تجليات تطور الإبداع القصصي المغربي من خلال مجلة الثقافة الجديدة

المجال الذي ينتمي إليه البحث:

المجال الأدبي (النقد القصصي)

الباحث عصام ربابي

أستاذ اللغة العربية بالسلك الثانوي

الأستاذ(ة) المشرف(ة): خديجة مروازي

جامعة ابن طفيل كلية اللغات والآداب والفنون، القنيطرة

المغرب

مقدمة:

يتسم الحضور القصصي في مجلة الثقافة الجديدة بهيمنة الكُتاب المغاربة، مع حضور باهت للكتاب العرب وغياب مطلق للكتاب الأجانب، على عكس ما نجده في الشعر والنقد، ما يدفعنا إلى التساؤل عن حيثيات هذا الغياب أو التغييب، إلى جانب ذلك نلاحظ تغييب الإبداع القصصي عن أعداد متتالية من المجلة، حيث إن شمس القصة لم تشرق لتسعة أعداد متتالية، وذلك من العدد التاسع عشر وإلى غاية العدد الثامن والعشرين، غياب لم نجد له مبررا، علما أن عدد النصوص القصصية التي نشرت في المجلة بلغ 32 نصا. موزعة على 16 عددا.

أثناء تتبعنا للأسماء التي نشرت نصوصها القصصية ضمن أعداد المجلة نجد مصطفى المسناوي بثلاثة نصوص، ثم محمد عز الدين التازي وأحمد الرضواني وأحمد بوزفور وإدريس الخوري وإدريس الصغير بنصين لكل واحد منهما، ثم نجد أسماء أخرى بنص واحد نذكر منها مصطفى يعلى، الميلودي شغموم، البشير قمري، محمد شكري، صنع الله إبراهيم وغيرهم.

إذا كنا سجلنا هيمنة القصة المغربية داخل متن المجلة، فإننا نسجل أيضا غياب القصة النسائية أو بالأحرى القصة التي كتبتها أنامل نسائية، علما أن مرحلة صدور الرواية كانت شاهدة على بزوغ بعض الأسماء النسائية أمثال خناثة بنونة.

لكي نقترب أكثر من طبيعة الإنتاج القصصي داخل مجلة الثقافة الجديدة سنقتصر على نصوص مصطفى المسناوي، ومحمد عز الدين التازي وأحمد بوزفور وأيضا مصطفى يعلى، هذه النصوص التي اخترناها هي لأسماء أصبح لها فيما بعد شأن كبير في مجال الكتابة القصصية في المغرب.

1- توظيف الرمز في قصص مصطفى المسناوي وأحمد بوزفور

إذا كانت القصة عند كبار ممارسيها كما ذكر عبد الله العروي هي "فن الإيحاء، الاستبطان والتضمين"[1]، فإنها تحاول إضمار واختزال أبعادها، فهي تقوم على شحن المفردات بأقصى ما يمكن من الدلالة، حتى تتخلص من سطحيتها وسهولة التعامل معها.

تعمل القصة على إخفاء مضامينها، ذلك أنها "لا تفصح عن الواقع، بل تكتفي بالإشارة والتلويح إليه، وتلقي على القارئ مهمة استدعائه. ومن هنا تأتي النزعة الرمزية الملازمة لها"[2]، هذا التوجه سنحاول اقتفاء آثاره في النصوص التي ذكرناها سالفا.

يطل علينا مصطفى المسناوي بقصته "عبد الله سامسا في جزيرة الوقواق"[3] في العدد المزدوج الخامس والسادس، حيث نلاحظ من خلال العنوان استحضار دلالات رمزية، تتمثل في عبد الله سامسا وجزيرة الوقواق.

هذا التلميح الذي تضمنه عنوان القصة سرعان ما سيفضحه موضوع القصة من خلال البوح الصريح بما تعيشه بعض الفئات الاجتماعية من تهميش وإهمال وظلم. وبالتالي فجزيرة الوقواق هي الوطن، وعبد الله سامسا هو الإنسان المغربي المقهور، الذي يتعرض لأبشع صور القمع ويتهم بمخالفات لم يسمعها ولم يرها إلا في مكاتب التحقيق، ولا يجوز أن يحاسب عليها الإنسان إلا إذا كان الهدف محاسبته بدون ذنب. يقول المسناوي في قصته المذكورة سلفا: "قمنا صبيحة يوم (...) على الساعة (...)بكبس منزل المدعو عبد الله سامسا، وقد وجدناه وحده، غارقا في النوم. فألقينا عليه القبض حسب الأمر (...) الصادر بتاريخ (...) وبعد تفتيش لمنزله استغرق حوالي 4 ساعات، ضبطنا بحوزته:

- كتابا عنوانه: جمهورية أفلاطون الديمقراطية
- صورة ملونة لعدد ضخم من الناس الباسمين
- ثابوتا خشبيا أسود اللون

وقد قمنا بمصادرة هذه الأدلة، وحملناها مع الموقوف إلى (...) وحرر هذا المحضر بحضور (...)،"[4].

