النحلة العاملة

أو صناعة الكاتب العربي

أحمد المديني

النحلة العاملة

أو صناعة الكاتب العربي

تأليف
أحمد المديني

هنـــداوي

النحلة العاملة

أحمد المديني

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

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

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

تصميم الغلاف: ولاء الشاهد

الترقيم الدولي: ٣ ٣٣٤١ ٥٢٧٣ ١ ٩٧٨

صدر هذا الكتاب عام ٢٠١١.
صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٣.

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

المحتويات

هذا الكتاب – ولماذا؟	٩
١- وضعية الكاتب والكتابة عند العرب	١٧
٢- وضعُ الكاتب العربي الحديث	٣٧
٣- يحيى حقي: معلم فن الأسلوب	٤٣
٤- إدوار الخراط: الفنان خلَّاقًا	٥١
٥- إلياس فركوح: على خُطى الخراط، وأبعَد	٦١
٦- عبد الرحمن مجيد الربيعي	٦٩
٧- محمد خضير: القاصُّ مُخطِّطًا	٧٥
٨- مبارك ربيع: روائيٌّ وروائيَّتُه	٨١
٩- عبد الله العروي: أسلوب الكتابة التعبيرية	٨٥
١٠- الميلودي شغموم: النحلة العاملة!	٨٩
١١- دعوة إلى محترف العزلة	٩٣
١٢- الكاتب العربي بين وعي النخبة وسقوط المثال	١٠٣

«وبالكتابة جُمع القرآن، وحُفظت الألسن والآثار، ووُكِّدت العهود، وأُثبتت الحقوق، وسِيقت التواريخ، وبقيت السُّكوك، وأَمِن الإنسان النسيان، وقُيِّدت الشهادات، وأَنزَل الله في ذلك آية الدَّيْن وهي أطول آية في القرآن.»

أبو بكر الصُّولي

«والكاتب صاحبُ صناعة لا بدَّ أن يكون صَناعًا في صناعته، ورَبٌّ بضاعة لا غِنى له أن يتعمَّل لتنْفيق بضاعته.»

القاضي القرشي

«وشَبَّهت الحكماءُ المعانيَ بالغواني، والألفاظَ بالمَعارض؛ فإذا كسا الكاتب البليغ المعنى الجزْلَ لفظًا رائقًا، وأعاره مخرجًا سهلًا، كان للقلب أحلى، وللصدر أمْلَى، ولكن بقي عليه أن ينظمه في سلكه مع أشقائه كاللؤلؤ المنثور الذي يتولَّى نَظْمه الحاذق.»

إبراهيم بن المدبر

«لا تبدأ بوهم البحث عن يقين، ولا تُمسك، عَبْر آلاف الكلمات المكتوبة بوعي مشحوذ إلى درجة البَتر، بأي يقين سواها ... ليس هناك من رَواءٍ للكاتب؛ إذ ليس هنالك من مُتعيَّن أكيد تمنحه الكتابة لكاتبها سواها. فهي ذاتها المُتعيَّن الأكيد، أما ما عداها فيقع في الخارج حيث تمكث أسئلة الوجود من غير أن تُفلِح القصة في فضِّ الإجابات الشافية.»

إلياس فركوح

هذا الكتاب – ولماذا؟

في سنة ٢٠٠٧م صدر لي عن «دار أزمنة» العامرة، كتاب بعنوان: «عمل الكاتب؛ الكاتب وهو يعمل»، اختص بالنظر في طرائق اشتغال الكُتَّاب على نصوصهم، وأدوات، وكيفيات اشتغالهم، وما يحتاجون إليه من عدة لتنفيذ مشاريعهم الكتابية، حسب الأجناس الأدبية التي ينصرفون إليها، وتُلائم مواهبهم أو استعداداتهم. يتصدَّر هذه الأجناس فَنُّ السَّرد الذي يَتطلَّب بحُكم سعته النَّصية وكثرة فاعِليه وتشابُك علائقه؛ إعدادًا مُتنوِّع المصادر، كثيف المواد، وضبطًا بدِقة متناهية. ليس وحده، بل الفنون كلها تستوجب — إلى جانب موهبة قولها وتجسيدها، وثقافة تَعلُّمها ومِراسها — خبرة شمولية أوسع، تُستَمد من تجربة الحياة المباشرة، كما تحصل بالمران المتواصل الذي يدأب عليه الكاتب أو الشاعر، الفنان عمومًا وهو ينجز عمله.

لقد عمدْنا في الكتاب المذكور إلى تَتبُّع عدد محدَّد من الكُتَّاب، بالإنصات إلى تجاربهم، واقتفاء أثرهم عَبْر مخطوطاتهم، وإصداراتهم المتوالية، ومنها مذكِّرات وسَيرٌ لهم، وأقوال مخصوصة أفرَدُوها بالضبط للحديث عن أطوار، وشروط، وظروف الكتابة لديهم، عمومًا ما نُسمِّيه مختبر الكاتب. هذا المختبر إنما يُصنع، وتتشكَّل موادُّه ولوازمه بالتدريج؛ أي بعد أن يكون مؤلِّفٌ ما قد أمضى زمنًا مُحتسبًا بعناية وهو يتعاطى الإنتاج الإبداعي والثقافي، مُكرِّسًا له حياته، ومنصرفًا له بكل ما يُؤتى من إمكانات وقُدرة بِناء وموهبة عطاء، وحِسِّ اكتشاف.

لا يتأتَّى ذلك على الأغلب إلا للمنتِجين الثقافيين المحترفِين، الناهضين بحرفتهم على وجْه الاختصاص، والمُقبِلين عليها دائمًا إقبال الحِرفي والصانع، زيادة عن انتظامهما في الشغل، حرصهما على الإجادة، بتطويع المادة الخام؛ أي بالإحساس والمخبور، بالنِّسبة

للكاتب، وصَوْغها على الوجه الأمثل، بما يُرضي الذوق، وينسجم مع دقائق الصنعة، ويُلبِّي حاجة، حاجات، في نفس القارئ.

وقد كنا تعامَلنا في الكتاب نفسه مع النموذج الغربي وحْده؛ لأنه بمفرده ما لبَّى مطلبنا؛ إذ وفَّر لنا إمكانات تأليف متن البحث، وتحديد حقله، وتشخيص معالمه، وفي هذا كله الانفتاح على ورش واسع تجتمع وتلتقي فيه تجارب مختلفة، وصناديق عدة من مزوِّدات وعيارات تتعدَّد بكثرة الأقلام والنصوص المُنضِّدة لطبقاته، الصانعة لوظائفه. وانطلاقًا من هذا النموذج وضعْنا كِتابنا الذي هو أول تأليف بالعربية، على ما نعلم، في موضوعه، ولَقِي قبولًا واستحسانًا شجَّعَنا على المُضي في هذا الطريق، لِيتَّسع ويمتد نحو آفاق أخرى بالضبط إلى محيط ثقافتنا وإبداعنا العربيين. وقد كنا ألمَعْنا في مؤلَّفنا ذاك إلى «افتقار مكتبتنا الأدبية إلى مصنَّفات تُتابِع مسالك الكُتاب، وتتحدث عن منظوراتهم فيما يُنجِزون.» خلا ما هو متفرِّق من حوارات صحفية سريعة وعرَضية، نفَّذها صحفيون متعجِّلون مِن أمرهم، ومتصيِّدون لأقوال التهويل والتحريض، والإثارة على الأغلب، مما لا نفْع فيه لتاريخ الأدب، ولرسم الصورة المنظمة للكاتب. وذكَرْنا بـ «أننا عاقدون العزْم في المستقبل لوضع كتاب في الموضوع ذاته، نخصصه للكاتب وحده، مع ابتغاء الشمول ما أمكن، ونسعى فيه كذلك إلى استقصاء ما يسهم في إفادة ناشئة الأدب من خبرة السلف، إذا كان للخلف استعدادُ صبرٍ ونبْذ خِفَّة، كي يعلموا، كما قال كلوفسكي، ويَستحضروا في أذهانهم الجهد الجبار لعباقرة الزمن الماضي.»

