك في سيرة المحروسة، وسيرة بيروت الشيطان بتعبير نزار قباني، أن ليالي القاهرة تشبه إن لم تكن أكثر إثارة ليالي الحمرا في بيروت.

ومثلما يشده الحنين لشارع الحمرا في بيروت يشده في المحروسة شارع طلعت حرب، وميدان التحرير. فحيثما أقام، وحيثما تنقل، وأيا كانت المغريات، فإنه لا يستطيع أن يقاوم رغبته في الذهاب إليهما. وأيا ما يكن الأمر فإن لسيرة المكان لدى المدني طابع التوثيق. فقد تضمن هذا الجزء من كتاب نصبي من الشرق، وهو أكثر أقسامه طولاً من ص 93- 204 معلوماتٍ قد لا يجدها القارئ في غير هذا الكتاب. ففيه شهاداتٌ دقيقة عن الحياة الأدبية، والمؤتمرات الثقافية، وملتقيات الرواية في مصر، وفوق ذلك يتضمن جزءاً من الخطاب الذي ألقاه صنع الله إبراهيم صاحب رواية نجمة أغسطس معلناً رفضه جائزة الرواية العربية كونها تركيبة للنظام المصري الذي ما فتئ يدعو للتطبيع مع الكيان الصهيوني، ويغض النظر عن حصاره لغزة.

وقد صور المدني براعته السردية المشهد تصويراً ساخراً.

ولم يفته التنويه بأصدقائه بهاء طاهر، وإبراهيم أصلان، وإدوار الخراط.

وقد يطول بنا الحديث إذا نحن أشرنا لجل ما في كتاب المديني هذا من حوارات ساخرة، كتبت باللهجة المصرية، ومواقف مثيرة، ويخشى أن يكون في ذكرنا لها ها هنا ما يصرف القارئ عن قراءة الكتاب. لذا نكتفي بما نهينا عليه، وأشرنا إليه، من مواقف وشهادات وذكريات لعل فيها ما يشجع القارئ على قراءته مباشرة، والتمتع بأسلوب المؤلف الرشيق، وبجماليات بيانه الأنيق. فهو بخبراته السردية يحيل الذكريات، والمواقف، إلى شريط متصل من الأفاصيل التي لا تفارقها عين القاص اليقظ، ولا تغيب عنها هيمنة الراوي الذي يتقن تقديم ما يرويه.

وللمديني المفتون بالرحلة، وبالسيرة، كتب أخرى على هذا النمط، يتابع فيها علاقته بالأمكنة، ومحكياته الذاتية، ومنها كتابه نصبي من باريس، وكتابه الآخر " فتن كاتب عربي في باريس ".

### نصبي من باريس

فمنذ كتب رفاة رافع الطهطاوي كتابه الرائد 'تخليص الإبريز في تلخيص باريز' في النصف الأول من القرن التاسع عشر، وباريس تحتل حجر الزاوية في كتابات الرحالة والموفدين والمهجرين العرب من الأدباء والشعراء والدارسين والمفكرين، فبعد رفاة الطهطاوي ( 1801- 1873 ) ظهرت كتابات علي مبارك (1823- 1893) في علم الدين، وهو كتاب مقامي، يدور حول مهندس انتقل إلى باريس لمتابعة دراسته العليا بين عامي 1844 و 1850 وفي انطباعات هذا المهندس عن باريس ما يتلخص في أنها " أحسن مدن الدنيا وأعظمها لحسن نظامها، وكثرة ما فيها من المباني اللطيفة، والأشياء الظريفة".

وأحمد فارس الشدياق (1805- 1887) في الساق على الساق، وفي كنز  
المحبا الذي يقول فيه واصفًا باريس:

أذي جنّة في الأرض أم هي باريس

ملائكة سُكّانها، أم فرئيس

وبعد الشدياق ظهر كتابٌ لفرنسيس مراث (1835- 1874) الذي  
فتن بباريس أيما افتتان، ولا سيما بما فيها من حياة حضارية قوامها العلم والعقل،  
والنظام القائم على الحرية والمساواة. تلاه المصري محمد الموليحي (1858-  
1930) الذي تحدث على لسان عيسى بن هشام مؤكداً أن باريس مدينة  
كثيرة المحاسن، جمّة المساوي، وعلى الشرقي أن يأخذ منها ما حسن، ويترك  
ما لم يحسن. ويعقوب صنوع الملقب بأبي نظارة الذي نشر في العام 1899  
كتاباً بعنوان " البدائع المعرضية، في باريس البهية " ويبدو لمن يقرؤه كتاباً  
يروى فيه مشاهداته معارض باريسية استمرت ستة أيام طاف خلالها بقلمه  
في المسارح، مؤكداً أنها (تباينات يشخصون فيها كفيات من سلف من القرون  
الخالية، وما كانوا عليه من مساوي ومن مناقب، وكيف كانت معاملاتهم  
ومخاطباتهم، حتى يُعتبر الرأي، ويُتقضى المليح من القبيح، والشريف من  
الوضيع).

