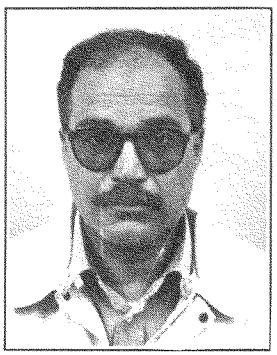

عبد الرحيم مؤدن

الأرْثُ «السَّبْعِينيُّ» والقصة القصيرة عند كتّاب «الحساسية الجديدة»

قَدْ لاَ يَأْتَمِرُ الإبْدَاعُ الأدَبي بأوَامِرِ السنِ والْجيل وألْفاظِ الْعُقُودِ إلى غير ذلك من المفاهيم التي تُخْفِي وَرَاءَها نَزْعَةً «بُرُونتيرية»[1] تتعارضُ وطَبيعةَ النص الأدبي. فالأدبُ يَنطلق من النّصّ المُتَجدّدِ بِفَضْل القراءة المتجدّدة التي لا تَنْظُرُ إلى الزّمن إلاّ في جَانِبِه التّوثيقي، في حينَ يظلّ النّصُّ مُتَوَهجاً بِمُكوناتِه الدّالّة، وقِيمِهِ المُمَيّزة[2].

مَا دِلاَلَةُ هَذَا التّاريخ ـ السبعينات ـ إذَن؟ إنَّ اختيار العَقْد السبعيني ـ وهذا ما أجمع عليه معظم الباحثين والمُهْتّمين ـ يَنْطَلِقُ من كون هذا العَقْدِ حَمَل علامَات دَالّة في التّاريخ والمجتمع والثّقافة. كَمَا أنّ هذا الْعَقْد عَمّق في الّذِينَ مَارَسُوا ـ وما زال بعضُهم يُمَارِسُ ذَلِك إلى الآن ـ الْكِتَابةَ، ذلك الإحْسَاس الفَاجِع ـ وهو ما زال مُسْتَمّراً إلى الآن ـ بِهَزِيمة ١٩٦٧[3] وانعكاساتها على مستوى القِيم والْهُوِيّةِ ودَوْرِ المثقف إلى غير ذلك من المجالات المختلفة... إلى الحَد الذي اَصْبَح فيه هذا العَقْدُ يُمَثلُ قَطيعَةً [بَيْن «مَا قبل» و«مَا بعد»] مُعَيّنَةً تَسْمَحُ بِالْحَديثِ عن جيل سَبْعيني وأدبٍ سَبْعيني وقِصَصٍ سَبْعيني امتلك عَنَاصر الاخْتِلاف والتّميُّز والْفَرادَةِ بالْقِياسِ إلى المرحلة السابقَة عليه.

ولَمّا كان الحديث، في هذا السّياق، يَدُورُ حَوْل القصّة القصيرة في هذه المرحلة، مرحلة السبعينات، فإن مُبرّرات هذا الْحَدِيث تَنْطَلِقُ أساساً مِنْ تَعَدُّد الأسْماءَ وَوَفْرَتِهَا، وظُهور مَجَاميع قِصصية مختلفة المستويات في الرؤية والْبِنَاء[4]، فَضْلاً عن التّحوّلاتِ «السوسيوثقافية» المُوازية لهذا الإنْتاج سَواء في مجال السُّلوك أو الفكر، أو في مَجَالِ تَلَقي النُّصُوص وَتَرْوِيجها اَو تَداوُلِها.

تِلْكَ مُقدمة ضروريةٌ حتّى نَسْتَطِيع طَرْحَ السُّؤَال ـ المُشَار إليه أعلاه ـ شَرْعِياً، ما دام العَقْدُ السبعيني قد امتلك شرعيّتهُ بِالكتابة المميزة أو التي كانت تهْدِف إلى التّميُّز، ولكنّه ـ أي الْعَقْد السبعيني ـ امتلك هذه الشّرعية أيضاً بواسطة الكثير من الجهد، والكثير من الدّم.

ماذا بقي من السبعينات إذَن؟ للإجَابةِ على هذا السؤال اخترنا ثلاثة أسماء معاصرة تمارس كتابة القصة القصيرة بِطرائق مختلفةَ. ولكنها تلتقي في ـ وهَذا من رواسب الْعَقد السبعيني ـ قواسم مشتركة في بناء النص وَتشكِيله.

الأسماء هي: عبد النبي دشين[5] ـ عبد الحميد الغرباوي[6] ـ

(١) النزعَةُ التي تنطلِقُ من موت جِنسٍ أدبي ما وحُلُول جنس آخر مَحَلَّ هذا الجنس الميت استناداً إلى قوانين الطبيعة والبيولوجيا السائدة في القرن ١٩ خاصة في مجال النقد الفرنسي.

(٢) ما الدافع إلى قراءة «المتنبّي» و«ابن المقفع» و«ألف ليلة وليلة» على اختلاف الزمن وتباعد اللحظات والحقب.

(٣) هزيمة «حضارية» قبل أن تكون هزيمة عسكرية. وكم كان بليغاً «حليم بركات» عند إرساله لقولَته المشهورة: «خَلَقَ اللّه العَالَم في سِتّةِ أيامٍ وانْهَزَمْنا في سِتّة أيّامٍ».

(٤) بلغ عدد النصوص المنشورة في مجال القصة القصيرة ما بين ١٩٧٩ / ١٩٨٩ ما يزيد على الخمسين (٥٠) مجموعة. انظر: مج آفاق [اتحاد كتاب المغرب]. عبد الرحيم مؤدن: ببلوغرافيا المجاميع القصصية المغربية (٧٩/ ٨٩)، ع١ ص١٩٩٠.