وها نحن ننجز اليوم ما التزمنا به أمام القُراء، ومع «أزمنة» المُثابرة، أو بالأحرى سنقدِّم بعض ما أمكن لعزيمتنا أن تبلغه، وإيماننا في هذا الصدد أن يناله، فما كل ما يتمنَّى المرء يدركه، حتى ولو جرت الرياح بما تشتهي السُّفن؛ لأن الخَطْب هنا صَعْب، ووسائل تحقيقه قليلة، مُتعذِّر الحصول عليها، وفيها ما ليس متناوَلًا، كما سنفصل لاحقًا، إلا بالنَّزر اليسير.

إن مفهوم عمل الكاتب حديث النشأة، غير مطروق في ثقافتنا العربية الكلاسيكية بالصورة التي يجري بها الكلام عنه اليوم، وفي المجال الغربي بصفة خاصة. ولا مفهوم الكاتب جاء بالصورة التي يتبلور عليها راهنًا، أو هو في الطريق ليتشكل فيها، ليأخذ وضعًا مستقِلًّا، متميِّز الخصائص، وبالتالي ممتلكًا لجملة حيازات، كحقل مُنتِج لمفاهيم صغرى ومساطر و«بروتوكولات» تنتظم داخله، تُسهم في توليده، لتساعد على مزيد فَهْم منتوجه النصي. لذلك، فإن ما نقوم به هنا هو مجهود تكييف وملاءمة، فلا نسقط مقولات

ومعطيات الحاضر، وهي في صيرورة، على ماضٍ اكتمل بعد أن انتظمَت مَعرِفته في سِجل تراثي. فالإيمان بتطور المَعرفة يستلزم من كل باحث أن يأخذها في تاريخيتها، من غير أن يتعسَّف، لا بتمطيط قامَتها، ولا تقليصها، وإنما الإفادة منها وإنصافها حسب ما جاءت وتكوَّنت في زمنها، وإلا فَانظُر معي دارسِين يَسعَون بشِقِّ الأنفس إلى إلحاق الأخبار والمَحكيات القديمة بفن السَّرد القصصي والروائي الحديث، وجعل العربي المستحدَث منه امتدادًا لهذا الأخير، بِاسم ترسيم أبدي لأصالة سديمية، وهُوية مطلَقة، تُعبِّران عن سلفية تعمى عن الجِدَّة والتطور.

لقد اقتضت عملية التكييف، إذن، أن نُخضِع التسميات إلى معناها في السياق الثقافي التاريخي، أولًا، وأن نُؤوِّلها بعد ذلك إجرائيًّا كمفهوم؛ أي إنه حتى وإن حمل الاسم الحديث ممتلئ بالمحتوى الكلاسيكي. ثم بأن نعمد، ثانيًا، إلى تشغيلها وفق الصيغ والإواليات والشروط التي انتظمت فيها، ما سيضمن مجدَّدًا تحقيق الملاءمة، وجعل المفهوم منسجمًا مع الثقافة والمحيط التاريخيين اللذين أنجباه. بهذه المنهجية، أمكننا أن نصنع مَتنًا، وأن نهيِّئ تربة كنا نحسب أننا نعدمها، وأن نفتح وِرشًا. محاولتنا هذه جزء من أعماله، نَأمُل أن يواصلها غيرنا.

لقد نظمنا مفهوم الكاتب حسب دوره الوظيفي الذي رُصد له، وبمراتبه المختلفة، المجتمعة كلها في إطار الديوان. إن العمل هنا فعليٌّ، مرتبط بأمير أو وزير أو والٍ، أو بخدمات هي وظائف، قلَم الكاتب فيها مُسخَّر لتنفيذها، حصرٌ على طاعة أصحابها، وتبليغ مَرامٍ ومَقاصد لا تخصه بتاتًا كفرد، مِن ثَم لا وجود هنا للذات، ولا ينبغي أن نتوقَّع حضورها على أي شكل، ما سيُخل بالوظيفة. كما يقتضي أداء الوظيفة على الوجه الأكمل اتباع دليل سير تحريري، والتزام بنود توثيقية، لغوية، نحوية، أسلوبية-بلاغية، هي بمثابة نموذج ينبغي أن يَمهَر الكاتب في صَوغه، وإن لزمه من شروط الإجادة والبروز في نهجه نبذ الاتباع، والإتيان بالإبداع من خالِص قوله، ومستحدَث يَراعه، فتصبح له مكانته، لا كفرد نابغة، وإنما بالتميُّز عن أقرانه في الدواوين. وطريقه للقبض على ناصية البيان، وبلوغ ذروة التفوق شاقٌّ وطويل سُلَّمُه؛ إذ حَدَّد له بُلغاءُ زمانه، ومن قبلهم، كما سنعرض لذلك بتفصيل، قائمة المعارف والخبرات المحتاج تحصيلها، تشمل في الحقيقة ثقافة عصره المتاحة كلها؛ أي عملية الثقافة الموسوعية، وبهذا تميز الأقدَمون جميعًا، غربًا ومشرقًا ومغربًا، وتجلَّت في مصنفاتهم التي استطردت في كل المعارف، وهو لَمِمَّا يُرعِب كُتَّاب هذا الزمان، فيهم من «ينتحر» نحوًا وإملاءً، فكيف بالبيان؟!

لقد استقَيْنا أمثلتنا من أمهات الكتب التي درَست النثر العربي، وتُعَد عمدة في صِناعَتَي النَّظْم والنَّثر. قُمنا بعد جرْد عامٍّ للضوابط والمعايير الموضوعة للكتابة الفنية، المُلزِمة للكُتاب في مراتبهم ووظائفهم المختلفة، باستخلاص أهمها وأقواها تطلُّبًا وأوجب للاعتماد بما يُمثِّل شبه قواعد لا بد من مراعاتها في مضمار النثر على الخصوص، منه فن التَّرسُّل، وما يتصل ببحثنا أوثق صلة، وإلا فهو بحر لا ساحل له؛ لأن غايتنا ليست الخوض في اللغة والبيان، إلا بقدر ما يُستفاد منها في تعيين أسس اشتغال الكُتاب، وثوابت وضْعهم الحِرفي والثقافي والسلوكي. بينما هناك مَن شذُّوا عنها أو ابْتُلوا بنزوات تَشُق عصا الطاعة عن الإطار المرسوم لهم، كأبي حيان التوحيدي، ولسان الدين بن الخطيب، هؤلاء لم يَجنُوا إلا الخيبة من دهرهم، رغم توكيدهم لتلك الثوابت، ومنافحتهم عنها بعبقريته الخاصة، أظهرتهم، من حسن الحظ، مُتفرِّدين، ما يدعونا إلى تنسيب القواعد، والنظر إلى ما نَعُده وضعًا مؤسَّسيًّا للكاتب القديم، ولنمط وضوابط اشتغاله، بمثابة صورة تعكس الملامح العامة النمطية للثقافة العربية الكلاسيكية، تختفي خلفها سمات وخطوط رفيعة لمن كسَّروا الإطار راسمين وضْعهم الاستثنائي؛ هؤلاء ينبغي أن يُؤخَذوا بالحسبان.