ومن الأدباء الذين أقاموا بباريس ردحاً من أعمارهم فكتبوا عنها كتابة  
شيقة أحمد شوقي (1968- 1932) وتوفيق البكري (1870- 1932)  
صاحب صهاريج اللؤلؤ، وأحمد زكي باشا (1867- 1934) ومصطفى عبد  
الرازق (1885- 1947) ومحمد كرد علي (1876- 1953) ومحمد تيمور  
(1892- 1921) ومالك بن النبي (1905- 1973) وتوفيق الحكيم (1898-

(1987) ود. زكي مبارك مؤلف كتاب النثر الفني في القرن الرابع ، وأحد الذين اعتركوا أدبيًا مع الأديب طه حسين، ومع العقاد، ومع مصطفى صادق الرافعي. ففي كتابه " ذكريات باريس " يسلط الضوء بصفة خاصة على المرأة الباريسية، وعلى غايات المحي اللاتيني، وعلى ما ينشر عن الباريسيات من أخبار مروعة في الصحف، حامدًا الله على أن المرأة الشرقية تختلف عن الباريسية في اعتصامها الشديد بالحياء، واحتجابها داخل البيت. مما يدع الرجل الشرقي مطمئنًا على أهل بيته، لا كالفرنسي الذي لا يعلم متى تخونه زوجته، ومتى لا تخون.

ومن كتب عن باريس يجي حقي في قنديل أم هاشم، وسهيل إدريس في روايته المحي اللاتيني، وطه حسين في مذكرات طه حسين، ومحمد حسين هيكل الذي كتب فيها روايته 'زينب' وآخرون كثيرون منهم الشاعر، ومنهم الناثر، ومنهم المفكر الباحث، والفيلسوف المتأمل، والدبلوماسي المتعقّف. ويطول بنا الأمر، ويتشعب المقام، لو أننا عددناهم، وذكرنا عناوانات كتبهم، ومصنفاتهم، وليس آخرهم الدبلوماسي المغربي عبد الهادي التازي، الذي ترك لنا كتابًا وصف فيه رحلته الأولى إلى باريس عام 1952. ففي هذا الكتاب يصف باريس بأمر العواصم، وذلك شيء يعبر عن افتتانه بها، وبما فيها من المغاني، والمجالس، والمسارح، والمتاحف، والأماكن التي تعجّ بتأثيل النوابع من شعراء فرنسا وفلاسفتها وكتابها، من أمثال: جان جاك روسو، وديكارت، وغيرهما الكثير الكثير. ولا كان آخرهم الموريتاني محمد الباهي أحد الصحفيين المقيمين بباريس، فقد نُشر له بعيد وفاته التي كانت عام 1997 كتابٌ في الدار البيضاء بعنوان لا يخلو من دلالات وهو (اكتشاف باريس) (2008) يذكرنا هذا الكتاب، والعهد في ذلك على ذمة أحمد المديني مؤلف نصيبي من

باريس (2014) باصحاب الحوليات، مع منهجية تتصف بالموسوعية في البحث، والتحقيق، لا تعوزها العقلية التركيبية التي تؤمن بتعدد العوامل الصانعة للمُدن، ولا يعوزها التفاعل، ولا الإيمان العميق بأن التاريخ سلسلة من المسارات المتواشجة، تستمر بالدم، والثورات، ومكر السياسة، إلى جانب عبقرية الأفراد، وهو المنهج ذاته الذي غلب على أعمال المؤرخ الفرنسي عمانويل لوروا ألدوري (1929) الذي كان الباهي مولعًا به جدًا، ومعجبًا بمؤلفاته إعجابًا شديدًا.

وأياً ما يكن الأمر فإن الشيء المشترك الذي تتصف به الكتب المذكورة، وتتصف به تلك التي لم تذكر، استبعادًا للإسهاب، وتجنبًا للإطناب، أنها جميعًا تقدم لنا رؤى متغايرة لأصحابها لباريس، لكنها بتغايرها هذا، واختلافها، تفصح عن صورة متكاملة الخطوط والأضواء والظلال أكمالًا يعلّق به القلب. ولهذا فإنّ صديقنا أحمد المديني الكاتب القصصي والروائي والأكاديمي المغربي، يحاول، بعد أن سلخ من عمره المديد- إن شاء الله- نحو ثلاثين عامًا أو تزيد في مدينة النور، والفكر، والفنّ، بحذر، وتهيّب، أن يدلي بدلوه في هذا السياق، وأن يضيف جديدًا لذلك المقام، تهيّبًا وحذرًا مصدره طريقة الكتابة عن باريس، وضرورة أن تكون طريقته مغايرة لطرائق من تقدّموه، مختلفة عن طرق من سبقوه، طريقة تليق بهذه المدينة التي هي حقًا مدينة النور، والفكر، والفن.

فلا تكفي الرغبة في تذكّر المكان، أو إعادة اكتشافه صيانة لمخزون الذاكرة، ولا تكفي أيضًا الرغبة في استعادة الزمن بما يمثله من مراحل الصبا، وعنقوان الشباب، ولا يكفي أيضا الحنين لريق الماضي تعلقة للقيام بهذه المهمة،

التي هي من أصعب المهام، إذا أردنا الدقة الصريحة التي لا تختملُ الموازنة. ولا تكفي الرغبة في كتابة تاريخ شخصي ذاتي يروي فيه المؤلف، ويذكر المصتف، ما كان له من شأن في جامعة باريس الثامنة، أو الثالثة، أو الكوليج دو فرانس، أو السوربون، وما أعده من أطاريح.. ولكن هذه الدوافع، وهذه الرغبات تجتمع طرًا لدى المدني، وتدفع به دفعًا كمن أصابته (صعقة) فهبَّ مدعورًا ليكتب هذا السفر الأنيق (280ص) بأسلوب لا يُعوزه التشويق، ولا يغيب عنه التعبير السلس الرقيق. فهو سيرة ذاتية عبر المكان، وتاريخ شخصي عبر الآخر، واعترافات لا ينقصها البوح، وإن كبح جماحها التحفظ. وهو في نهاية النهاية رواية يرويها السارد للأجيال طلبًا للموعظة والعبرة، وتوثيقًا للذاكرة والمذاكرة.