هذا النص القصصي تعبير صارخ عن قمع الحريات، وتلفيق التهم، ومتابعة الأبرياء بأفعال واهية لا وجود لها، هي ذي بعض جوانب التغول السلطوي في سنوات السبعينات، والتي راح ضحيتها عشرات الشباب والمثقفين إما بالموت أو بالانحشار داخل زنازين المعتقلات دون رحمة ولا شفقة. هكذا كانت "مرحلة 70 وما بعدها – وتميزت منذ بدايتها بسيطرة احداث سياسية عنيفة جاءت نتيجة لتطور الفكر السياسي وتصاعد الوعي الطبقي."[5]

في النص القصصي الثاني "الأوطوروت"[6] لم يختلف الأمر كثيرا، فالمواطن المغربي المقهور والمغلوب على أمره حاضر في هذا النص أيضا، يواجه الجور والقهر والحرمان، فبعد أن ظن أنه أسعد شخص على وجه الأرض من خلال توفره على ساروت يدخله في شيء، أي أنه يملك مأوى، سرعان ما تأتي رافعة صفراء لتتقتلع له هذا المأوى تاركة إياه في العراء.

الأوطوروت لعنة البداية التي ستنتج عنها أحداث أخرى أكثر قتامة، ستؤدي بالمواطن إلى النهاية، بعد رحيل وترحال في غياهب الظلم والتحقير "الآن سأصرخ صرخة النهاية"[7].

تبدوا النهاية قريبة وسريعة، ولكنها على عكس ذلك تماما، فبين اقتلاع المأوى والنهاية أحداث كثيرة مليئة بالمأساة والعذاب، تتخللها الكثير من الرموز والدلالات، نذكر منها تعدد الألوان التي منحها المسناوي لمواطني قصته، وخصوصا الذين تحدثوا إلى المواطن المقهور أو كانوا وراء عذاباته وأوجاعه.

لا شك أن الألوان التي اختارها المسناوي تؤدي دلالات معينة، وتعبر عن شخوص سلطوية تتفات هرميتها وأهميتها، وقد تناوبت بالتدرج على النيل من المواطن المقهور والقضاء عليه. فنجد: – المواطن الأزرق – المواطن الرمادي – مواطن برداء أخضر – المواطن العاري– المواطن الأصفر – ثم المواطن الأبيض.

هذه التلوينات تأخذ بيد الشخصية الرئيسة لتلقي بها في الهاوية، باستثناء الشخصية الأخيرة – المواطن الأبيض – الذي قدم بعض الإشارات على أنه يعرف ما يحدث وراض بقضاء الله وقدره.

التعامل الهمجي والوحشي للسلطات مع بعض الأفراد واضح وجلي في النصين القصصين معا، وبالتالي لا مجال لأحد في أن يعارض أو يرفض القرارات التي تفرض عليه، وإلا سيكون مصيره كما صوره المسناوي في هذا المقطع يقول: "واستأنفت سيري فارتفع الصراخ

وكأنه يصدر مني هذه المرة فالتفتت ثانية وبدا لي مواطنان –كأن أحدهما رجل وكأن الثاني امرأة – محاصرين بأربع رافعات أمام حائط إحدى البيوت التي لم يصلها دورها بعد ورافعة خامسة تمد يدها فتعصر جسميهما مع الحائط وتمزج الدم بالعظام واللحم والحشرجة"[8].

إن الواقع المؤلم الذي تعبر عنه القصة الاولى والثانية يبين مدى شجاعة القاص أولا على اختراق طابوهات ممنوعة، وشجاعة المجلة ثانيا لتحملها تبعات ما يمكن أن ينتج عن نشر مثل هكذا نصوص، على اعتبار أن النصين تجاوزا كل حدود التسييج فاضحين الجرائم البشعة والتجاوزات السلطوية تجاه المواطن المغربي.