(٥) من أهم كتاب العقد الثمانيني وإن كان شاهِداً على مختلف التحوُّلات التي طرأت على الساحة الثقافية المغربية انطلاقاً من السبعينات إلى الآن. نصوصه منْشُورة ـ خاصة في الثمانينات ـ في الصحف المغربية والعربية مثل «اليوم السابع» و«القدس».. إلخ. وقد آن الأوانُ لكي ينشر مجموعته الأولى بالرغم من حرصه الشديد على التريُّث في عملية النّشر.

(٦) عبد الحميد الغرباوي من أقدم كتاب هذه المجموعة، غير أن نصوصه الأخيرة انطلاقاً من مجموعته الأولى أخذت مَنحىً جديداً ظَلَّ فيه الكاتب مخلصاً للهمّ الاجتماعي المبني على المفارقة أساساً، وهو من جهة أخرى ـ يُحاول تنويع طرائق السَّردِ بتكسير الخطّ الأفقي للحكي ومحاورة مرجعيات حكائية متزامنَةٍ مع تجربته، فضلاً عن استنطاق العلاقات المختلفة بواسطة الحوار أولاً والمُونولوج ثانياً. أصدَر القاصُّ مجموعتين قصصيتين: عن تلك الليلة أحكي ـ ١٩٨٦، بُرْجُ المرايا ١٩٩٢.

حَسَن البقّالي[1].

إنَّ اخْتيار هذه الأسْمَاءِ يَعُودُ إلى كَوْنِها تُمثِّلُ «حسَاسِيَةً جديدةً» في الْكِتابة الْقَصصية المعاصرة، تِلْكَ الحَسَاسِية التي لا تُدِيرُ ظَهْرَها للسَّبعينات بشكلٍ مطْلق، ولكنها تحاول، من خلال هذه الأسماء، أن تُؤَسسَ أُسْلُوبَها الْمُعبِّر، بِمَا لَهُ وبما علَيْه، في الكتَابةَ القَصصية المغربية.

١ ــ القِصَّة القصيرة و«قَتْلُ الأَب»: يَنْطَلِقُ بعض المبدعين المعاصرين من مقولةٍ تَرَى أنَّ «القصة المغربية القصيرة لا آباء لها» استناداً إلى أنَّ الإبداع القصصي المغربي إبداعٌ يُوحي وكأنَّه منتوج أرضٍ خلاء. وإذا كانَ لهذا الرأي بعض الصواب، فإنّ ذلك لاَ يمنع من القول بأن الاَبَ الْمَفْقُود عُوضَ بـ«اَوْلياء» جُدُد تَبنَّوا هذ الجيل بشكل غير مُباشِر. هكذا قرأ هذا الجيل، بما فيه بعض كُتَّابِ جيل السبعينات، «عبد الجبار السَّحِيمي» و«محمد بيدي» و«رفيقة الطبيعة» و«عبد الكريم غلاب» و«محمد زفزاف» و«خْنَاثة بنونة» و«إدريس الخُوري» قبل أن يتمكن من قراءة «عبد الرحمان الفاسي» و«أحمد بناني» و«أحمد زياد» و«محمد أحمد شماعو»...

وبين هؤلاء وأولئك، استطاع جيل السبعينات أن يخلُقَ رموزه الدّالة والمؤثرة في هذا الجيل من كُتَّاب الحساسية الجديدةِ سواء على مستوى الكتابة وطرائقها بصفة عامة، أو على مستوى نصوصٍ دالة أُنْتِجتْ في السبعينات مِن قِبَل بَعض كتاب الستينات ورموزها المشِعَّة.

هَكَذا قَرأ هذا الجيل «النَّقْلَة القصصية» قبل أن يقرأ الجُذُور التي لا تقف عند حدود الرواد المغاربة بل امتد الأمر إلى الرَّوّادِ المشَارِقَة أيضاً.

ولم يَكُن هذا الأمر، تاريخ القصة المغربية القصيرة، مَقْصُوراً على كُتَّابِ الحساسية الجديدة، بل شَمِل أيْضاً كُتَّابَ السَّبْعينات أو معظم هؤلاء الكتاب الَّذِينَ اسْتَوْحوا مَرْجعيتهم القصصية، والأدبية عامة، من «غاليري ٦٨»، والنشراتِ المحدودة [«خطوة»/ «مصرية»... إلخ] ومن الصَحافة الجامعية الحائطية، وحِوارَات المثقفين الشَّغْبِيّين في الاَزِقة والْحواري و«الْمَعَامِل» الْمفْتُوحة التي شَهِدَتْ نِقَاشاتٍ سَاخِنَة وإبْداعاتٍ خَصْبة حول التشكيل والغناء والحكي الشعبي أو الشفهي. وتَجارب «صلاح جاهين» و«أحمد فؤاد نجم» و«الشيخ إمام» و«عبد الرحمان الأبنودي»... فضلاً عن شعر «أمل دُنْقُل» وكِتابات «يحيى الطاهر عبدالله» و«إبراهيم أصْلان» و«محمد البساطي» و«تيسير سبول» و«سعيد الكفراوي» ... إلخ.

(١) حسن البقالي أكثر كتاب هذه المجموعة شباباً خاصة على المستوى الإبداعي. وحسن البقالي يُمارس كتابة «شعرية اليومي» بأسلوب يهدف من خلاله إلى استبطانِ الدَّواخِل البشرية من خلال المرئي المباشر. طبع له اتحاد كتاب المغرب مجموعته الأولى بمناسبة فوزه بجائزة الأدباء الشبان سنة ١٩٩٠. وذلك تحت عنوان: سبعة أجراس لزمن البُرتقال، ١٩٩١.

* ومن بينهم نجد رأي الكاتب المتميّز «أحمد بُوزفور»

بِمُوازَاةِ هؤلاء كان كُتَّاب الحساسية الجديدة يُزَاوِجُونَ بين الأُقنومين: الأقنوم المشرقي المشار سَابقاً إلى بعض رُمُوزه الدَّالة، والأُقنوم المغربي الذي سبقت الإشارة إلى بعض نماذجه من كتاب الستينات[2]، وقد ساهمت، بشكل غير مباشر، في التمهيد للتيار السبعيني، فأصبح هذا الأخير سلطةً رَمْزِيةً جديدةً وَجّهت التجربة القصصية عند كتاب «الحساسية الجديدة».