فالدوافع الذاتية التي دفعت به لاختيار باريس منتجعا ينتجعه، ومحجبا يقتصده، بعد أن ظفر بالشهادة الجامعية الأولى في فاس، وبعد أن عمل سنوات في التدريس ببلاده تارة، وفي العاصمة الجزائرية تارة، شد الرحال كسلفه عبد الهادي التازي إلى عاصمة الثقافة والفن باريس، وهاجسه الثابت الذي لا يريم الاختلاف إلى معاهد العلم، وجامعات باريس، ومكاتبها التي لا تحصى. يروي في الصفحات الأولى حكايته مع البوغاز (مضيق جبل طارق) فالجزيرة الخضراء في إسبانيا، فالأندلس، التي اجتازها في ليلتين نحو تخوم (البرنس) ملقيا عصا الترحال في الدائرة الخامسة بباريس، ليقم في أحد أزقة هذه الدائرة، ثم يروي لنا في فصل يمسك بأنفاس القراء قصة زيارته الأولى للحي اللاتيني، ذلك الحي الذي اتخذ منه سهيل إدريس - مؤسس دار الآداب - فضاءً لحوادث روايته (الحي اللاتيني) فهو يتجول بين مطاعم الحي، ومقاهيه، ومكاتبه، وفي خياله تنداعي حوادث تلك الرواية.

يحاول المدني الاندماج في الحياة الجديدة. لكن الحنين إلى الأهل، وإلى أمه بالذات، وإلى قفتها التي تحتوي ما لذ وطاب من الأطعمة والمشهيات، يعكر عليه صفو تلك اللحظات. فالشعور بالاعتراب، كما قال الشاعر عبد الصبور (خَرَّاجٌ) ولا بد للمبدع والمتفك أن يؤديه، وضرية للتمييز لا بد أن تسدّد في الموعد، والأوان. وهكذا نجد الكتاب، والمكتبات، والأصدقاء من أمثال: محمد باهي، وعلياء، في جانب، والحنين إلى الأسرة في جانب آخر. يجد المدني عزاءه في تلك المكتبة التي تحمل اسم فرانسوا متران، ففي قاعاتها الوقور التقى، وجالس العديد من الجهابذة: ميشيل فوكو، وبودريار، والمستشرق أندريه مايكل، والمستشرق مكسيم رودنسون، وبورديو، وعبد الرحمن بدوي، وبنسالم حميش.. يجلسون الساعات الطوال.. وحين يأتي موعد الغداء يكتفون بالساندويش، وبعض المياه المعدنية، على طريقة فوكو.

في باريس، وعلى إيقاع السلال التي بدأت تصل إليه مع القادمين من المغرب حاملة بعض ما يؤجج الحنين، تعرف على طالبة من سوريا (علياء) كانت قد سبقته بعامين، ونشأت بينها علاقة تحفّظ في الكثير مما رواه عنها، وإن كان في الذي ذكره عنها ما يوحي بالكثير من التفاصيل المضمرّة. لكنه كغيره ممن كتبوا عن باريس، كلما روى لنا حادثة، أو وصف لنا مشهداً، مما رآه، سارع للمقارنة بين باريس والحياة فيها من ناحية، وما اختبره من ألوان العيش والنظام الحياتي في بلادنا نحن العرب من ناحية أخرى. فعلى سبيل المثال، يدهشه اصطفاً الباريسيين أمام بائع الفواكه لا يزام أحدهم أحدًا. ويدهشه أن يرى بين المصطفين علماً من أعلام الفلسفة هو ميشيل فوكو. فيروي لنا ما رآه موازناً بين موقف هذه الفيلسوف الشهير، ومواقف صغار المتفكّين لدينا؛ بزقة روشيليو، البروفسور، الفيلسوف، ميشيل فوكو، بصلعته

اللامعة، ونظراته الحادة، ينتظر كأني واحدٍ من الناس ، دوره، لابتياح التفاح، أو البرتقال، لا غير، بالفيلسوف هنا لا يبحث عن المال، ولا عن الجاه، ولا عن مقعد في البرلمان، ولا عن كرسيّ وزارة..'

ومما يُدهشُ له القارئ ويعجب أن المديني في الفصل الذي يحدثنا فيه عن غواية الفصول، يؤكد لنا أن الخريف، وهو الفصل الذي يوصف عادة بأسوأ فصول السنة، هو الذي قُتِنَ به المؤلف، فخریف باريس كالربيع في غيرها من مدن.. فائن.. ورائع. ليس كخريف فاس، أو الدار البيضاء، ولا كخريف برشيد، أو غيرها من مدن. ولأنه أحبَّ خريف باريس كان عنوان مجموعته القصصية التي صدرت في العام 2009 تحمل عنوان 'خريف'. ففي باريس يواصل اكتشاف الغاية، واكتشاف الشمس، واكتشاف الغيم 'قبعة السماء' واكتشاف الشارع، والدائرة، واكتشاف الألفة بعيداً عن الشعور النوستالجي بالاغتراب، فهو 'لا يجد وقتاً للإحساس بأيّ حنين رغم السلال التي تأتيه من المغرب مع القادمين، فلا غربة لمن يربط أفقّ يومه، وغده، وأحلامه، بأقرب عودةٍ إلى الوطن، ليرتمي في أحضان الوالدة، مقبلاً ذا الجدارَ وذا الجدارا. منتشياً بين 'أولاد الدرب' كأنه عاد من القمر تَوّاً.