ننتقل إلى النص القصصي الثالث المعنون بـ "فصل من حكاية جلول الجيلالي المعروف خطأ بجاليلو جاليلي"[9] حيث يبرز من خلال العنوان لجوء الكاتب إلى الرمز، علما أن هذه القصة تحاول تناول الواقع المجهول الذي تعيشه بعض الفئات الاجتماعية، حيث اختار القاص سيارة أجرة كبيرة كمكان متحرك شاهد على مجموعة من الأحداث والتفاصيل لأشخاص تفرقهم الانتماءات الاجتماعية والفكرية ويجمعهم التاكسي المتوجه إلى العاصمة. فأثناء السفر تعبر الشخوص عن مواقف كثيرة، يعيشها الإنسان المغربي باستمرار، يتداخل فيها الصدق بالكذب، وتمتزج فيها الأنانية والخداع بالوفاء والاستئثار.

في هذا النص القصصي أيضا تحضر الأحداث المأساوية التي رأيناها في النصين السابقين، حيث يأخذنا القاص في ثنايا الأحداث، ليوهمنا أنها رحلة عادية لمجموعة من الأفراد، في اتجاه العاصمة، ويذكر بين الحين والآخر أن الرحلة في اتجاه العاصفة وليس العاصمة، وهو ما تؤكده نهاية القصة، حيث تصطدم سيارة الأجرة بالعاصفة، يقول: "ودارت السيارة حول نفسها، فدرنا حول بعضنا داخلها وتبادلنا الضغط، وصرخت الفتاة، ودارت السيارة مرة ومرة، ثم اصطدمت بشيء صلب فارتججنا وانفتحت الأبواب فانقذفنا إلى الخارج... دخلت الرمال في عيني وأنفي وأذني ومسامي فأغمضت جفني وتركتني أتدحرج في الهواء مع الريح..."[10] هذا المشهد من القصة يختزل صراع الإنسان مع الحياة، وكيف يتشبث بها رغم إيمانه بالنهاية، ويقينه التام أن هذه النهاية آتية طال الزمن أو قصر.

هكذا يصبح النص القصصي عند مصطفى المسناوي خاضعا لتشكل مكاني جديد، "يتحول من الفضاء الهندسي الموضب إلى الفضاء اللاهندسي المبعثر وأحيانا إلى اللافضاء"[11]. فحين نتحدث عن وحدة المكان في القصة فإننا نجد عكس ذلك تماما في هذا النص، فالمكان هنا سيارة متحركة، إلى جانب الطريق والعاصمة، وكلهما أماكن ستختفي حين يتطاير الركاب في الهواء وفي الهاوية ليصبح المكان عدما، وتصير اللحظة أشلاء.

يعتبر أحمد بوزفور من أهم منظري القصة في المغرب، ولذلك سنقف عند نصيه القصصين، "الألوان تلعب الورق، أو مصطفى وخديجة"[12] و "المؤامرة"[13]، وذلك لاحتوائهما على الرمز أيضا، وخصوصا النص القصصي الأول، حيث نلاحظ أولا المزاوجة بين القصة والمسرح من خلال الحوار الذي اعتمده الكاتب لتشييد عوالم قصته، وثانيا اعتماده على الألوان كرموز وإشارات لشخوص نصه.

يقدم أحمد بوزفور في نصه القصصي هذا تجربة فريدة لمعالجة الواقع، من خلال جلسة محاكمة، فيمرر من خلال ذلك رسائل كثيرة، تسافر بالمتلقي عبر علاقات شائكة يحضر فيها الحب وتحضر فيها الجريمة، تختفي العدالة وتظهر، ويتخذ السجن أشكالا مختلفة، ثم في النهاية ينتهي كل شيء، ويقتصر النص القصصي على أن الأمر يتعلق بالألوان تلعب الورق، وأن الأوراق فيها خلل، وبالتالي لا تصلح للعب:

"الألوان تلعب الورق:

الأزرق: روندا.. ارشم

الأسود: في جوج

الأصفر: ما ترشمش.. ثلاثة

الأبيض: ربعة.. رشم ربعة.. لرياي

الأزرق: وأنا لرياي

الأصفر: وأنا لرياي

الأسود: مستحيل.. وأنا لرياي كشفو لوراق.

الأبيض: تمنيا دلرياي، كيفاش؟ السادات الكارطة خاسرة."[14]

هكذا إذن، يتخذ النص القصصي عند بوزفور شكلا جديدا، حيث "يمكن أن نسجل بالخصوص بروز «الفانطاستيك» كعنصر مشترك بين معظم النصوص القصصية في السبعينات، لأسباب متعددة،،، لكن من أبرز أسبابها، النزوع إلى تكسير نوع من الرتابة سيطر على الكتابة القصصية خلال الفترة الواقعية، ولأن أيضا ما سمي بالواقع أصبح أحيانا يتجاوز التصورات التخيلية القصصية"[15].