ننتقل في القسم الثاني من بحثنا لما نعتبره المرحلة الحديثة في التماس وضْع الكاتب العربي وكيف عمله، عليها المعوَّل في تحديد المفهوم وشغل معناه، ليصبح منتسِبًا للصفة، مندرجًا أكثر فأكثر في إطار جديد، غير مسبوق، ومتلائم مع عصر تثبت فيه ريادة الكاتب بمواقف إصلاحية وتبشيرية، وإن تحت مظلة السياسي وهيمنته. هنا، أيضًا، نعمد إلى التكييف والملاءمة؛ فالكاتب في العالم العربي — كما سنحدِّد أشواط بداياته ونموها اللاحق — مذ وُجِد وهو يبحث عن وضع متميِّز لم يتحدَّد إلا نسبيًّا، والمجتمع بأُطره ومكوناته المختلفة، ينازعه هذا البحث، ويكاد لا يعبأ به إلا من زاوية الوظيفة الإصلاحية المنوطة به، على غرار سلفه الفقيه والمُصلح الديني. لا غرابة أن يبدو الاهتمام بمختبرية الكتابة بالمعنى الذي شرحْنا، سواء عند المجتمع المعني، أو صاحب القلم نفسه، ضربًا من التَّرف يزكيه هذا بِخفوت حِسِّه، وقبوله الخضوع لتواضع وعِفة قَسريين تَكبِتان فَردِيَّته، التي حين انبجست وُسِمتْ بالرومانسية، وهو تصنيف أقرب إلى القَدْح منه إلى الإلحاق بالمدرسة الأدبية؛ كل من تغنَّى بالذات والجمال ما زال يتلقَّى على رأسه هذه التسمية كضربة، ويُنعَت بالهروب من الواقع (كذا). لا يخفى علينا كذلك أن الكتابة الحديثة بدورها كانت في طور التأسيس على نسق الأجناس الأدبية الحديثة، وثقافة النهضة برُمتها تقوم على أُسس إعادة النظر، والانتقال من الجمود الذي طبع مراحل سابقة إلى تجديد مرغوب لم يكن واضح السمات،

ولا محدَّد القَسمات، بمعنى أن العامِلين في الحقل الثقافي الأدبي كانوا آنئذٍ يخضعون لتربية فنية تأسيسية مغايرة، مع انصرافهم في وقت واحد إلى الاشتراك في نشر رسالة الإصلاح وبعث الأمة، والالتحاق بركب التقدم العصري.

نعني أن المَطلب صعب، وبُنيان أدبنا وثقافتنا الحديثتين لم يَمضِ على الشروع في إقامة صرحه أكثر من قرن، فلا نَستهوِلَن الأمور، ولنتأَمَّلها في صورتها المعطاة، لوجوه كُتاب بدأ همُّهم بالتعلُّم، فنُشدان النُّضج الفني، ثم محاولة الاستقرار في وضع يضمن لهم الاعتراف بهم، وبمنتوجهم كقيمة فعلية إضافية، وكمكوِّن مُعتبَر من مكونات الخيرات الرمزية. حين تُطوى هذه المراحل، وتُجنى ثمارها، سيصبح مقبولًا الحديث عن المؤسَّسة الأدبية؛ إذ في إطارها وباعتماد شروط تناميها، تتولَّد عناصر بنيتها، وبالطبع فإن مُنتِج القول هو مِدْماكها، حوْل مادَّته (نصه) تَلتَف، هو جذع الشجرة، وأغصانها الدرسُ الأدبي، والنقدُ الأدبي، وسيرةُ الكاتب مُنشئًا وإنسانًا وفاعلًا اجتماعيًّا، وعاملًا، طبعًا، إذا جاز الاعتبار وفق هذا المنظور. من اللافت للنظر أن الكُتاب العرب، من الجيل الرائد، والمرسخ بعده، لنضعه بين الأربعينيات والثمانينيات الماضية لم يُولوا عناية خاصَّة لكتابة سِيَرهم وتنظيم المعلومات عن مراحل تطوُّرهم الفني، ولا تَركوا ما يُتيح التَّعرُّف عن كَثب على مخفياتها، دَعْك من دقائق صنعتها. إن عَلمًا روائيًّا شامخًا مثل نجيب محفوظ لا تُعرف سيرته الأدبية إلا مِن نُتَف متفرِّقة، تُستخرَج من حوارات صحفية أو جلسات صحبة، أو ما شابَه، نَصُّه السردي وحْده المرشِد إلى فنه، ونمط حياته، شأن طراز عمله، ومقوِّماتٍ تمُتُّ إليه بِصلة، فهي على لسان الرواة، ومنهم روائي مهم ثقة هو جمال الغيطاني، بين مُخلِصين قِلة يُسمُّون شيخ روايتنا «عمُّو نجيب». وكم كان عبد الرحمن منيف، الذي عاشرتُ بعض الوقت في إقامته الباريسية يَتعفَّف عن إثارة موضوع حياته الشخصية فيما يخص انتقاله إلى الكتابة الروائية وثم شغفه بها إلى أن أصبح أحد كبار أعلامها. كلَّما حاولتُ استدراجه لأستفيد من تجربته ميدانيًّا، وأستقطر فائدة من عُصارة تجربته الثَّرَّة، غلَبه تواضعه، ونفخ دخانًا كثيفًا من غليونه المَحشو دومًا، مكتفيًا بالقول، وكأنما يغلبه الموضوع، يزدحم الكلام في صدره كما كان يزدحم على قلم ابن المُقفَّع؛ فيتوقف غصبًا، ليقول لي بنبرة خشوع، فيما أذكر ونحن نحتسي قهوة مُزَّة راوُوقها خَضِل بمقهى «لودوم» بشارع مونبرناس: «الرواية يا أحمد، غابة كثيفة، وتحتاج إلى بحث وعمل دائم. هذا العمل «تَجسَّست» على فضائه أحيانًا، في بيت «أبي عوف» في بولوني بيانكور، الضاحية الملاصقة لباريس؛ هنا في صالون الشقة حيث كانت له منضدة صغيرة، وكراسة كبيرة، ووعاء يحوي

عددًا كبيرًا من أقلام المِداد، وأقلام رصاص مبرية جيدًا، وهو جالسٌ يكتب ساعات، إلى أن يهبط الليل، وعندئذٍ يعتذِر مُؤقَّتًا للرواية.» فيما لا يفتأ يؤكد لي كلما التقينا وبشغف وتَهجُّد: «اعلم يا أحمد أن الرواية هي الحياة.» كأنه يقول إن حياتي كلها فيها، وفي أذني صدى جملة لا تفارقني لأرغون: «إن الرواية ضرورية للإنسان، مثل السلم تمامًا.» أما المَرَّة الوحيدة والقوية في حياتي، وذكرياتي الأدبية معه، فهي حين أشركني مباشرة في كيمياء إحدى روايته، بالأحْرى العمل المشترَك الذي جمعه مع جبرا إبراهيم جبرا «عالم بلا خرائط» (١٩٨٢م). طلب مني أن أسعى للتعرُّف، والمشروع أنجز للتو، وتمييز مقاطعه هو مما دبَّج جبرا، فوقفتُ عند أكثرها تميُّزًا، وكانت مناسِبة لاختراق مختبَر كتابته، الذي اتَّفَقْنا أن نعمل سويًّا على وَصْفه، لكن انتقاله إلى دمشق، ثم القَدَر فيما بَعدُ، لم يُمهلانَا لتنفيذ هذا المشروع الجميل.

في السنوات الأخيرة بدأْنَا نقف على كُتيِّبات وتدوينات، فضلًا عمَّا تنشره الصحف مما تسميه «مقابَلات»، في بلدان عربية شتى، يتناول فيها أدباء ومَن في ضربهم، أجزم أنهم على الأغلب شعراء، ما يسمونه، وبدون احتراز أو تحفُّظ، تجاربهم الشعرية، خاصَّة وقد كثُرت المنتديات لجمْع هؤلاء وللتصريح بقدراتهم وطاقتهم الشعرية، وما إلى ذلك. إنه بصرف النظر عن درجة المَزاعم وما يُرشَّح من انتفاخ أنَوات في المكتوب لهذا الغرَض حدَّ العُصاب، لِمَن هم في طور التكوين، لا يصح لأحد أن يتجرَّأ لتقديم حصاد التجربة إلا بعد اكتمال الدورة الإبداعية، وبلوغها ذروة ملحوظة؛ يبقى أن ما نعثر عليه يدور حول أمور عامة، وكلام من ناشئين أو محدودي المَلكات، عن مفهومهم للشعر، للقصة، للوجود، للمرأة، وكلام فضفاض عمَّا شئتَ وهلُم جرًّا، قلَّ أن يفيد مَن يريد الوقوف بجِدٍّ على كيفية تَشكُّل المتون الأدبية، وعناصر الصناعة، بتسمية القدماء، وفهْم الأدوات المعتمَدة، اللغوية والبلاغية، والمُحصِّلة المعرفية المختزَنة، كيف تُسوَّغ داخِل النص، والنظر عميقًا في الجنس الأدبي كيف يتفاعل بالحياة، وتستعمل الكلمات، وصور اليومي، أو كما قال الشاعر الفرنسي شارل جولييه (١٩٣٤م): «أنْ تكتب يَتطلَّب الإجابة على عِدَّة إلزامات تخص بنية الجملة، إيقاعها، وترابطاتها.» أو على غرار ما دوَّنه الروائي الأمريكي ستيفن كينغ (١٩٤٧م) في: «مذكرات مهنة»، وما يسميه ببراعة «قواعد الصياغة»، و«علبة الأدوات».