وفي باريس أيضاً يكتشف عادة التواصل، والتحول في اللهجة الفرنسية من ضمير الغائب إلى ضمير المخاطب. وفي السوربون يلتقي كلا من جاك لينهارت أحد تلامذة لوسيان غولدمان صاحب المذهب البنيوي التكويني .. والإله الخفيّ. وعالم راسين. والبورت رويال. ويلتقي البروفسور جيرار جنيت أحد كبار دارسي السيميائيات السردية، والمنظرين للسرد ولخطاب الحكاية. مواصلاً تنقله بين جامعة باريس الثامنة، والثالثة، والكوليج دو فرانس،

والسوربون، وفي فقرة مكنتزة دلاليًا يروي لنا شيئًا عن مقابلته للكاتب آلان روب غرييه مؤلف كتاب 'الرواية الجديدة'. تلك المقابلة التي جرت بالصدفة عندما ألقى نفسه يزاحم الآخرين في حشد من الطلبة في زنقة (أولم) الشهيرة في يوم من أيام شهر نوفمبر (تشرين 2) من العام 1982 وهو يتحدثُ ببالٍ رخيٍّ عن صنعته الروائية. فتقدم المدني منه طالبًا رقم هاتفه، ليقول له هذا بكلمة موجزة: (أوه تستطيع أن تجده في دليل التلفون) وبعد أيام زاره في بيته بضاحية نوبي ليقول لنا واصفًا زرته بعيد وقت وجيز، في بيته، في ضاحية نوبي، وإذا هو منزلٌ مختنقٌ بالكتب، والأوراق، والملقّات، وهو يتحرك بينها بصعوبةٍ، ويتحدث عن أشياء مختلفة، وخلالها يقول لي: ليس لديّ ما أعطيك. اعتمد على نفسك. عليك بالعمل. العمل. العمل. وفهمت أن آلان روب غرييه مهندسٌ فلاحٍ، فالكثابة عنده هي حقلٌ يحرثه، ويقبله، ويغرس، ويتعهّد، وينتقٍ بدأبٍ شديد، ويجني أخيرًا. ص 170

وفي الكتاب فصولٌ شائقة، وشهادات راقية، عن أصدقاء نابيين عرفهم المدني، وعاشرهم في باريس، لسنين طويلة، وآماد غير قصيرة. منهم من هو أستاذ تتلمذ له في سنوات الطّلب: كجمال الدين بن الشيخ، مؤلف كتاب 'الشعرية العربية' فكان له في سني الإشراف نعم الأخ، والصديق الحميم، والمعلم. ومنهم من هو شاعر كأحمد عبد المعطي حجازي الذي غادر القاهرة مضطرا بعد زيارة الرئيس المصري للقدس، وعقده اتفاقية الإذعان. ومنهم من هو روائي كبير كعبد الرحمن منيف، مؤلف رواية شرق المتوسط، والنهايات، وعالم بلا خرائط، وسباق المسافات الطويلة، وحين تركنا الجسر، ومدن الملح، وأرض السواد، الذي توفي إثر عملية جراحية ببيروت 2004. ومنهم من هو صحفي كالموريتاني محمد باهي، الذي توفي هو الآخر في الدار البيضاء

سنة 1997 تاركا وراءه مادة الكتاب الذي نشر لاحقاً بعنوان اكتشاف باريس سنة (2008) وعنه ألف عبد الرحمن منيف كتابه الشيق، الممتع (عُزوة الزمان الباهي) ومنهم محمد آيت قدور أحد السياسيين المنشقين على الحسن الثاني سنة 1971 والمفكر الفيلسوف محمد عابد الجابري، مؤلف الخطاب العربي المعاصر، وبنية العقل العربي، وشاكر نوري، وعبد الواحد عوزري، وعبد الرحيم الجلدي وآخرون لا يتسع هذا المقال لذكرهم، وذكر ما شهد به وفيه المدني. فهو جزء من الكتاب يحتوي على شهادات واقعية، مؤثرة، عن هؤلاء المفكرين الباريسيين إذا جاز التعبير وساغ، كُتبت بأسلوب سلس لا تعوزه الشفافية، ولا الرحيق الوجداني الذي يشعرا بما في الأسلوب من نشوة تشبه بمذاقها مذاق النبيذ الباريسي الشهير.

### نصيب القارئ

وتعدّ السير والمذكرات واليوميات من المصادر الأساسية التي لا غنى عنها للمثقف والباحث والقارئ، لأن هذه السير والمذكرات لا تقتصر في محتواها الثقافي والمعرفي على رواية قصة حياة الكاتب المؤلف بقلمه، مثلما يزعم فيليب هامون، وإنما تستوعب، إلى جانب ذلك، الكثير من الأفكار التي تتعلق بأولئك الأشخاص الذين اختلط بهم المؤلف وخالطوه، ولا سيما إذا كانوا كتابا أو مثقفين مبدعين، أو من الضالعين في السياسة أو الخطابة أو الصحافة أو الشؤون العامة، التي تمثل متابعتها في السيرة، زادا وافرا للمؤرخ، ومادة ضرورية للباحث في الفترة أو الحقبة التي عاش فيها صاحب السيرة، أو المذكرات، بل إن فيها ما يهتم به الصحافي والإعلامي والجغرافي والاجتماعي، فلكل مختص من هؤلاء نصيبه من السيرة.