في نصه القصصي الثاني " المؤامرة " حاول أحمد بوزفور أن يسلك طريقا مشابها لذاك الذي سلكه في كثير من نصوصه، حيث يستحضر الموت والهلاك، "فيتحول هذا الموت إلى لحظة ملغزة داخل النص توحي بمسبباته دون أن تقررها. ولذا يكون القارئ مدعوا لملأ ما يتركه النص من فراغات وتأويل المشكل والغامض"[16].

إن نص المؤامرة يوهم المتلقي في البداية بواقعيته وبساطته، ولكنه سرعان ما يستجيب لخلخلة عميقة في تشكلاته، فيتخلص بذلك من المألوف والمعتاد، ليبدأ رحلة جديدة من أجل الإمساك بالدلالة، فالطفل الصغير الذي يمثل الشخصية الرئيسة في القصة يواجه الكثير من المتاعب، وأثناء عودته إلى المنزل، يتذكر أنه نسي المنجل، وتفاديا للتوبيخ والعقاب يعود مسرعا ليجد آلته حيث تركها، يتشبث بها ويمسكها جيدا دون أن يدري أنها ستكون سببا في نهايته وموته، وحتى يضفي القاص نوعا من الغرابة والعجائبية على نصه جعل سبب موت الطفل مشتركا بين الكائن المجهول الصفات والهوية وبين المنجل الذي كان يحمله في يده وسقط عليه. يقول: "وانكفأ على وجهه.. عثرت رجله بحجر نابت.. فسقط ببطنه على سن المنجل الحاد.. كان المنجل يبقر بطنه والشيء الأسود يطبق عليه.. وصرخ لحظة.. ثم غابت عنه الدنيا.."[17].

هكذا إذن أصبحت القصة متعددة التصورات، لا تخضع لنمط معين، وتؤمن إلى أبعد الحدود أنها قادرة على الخلق والتجديد، دون إغفال الذات القاصة طبعا، التي حاولت ولوج عوالم القصة رغم ما لقيته من انتقاد كما يوضح الناقوري بقوله: "هناك أيضا آفة أخرى من آفات الفكر البرجوازي وهي ان أغلب كتاب القصة القصيرة هنا يعبرون بطريقة صريحة احيانا، وغير مباشرة احيانا أخرى عن ذاتيتهم ودليل ذلك أن معظم أبطال القصة هم في واقع الحال الكتاب أنفسهم ولهذا السبب جاءت كثير من نماذجهم عبارة عن اعترافات ذاتية شخصية او عن حوار مع النفس (مونولوجات داخلية) او نرفزات وإسقاطات نفسية متوترة."[18]

2- تشويه الواقع في قصص محمد عز الدين التازي ومصطفى يعلى

يأتي محمد عز الدين التازي بنصين، ومصطفى يعلى بنص قصصي واحد، فتطالعنا قصتي "أعوام الجوع"[19] و "طعام الميتين"[20] للتازي، و"رقصة الموت"[21] لمصطفى يعلى. والمأساة جلية في كل النصوص من خلال العناوين المختارة.

أبرز محمد عز الدين التازي من خلال نصه القصصي "أعوام الجوع" الصراع الأبدي بين الحياة والموت، من خلال استعماله لشخصيتين (امرأة ورجل) وقد أهلكهما الجوع، فيصور ذلك الصراع المستميت في تشبثهما بالحياة، وصمودهما إلى أقصى درجة، رغم محاولة التضحية التي بادر بها كل منهما، لأن الموت آت لا محالة، جاء في النص "وكنا نرفض أن نأكل من لحم الإنسان حتى تكون لنا الحياة القصيرة. وكان النعش يمشي في زقاق عفن قديم ملتو تغسله دفقات المطر، وعلى جانبيه غابات وحشية وشطآن يعتصرها الموج، وكان اثنان في النعش الأول آكل والثاني مأكول وكلاهما ميت."[22]

إلى جانب ذلك يمكن الإشارة إلى أن النص القصصي هنا يعالج الواقع، ويتطرق لفترة هامة من تاريخ المغرب المؤلم، حيث انتشرت المجاعة ولقي الناس حتفهم بسبب عدم وجود ما يسد رمقهم، وبالتالي فالقصة هنا مرتبطة بالواقع والحياة التي تميزت بها بعد الاستقلال فـ"إذا كانت السمة البارزة للإنتاج القصصي، قبل الاستقلال، هي العظة والتوجيه الرفيق، فإنها أصبحت بعد الاستقلال نقدا ذاتيا هادفا، وفي ذلك أكبر دليل على أن القصة منذ نشأتها إلى الآن، بقيت محتفظة بخاصيتها الأساسية، وهي الارتباط بالحياة."[23]

أما بالنسبة للنص القصصي الثاني "طعام الميتين" فلا يختلف عن سابقه من حيث الارتباط بالحياة والتشبث بها من خلال كل الوسائل الممكنة المشروعة وغير المشروعة، ذلك أن هذا النص يسرد وقائع رجل يبيع لحم الذبائح المريضة بعد دفنها، إذ ينبش تلك القبور ويستخرج منها قطع اللحم ويأخذها لمكان محدد قصد بيعها.