هذا الصحيح، والمُتوخَّى يَعسُر العثور عليه، ويحتاج إلى استخلاصه، أيضًا، من شتات. ولا يمكن الاعتداد به، وتبعًا لذلك اتخاذه مادة للدرس وتقرير النتائج، إلا باعتماد مَن كتبوا النصوص الكبرى، أو ما يذهب في نهجها، لكُتاب نصوصهم مُقيدة في الدرس الأدبي، ولا

مُماحكة في معالجتها وبعد تقويمها، لاندراجها في تاريخ الأدب الحديث بقدرتها التوليدية، بعد امتصاصها للنصوص المؤسِّسة، واستشفاف هذه من خلالها؛ ذا ما يُعتَمد، أو هو لغو. نحسب أن من اخترنا لبناء الصرح الحديث في هذا البحث ووفق حاجاته واستقصاءاته — ثمة طبعًا غيرهم، إنما لكل باحث منهجية اختياره، وبحثُنا لا يَدَّعي الشمول، وإن رام الاختصاص، فوجب التنبيه — يَنضَوون في هذا الاعتبار النقدي الكبير؛ تؤهلهم نصوصهم وثقافتهم، وأعمارهم، وخبرتهم بالحياة، وحظوة الاعتراف بهم، أيضًا، لكي نُقدِّم تجربتهم ومنها نستقي على الخصوص. ما يسمح لنا بالقول ونحن في خاتمة مطاف هذا التقديم بأن الكاتب العربي، وهو يواصل التأسيس، والترسيخ، والتجديد، بات يمتلك الوعي بمسألة عمله الأدبي، يعكف عليه، بعد أن كان مَعنيًّا أساسًا، بالموقف، والمضمون، والواقع الخام، ومُثُله. وهو ينتزع تدريجيًّا موقعه كفنان، كحرفي، نَعتبِر هذا المسلك دليل نُضج لا مراء فيه، وبرهانًا على أن الإبداع الثقافي في مجتمعاتنا، ورغم تشابُك المُعوِّقات والإكراهات، نَزَّاع لأَخْذ حقه المستقل في الوجود والتأثير. وإذا كانت المؤسَّسات هي الأقدر فعلًا في هذا المضمار، فإن الأفراد في النهاية هم المبدعون والمفكِّرون، بذواتهم، وأفق تفكيرهم المتفتح، وانعتاقهم من كل عبودية، ومناهضتهم للاستبداد؛ لأن الأدب هو الحرية في الشكل والمضمون، في الوجدان الخلَّاق لهما معًا. وإذا ما عِيب على هذا التصور نُخبوِيَّته، فإننا نقول بأنها نخبوية الاستنارة لا الظلامية والاستعباد، نخبوية تُؤمِن بالجمال قيمة لا تَقِل عن المنافع المادية، عزيزة أو مبذولة، إن لم تَفُقها، وهي تَفُوق. ومن أسف أن فسحة الأمل تَضِيق، ومُثُل تاريخنا، نحن العرب، تسقط أو تَتهافت، والكاتب الذي اعتبر نفسه طويلًا في قلب نخبة التحديث والتقدُّم، يتقلَّص ظله، بين سكون وولاء واستجداء وابتذال واستبدال قيم، بعض ما نعالجه في الفصل الأخير والمركزي من هذا الكتاب. لكن الإيمان بالكتابة، التي قُدَّت من الحق ولأجل الحرية والمعرفة، منذ بدء الخليقة، ثم جُبلت بالإخلاص للإنسان على مدى التاريخ، تضع الكاتب في صدارة مَن يدافعون بعملهم الخلَّاق، الجامع، عن عودة الأمل في هذه الأمة وإليها ومن ثَمَّ يكون الاهتمام بعمله، بالصيغة المقرَّرة هنا، جزءًا من رد الاعتبار له، والرهان على أحقيته، مثلما هو على ضرورة الأدب.

باريس، في ٠١ / ٠٤ / ٢٠١٠م.

الفصل الأول

وضعية الكاتب والكتابة عند العرب

مقام الشِّعر ووضْع النثر

لا يجادل أحد في أن العرب أمة الكلمة بامتياز، واللغة العربية مجال فسيح للتعبير والإنشاء والبيان، الفصاحة والبلاغة من مُقوِّماتها الأساس، وعقيدة الإسلام التي انبثقت في قلب هذه الأمة، والقرآن وحْيُها وكِتاب هديها، اتَّخذَه نبيها محمد ﷺ أمضى أسلحة نشْر الدعوة وتحدي خصومها (الآية: ﴿قُلْ لَئِنِ اجْتَمَعَتِ الْإِنْسُ وَالْجِنُّ عَلَى أَنْ يَأْتُوا بِمِثْلِ هَذَا الْقُرْآنِ لَا يَأْتُونَ بِمِثْلِهِ وَلَوْ كَانَ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ ظَهِيرًا﴾)، فهو، إذن، كتابٌ معجز بالدرجة الأولى بقوة لفظه وبديع بيانه، وما حمل القرآن هذا التحدي إلا لأنه نزل في أمة ذات سِجلٍّ لغوي وتعبيري حافِل وغني، قوي البناء، تتنافس آيات الدلالة على متانته وغزارته، أقوى الأدلة الشعر الجاهلي، واسطة عقده المُعلَّقات السبع أو العشر ليست إلا واحدة منها. وقد حض القرآن بصيغة الأمر على القراءة تحفيزًا للتعلم من الخالق الذي ﴿عَلَّمَ الْإِنْسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ﴾ وضمنِيًّا على الكتابة، فهي بطبيعة الحال مقترنة بالقراءة وحافظة لها.

وقد دفعت النشأة الوليدة لدولة الفتوحات والخلافة إلى الحاجة لتدبير المعامَلات والعلاقات بين المركز والولاة، وتطور ذلك تدريجيًّا مع اتساع هذه الدولة وتكاثُر وتنوُّع مصالحها وأجهزتها، مما أظهر حاجة متزايدة لاستخدام الرسائل وأشكال المكاتبات المتصلة بهذه المصالح، وبالتالي إلى تبلور دواوين للكتابة يقوم عليها أفراد ستصبح لهم هذه مهنة، وستغدو على يدهم صناعة لها شروطها ومقتضياتها التنظيمية بقدر ما سَتُلزِم

مُزاوِلَها بالتوفُّر على الدراية الكافية، بل الفائقة بالمعارف والفنون اللازمة لهذه المهنة المستحدَثة.[١]

من الواضح أنَّنا نتحدَّث عن مضمار خصوصي، غير ذاك الذي تظهر فيه الكتابة بوصفها حقلًا للتعبير الفني والشعوري، كما تتجلَّى في الفنون الأدبية النثرية الحديثة، وتندرج تحديدًا في إطار مفهوم الأدب بِصيغه القولية والجمالية المحدَّدة. ولذلك من المناسب تجنُّب إقامة مقابَلات بين نموذجين يَنجُم عنهما وضعان متمايزان كل واحد باشتراطاته وخصائصه، ولا بُدَّ من البداية الانتباه إلى السياقات الملائمة حيث تبلورَ كل نموذج على حدة، وفي ضوئها ينبغي أن يُقرأ وتَتحدَّد عناصره التكوينية وسِماته الخارجية، تجنبًا للخلط، من جهة، وبُغية الذهاب في الاتجاه السديد الذي يقود إلى صُنع موضوع نريد أن ننظر فيه إلى الكتابة من حيث هي تعبير إبداعي بالدرجة الأولى، اتصل بالغَرَض أم تنزَّه عنه، من جهة أخرى.