ولهذا اهتم كثيرون بهذا الفن، وصنفوا المؤلفات التي تضع للسيرة حدودًا، فتميزها عن المذكرات واليوميات، وللسيرة الذاتية تعريف يميزها عن السيرة غير الذاتية. والسيرة التي تتصل بالمؤلف لها تعريف يميزها عن السيرة التي تختص بالمكان، كسيرة مدينة (عمان في الأربعينيات) التي كتبها الراحل عبد الرحمن منيف. ويستطيع الدارسون والمهتمون بالبحوث الأدبية والثقافية والفنية العثور على معلومات دقيقة عن البلدان التي تدور فيها حوادث السيرة، أكثر وأوفر من تلك التي يعثرون عليها في كتب التاريخ أو الاجتماع، أو حتى كتب الجغرافية العامة والإقليمية ولا تتوافر في أي مصدر أو كتاب.

وها نحن أولاء نقرأ بشغف السيرة الذاتية، أو لنسمها المذكرات، التي كتبها المدني بعنوان «فتن كاتب عربي في باريس» (دار المتوسط، 2019). فمن العنوان يتضح أن الكاتب يعدها سيرة ذات، لا يوميات، مع أنه في قسم غير يسير منها دأب على عنونة فصوله بذكر اليوم والتاريخ واسم الشهر، ومثال ذلك (الخميس 15 مايو/أيار 2015) وعلى هذا النحو دأب في ثلثي الكتاب قبل أن يقلع عن هذا النمط لاجئًا لطريقة أخرى في تتبع الوقائع، ولعل هذا مما يشفع له تسمية الكتاب سيرة ذات، لا يوميات، ولا مذكرات، وإن كان الفارق بين هذه التسميات ليس كبيرًا، ولا مهمًا، إذ العبرة بالمضمون، لا في المصطلح.

ويجذب الانتباه في العنوان ذكره باريس، فالمؤلف سبق له أن صنف كتابا يروي لنا فيه، طبقًا لتصريحه في مقدمة هذا السفر - السيرة - مجريات حياته في باريس بين عام 1980 و2014 مركزا على السنين العشر الأخيرة. وفي هذه السيرة يستوفي ما لم يذكره في نصيبي من باريس، بادئا بوقائع جرت في 22 مارس / آذار 2015 على أنه لا يتذكر شيئا عن عام 2016 إلا لماما،

فهو ينتقل بنا نقالة مفاجئة لكنها سلسلة ليحدثنا عن مجريات صيف 2017. ولعل القارئ يلاحظ من هذا أن المدني لا يلتزم التزامًا تقليديًا بالنسق التسلسلي للسيرة، على النحو الذي نجده - مثلًا - في أيام طه حسين، أو في طفولة عبد المجيد بن جلون، أو «البئر الأولى» لجبرا إبراهيم جبرا، أو في «سفر التكوين» لعبد الكريم غلاب، أو «سبعون» لميخائيل نعيمة اللبناني المهجري. إذ من حقه، بما أنه يصور لنا عبر الحوادث والمجريات الواقعية والمثخيلة علاقته بباريس: المكان والإنسان، أن ينتقل بنا من موقف لآخر، مراعيًا أن يكون الانتقال من مشهد أوتوبيوغرافي لآخر، أو من مذكرة لأخرى، انتقالًا سلسًا لا يخلو من تشويق، ولا يؤدي إلى اختلال في نسق أفكاره المتناسكة، وموضوعاته الشبيقة الممتعة.

ولا يضنُّ المدني على قارئه بآرائه في بعض المسائل الملحة التي أصبحت الشغل الشاغل لبعض المهتمين بالأدب شعرًا ونثرًا. وهي وليدة المعاشة اليومية، والتجارب العميقة المتراكمة، والخبرات المحترنة، والغنية بكل ما هو جديد.

وتبدو قيمة هذا الكاتب - بصفة خاصة - في ما تنطوي عليه شهاداته عن بعض الناهيين من أدباء العربية وكتابها، الذين كتب عليهم أن يعيشوا في باريس، وأن يتخذوها منفى لهم بعد أن حرمتهم الأنظمة الفاشية في بلدانهم من الحياة الحرة الكريمة، إلى جانب التفاصيل التي تطرد في سرده لنتقلاته ورحلاته بين باريس والقاهرة وبيروت والدار البيضاء والرباط وطنجة وأصيلة وأبو ظبي (معرض الكتاب وجائزة البوكر) وتونس وعمان. فالقارئ يجد بعض الذكريات التي تلقي الضوء على أولئك الأشخاص من أمثال عبد الرحمن منيف

وجمال الدين بن الشيخ وفريد النعيمي ومحمد الباهي «عروة الزمان» ومحمد عابد الجابري ومحمد بن يحيى وآخرين يطول بنا الأمر إذا نحن استقصينا الأسماء وألمنا بما يحيط بهم من ذكريات.