هَكذا حَضَرت أنْماطُ الكتابة الْفَاعِلة في جَسَدِ القصَّةِ القصيرة عند هؤلاء الكُتَّاب. يتساوى في ذلك رُمُوز العقد الستيني الذين ما زال البعض منهم يُبْدِعُ إلى الآن، بِرُمُوز الْعَقْد السَّبْعِيني الذي نَادَى بإشْعَالِ الحرائق في كُلِّ مُعَوِّقات الإبداع القَصَصي المعبّر عن المرحلة.

فَبِجَانِبِ قصيدة أحمد المجاطي (المعداوي) الشهيرة «مُعَلَّقَات على ظهر المهْزَاز»، وُجدَت قصة «الفَارغونيت» لعبد الجبار السحيمي. وبجانب هذين النموذجين وُجِدَت «الأَتُورُوت» لمصطفى المسناوِي و «الرجُل الذي وجد البُرتقالة» لاَحْمد بُوزْفوْر. وفي نَفْس السِّيَاق وُجِدَت نُصُوص «مصطفى المسناوي» و«أحمد بوزفور» مُتداخِلةً بِتَجرْبَة «محمد مسكين» بِعذَابَاتِه الدّرَامِية، وتَرْجِيع مَجْمُوعَة «ناس الغيوان»، وانْتِشَارِ الْقراءَات ـ بَعْد أن كانت موقُوفَةً على الشعْر ـ القصصية عَبْر أرْجَاءِ الْوطنِ، فَضْلاً عن ارْتِفَاعِ نِسْبَة المجموعاتِ الصَّادِرة في هذه المرحلة السبعينية، ونُزول اللَّوحة إلى الشارع. لاَ يُمْكِنُ فَهْمُ هذه التجربة إذَنْ، تجربةَ قصَّاصي الحساسية الجديدة، إلا في سياقِ هذه المتوازيات المُتَلاقِحة داخل جسد القصة الْقَصيرة من جهة، والمُؤَدّيَةِ إلى تَحْطيم كُلِّ الجدران ـ بما فيها جَدَار الأُميّة الإبْدَاعيَة ـ بَحْثاً عنْ قارئٍ مُفْتَرَضٍ يَدَافِعُ عَنْ حُلْم جميل كَان أَقْرَبَ إلَينا من حَبْل الْوريد!

حَضَرَ كُلُّ ذلك في النّص القصصي، واَصْبَحتِ القصّةُ القصيرة الواحدةُ تَتَلاقَح فيها كُلّ الأَنْماط التُّراثية والْحدَاثية، الشعرية والنثرية، المكتوب منها والْمَسْمُوع... واَصْبَحَ كُلَّ قَاصٍ يُمارِسُ البحثَ ـ وهي كلمةٌ اَثِيرَةٌ لَدَى كُتَّابِ السبعينات وما بعدهم ـ عن أُسلوبٍ مُلائمٍ يَخْلُقُ الْهزَّة الكُبْرى في المجتمع والإنسان.

٢ ــ بَعْض مكونات الكتابة القصصية لدى كتاب الحساسية الجديدة:

سَأُحَاوِلُ الآن رَسْم بعض خَصائص الكتابة القَصصية عند كتاب هذا الجيل، مُرَكزاً على القواسِم المشتركة البارزة في هذه التجربَةِ،

(٢) وهم الأَوْلياءُ الجدُد المعبر عنهم سابقاً بحكم كونهم يمثلون القَنَاة ـ بشكل غير مباشر ـ بين نُصُوصِهِم التي مثلت ـ بالنسبة لكتاب السبعينات ـ نُصوصاً رائدة، انتقَلَتِ بالوَسَاطَةِ، مرةً أخرى، إلى «نصوص كُتَّاب الحساسية الجديدة». Voir: Oswald Ducrot/ Tzvetan Todorov: Dictionnaire enyclopédique des sciences du langage, collection, points, Ed. seuil. 1972: p.192.

مُلتَفِتاً بين الحين والآخر إلى بَعْضِ الخَصَائِص المُفْرَدَة لدى بَعْضِ كُتَّابِهِ الفاعلين في الساحة الثقافية.

١ ـ **القصة ــ البحث:** إنَّ القارئ لهذه النصوص يَصْطَدِمُ، منذ الوهلة الأولى، بِطبيعَتِها السَّرْدِيةِ الْعَصِيَّةِ على الانقياد. لَسْنَا اَمام نَص يَفْتَحُ لَكَ ذراعيه منذُ الحرف الأول أو الجملة الأولى، بل إنَّنا أمَام نَص يَرْفَعُ اَنْفَه بِشَمَم، وما عليك إلاَّ أن تُفكر أَلْفَ مرَّةٍ ومرة قبل قراءة الكلمة الأولى[١].

وبمُجرَّدِ اَن تتقدم قليلاً في هذه القراءة، تَنثالُ عليك الخِطاباتُ من كُل حَدبٍ وصَوْبٍ، وتتفجَّرُ أنْماطُ الكتابة من مختلف جوانبِ النَّصِ مُشكِّلَةً هارْمُونيَةً مُتناسِقةً بين الْمُوال والحِوار المسرحي، وبين ضمير المتكلّم وضمير المُخَاطَب، بين شخصية الرّاوي وشَخْصية المرْوِي لَه، بيْنَ النَّص الحاضر والنَّص الغائب سواء كان رحلة أو نُكْتةً أو حكايةً شعبية، أو لَقْطَةً سينمائية[٢].. وأخيراً قد يكونُ هذا النَّصُّ الغائب حُلْماً، أو على الأصح كَابُوساً، نَنْتَظِر حُضوره بَيْنَ اللَّحظة والأخرى!!