لكن، وعلى الرغم من التبايُن الأصلي بين هذين النموذجين، واختلاف مَقصدِيَّتهما، يبقى من المهم الانتباه مسبقًا، وقبل الشروع في التوصيف، والخوض في التحليل، إلى أن هناك جذرًا مشتركًا بينهما، بل عديد عناصر تواصل وتشابك خاصة في المقتضيات اللغوية والأسلوبية والبلاغية، إذ نجد في المستويين القولِيَّين كليهما حرصًا على مراعاة شروط بعينها، والتمكُّن من الأدوات، والبراعة في الاستخدام، وكل ما من شأنه تزيين الكتابة وإبرازها في أحسن حُلة وأقدر على الإبلاغ والإقناع. وهو غير ما نعلمه اليوم من تفاوُت كبير في الصياغة عندما نتحدَّث عن الرسائل الإدارية أو الديوانية، والبلاغات الصادرة عن المكاتب الحكومية، بل والمَقالات الصحفية نفسها، وبين ما نُدخله في خانة النثر الفني بأجناسه المتعددة.

إن انشغالنا بالبحث عن جذور وإمكانية وجود وضع ممكن للكاتب، أو مَن يقوم مقامه، سواء في الوظيفة، أو في المؤهلات، لَيستدعي منا القيام بحفور أوَّلي في تربة الأدب والثقافة العربيتين، لا سعيًا لخلق أي مماثلة مع نموذج افتراضي، وإنما للبحث عن الهيئات التي اتخذها القائمون بهذا القول، المكلفون بالإبلاغ على نحو مُعيَّن، تلاءَم مع فترات تاريخية وثقافية مخصوصة، وانسجَم مع شروطها، فاتَّخَذ في كل حالة لبوسًا، مستمدًّا

[١] انظر: شبيل، عبد العزيز، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري؛ جدلية الحضور والغياب، تونس، دار محمد علي المحامي، ٢٠٠١م، ص ص٢٠٤-٢٠٥.

أصلًا من الصِّيغ البلاغية واللغوية التي يجيء عليها القول، وحسب المرامي المُتوخَّاة منه، تتطابق تارة مع الشريعة، وتتضمَّنها وهي تتعدَّى النقل إلى العقل، تارة أخرى.

لقد بات أمرًا محسومًا بأن النتاج الكتابي عند العرب ينصرف إلى ضربين كبيرين من القول: الشعر والنثر، أو حسب استعمال القدماء: المنظوم والمنثور، ينضوي تحت هذين الجنسين أنواع وأصناف من القول، تتعدَّد أغراضًا وأشكالًا وسِجلات وعمومًا مدوناتٍ قولية. وقد غلب الشعر، كما هو معلوم، على غيره، ولم يُضاهِ أحدٌ من مُنتجِي الكلام الشاعرَ في جميع العصور لالتصاقه بالطبيعة الغالبة على النفوس، وتَسلُّمه زمام المنافَحة عن القبيلة والفخر بشِيَمها، ولتصويره بيئتها بجماع تكوينها، المادي والوجداني، منتقلًا في مرحلة لاحقة إلى ما سماه الدارسون بالتكسُّب بشِعْره، بينما هو يقوم بخدمة المديح التي احتاج إليها الحُكم الوليد، وهو يُشيِّد القصور، ويُرسي دعائم سُلطة ومؤسَّسات، تَحفل من بين ما تَحفل به مجالس العلم والمناظَرة، للشعراء فيها وخلالها حضور بهيٌّ، يُبجِّلون المزايا قبل أن يَلتمسوا العطايا، يَمضُون بعدها إلى حال سبيلهم، إما يفخرون، أو يَندُبون حظَّهم وهم يشجنون، مثل أبي الطيب المتنبي، أو يَلهُون بالرِّقة والجمال مُستفِزِّين محيطهم كأبي نواس، أو يُقيمون صروح الاستعارة بأدق تواشي المحسنات البديعية صنيع أبي تمام، إن لم يزهدوا في الدنيا على غِرار أبي العتاهية، حينا تفلسف بحكمة وموعظة الأيام حسْب المَعرِّي والمتصوفة، أما الذين برَّح بهم الحب فأعْطُوا أرقَّ الغزَل وأشجاه فحدِّثْ ولا حرَج. بين هذه الشواغل والاستجابات، لا يكاد الشاعر رغم المكانة المزعومة له في سِجِل القول العربي يتوفَّر إلا على مَقام محدود، أو شبه مَقام، ما دام موقعه المركزي هو ذاته بالدرجة الأولى، لا يعدلها أحد ولا شيء. فالقبيلة تَزهو بشاعرها؛ لأنه من عصبيتها، ولن يتنكر لها أو يُشرَّد في البلاد فاقدًا أي حماية وسند، أما السلطان والوزير والوالي فإن أمَّن الشاعرَ فإلى حين، يجده مهدِّدًا، متقوِّلًا عليه إن لم يُجزِل في العطاء، ويطلب المزيد، وإن غَضِب ويلٌ من لسانه، ثم إنه وحده سُلطة تُنازع.

هكذا يَصعُب تحديد موقع مستقر للشاعر، فلا يبقى إلا تتبُّع سِير الشعراء الذين إن وُجدوا في الحاشية فهُم ليسوا موظَّفِين ولا من أعمدة الدولة، يُعوَّل على ألسنتهم وأقلامهم لتصريف شئونها، وبالطبع فإن أشعارهم هنا، وعَبْر الأزمنة لتبيان مسار الشعر وحصر خواصه كافة.

على العكس من هذا فإن الكاتب وإنتاجه يندرجان في سياق يسمح بالحديث عن وضع يساعدنا على مُقاربة ما عرفه سواء من وجود أوَّلِي، أو ما تطوَّر إليه في صيرورة

لم تنقطع. فالضرورات السياسية والإدارية هي التي أهَّلت بالدرجة الأولى إمكانية تَبلوُر موقع أشبه بالمِهنِي لم يكن يُعَد عند العرب قبل بداية تأسيس دولة العقيدة المحمدية، من نشأتها إلى تَفكُّكها، سوى مَرويات لأيام العرب، وسيرٍ وأمثال، وأخبار، وحكايات، وأسجاع كُهَّان، وما إلى ذلك؛ أي في جملتها تُسْلَك في باب المنثور. على أنه ليس المَنثور الذي تكفَّل بوضعه وترتيبه كُتابٌ متخصصون أو أناسٌ اتَّخذوا مِن نقْل هذه المواد حِرفة، بل نحن هنا إزاء آثار بِنت الشَّفوية بالدرجة الأولى، جاء جمعُها وتبويبُها وعمومًا تدوينُها في وقت متزامِن مع انصراف العرب إلى جمْع لُغتِهم عَبْر لهجاتهم في البوادي بين القبائل، ومن ثَمَّ إلى نَخْلها، وتصنيف ما سيجتمع بعد ذلك في قواميس ورسائل مخصوصة بأغراض أو مواضيع كالإبل والخيل، وغيره. وهو عمل لغوي بَحْت وفَّر بكل تأكيد حصيلة قاموسية هامة لكل مُقبِل على إتقان العربية والنبوغ فيها، غير أنه لم يكن مُقيَّدًا بالضرورة بما سُقناه عن الحرفة اللهم إلا من ناحية التحصيل الجامع لها، والإجادة بعد ذلك في أبواب شَتَّى، سنقف عليه بتفصيل لاحقًا.