يبيع ذلك اللحم من أجل إعالة أولاده، والذين يشترون منه اللحم بدورهم يشترونها لشدة حاجتهم إليها، وحتى حين يفكر بائع اللحم في السجن بسبب فعلته الشنيعة، فإنه يستحضر خطة بديلة تؤكد التشبث بالحياة والحفاظ على النسل، من خلال تمرير المهمة لابنه الذي سيخلفه في نبش القبور واستخراج ما فيها من لحوم، يقول السارد: "ولده سينوب عنه في نبش القبور واستخراج الكنز حتى يعول الأولاد الآخرين، كان لا يقبل منه مساعدة حتى لا يقبض عليهما معا في وقت واحد. لا ضرر في أن يتناوبا على السجن."[24]

نعرج على النص القصصي الثاني الموسوم بـ "رقصة الموت" لنجد أن مصطفى يعلى بدوره يستحضر الموت ويعجنه ببعض السخرية، فالرجل الذي عب جوفه بدخان السبسي يبدوا انه يرقص رقصته الاخيرة، التي مزجها مصطفى يعلى بالكثير من التراجيديا يقول بطل القصة: "عناكبي العزيزة.. أينك تتضاحكين، تعالى، هكذا.. هل هناك ذباب كثير؟ هل هناك حشرات؟ شبعت يا عفريتة؟ ارقصي هكذا... ارقصوا جميعا، الكل يرقص، الدكان كله يرقص..."[25].

في هذا النص أيضا يظهر أن هناك مزاوجة بين الواقع واستحضار الموروث الشعبي في جانبه القائم على الكرامات، فبعد أن رقصت كل الموجودات داخل الدكان من جمادات وحيوانات وحشرات، توقف الرجل عن العزف عند مشاهدته لصورة مولاي عبد القادر التي يبدوا أنها معلقة في دكانه، فالرجل يحترم صورة عبد القادر ويريد الحصول على بركته "قطع غنائه وتوقف عن الرقص عيون مولاي عبد القادر تنظر إليه متعجبة. فم مولاي عبد القادر يقهقه في استهزاء.. وأسده أيضا يقهقه تعلق قبه وبصره بالصورة سيدي مولاي عبد القادر الجيلالي نفعنا الله ببركتك، إذا حملت زوجتي وولدت فسأذبح لك ثورين وخمسة أكباش، وأقيم لسادتنا جيلالة ليلة ليلاء.."[26]

هذا التوجه هو الذي حاولت أن تسلكه بعض النصوص القصصية المغربية في مرحلة التشكل، حيث "كانت، بصفة عامة، ذات حمولة أخلاقية وطنية مستعارة من الحكاية أو من التراث أو من التاريخ، بينما أصبحت، في مرحلة التجنس، ذات طبيعة نقدية للواقع المعيش السياسي والاجتماعي، بشكل أكثر قوة وعمقا."[27]

يذهب نقاد القصة في المغرب إلى اعتبار أنها مرت من مراحل أساسية، وبتتبع هذه المراحل نجدها تنقسم إلى لحظتين؛ قبل مرحلة السبعينات، ذلك ما يؤكده اليبوري في قوله: "يمكن أن نوجز مرحلة تكون النص القصصي المغربي في لحظتين: لحظة التشكل، وقد ظهرت منذ الثلاثينيات، وتعني البحث عن شكل أدبي مخالف لما هو جاهز(الشعر، المقامة، المقال، الرحلة) ولحظة التجنس، وتتمثل في اختيار شكل سردي جديد، ضمن مجموعة من الأشكال السردية المطروحة أمام الكاتب القصصي، وهو مرتبط في اعتقادنا، بالإشباع الأجناسي، وبالوعي المزدوج الاستطيقي والقيمي؛ وكلها عناصر كانت متوفرة لكتاب القصة في المغرب في الخمسينيات من القرن العشرين"[28]

أما بعد السبعينات وهي المرحلة التي تهمنا، والتي شهدت صدور مجلة الثقافة الجديدة، فإن القصة انغمست في الواقع، وارتبطت بالذات الكاتبة، دون أن تقيدها قيود أو تحد من إبداعها شروط، حيث " أصبح مضمونها بعد الاستقلال نقدا ذاتيا حينا، وتمردا على الأوضاع العامة في كثير من الأحيان"[29]، وبالتالي فإن ما نشر في الثقافة الجديدة كان مستجيبا في جل نماذجه لتصور المجلة وأهدافها الثقافية.