تَركيبٌ متكامِلٌ بينَ مُختَلف هذه الأنْماطِ من الكتابة والرَّغْبة في القبض على لَحْظةٍ ما. وفي كل الأحوال تتمُّ عملية التركيب بِقيَادةِ السَّرْدِ الذي يَظَلُّ مُتَوَهجاً، مُتوتِراً، دائم الغليان...

نَصٌّ إذن مثل الرِمال المتحركة، التي تجذب إليها الواقف على صدرها لِمُجرَّدِ ارْتِكابه لخطأٍ ما سواء كان كبيراً أو صغيراً. ومن ثم فالنَّصُّ الْقَصَصِيُّ بهذا المعنى ابْتَعَدَ عن الحشو الزائد، واقْتَصَر عل المكَثَّفُ الكاشِفِ أو الدَّال[٣].

٢ ـ **قصة بلسَانٍ واحد وَلَيْسَ بِلسانين**

لم تَعُد القِصَّةُ القصيرة، عند كتاب «الحساسية الجديدة»، مُطالَبَةً بِمعالجة الموضوعات الضَّخْمَةِ ـ على أهميتها في زَمَنِها[٤] ـ بل أصبحت مُطَالَبَةً بِالالْتِفاتِ إلى هُمُومِها قَبْلَ أنْ تَلْتَفِتَ إلى هُمُومِ الآخرين. ولَمْ تَعُد القصَّةُ ـ بِنَاءً على ذلك ـ مُطَالَبَةً بتقديم الْحَلِّ الجَاهِز[٥] سلفاً، بَلْ اَصْبَحَتِ القِصَّةُ عِنْدَ وارِثِي الارْثِ السَّبْعيني مَعْنِيةً بالتعبير عن كِيانِهَا السَّردي قبل أي كيانٍ آخر.

لاَ اَقْصِدُ بهذا الكلام جَانِبَ «الشّكْلَنَةِ» المُفْتَعَل، بَلْ اَقْصِدُ به اِنْتَاجَ الحكاية الخارجة مِن رَحِمِ الْحكي قَبْلَ أن يَنْتِجَها السَّارِدُ من خارِجِه. نَصٌّ يُرَكبُ نَفْسَهُ قطعَةً قطعةً، مثل لَعْبَةِ طِفْلٍ صغير، قد يَجْعَلُ الْيَدَ مكانَ الرَّأس، أو السَّاقَ مكانَ الْيَدِ، ولكنه نَصٌّ يَدُلُّ عليه، يَدُلُّ على صَنْعَتِه، يُؤَسِّسُه من خلال جُزْئياتٍ عالَمِه بتفاصيله الصغيرة، التافهةِ الدّالَّةِ أيضاً. نَصٌّ يَحكي عن حكايَتِه هُوَ، قَبْل اَن يَحْكِيَ بِقَوَانين اللعبة وتوجيهَاتِها المُسطَرَة[٦].

٣ ـ **رَفْضُ النَّمَطِية:** حُقِّقَتْ نُصُوصِ «الْحَسَاسية الجديدة» في الكتابة القصصية المغربية انْزِياحاً عن النَّمط سواء على مستوى الشخصية أو على مستوى السَّرْد. في نصُوصِ هذا النَّمط من الكتابة لا نَجِدُ شخصيةً نمطيةً تَحمِلُ سِمَاتِها الثَّابِتة في الملْبَس والمأكَلِ والمشرب والكلام [شخصية الفقيه مثلاً/ الوطني/ شخصية الوْجُودي اَو الْعبثي... الخ]. أما على مستَوى السرد فالكتابة عند هذا الجيل تَجَاوَزَت القانون «التِّيمُوري»، بل إن النص القصصي يبتدئ دون سابق إنذار وينتهي دون سابق إنذار[٧]!!

السرد، إذن، هو محاولة «لامتلاك نمطٍ» جديد يَتَجَاوز المُتَداوَل، مُرَكزاً على الخَصَائِص المُهْمَلَةِ في الكتابة صَوْتاً وطَرَائِق مُتَعددة في الحكي عن طريق الحفر في عُمْقِ الأنْسَاق الحكائية الشخصية أو المكتوبة. والسَّرْدُ اَيْضاً، محاولةٌ لامْتِلاك الشَّخْصِية التي لم تَعُدْ مِلْكاً للقَصْديّة الإيديولوجية أو السياسية، بل أصْبَحت شخصية مُقْنعةً بعيُوبها الخُلُقية والخَلْقِية الْمُتَحكمة في مختلف السلوكات والْمُمَارسَات. «ما سِرُّ هذه الأصوات؟ هل يُعْقَلُ أن يتوَحَّد إحساس الحيوانِ بِإحساسِ الإنْسَانِ في مثل هذه المواقف؟! إذا صَحَّ ذلك فقد يكون هذا الْقِرْدُ اَوَّلَ شاهِد ضِدّي، وفي هذه الحالة... «يجب الْقَضَاءُ عليه»[٨].

٤ ـ الكتابة والتَّنظير:ـ

لم يتمكَّن النَّقْدُ القصصي إلى الآن من تأطِير الكتابة القصصية في ميدان القصة القصيرة، بل اكتفى ـ في أحسن الأحوال ـ بدراسةِ تَجَارِب معزولة بأهداف أكاديمية أو إديولوجية أوَ غيرها.

من هُنَا انْبَرَتْ كِتَابَاتُ كُتَّابِ «الْحَسَاسَيةِ الجديدةِ» إلى ممارسة

---

(١) عبد النبي دِشين: رائحة الورس.الملحق الثقافي للاتحاد الاشتراكي. ١٧ نوفمبر ١٩٩١. ص، ٢.

(٢) حسن البَقَّالي: سبعة أجراس لزمن البرتقال: ص، ١٧.