من هنا ندرك أن الخوض في موضوعنا، سواء من حيث الدراية بفن الكتابة وأبوابها، أو التعرف على القائمين على إنشائها، المُقيَّدين في سِلكها، يُعَد جُزءًا من مشروع أوسع، وأغنى معرفة، يختص بتحديد الأجناس الأدبية في الثقافة العربية، على النحو الذي ظهرَت عليه أو كانت في الماضي، هي غير ما نعلمُه بتاتًا في الزمن الحديث، واختَصَّت به الدراسات النَّقدية الحديثة والمُعاصِرة. وهو افتراض نظير بحثنا عن وضع للكاتب، أو ما سيئُول إليه في الزمن الذي تحوَّل فيه إلى مُنشئ أدبي أو أديب مستقل، متفرِّغ أو غير متفرِّغ لعمله، حسب بيئته وظروف عمله. إن من شأن فَرْز الخيوط الرفيعة لشبكة هذه الأجناس، الأنواع حينًا آخر، ومحاولة اكتشاف طرائق وعوامل انبنائها وفْق تَصوُّرات زَمنها وما ارتأته البيئة الثقافية المُحايثة، لهو أحد أدوات الفحص الهامة لتقريبنا من الصورة التي نبحث عنها، ونحن نعني بالدرجة الأولى جنس النثر العام أو المنثور، يختص به الكُتَّاب، لا الشعراء، ومِن شأنه أن يقودنا مباشرة إلى أَهْلِه لمساءلة مكانتهم، وظروف عملهم، وأسرار صَنْعتهم. وإذا ما مَثَّلت أسرار الصَّنعة هذه جزءًا من التحديد الأجناسي – النوعي للأدب، فهي في الوقت نفسه مضمار هامٌّ لتبيان ما يُطلَب من المتعلم، المرء، كي يصبح أهلًا للحرفة، وتَسلس له قيادها. نعتبر أن هذا هو الأقرب إلى شاغلنا، الأجدر بالتخصيص، أكثر من المسألة الأجناسية بكثير. وذاك هو المُعوَّل عليه عندنا، وإليه ننصرف.

وإذن، لِنعتَبر أن البداية الفِعلية لإمكانية المعالَجة تنطلق من إقدام رجال الدولة الجديدة على جعل أفراد جُدد، أيضًا، في خدمتهم، مهمتهم الكتابة، بدءًا من الحاجة إلى تدوين الوحي، وتبعًا لاتساع رقعة الدعوة ومشاغلها، وما ترتَّب عن ذلك من ربط الاتصال بواسطة الرسائل سواء داخل الجزيرة العربية أو منها نحو أطراف الفتح الإسلامي، فتعدَّدَت أغراض الكتابة، نَعُدُّ منها كُتُب الأمان، وكُتُب تقسيم الغنائم، وكُتُب الإقطاعات، وكُتُب المعاهَدات، والوصايا والعهود، كلُّها حسب عز الدين اسماعيل: «تعكس صورة من الفصاحة العربية المألوفة لدى العرب في ذلك الوقت، فيها كثير من عناصر الجمال الفني والمعنوي.»[٢] كان المُكلَّفون بهذه المهام يُسطِّرون ما يُمْلى عليهم، ليتم الانتقال بعد ذلك، منذ الخليفة عمر بن عبد العزيز (٦٨١–٧٢٠م) (حكَم من ٧١٧ إلى ٧٢٠م) من الإملاء إلى الإنشاء، فهذا الخليفة، الموسوم بالعدل والزُّهد، هو مَن أنشأ ديوان الرسائل، وأرساه بنو أمية تباعًا، وقلَّدهم وُلاتهم في ذلك، وقد تهيَّأ لهذا التأسيس الانتشار ليصبح ظاهرة ما بين عهد معاوية وحُكم عبد الملك بن مروان، فما أن نصل إلى عهد هشام بن عبد الملك إلا والكتابة غدَت فنًّا قائمَ الذات، ومِن ثَمَّ ستشهد بداية تَحوُّلها إلى نثر فني.[٣] تحوُّلٌ تمثَّل في الانتقال من مجرَّد الكتابة بنثر بليغ إلى مستوًى نوعي هو ما يُسمَّى فن التَّرسُّل، الذي يقع الاحتفال فيه بالصنعة البديعية، ويُعَد من سمات الكتابة الديوانية.

عُدَّةُ الكاتب (كاتب الرسائل)

إذا كان فن التَّرسُّل قد تحول إلى نوع مميز داخل الجنس العام للمنثور، والنثر الفني بوجه أصحَّ، واقتضى التزام قواعد أسلوبية، واستعمال صيغ بلاغية، تنقل الكلام من صعيد النثر العادي، والبليغ نفسه، كما ذكَرْنا، إلى مقام يُستدَلُّ فيه بكل ما تحوزه العربية من قدرات التأثير والجمال والإقناع، فإن مُنشِئه، بالطبع، مُلزَم بأكثر، عليه أن يَحوز قُدرات بدونها لن ينجح في الانتماء إلى سِلك كُتَّاب الدواوين، ولا أن ينتزع له مكانًا بين مقام البلغاء، لا يستقيم أي واحد منهما دون إدراك الثاني، وهو تلازُمٌ سنلحظه عند كل الذين

[٢] إسماعيل، عز الدين، المُكوِّنات الأولى للثقافة العربية، دار الشئون الثقافية العامة، ١٩٨٦م، بغداد، ص١١٢، ط٢.

[٣] شبيل، عبد العزيز، مصدر سابق، ص٢٢٩.

أجادوا في هذا المضمار، وعُدُّوا فيه مجيدين، وإليهم الاحتكام في معرفة قواعد الصنعة؛ فهُم واضعوها.

لِنسجِّل أن هنالك أصنافًا من الكُتَّاب، هم خمسة على ما ذكره ابن مقلة:

«كاتِب خط، وكاتِب لفْظ، وكاتِب عَقْد، وكاتِب حُكم، وكاتِب تدبير. فكاتب الخط هو الورَّاق والمُحرِّر، وكاتِب اللفظ هو المترَسِّل، وكاتب العَقد هو كاتِب الحِساب الذي يكتبه للعامِل. وكاتب الحُكم هو الذي يَكتُبه للقاضي ونحوه ممن يتولَّى النظر في الأحكام، وكاتِب التدبير هو كاتِب السُّلطان أو كاتب وزير دولته.»[٤] هؤلاء جميعًا يحتاجون إلى المهارة في الآتي:

– «علم اللسان حتى يعلم «الكاتب» الإعراب ويَسلَم من اللحن ويعرف المقصور والممدود والموصول والمذكر والمؤنث.»

– ويكون له بصرٌ بالهجاء فإنَّ الخطأ في الهجاء كالخطأ في الكلام.

– عليه أن لا يمعن في معرفة النحو شأنَ النحاة، ولا في الفقه كالفقهاء: «إنما عليه أن يعلم من ذلك ما لا تَسعه جهالته ثم يُكثِر بعد ذلك من معرفة ما يخص صناعته.»

– ويحتاج كل واحد منهم (الكُتَّاب) إلى: «العِفَّة، ونزاهة النفس، وحسن المعاملة للناس، ولِين الجانب، وسماحة الأخلاق، والنصيحة لمخدومه.»[٥]

هذه الأصناف سُمِّيت بالمراتب، أيضًا، إليها تنقسم صناعة الكُتَّاب، وعُدَّت خمس عشرة مرتبة، وهي:

«الوزارة، والتوقيع، والرسائل، والخَراج، والضِّياع، وبيت المال والخزاين، والنفقات، والجيش، والزِّمام، والبَريد، والقَص، والمَظالم، وكتابة القضاء، وكتابة القُوَّاد، والأمراء، وكتابة المعاون.»[٦]

وعند صاحب هذا التقسيم أن اسم الكاتب في النهاية: «إنما يقع في الحقيقة على الكاتب المستقلِّ بجميع آلاتها، المحيط بأدواتها، لا مَن تعلق منها بالسبب المنصرم واستند إلى الركن المنهدم.»[٧]

---

[٤] البطليوسي، ابن السيد، الاقتضاب في شرح أدب الكُتَّاب، دار الجيل، بيروت، دار الجيل، ١٩٨٢م، ص٦٦.