ولا يضنُّ المدني على قارئه بآرائه في بعض المسائل الملحة التي أصبحت الشغل الشاغل لبعض المهتمين بالأدب شعراً ونثراً. وهي وليدة المعاشة اليومية، والتجارب العميقة المتراكمة، والخبرات المحترنة، والغنية بكل ما هو جديد. فالجوائز الأدبية التي كثرت الجهات المانحة لها في الآونة الأخيرة كما الفطر، لا تعزز مكانة الرواية، ولا الأدب العربي عامة. فهي - في رأيه - تُمنح حتى للكتاب الناشئين الذين لم يعرفوا بعد كيف تُكتب الرواية، ولا التفريق بينها - من حيث هي فنُّ أدبي رفيع له قواعده وتقاليده - وبين السواليف المتراكمة بعضها خلف بعض في مخطط عشوائي لا عناء فيه، ولا مزية. ويلفت المدني الأنظار إلى أن تجربته مع البوكر 2015 كشفت له عن حقيقة لا يعرفها كثيرون، وهي أن الناشرين هم من يرشِّحون الروايات، وهم الذين يختارون بعضها للقائمة الطويلة، أو القصيرة، وربما يختارون في الحفاء الرواية الفائزة بعد مقايضات ومساومة. ولبيان مصداقية هذا الانطباع يذكر ما جرى بينه وبين أحد الناشرين، فقد اشترط عليه هذا الناشر أن يكتب رواية تفوز بالبوكر، وإلا فلن ينشر له أيُّ كتاب جديد. وما يقوله المدني في هذا الشأن شيء خطير، لأنه يؤكد صحة ما يشاع في الأوساط الأدبية، من أن الجوائز تحولت إلى ألاعب غايتها دس السم في الدسم، وأن المهرجانات التكرمية المرافقة للإعلان عن هاتيك الجوائز لا تعدو أن تكون تظاهرة فاقعة للضحك على الذقون، أو ذرّاً للرماد في العيون.

ورأيه في ما يكتبه الكثير من الشبان لا يبتعد عن هذه الأجواء. فالناشرون الذين تكاثروا وتهافتوا على الرواية تهافت الذباب على الشراب، سرعان ما يُبدون حماسهم لنشر أي رواية مقابل بعض الدولارات، التي يدفعها الكاتب الطموح لاحتلال موطئ قدم في ميدان هذا الفن، لا يسألون أنفسهم عما إذا كانت تلك الرواية تصلح للنشر أم للقذف في سلة المهملات.. والنتيجة النهائية أننا نجد في المكتبات وفي معارض الكتب روايات بعدد الحصى كثرة ووفرة، لكن الجيد من ذلك الكثير أقل من القليل، والمتبقي لا تتجاوز قيمته قيمة الورق الذي استخدم في طباعته ونشره. وللمدني رأي لا بد للقارئ من الوقوف عنده، وهو رأيه في الإعلام، والصحافة المتصلة بالشأن الثقافي والأدبي. فقد وجه انتقادا لاذعا للصحافة الأدبية، وللصحافيين الذين ينشرون من حين لآخر حواراتٍ مصطنعة، ومتكلفة، مع هذا الشاعر أو هذا الكاتب. وقد ضمن هذه السيرة سيناريو - إذا صح التعبير - لمقابلة صحافية هزلية أجراها معه صحافي بأئس ذات مرة. وهو بهذا السيناريو يريد أن يثبت، بل يبرهن على حقيقة مفادها أن الغالبية العظمى من أولئك الصحافيين الذين يجرون الحوارات مع هذا الشاعر أو ذاك الكاتب، لا يمتلكون الحد الأدنى من الدراية بتجربة من يجاورون. علاوة على أن الغالبية الساحقة منهم يفتقرون لأبسط المعارف بفنون الإبداع، من شعر وقصة ورواية. فما جدوى أن يسأل صحافي كاتباً مرموقاً ومشهوراً له عشرات الكتب قائلاً: متى تكتب؟ أو كيف تكتب؟ أو قدم لنا نفسك للقارئ إلخ... والذي لا مفر من الإشارة إليه، أن ما يشد القارئ لهذا الكتاب- السيرة- هو أسلوب المدني السلس العفوي الذي يراوح فيه بين السرد تارة، والشعر النثري تارة، والتوثيق الذي يرتقي من حيث دقته إلى منزلة البحث العلمي الرصين ولا نقول الأكاديمي، تارة

أخرى، لا تفارقه في هذا كله سخريته اللاذعة، ومفارقاته المدهشة، فالمديني في هذا الكتاب كما هو في «نصيبي من باريس»، وفي «نصيبي من الشرق»، يتحرر فيه المبدع، المثقف، من سطوة الأكاديمي، وسلطته، مطلقاً نفسه على سجيته، فما يستحق السخرية ينبغي له أن لا يتفلت منها، وما يستحق الصرامة الجادة، ينبغي له أن لا يكون صارماً وجاداً.



## الخاتمة

هذه مقالات خمس عشرة تتناول أعمالاً من الأدب المغربي منها القصة ومنها الرواية ومنها السيرة ومنها الدراسة والبحث.

فصلتي بالأدب المغربي تعود بي إلى سنوات طويلة خلت منذ أعددت رسالتي للماجستير عن الرواية العربية في المغرب الأقصى حتى عام 1982 وظل حنيني لهذا الأدب متصلاً فلا يكاد يقع بين يدي كتاب من أدب المغرب إلا قرأته، أو تصفحته على عجل. وما زالت بعض الروايات كدفنا الماضي لعبد الكريم غلاب والطيون لمبارك ربيع والريح الشتوية له واليتم لعبدالله العروي وغيرها من روايات ومجموعات قصصية جيدة كبيوت واطئة لمحمد زفزاف والأقوى وغيوها عالقة في ذهني.