(٣) قصة: «أوراق من دفتر رجل مجهول» من مجموعة «برج المرايا» لـ«عبد الحميد الغرباوي». المركز الثقافي العربي ١٩٩٢، ص، ٤٣.

(٤) أقصد مَوْضُوعة القمع السياسي والسّجْن والموضوعات الشعبوية ـ وليس الشعبية ـ التي كانت تُخْفي طُهريةً ملموسة بسبب القصدية الإديولوجية المبالغ فيها لأسباب تاريخية فرضتها مرحلة السبعينات.

(٥) حَلٌّ ينبني أساساً على المفارقة: أبيض + أسود، في حين يعكسُ الأبيض مستويات من البياض، ويعكس الرمادي مستوياتٍ مختلفة من هذا اللون...

(٦) عبد الحميد الغرباوي: بُرج المرايا. المركز الثقافي العربي ١٩٩٢ ص ٥٥.

(٧) حسن البقالي: سبعة أجراس لزمن البرتقال. منشورات اتحاد كتاب المغرب ١٩٩٠. ص ٤٣. وأقصد بالقانون التيموري ـ نسبة إلى محمود تيمور ـ قانون الوحدات الثلاث المبني على منطق سابق: مقدمة ـ عرض ـ خاتمة أو لحظة تنوير.

(٨) عبد النبي دشين: القرد. الملحق الثقافي للاتحاد الاشتراكي. ٢٣ فبراير ١٩٩٢ ص ٦.

تجربةٍ مُزْدَوِجَة[1] في الكتابة القصصية من خلال العنصرين التاليين:

- كِتَابةُ الحكاية.
- حكايةُ الكتابة.

هكذا أصبحت القصَّةُ تُسَائِلُ نَفْسَها، أثناء استرسال السرد، قَبْلَ اَنْ تُسَائِلَ مَرْجعيتها (الواقع بِدلالاَتِهِ المختلفة)[2]. ولعل أهمَّ سُؤال تطرحه القصة في هذا السياق هو كالتالي: كيف حدث ما حدث؟ كيف نَبْدأُ الْحِكاية؟ هل نستطيع كتابة حكايةٍ ما بِقوانين مُحددة؟ إنَّها اَسْئِلةٌ الدهشة الأُولى قبل أن تكون اَسْئِلة المُحْتَرِفِ الذي حَشَا ذِهْنَهُ بمختلف النظريات دُون أن يتصلِ إلى عمق السؤال الْعَصِيّ على الإجابَة الْجَاهِزة.

إن الأسئلة السَّابِقَةِ عَنْدَ كُتَّابِ «الحسَاسَيةِ الحديدَة»، تُشْبِهُ أسئلة - وهو قاسم مشترك مع القصة القصيرة - الرسامين الانْطباعيين les» «impressionnistes التي كانت تَدُور حول كَيْفية انْبِلاَجِ الفَجْر دون أن يُهمَّهَا الفجر ذَاتُه. كيف يمكن الْقَبضُ على اللحظة التي يَنْهَزِمُ فيها الذي لا يُقْتصر؟ كيف تَحْدثُ تلك الحركة الخَارِقَة الَّتِي تُضيءُ العَالَم ولكنها تحكم عليه بالفناء أيضاً؟ كيف تُفْرِدُ سُيُور حِذَاء «فان جوخ» ذِراعَيْهَا وكَأَنَّها امرأةٌ تريدُ معانقةَ الرَّضِيع والعشيق والزَّوْج دفعةً واحدة بِالرَّغْم من أنَّ الخُيول - على اختلاف أنواعها - دَاسَتْها بِسَنَابِكِها القاتلة؟ ألم يُشَبه «بُودلير» (Baudlaire) الجِيفَة المُنْتَفِخَةَ بِقَوائِمِها المرتفعة - في ديوانه اَزْهار الشر - بالمرأة المُشْتَعِلة شَبَقاً ونَشْوة؟ إن القصة القصيرة عند كتاب هذا الجيل، أداة لتقديم طراوة الوَشْم الأول الذي حَمَلَتْهُ جُذْرانُ الْحَارَةِ الشاهدة على أَحْلامِنا الأُولى بِالحروف الأولى الرَّامِزَة إلى مَعْشُوقَةٍ تَجْرِيدَيةٍ يَخْتَرِقُ قَلْبَهَا أو قَلْبَنا السَّهْمُ النَّافِذُ لـ«كيوبيد» المُخْتَفي وراء سُلْطةِ الأَب والتّعاليم الأخلاقية السائِدة.

كيف حملت جُذْرَانُ الحارَةِ مَطَالِبَنَا وشعاراتنا العلنية والسرية؟ كيف كان «فُتوَّةُ» الدَّرْب يَنْحَازُ إلى هذه القِيَم وهو لا يَمْلِكُ خُبْزَ يومِه؟ أخيراً، كيف استَطاعت هذه القصَّةُ اَن تَحْمِل اَحْلاَماً وَزْنها وَزْنُ السَّماءِ والأَرضِ لكائناتٍ بشرية لا تتجاوزُ اَقْدامُها حَبَّة رَمْل؟!

هكذا لم تَعُدِ الْقِصَّةُ لدى هذا الجيل كِتابَةً عن لَحْظَةٍ ما، بل أصبحتِ اسْتِرْجاعاً لحرارةِ هذه اللّحظَة، اسْتِنْبَاتاً من جديد لوِجْدانٍ تَكَلَّسَ قَبْلَ الأوان.