[٥] المصدر السابق، ص٦٧.

[٦] مواد البيان، تحقيق د. حسين عبد اللطيف، منشورات جامعة الفاتح، طرابلس، ١٩٨٢م، ص٧٠.

[٧] المصدر السابق، نفسه.

وإذ يذهب البطليوسي إلى تفصيل القول في أصناف الكُتَّاب المذكورين، نجده يُولِي العناية إلى ما يختص به موضوعنا، الملزم بأكبر شروط التقيُّد بين أصناف كُتاب الدواوين هو الموصوف بـ «كاتِب اللفظ»، وهو المترسِّل، المشتغل بكتابة الرسائل السلطانية بتعدُّد أغراضها، فإنه يحتاج إلى شروط ولوازم منها على وجه الخصوص:

– «الاستكثار من حفظ الرسائل، والخُطب، والأمثال، والأخبار، والأشعار، ومن حفظ عيون الحديث ليُدخِلها في تضاعيف سطره متمثِّلًا إذا كَتب، ويصل بها كلامه إذا حاوَر، ولا بأس باستعمال الشِّعر في الرسائل اقتضابًا وتمثُّلًا (...) ويحتاج الكاتب إلى معرفة مَراتب المكاتَبين عند مَن يكتب عنه، وما يليق من الأدعية والعنوانات على حسب ما تقتضيه مرتبة مَخدومه بين مراتبهم فيُنزل كل واحد منهم مرتبته اللائقة.»[٨] ومِن طريف ما يَحسُن الاستشهاد به تحديده لمراتب النساء «في مخاطبتهن ينبغي للكاتِب أن يعرفها، فمِن ذلك: أنه لا ينبغي للكاتب أن يدعو لهن بالكرامة ولا بالسعادة؛ لأن كرامة المرأة وسعادتها موتُها عندهن (...) وبالجملة فينبغي للكاتب إليهن أن يتجنَّب كل لفظة يقع فيها اشتراك، ويمكن أن تَتأوَّل على ما يَقبُح فإن ذلك يُعَدُّ من حِذقِهِ ونبله.»[٩]

ولعل عبد الحميد الكاتب (ت١٣٢هـ) أول من وضَع رسالة في التعريف بوظيفة الكُتَّاب، فهو الكاتِب البليغ رئيس ديوان الإنشاء بدولة مروان بن محمد بن مروان بن الحَكم، آخر ملوك بني أمية. يستهل الرسالة[١٠] بتبجيل مَقام الكُتَّاب الذين جعلهم الله: «في أشرف الجهات أهل الأدب والمروءات والعلم والرزانة، بِكُم ينتظم للخلافة محاسنُها وتستقيم أمورُها وبنصائحكم يصلح الله للخلق سلطانهم وتعمر بلدانهم (...) وليس أحدٌ من أهل الصناعات كلها أحوج إلى اجتماع خِلال الخير المحمودة، وخصال الفضل المعدودة منكم.» وهذا عند عبد الحميد الكاتب المدخل لتعداد الخصال الأخلاقية أو المعنوية المُوجِبة لَمقام الكاتب، دليل لأهميتها وما كان يُوليها المحيط من تقدير، تَجدُها سابقة على الشروط الأدبية والمادية، ومُقيِّدة لها، وهكذا فهو:

---

[٨] الاقتضاب، المصدر السابق، ص٧٠.

[٩] المصدر السابق، ص ص٧٠–٧١.

[١٠] الكاتب، عبد الحميد، الرسايل والكتابة، المطبعة الرسمية التونسية، تونس، ١٣١٨هـ؛ وأوردها القلقشندي كاملة في صبح الأعشى في صناعة الإنشا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥م كاملة، ج١، ص ص٨٥–٨٩.

– «يحتاج من نفسه ويحتاج منه صاحِبُه الذي يثق به في مُهمَّات أموره أن يكون حليمًا في موضع الحلم، فَهيمًا في موضع الحُكم، مِقدامًا في موضع الإقدام، مِحجامًا في موضع الإحجام، مُؤثِرًا للعفاف والعدل والإنصاف، كتومًا للأسرار وفِيًّا عند الشدائد.»[١١]

وقد اجتاز هذه العتبة الأخلاقية، ذات المسحة الدينية ينتقل عبد الحميد الكاتب إلى تِعداد ضوابط الحِرفة، ما لا يرى بُدًّا من أن يَتوفَّر عليه معشر الكُتَّاب من مؤهلات؛ إذ الواحد منهم يحتاج عنده إلى أن يكون:

– «قد نظر في كل فَن من فنون العلم فأحكمَه، وإن لم يُحكِمه أخذ منه بمقدار ما يكتفي به (...) فيُعِد لكل أمر عُدَّته وعتاده، ويهيِّئ لكل وَجه هيئته وعاداته.»

– وعليه التَّسابق نحو معارف محددة: «فتنافَسوا يا معشر الكُتَّاب في صنوف الآداب، وتَفقَّهوا في الدِّين، وابدءُوا بعلم كتاب الله عز وجل، والفرائض.»

– «ثم العربية فإنها ثِقاف ألسنتكم.»

– «ثم أَجيدوا الخط فإنه حِليَة كتبكم.»

– «وارْوُوا الأشعار واعرفوا غريبها ومعانيها.»

– «أيام العرب والعجم وأحاديثها وسِيَرها.»[١٢] وما يلبث وقد حدَّد هذه التحفيزات التعليمية المهنية أن يعود من جديد للمحذور الأخلاقي:

– «ارغبوا بأنفسكم عن المَطامع سَنيِّها ودَنِيِّها؛ فإنها مُذلة للرقاب مُفسدة للكُتَّاب.»

– «ونزِّهوا صناعتكم عن الدناءة، واربئوا بأنفسكم عن السعاية والنميمة وما فيه أهل الجهالات.»

– «وإياكم والكِبرَ والسُّخفَ والعظمةَ؛ فإنها عداوة مجتلبة من غير إحنة.»[١٣]

ونحن نلاحظ هنا، تفضيلًا للعلوم الدينية بإيلائها أسبقية التعلم، لتعقُّبها صنوف المعارف الأخرى، كما يظهر، ثانيًا، مزجٌ بين احتراز الخصال الخُلقية وحيازة الثقافة الأدبية. على أن أهم ما تتميَّز به الرسالة الحميدية حِرصُها الشديد على رعاية أخلاق الكُتَّاب، وتنبيههم إلى ما يَحفُّ بمهنتهم من مخاطر، وما يتوجَّب التزامه معتقَدًا ودليلَ سَير، فقصدُها الأعم النُّصح بجميع وجوهه، حتى كأن مُنشئها يضع الكاتب في مقام

---

[١١] المصدر السابق، ص٣.

[١٢] المصدر نفسه، ص٤.

[١٣] نفسه.