هذا النقد والتمرد واضح وجلي في النصوص التي توقفنا عندها، وخصوصا نصوص مصطفى المسناوي، التي لم تخضع لتوجه ولم تلتزم بحدود، وهو ما يبدوا أنه كان سببا في نيله شرف الاعتقال من بين أوائل من اعتقلوا في سبعينيات القرن الماضي.

3- حضور القصة العربية بين الغياب والتغييب

بالحديث عن القصة كجنس أدبي، لا بد من الانفتاح على القصة العربية، التي لم نجد لها حضورا بارزا في مجلة الثقافة الجديدة كما هو الشأن بالنسبة للشعر، ذلك أن القصة العربية لم تحضر إلا من خلال نصوص معدودة، نذكر منها حيدر حيدر، صنع الله إبراهيم، ليانة بدر، وأمين صالح.

سنقتصر في حديثنا على ثلاثة نصوص وهي "التموجات" لحيدر حيدر، و "المحاكمة" لصنع الله إبراهيم، ثم "النهار" للكاتبة الفلسطينية ليانة بدر.

سنحاول اقتفاء المؤشرات والأبعاد التي تميز بها كل نص قصصي على حدة، ثم بعد ذلك سنحاول مقارنة ذلك بالبعد العام لمجلة الثقافة الجديدة، وأول نص سنقف عنده هو "التموجات"[30] والذي سافر من خلاله حيدر حيدر في قضايا مختلفة، على اعتبار أن النص يتضمن تسعة نصوص هي: 1- مشهد خاص من سيناء الـ73 - 2- المدية 3- الانسحاب 4- العراء 5- المسافات 6- أصداء 7- اعتراض 8- الشبكة 9- الليلة الثانية بعد الألف.

بلغة انسيابية منمقة بالزخارف اللفظية والعبارات الرنانة تتوهج أحداث النص القصصي "التموجات"، فتصبغ على ذاكرة المتلقي نوعا من الثمالة واللذة القرائية التي قلما يصادفها في نص أو قصة، إنها لغة حيدر حيدر المعتقة برهافة الشعر والملطخة برحيق المقاومة، إنه الإبداع المنبثق من بقايا الدم، بحثا عن حياة، بحثا عن أمل وسط صحراء قاحلة.

يتناول حيدر حيدر في نصه القصصي هذا الأوضاع الأليمة التي تعيشها فلسطين ولبنان من خلال ما يتعرض له رجال المقاومة من قتل وتنكيل ومطاردات، ويتكئ الكاتب في قصته هذه على بعض الأحداث الحقيقية، كما صرح بذلك في نهاية النص، "مشهد الهروب إلى الجبل وكسر الحصار، يستند وقائعيا، لا كنص أدبي، إلى شهادة المقاتل يعقوب شحادة في كتاب طريق تل الزعتر"[31]

يستحضر القاص في نصه هذا الخسارات العربية المتكررة، ويتأسى لما آلت إليه الأوضاع في لبنان وفلسطين ومصر، مذكرا أن العرب عرب الهزائم والنكبات، يقول: "بالأمس غزة وفيما بعد سيناء والجولان ثم جنوب لبنان. ما الذي بقي لنا غير هذا الشارع الأخير المطل على البحر؟"[32]

هذا الانشغال الدائم، والتفكير المستمر كانت تتخلله بعض اللحظات الهاربة من الزمن حيث ينشغل رجل المقاومة ببعض الأمور الأخرى التي لا يمكن للإنسان أن يستغني عنها، مثل المرأة والجنس، فتبزغ وسط زوبعة الصراع اهتمامات ذاتية، وأطياف لصور متداخلة تخفف من وطأة الحرب وتزيد من حدة الصمود، هذا ما يؤكده المشهد السردي الآتي: "في مهب هذه الرياح التي تتآخى في لحظة الحصار، ثم تنشطر في لحظة الرعد، كان بشر بن عبد الله الغزاوي يقاتل ويطارد ويلتجئ، ثم يسكر ويتحدث عن الجنس وسيكار هافانا وتل الزعتر."[33]

من خلال هذا النص القصصي يتضح أن انشغالات المثقف-القاص العربي واحدة، لأن الصدى المجروح الناتج عن تأوهات فلسطين وصراخ لبنان وأنين مصر يُسمع من المحيط إلى الخليج، فتسمعه كل الآذان العربية، فلا تجد بدا ولا مهربا من التفاعل معه والكتابة عنه وذلك أضعف الإيمان.