وهذه المقالات كتبت في أزمنة متباعدة، ونشرت أحاداً في دوريات، أو كتب متفرقة متعددة. وقد أعدت فيها النظر، وسرحت البصر، ووجدت أن من الخير جمعها في كتاب يقتصر على الأدب المغربي لا يشاركه أي أدب عربي آخر. ففي الدراسة والبحث يجد القارئ ما يسعفه في التعرف على أحمد المدني ودراساته في السرد العربي وغير العربي، ويجد في وقفنا إزاء ما نشر عن الزهرة رميج، ومحمد زفزاف، من مجاميع بعض النفع، والفائدة، ويتعرف القارئ على بعد من أبعاد الأثر الفكري والأدبي للراحل محمد عزيز الحبابي، ولموقف محمد مفتاح من البيان العربي.

وهكذا .. تَطَّرد هذه المقالات، وتتوارد القراءات، فيجد القارئ بعض ما يزيد ألفة بكتاب كمحمد زفراف، أو إدريس الخوري، أو محمد غرناط، أو الكاتبة الزهرة رميج، أو الروائي القاص أحمد المديني.

وهو الذي أوحى لي بما ادرجته في هذا الكتاب من باب يختص بمحكي الذات والمكان.

فقد تناولت سيرته الذاتية في: نصيبي من الشرق، ونصيبي من باريس، وفتن كاتب عربي في باريس. وفي هذا كله نتبع سبيل الدراسة الموضوعية الدقيقة التي لا تنحاز إلا للإبداع الحقيقي. فعلى ذلك نأمل أن يكون كتابنا هذا كتابا نافعا، ومفيدا، لطلبة الدراسات الأدبية، واللغوية، وأن يعرف القارئ العربي في المشرق بجانب أو جوانب من أدب المغرب. لهذا عنوانه بعنوان لا يخلو من ذلك المعنى، ولا يندد عن هذا المرعى، فهو صفة المحتبي من الأدب المغربي. كونه يعتمد الانتقاء والانتخاب لا الجمع العشوائي ولا التلفيق الذي لا يخلو من اضطراب.

## للمؤلف

1. الشعر المعاصر في الأردن، ط1، عمان: جمعية عمال المطابع التعاونية، 1975
2. في الأدب والنقد، ط1، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ورابطة الكتاب الأردنيين، 1980
3. من يذكر البحر، (قصص) ط1، عمان: رابطة الكتاب الأردنيين، 1982
4. تداعيات ابن زريق البغدادي الأخيرة، (شعر) ط1، عمان: مطبعة شوقي معبدي، 1984
5. في القصة والرواية الفلسطينية، ط1، عمان: دار ابن رشد للنشر والتوزيع، 1984
6. مقالات ضد النبوية، ط1، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، 1986
7. تجديد الشعر العربي، ط1، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، 1987
8. الانتفاضة الفلسطينية في الأدب العربي، ط1، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، 1990
9. فصول في الأدب الأردني ونقده، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 1991

10. أوراق في اللغة والنقد الأدبي، ط1، دار الينابيع للنشر، عمان، 1993
11. أحاديث في الشعر الأردني والفلسطيني الحديث، ط1، عمان: دار الينابيع، 1993
12. غبار وأقنعة لمحمود سيف الدين الإيراني (تحقيق) ط1، عمان: دار الكرملة بدعم من مؤسسة عبد الحميد شومان، 1993
13. الرواية في الأردن في ربع قرن 1968-1993، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 1994
14. القصة القصيرة وبحوث أخرى، ط1، عمان: رابطة الكتاب الأردنيين، ودار الكرملة للنشر والتوزيع، 1994
15. فخري قعوار دراسة في فنه القصصي، ط1، عمان: دار الكرملة للنشر والتوزيع، 1995
16. النص الأدبي تحليله وبناءؤه، ط1، عمان: دار الكرملة للنشر والتوزيع، 1995
17. الأسلوبية ونظرية النص، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1997
18. أمين شنار الشاعر والأفق، ط1، عمان: صحيفة الدستور والاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، 1997
19. محمد القيسي الشاعر والنص، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1998
20. مهارات الاتصال (مشترك) ط1، عمان: مطبعة الجامعة الأردنية، 1999

21. تحولات النص، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 1999
22. الضفيرة والذهب (دراسات في الشعر العربي القديم والمعاصر) ط1، عمان: الدائرة الثقافية بأمانة عمان، 2000
23. ظلال واصدء أندلسية في الأدب المعاصر، ط1، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2000
24. جبرا إبراهيم جبرا الأديب الناقد، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2001
25. أقنعة الراوي، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2002
26. في النقد والنقد الألسني، ط1، عمان: الدائرة الثقافية في أمانة عمان؛ ودار الكندي، 2002
27. مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن، ط1، عمان: دار الجوهرة للنشر والتوزيع، 2003
28. مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث، ط1، عمان: دار المسيرة، 2003
29. في اللسانيات ونحو النص، ط1، عمان: دار المسيرة، 2003
30. نقاد الأدب في الأردن وفلسطين، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2003
31. فصول في نقد النقد، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2005
32. تيسير سبول من الشعر إلى الرواية، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005
33. من معالم الشعر الحديث في الأردن وفلسطين، ط1، عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2006