٥ - الماضي والحاضر أو الذَّاكرة والمَعيش:

يَستَنِدُ النَّصُّ عند كُتّابِ هذا الجيل إلى ثنائيَةِ الْمَاضي والحاضر بمختلف الدلالات النابعة منهما. والْحَفْرُ في الذاكرة يَعْكِسُ مُعَانَاة مُمَيَّزَة لا تقنع بِالسَّهْل أو بِاللَّمْحَةِ السَّريعة، بل يُمَارِسُ هذا الجيل حَفْراً متَوَاصِلاً في عُمْقِ الوِجْدَان وشِغَافِ الْقَلْب. هذا على مستوى الماضي. أما على مستوى الحاضر فَالكَاتِبُ المُنْتمِي إلى هذا الجيل، يُحَاوِل تَجاوزَ المَظَاهِرِ الخارجية للواقع التي يراها الأَعْمَى والمُبصِر، نحو مُحَركاتِه الخَفِيَّة التي يُتابع فيها السَّارِدُ الواقع عَمُودِياً قبل أن يُتابِعَهُ أُفُقياً[3].

٦ - التّحويل:

نُصُوص هذا الجيل تَنْبَنِي أساساً على التَّحْوِيل[4]. وتَجْدُر الإشَارَةُ إلى أنَّ عُنْصُرَ التَّحويل من أهمِّ منجزات العقد السبعيني[5] الذي تمكّن من استحضار أبطالٍ تُراثيين في القرن العشرين، أو مَارَس تحويل أسماء أعلام، وأحداث ووقائع، وثيمات «Thèmes» بدلالات مُعَاصِرة.

إن عنصر التحويل يَنْبُعُ أساساً من الرغْبَة في تَجَاوُز الْقَوالِب الجاهِزة سواء على مستوى اسمْ الْعَلَم، أو على مستوى السَّرْد باقتراح رِحْلةٍ ثَامِنَة عِوَضَ رِحْلَة السندباد السَّابِعَة، تَتَجاوَزُ هذا الرقْم السّحْري بتمِيمَةٍ جَدِيدة تَفْتَحُ المجال لآفاق سردية واسعة.

والقارئ لنصُوص هذا الجيل، قَدْ لاَ يَتعذَّرُ عليه الوُصُولِ إلى

---

(١) نستثني من ذلك الدراسات الأكاديمية التي حاولت مُتابعة النصّ القصصي في مجال القصة القصيرة، من خلال أسئلة محدَّدة تهدُف أساساً إلى اختيار مصداقية بعض المناهج قبل اختبار مصداقيّة النَّص القصصي!! ومع ذلك تظل هذه الدراسات متميّزةً بأسئلتها الإشكالية التي حاولت إثارة الاهتمام بهذا الجنس الأدبي. انظر على سبيل المثال:
- أحمد اليابوري: تطور الفن القصصي بالمغرب من ١٩١٤ إلى ١٩٦٦. رسالة مرقونة.
- أحمد المديني: في القصة القصيرة بالمغرب: في النشأة والتطور والاتجاهات. دار العودة. د.ت.
- نجيب العوَفي: في مقاربة الواقع في القصّة المغربية القصيرة. المركز الثقافي العربي.
- عبد الرحيم مودن: الشكل القصصي في فن القصة بالمغرب ج. ١ دار الأطفال ١٩٨٨.

(٢) بدأت هذه الممارسة عند بعض كتاب السبعينات. وأهم تجربةٍ في هذا المجال نذكر كتاباتِ أحمد بوزفور في مجاميعه الثلاث. انظر على سبيل المثال: - اللوح المحفوظ من مجموعته: النظر في الوجه العزيز. منشورات الجامعة. ١٩٨٣. ص ٨٩.

(٣) عبد النبي دشين: رائحة الورس. مصدر مذكور. أي نقل النصوص من المستوى الأفقي إلى المستوى العمودي من جهة والانتقال من نمط سردي إلى نمط سردي آخر.

(٤) انظُر: محمد برادة: أصل الأجناس الأدبية، تر، محمد برادة. مجلة الثقافة الأجنبية العراقية. ع ١، ص ٢، ربيع ١٩٨٢، ص ٤٦.

(٥) نذكر في هذا السياق، على سبيل المثال لا الحصر: محمد الأشعري وشخصية عَبْد يغوت الحارثي، وأحمد بلبداوي في «الفَقْرَوَرْدي» قياساً على «السَّهْرَوَرْدِي» ومصطفى المسناوي في حكايةِ «جَلُّول الجيلالي» المعرفوف بـ«جاليلي»... وأحمد بوزفور الذي حول اسم أبي حامد الغزالي إلى أبي حامد «الْغُزّيل»... إلخ. هذه الأسماء سواء مارست الشعر أو الكتابة القصصية كانت وراء هذا المكون الهام في الكتابة الأدبية المغربية المعاصرة.

النُّصُوص الضِّمْنية والصَّريحة المُتَحَكمَةِ في عَمَليةِ التَّحوِيل عن طريق حِوَاراتٍ مُتعدّدة أَجرَتْها مُخْتلف الأَنْساق السَّرْدية بِحُمُولاَتِها المختلفة التي حَاوَرت حُمُولاَتٍ جَديدة مَارَسَها السَّارِدُ أو الشَّخْصِية أَوْ الْحدَث أو غير ذلكَ من المكونات العامة للحكي[1].

وإلى عَهْدٍ قَرِيبٍ - مَرْحَلة السِّتِّينات على سبيل المثال - لم يكُن الكَاتِبُ يَجْرُؤُ على اسْتِحْضَارِ شخصيَةٍ تُراثيةٍ أو رَمْزٍ تاريخي لأسباب تاريخية وإيديولوجية تَحكمَّت في المنْتُوج الأَدَبي.

أما بالنّسبَة لهذا الجيل - وَبِفَضْل التحوُّلاَّت النَّوعية في مرحلة السبعينات اجْتِماعياً وإبْداعياً - فإن اسْتِحضَار هذه الرُّمُوز تَمَّ مِنْ خِلاَل فَتْحِ قَنَواتٍ عَدِيدة من الحِوار الفِكْرِي والابْداعي[2] الذي شَمِل قِيَمَ الشَّخْصِية مِنْ جهةٍ، وحَرَكَتِهَا داخل النَّصّ مِنْ جهة ثانية.