نعرج على النص القصصي الثاني وهو للقاص صنع الله إبراهيم بعنوان "المحاكمة"[34] حيث نكتشف في ثنايا أحداثه أقوال المتهم بجريمة قتل، وهو يستعرض ما يحدث في العالم مركزا على سياسة التنويع في العالم، حيث يعمل هذا التنويع على تحقيق التوازن والاستمرارية، فيذكر الشركات العالمية والأنظمة السياسية وغيرها، وبالتالي فالارتباط بالواقع في مختلف تجلياته هو السمة البارزة والطاغية في هذا النص.

لا نغفل أيضا الأطراف التي حضرت المحاكمة، حيث تؤدي دلالات كثيرة، مفادها أن العالم يخضع لنظام معين تتحكم فيه الدول العظمى، وتفرض على باقي الدول الانصياع والخضوع لأوامرها ومخططاتها، فالمحاكمة التي يخضع لها بطل القصة كانت باستعراض أسماء المعزين في الضحية، ويتعلق الأمر بممثلي جل الدول والشركات العالمية، يقول: "كما قرأت أسماء المستشار السابق كيسنجر، وعدد من الرؤساء السابقين للولايات المتحدة مثل نيكسون وفورد، بالإضافة إلى روكفلر وروتشيلد، ورئيس البنك الدولي ماكنمارا، ورئيس الكوكاكولا العالمية، ورؤساء شركة الأسلحة واللبان(العلكة) والأدوية والأجهزة الكهربائية والالكترونية والبترول، وفرنسا وألمانيا الغربية وإنجلترا وإيطاليا والنمسا، ومرسيدس وبيجو وفيات وبدفورد وبوينغ، وإمبراطور اليابان."[35]

إن ما يعرفه المتهم من معلومات حول النظام العالمي وطريقة سيرورته جعل فرصه ضئيلة في نيل حكم مخفف، وهو ما تؤكده نهاية القصة، حيث أعلن القاضي أن المتهم ستسلط عليه أقصى العقوبات، لأنه اعترف بجريمته، ورفض الاعتراف بمن ساعدوه على ارتكاب هذه الجريمة، ومكنوه من الاطلاع على مختلف الأسرار والسياسات التي تطبقها الشركات والدول من أجل الهيمنة والسيطرة على العالم.

إن الاعتراف بالذنب لا يعني تجنب العقوبة بقدر ما يعمل على تخفيفها، وبالتالي فبطل القصة مدان من خلال اعترافاته، وما دامت العقوبة متحققة لا محالة، فإن الغاية كانت هي إفشاء ما يعرفه المتهم حول نظم الحكم العالمية، وكيف أن شركات "كوكاكولا" وشركات التدخين توغلت إلى مختلف المجتمعات، ما جعلها تساهم في اقتصادات الدول وتحضى بسلطة مؤثرة في الشؤون الدولية المختلفة.

من جهة أخرى تصور القصة ثبات موقف المتهم، وصموده رغم كل محاولات اللجنة بثنيه عن أقواله، أو حثه على الاعتراف بشكائه، رغم أن العقوبة ستكون قاسية، ذاك ما يؤكده الحكم النهائي، الذي نطق به القاضي العجوز قائلا: "إن موقفك المتصلب يجعلنا لا نجد مبررا للرأفة بشأنك أو للاستجابة لالتماسك. ولهذا فأنت – في رأينا – تستحق أقصى عقوبة مقررة. وهذا هو قرارنا بالإجماع."[36]

خلاصة:

من خلال الوقوف عند النصوص القصصية المذكورة يتضح لنا أن اختيارات المجلة عربيا كانت موفقة، واستطاعت من خلالها أن تحقق شرط الانفتاح على الإبداع العربي، والذي يعتبر شرطا أساسا لتحقيق الجدة، والاستمرار في التطور.

غير أن ما يؤخذ على المجلة هو إهمالها للأقلام القصصية النسائية المغربية، والتي لم نعثر لها على أي نص، ليبقى السؤال مطروحا عن الأسباب والعوامل التي كانت وراء تغييب القصة النسائية المغربية، دون أن يكون لذلك الآثر الكبير على نضج وتكامل الإنتاج القصصي داخل المجلة.

الهوامش:

[1] – عبد الله العروي، الإيديولوجيا العربية المعاصرة، المركز الثقافي العربي، ط4، 2011، ص244.

[2] – عبد الله العروي، نفس المرجع، ص244.