34. شعراء تحت المجهر، ط1، عمان: ورد الأردنية للنشر والتوزيع، 2006
35. في دائرة الضوء- تراجم وشخصيات، ط1، عمان، الدائرة الثقافية، 2007
36. فن الكتابة والتعبير(مشترك)، ط1، عمان: دار المسيرة، 2007
37. في الرواية النسوية العربية، ط1، ورد للنشر والتوزيع، عمان، 2007
38. مقاربات في نظرية الأدب ونظرية اللغة، ط1، عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2007
39. عروض الشعر العربي، ط1، عمان: دار المسيرة، 2007
40. بنية النص الروائي من المؤلف إلى القارئ ، ط1، عمان، عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية ، 2008
41. من الاحتمال إلى الضرورة، ط1، عمان: مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2008
42. في السرد والسرد النسوي، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2008
43. من الشعر الحديث والمعاصر، ط1، عمان: دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، 2009
44. المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2010
45. مدخل إلى علم اللغة، ط1، عمان: دار المسيرة، 2010

46. في نظرية الأدب وعلم النص، ط1، بيروت: الدار العربية للعلوم (ناشرون) 2010
47. شعرية القصة القصيرة وحوار الأجناس، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2010
48. من أدب البلدان في القدس وعمان، ط1، عمان: الدائرة الثقافية – الأمانة، 2010
49. تأملات في السرد العربي، ط1، عمان: دار فضاءات للنشر والتوزيع، 2010
50. محمود درويش قيثارة فلسطين، ط1، عمان: دار فضاءات للنشر والتوزيع، 2011
51. الصوت المنفرد ( من القارئ إلى النص ومن النص إلى القارئ)، ط1، عمان: أمواج للنشر والتوزيع، 2011
52. أوراق لسانية ونقدية معاصرة، ط1، عمان: مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2012
53. الرواية، التاريخ، السيرة، ط1، عمان: دار أمواج للنشر والتوزيع، 2012
54. واقع الدراسات النقدية العربية في مائة عام، ط1، عمان: عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، 2013
55. قضايا لغوية معاصرة بين النظرية والتطبيق، ط1، عمان: مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2013
56. مقدمة في علم أصوات اللغة العربية، ط1، عمان: أمواج للنشر والتوزيع، 2013

57. راهن الدراسات النقدية في الوطن العربي، ط1، الرياض، كرسى عبد العزيز المانع للدراسات اللغوية والأدبية- جامعة الملك سعود، 2013
58. الأسلوبية العربية - مدخل إجرائي، ط1، عمان: دار جهمينة للنشر والتوزيع، 2014
59. نحو النص بين النظرية والتطبيق، دار أمواج للنشر والتوزيع، عمان: 2014
60. بحوث وأوراق في أدب الأردن وفلسطين، فضاءات للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2014
61. أساسيات الرواية، ط1، عمان: فضاءات للنشر والتوزيع، 2015
62. بلاغة الرواية ومسارات القراءة، فضاءات للنشر والتوزيع، عام، ط1، 2015
63. حاضر الشعر وتحولات القصيدة- نحو قراءة جديدة للشعر العربي الحديث، الآن (ناشرون وموزعون) عمان، ط1، 2016
64. مراوغة السرد وتحولات المعنى، فصول في القصة القصيرة، الآن- ناشرون وموزعون، ط1، عمان، 2016
65. جولات حرة في مرويات ليلي الأطرش من 1988-2014، الآن- ناشرون وموزعون، عمان، ط1، 2017
66. ناصر الدين الأسد وآثاره في اللغة والأدب، أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2017
- 67.

68. جمال أبو حمدان 1970- 2015، ورد الأردنية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2017
69. محمود الريماوي من القصة إلى الرواية، دار فضاءات للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018
70. اجتهادات نقدية في الشعر والقصة والرواية، الألفية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018
71. الناقد وعالمه دراسات مختارة- إحسان عباس، جبرا، يوسف اليوسف. ط1، أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، عمان 2018
72. القابض على الجمر، حميد سعيد - فصول في شعره وفي ما كتب عنه ، ط1، هبة للنشر، عمان، 2018
73. محمد القيسي قيثاره المنفى وتباريح الشجن، أمواج للطباعة والنشر، 2018.
74. علي جعفر العلاق، شعرية الحداثة وحداثة الشعر، ط1، عمان، هبة للنشر، 2018
75. محمود السمرة والنقد الأدبي، ط1، هبة للنشر، عمان، 2019
76. الذاكرة والمتخيل في الخطاب السردي، ط1، عمان: دار أمواج للنشر، 2019
77. بين الرواية والسيرة، ط1، عمان: دار أمواج للطباعة والنشر، 2020
78. في البلاغة الجديدة وقضايا أخرى، دار أسامة ودار النبلاء للنشر، عمان، 2021

79. شاعران من فلسطين البرغوثي وعز الدين، ط1، عمان: دار الخليج 2021
80. السرد ومظاعره في القصة العربية القصيرة، ط1، عمان: دار الخليج، 2021
81. ألفاظ الأوان ودلالاتها عند العرب، ط1، عمان: دار أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، 2021
82. مفاهيم نقدية، ط1، عمان: دار الخليج، 2022
83. مشكلة البنية في الرواية العربية المعاصرة، ط1، عمان: دار الخليج، 2022
84. لغويات، ج1 و ج2، ط1، عمان: دار الخليج، 2021 – 2022
85. الرواية الكويتية بين جيلين، ط1، عمان: دار الخليج، 2022
86. محمود درويش قيثارة فلسطين، ط2، عمان: دار فضاءات، 2023 . الطبعة الأولى 2011