٧ - السُّخْرِيَة:

لعل من أهم مُنْجزات العقد السبعيني في مجال القصة القصيرة[3] جَعْلَه للسخرية مُكَوّناً بِنَائياً من مكونات النّصّ الْقَصصي. فَبَعْدَ أن كانت السُّخرية[4] - مع وجود استثناءات نادرة[5] - ميراثاً تراثياً صاعِداً من بِنْيَةِ الطُّرفَةِ أو النَّادِرَة أو أدبِ الفُكَاهة عامة، أصبَحت السُّخْريةُ - في مرحلة الستينات صِيغَةً هجائيةً[6]، تُجَاوِرُ صِيَغَ الحَكْي الأُخْرى في النص القصصي.

أما بالنسبة للعقد السبعيني فإنّ السَّخرية لم تعد مَقصُورَةً على كونها مَوْضوعاً من موضوعات الكتابة، بل أصبحت الكتابة ذاتها، استناداً إلى أنَّ النَّصّ الْقَصَصي، في هذه المرحلة، لم يجِد اَمَامَهُ إلا أن يُقَارِبَ وَاقِعاً - بِدلاَلاته المختلفة - مَقْلُوباً بأساليب مُلتوية بعيدة كل البعد عن الأَدَب الجاد المُتَّسِم بالصَّرَامة و«النّحْتِ من حَجر» على مستوى الرؤية أو التشكيل. ولَمَّا كانَ النَّصُّ مُسْتَوى من مستويات الكتابة المتعددة المناحي والدّلالات، فإنَّ السُّخْرية في النّص القصصي تَميّزت - وهو من رصيد المرحلة السبعينية - بِتَعَدُّدِ مُستوياتِها سواء على مستوى النّصِ المُفْرَدِ، أو على مستوى النصوص المُتعدّدة التي قدْ تَمْتَحُ من هذا العنصر دون ذاك.

هَكذا تأرجَحت نصُوص كتاب «الحساسية الجديدة» بين الدعابة l'humour التي تنفتح على المحْكي كما تنفتِحُ، في نفس الآن، على المتلّقي[7]، والهجاء «satire» الذي يقطر مرارةً، دون أن يسقط في الشعَارِيَةِ المَمْجُوجَةِ[8] ثم يأتي أخيراً، المستوى الثالث، الذي تحكم في بعض نصوص هذا الجيل، وهو مستوى السخرية، l'ironie الذي قد يستفيد من العنصرين - الدُّعابة والهجاء - السابقين، ولكنَّه يُمَارِسُ تَعْمِيق الْجُرْح مُسْتَبْطِناً الماضي والحاضر، مُزِيلاً رُكَامَ التَّشْيِيء والتَّشْوِيه الذي لَحِقَ بالإنسان سُولكاً وعلاقاتٍ... إلى غير ذلك من شروط «الشرط الإنساني». ألم يقل «لوكَاش» عن السُّخْرِيَةِ بأنَّها مُحاوَلة «لتجاوز تعاستنا الحاضرة»[9].

وقد تتصاعدُ حِدَّة السُّخرية في بعض النماذج، لتُصْبِح فَاجِعةً تَأْتي على الأخضر واليَابس ، تنْقَلِبُ من خلالها القيم وتَتَخَلْخَلُ الثَّوابت، ويُصبح الكُل مُتَّهَماً سواء كان كائِناً بَشَرياً أو حيوانياً، شَيْخاً فَانياً أو طِفلاً غرِيراً[10].

إن الرغبة في فهم ما جرى، وما يجري، هي التي استبَّدت بهذا الجيل الذي ورث من كتاب العقد السبعيني سخريتهم المُرَّة التي أصبحت بمثابة الدّعابة السوداء[11]، السَّاخِرة من كل شيء بلِسانٍ حَاد لا يَتَرَدَّدُ في الكشف عن «المجهول والْمكبُوت والمُحرّم[12].

وفي كثيرٍ من الأحيان كان النصُّ الساخِر عند كتاب هذا الجيل،

---

(١) هكذا تم الحوار بين القصة القصيرة والنمط البوليسي في الكتابة، بين القصة القصيرة والرحلة أو الحكاية الشفوية، بين القصة القصيرة والقصص المزامِنة لها. انظر على سبيل المثال: عبد الحميد الغرباوي: بُرج المرايا. ص ٣١. [قصة درس القلب].

(٢) الصيغ «الفانتاستيكية» أو العجائبية التي برزت في السبعينات واستمرت في نصوص كُتاب الحساسية الجديدة بِهَدَف الإقتراب من الواقع عن طريق تحويله بأساليب «فوق - واقعية» تُمكّنُ من القَبْض على جَوْهره أو «ميكانيزماته» الأساسية.

(٣) كما عبَّر عن ذلك محمد برادة أثناء الملتقى الأول للقصة القصيرة بمكناس في أوائل السبعينات.

(٤) أقْصِد بذلك نصوص الأربعينات والخمسينيات من هذا القرن.

(٥) بعض تجارب عبد الرحمان الفاسي وأحمد بناني في الأربعينات من هذا القَرن.

(٦) بعض نصوص ادريس الخوري ومحمد ابراهيم بوعلو في الستينيات من هذا القرن.

(٧) عبد الحميد الغرباوي: «كينغ كونغ». الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي. ١٩ يوليوز ١٩٩٢. ص ٣.

(٨) حسن البقالي: سبعة أجراس. [قصة: من قتل الحمار؟] ص ٤٣.

(٩) Voir: Georges Lukasc: La théorie du roman, ed, gonthier. 1963. p 68.

(١٠) عبد النبي دشين: الْقِرْد. الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي. ٢٣ فبراير ١٩٩٢. ص ٦.