[3] – نص قصصي لمصطفى المسناوي، نشر في العدد 5-6 من مجلة الثقافة الجديدة، 1977، ص89.

[4] – مصطفى المسناوي، عبد الله سامسا في جزيرة الوقواق، مجلة الثقافة الجديدة، العدد 5-6، 1977، ص92.

[5] – إدريس الناقوري، المصطلح المشترك، دار النشر المغربية، 1980، ط2، ص159.

[6] – نص قصصي لمصطفى المسناوي، نشر في العدد 8 من مجلة الثقافة الجديدة، 1977، ص155.

[7] – مصطفى المسناوي، الأوطوروت، مجلة الثقافة الجديدة، العدد 8، 1977، ص160.

[8] – مصطفى المسناوي، الأوطوروت، مجلة الثقافة الجديدة، العدد 8، 1977، ص156.

[9] – نص قصصي لمصطفى المسناوي نشر في العدد 12 من مجلة الثقافة الجديدة، 1979، ص133.

[10] – مصطفى المسناوي، فصل من حكاية جلول الجيلالي (المعروف خطأ بجاليلو جاليلي)، الثقافة الجديدة، العدد 12، 1979، ص142.

[11] – نجيب العوفي، القصة القصيرة والأسئلة الكبيرة، ضمن سلسلة ملتقى القصة، القصة القصيرة: التجنيس والمرجعية وفرادة الخطاب، منشورات الشعلة، ط2، 2006، ص44.

[12] – قصة لأحمد بوزفور، نشرت في العدد 4 من مجلة الثقافة الجديدة، 1975، ص71.

[13] – قصة لأحمد بوزفور نشرت في العدد 10-11 من مجلة الثقافة الجديدة، 1978، ص170.

[14] – أحمد بوزفور، الألوان تلعب الورق، أو مصطفى وخديجة، مجلة الثقافة الجديدة، العدد 4، 1975، ص78.

[15] – محمد برادة، التجنيس والمرجعية في القصة القصيرة بالمغرب، سلسلة ملتقى القصة، التجنيس والمرجعية وفرادة الخطاب، منشورات الشعلة، ط2، 2006.ص63.

[16] – فريد الزاهي، الحكاية والمتخيل. دراسات في السرد الروائي والقصصي، إفريقيا الشرق، ط1، 19991، ص84.

[17] – أحمد بوزفور، المؤامرة، مجلة الثقافة الجديدة، العدد 10-11، 1978، ص171.

[18] – إدريس الناقوري، نفس المرجع، ص160.

[19] – قصة لمحمد عز الدين التازي، نشرت في العدد 2، 1975، ص60.

[20] – قصة لمحمد عز الدين التازي، نشرت في العدد 16، 1980، ص111.

[21] – قصة لمصطفى يعلى، نشرت في العدد 3، 1975، ص81.

[22] – محمد عز الدين التازي، أعوام الجوع، مجلة الثقافة الجديدة، العدد 2، 1975، ص63.

[23] – أحمد اليبوري، نفس المرجع، ص165.

[24] – محمد عز الدين التازي، طعام الميتين، مجلة الثقافة الجديدة، العدد 16، 1980، ص113، 114.

[25] – مصطفى يعلى، رقصة الموت، مجلة الثقافة الجديدة، العدد 3، 1975، ص81-82.

[26] – مصطفى يعلى، رقصة الموت، مجلة الثقافة الجديدة، العدد 3، 1975، ص82.

[27] – أحمد اليبوري، تطور القصة في المغرب، مرحلة التأسيس، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، ط1، 2005، ص10.

[28] – أحمد اليبوري، نفس المرجع، ص38.

[29] – أحمد اليبوري، نفس المرجع، ص93.

[30] – قصة لحيد حيدر، نشرت في العدد 15، من مجلة الثقافة الجديدة، سنة 1980، ص24.

[31] – حيدر حيدر، التموجات، مجلة الثقافة الجديدة، العدد 15، 1980، ص49.

[32] – حيدر حيدر، التموجات، مجلة الثقافة الجديدة، العدد 15، 1980، ص29.

[33] – حيدر حيدر، التموجات، مجلة الثقافة الجديدة، العدد 15، 1980، ص30.

[34] – قصة لصنع الله إبراهيم، نشرت في العدد 19 من مجلة الثقافة الجديدة، 1981، ص19.

[35] – صنع الله إبراهيم، المحاكمة، الثقافة الجديدة، العدد 19، 1981، ص19.

[36] – صنع الله إبراهيم، المحاكمة، مجلة الثقافة الجديدة، العدد 19، 1981، ص33.