(١١) وقد ازدادت حدة هذه «الدعابة السوداء» عند كتاب الحساسية الجديدة بسبب الإحباطات المتواصلة في السنين المتأخرة.

(١٢) يمكن الرجوع إلى أهم كتاب العقد السبعيني - وكتاباتهم ما زالت مستمرة إلى الآن - مثل مصطفى المسناوي في مجموعته المميزة «طارق الذي لم يفتح الأندلس». وهل هناك عنوان أكثر مرارةً من هذا العنوان؟ فضلاً عن اجتهاداته الساخرة التي يفضلها «Galillé» [جَلُّولَ الجيلالي]، والغزالي عند «أحمد بوزفور» الذي أصبح «الغُزَيِّل» فضلاً عن تخريجاتٍ أخرى لبعض الكتاب المغاربة في أجناس أدبية أثرت في الحكي وتأثرت به مثل الشّعر. انظر على سبيل المثال تجربة «أحمد بَلْبَدَاوِي» في جانب السُّخْرية التي مكنته من تحويل النص الشعري بدلالات عديدة فأصبح «السَّهْرَوْردي» يُقَابِل «الفقرَوْردي». ويا لَه من لَوْن؟!.

ينطلقُ من الرغبة في إعادة قِراءَةِ هذه المواقِف السّاخِرة التي قَد تَتخِذُها الشَّخْصيةُ، أو قد يُفْرِزُها حدثٌ ما، أقول تُحاوِلِ إعَادَةِ قَراءَةِ هذه المواقف بأسلوبٍ جَدِيدٍ يُمَارِسُ من خلاله الكاتبُ إعادة ترتيبِ مَسارِ هذه المواقف لِمَنْطِقٍ جَديدَ يَكْشِفُ عن بشاعَة ما يجري في العالم بالتركيز على جزئياته التي قد لا يُلْتَفَت إليها. «أخْرَجَ كل منا ما عنده من زاد: خبز وزيتون، خبز وبيض مسلوق خبز وسمك معلب **خبز وخبز... نأكلُ الخبز والخبز** وأمامه لحم كثير...»[1].

إنَّ الخصائص المشار إليها آنفاً، كانت وراء إنتاج نَص قصصي «جديد» لم يَعُدْ يَقْنَعُ بِالأُطُر المتَداوَلة في الرؤية والتركيب. وبالإضَافَة إلى ذلك، فإنَّ النصّ المُنْتَج عند كُتّاب «الحساسية الجديدة»[2] ـ وكما سبقت الإشارة ـ لَمْ يَتَنَكَّرَ لإنْجَازَاتِ الْعَقْدِ السبعيني خَاصّةً في مجال تَحْطِيم أُفُقِيةِ السَّرْدِ وَرَتَابته، وفي فَتْح الْحوارَ بينَ النّصّ القصصِي وبَاقي الأَجْنَاسِ الأُخرى سواء كانت أدبيّة أو غير أدبيّةٍ، والاسْتِمْرَار في ـ وهذا جانب ليس بِالسَّهْل ـ الإنتاج القِصَصي بِطَرائِق ـ سَبَقَتْ الإشارة إلى البعض منها في سياق هذا التحليل ـ متنوعة تَتَّسِمُ بالْحَيَوِيَة والتَجَدُّد.

إنَّ الكثير من مُجَايلِي هؤلاء الكُتّاب قد سَقَطُوا في بِداية الطريق، ومنهم من تَعَثَّرَ في مُنْتَصَفِها، ولكن ـ وهذا ما يَشْفَعُ بهَذا الجيل ـ ظَلَّ هَؤلاء يُصِرّون على الإخلاص لهذا الجِنْسِ الأَدَبي الذي نُعِت بكوْنِه جِنْسَ «الْجَمَاعَةِ الْمَغْمُورَةِ»، في حين إنه جِنْسٌ يَكْشِفُ عن حَبَّةِ الْقَمْح التي تثمِرُ حَقْلاً.

(١) حسن البقالي: سبعة أجراس. ص ٢٠.

(٢) إن اختيارنا للأسماء الثلاثة الواردة في التحليل نابع من دلالتها في حَقْل الكتابةِ الأدبية إنْتَاجاً ومُتَابَعَة وإشْعاعاً.

جدلية الحوار
في
الثقافة والنقد

الدكتور سامي سويدان

إنَّ القراءة المنهجيّة هي التي تصغي إلى ما يقوله النَّصّ في كليته دون أيّ إقحامات فيه أو إسقاطات عليه أو انتزاعات منه. والإصغاء هنا إتقان لفكّ الرّموز الجماليّة و/أو الدّلاليّة للنّصّ وإعادة تركيبها للقبض على الخفي والكامن الّذي لا يكفّ ظاهر النّصّ عن الإيماء إليه دون التّصريح به.

ليس التّعرُّف في هذا السياق إلى أسئلة النّصّ ومتابعة إجابته عنها إلّا واحداً من المداخل المتعدِّدة إلى بنيته العميقة التي وحدها تتيح تأمين المعطيات والشّروط الموضوعيّة التي تمكّن من معرفة ثابتة لقيمته الإبداعية و/أو الدّلاليّة. وليس اعتماد التّعارض الأساسي بين المكوّنات الأوّلية للمعنى إلّا مدخلاً آخر من المداخل المشار إليها. انطلاقاً من هذه القواعد المنهجيّة أمكن بحث جملة من الأعمال الإبداعية والمساهمات النقدية والفكريّة، حيث عولجت بعض من مسائل النّقد والأدب والثّقافة، يصعب الادعاء أنها نافلة أو هامشية. من هذه المسائل العلاقة بين العمل الابداعي والوضع والموقف السّياسي، مفهوم الشعرية، إشكالات البنيوية، السردية والجمالية القصصية، المؤسسات النقدية والثقافية، المنهجية والحوار النقدي.. الخ مما يمكن استجلاؤه في مظانه في هذا الكتاب.