الأنبياء؛ لذلك لا يجد بُدًّا من أن يفصح في النهاية، وليس في البداية، عن القصد جهيرًا: «مَن تلزمه النصيحة يلزمه العمل وهو جوهر هذا الكتاب وغُرَّة كلامه.»[١٤] وما كان ولا سيبقى بِدعًا في هذا السبيل، فالربط بين الخُلقي والأدبي المعرفي وتَكامُلهما في تكوين الكاتب وكماله شرطٌ متواتِر مرصودٌ لدى جميع مَن أفتى في هذا الغرض، خلاصته نقرؤُها في عبارة صاحب الاقتضاب: «وإذا اجتمع للكاتب مع التَّفنُّن في المعارف والعلوم العفافُ، ونزاهة النفس عن القبائح؛ فقد تناهى في الفضل وجاز غاية النبل إن شاء الله.»[١٥]

كيف يمهَرُ الكاتب

ولِمَن يتتبع القيم والخصائص الموجبة للحذق والبراعة في فن التَّرسُّل، وكل ما لا مندوحة للكاتب من أن يضعه مِتراسًا، فإنه واجدها تشمل متطلَّبات وخصائص مشتَركة، شديدة التقارب، مقتضياتها تدور كلها على محاور متطابقة وإن بزيادات طفيفة أو بتحْلِيات نِسبية، هنا وهناك، وببعض إضافات تفريعية وزُخرفية على الأكثر من لدن مُصنِّفي الكتب الأدبية؛ رغبة منهم في التميُّز عن أسلافهم. ولذلك هي كثيرة التصنيفات في هذا الباب، يَجدُر الأخذ بأقواها حُجَّة وأعقلها منطقًا، وأصفاها عبارة وأكثرها إسعافًا فيما تنزع إليه من تعليم أو غاية خُلقية تربوية، خالصة لزمانها، ودالة على بيئة ثقافية أدبية بعينها، ستقود إلى بيئات أخرى، فهذه أمور مُتبدِّلة وتحتاج من قارئها التَّفطُّن إلى سياقاتها، وإلا استهجَنها أو استخفَّ بها، والأدهى أن يُضيِّع قيمتها هي وعصرها، الذي مهَّد لما بعدها، إذ بِصِلة معها يمكن تبيُّن ما حصل من تطوُّر، قُل مِن تغيُّر كبير في فهْم الكتابة وشروط ولوج عالَمها، والأغراض الموجِبة لها، تنَّبه لذلك القدماء حدسًا بقولهم: «... فإن العادات اختلاف الأزمنة فيستحسن أهل كل زمان ما لا يستحسنه غيرهم.»[١٦] في هذا السبيل يَحسُن اعتماد أقوى الفتاوى وأرجح التوجيه، والبدء بما على كاتب الرسائل نَهجُه، وهو ما دَشَّنه عبد الحميد الكاتب، كما ذكرْنا، وطوَّرَه أخلافُه، منهم ابن المُدبِّر، وشهاب الدين الحَلبي.

---

[١٤] نفسه، ص٨-٩.

[١٥] البطليوسي، مصدر سابق، ص٨٢.

[١٦] نفسه، ص٦٩.

ثم ما يُستَحسن توفُّره في الرسائل وتزدان به، نَجده عند غير واحد أهمهم: ضياء الدين ابن الأثير، والصُّولي، وأبو حيَّان التوحيدي، والقاضي القرشي.

لا جرم يُعَد إبراهيم بن المُدبِّر (ت٢٧٩هـ) أبرز هؤلاء وأقواهم حُجَّة وأصعبهم تطلُّبًا، وأكثرهم تفصيلًا وإلحاحًا، ثم جمْعًا، في مُصنَّفه المشتهر «الرسالة العذراء»،[١٧] يقول مؤلِّفها بأنه وضعها استجابة لمن طلب منه، من بين أسئلة أخرى، معرفة: «متى يكون الكاتب مستحقًّا اسم الكتابة، والبليغ مسلَّمًا له معاني البلاغة في إشارته وعبارته؟ وإلى أيِّ أدواته هو أحوج؟ وبأي آلاته هو أعمل إذا حَصْحَص الحق ودُعِي إلى السبق.»[١٨] لهذه الغاية يبادر إلى إجابات مُفحِمة ومفصَّلة يتعذَّر اختصارها، ولا غنى من الاطلاع عليها لمن يريد أن تحصل له الإحاطة بالموضوع، وكذلك ليتذكَّر الجيل الحاضر من كُتَّاب اليوم، رغم اختلاف ظروف تعلُّمهم، وأوضاع حياتهم عن كُتَّاب أمْس، ما كان يتوجَّب من معرفة ويُشترَط من تأهيل جَدِّي ومَكين لحرفة الكتابة. رغم تشعُّب الرسالة سنقدم أهم ما في محتواها مُجزَّءًا ليتضح القصد:

(١) «اعلم أن الاكتساب [يتم] بالتعلم والتكلف، وطول الاختلاف إلى العلماء، ومدارسة كتب الحكماء.»

(٢) «فإن أردت خوض بحار البلاغة، وطلبت أدوات الفصاحة، فتصفَّح من رسائل المتقدِّمين ما تعتمد عليه، ومن رسائل المتأخِّرين ما ترجع إليه في تلقيح ذهنك، واستنتاج بلاغتك، ومن نوادر كلام الناس ما تستعين به، ومن الأشعار والأخبار، والسِّيَر والأسمار، ما يشعُّ به منطقك، ويعْذُب به لسانُك، ويطول به قلمُك.»

(٣) «وانظر في كُتب المَقامات والخُطب، ومحاوَرات العرب، ومعاني العَجم، وحدود المنطق، وأمثال الفُرس ورسائلهم (...) بعد أن تتوسط في علم النحو والتصريف واللغة والوثائق والشروط ككتب السِّجلات والأمانات، فإنه أول ما يحتاج إليه الكاتب.»

(٤) «وتمهر في نزع آي القرآن الكريم في مواضعها، واجتلاب الأمثال في أماكنها، مع الألفاظ الجزلة، وقرض الشعر الجيد، وعلم العروض.»[١٩]

---

[١٧] ابن المُدبِّر، إبراهيم، الرسالة العذراء، تحقيق الدكتور زكي مبارك، مطبعة الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٣١م.

[١٨] المصدر السابق، ص٥.

[١٩] نفسه، ص٧.

(٥) «(...) ضع كل معنًى في موضع يليق به، وتخيَّر لكل لفظة معنًى يشاكلها.»[٢٠]

(٦) «فإنما يكون كاتبًا إذا وَضَعَ كل معنًى في موضعه، وعلق كل لفظة على طبقها في المعنى، فلا يجعل أولَ ما ينبغي له أن يكتب في آخرِ كتابه ولا آخرَه في أوَّلِه.»[٢١]

(٧) «لا يكون الكاتب حتى لا يستطيع أحد أن يؤخر أول كتابه ولا يقدم آخره.»

«وكذلك ينبغي للكاتب أن يَتجنَّب اللفظ المشتَرك، والمعنى الملتبس.»[٢٢]

(٨) «وأدِرِ الألفاظ في أماكنها، واعْرِضها على معانيها، وقلِّبها على جميع وجوهها، حتى تقع موقَعها، ولا تجعلها قلقةً نافرة (...) واعلم أن الألفاظ في [غير] أماكنها كترقيع الثوب الذي إذا لم تتشابه رِقاعُه تغير حسنُه.»[٢٣]

(٩) «وكلما احْلَولى الكلام وعذُبَ ورَقَّ وسَهُلت مخارجُه، كان أسهلَ ولوجًا في السماع، وأشدَّ اتصالًا بالقلوب، وأخفَّ على الأفواه، ولا سِيَّما إذا كان المعنى البديع مترجمًا بلفظ مونق شريف، ومُعبِّرًا بكلام مُؤلَّف رشيق، لم يشِنه التكلف بميسَمه، ولم يُفسده التعقد باستهلاكه.»[٢٤]

وهل يكفي الالتزام بهذه الشروط، والقدرة على استيفائها حقَّها لبلوغ شرط البلاغة ومهارة القول؟ لا شيء مضمونٌ أمام الكاتب، كاتب الرسائل نموذج العصر، إن هو لم يحُز موهبته متمثلة في قريحة، أولًا؛ لذا يخاطبه ابن المُدبِّر مُنبِّهًا: «وهذا كله إن جريتَ من البلاغة على عِرق، وظهرتَ منها على حظ، فأما إن كانت غير مناسبة لطبعك، ولا واقعة شهوتك عليها، فلا تنض مطيتك في التماسها، ولا تتعب بدنك في ابتغائها، واصرف عنانك عنها.»[٢٥]

وأخطر منه اشتراطه تجنُّب التقليد؛ أي إتيان الكلام على وجه الجدة المُطلَقة، أو لا نفع منه إن أراد البروز حقًّا في هذه الصناعة: «ولا تطمع فيها [البلاغة] باستعارتك ألفاظ الناس وكلامهم، فإن ذلك غير مثمر ولا مُجْدٍ عليك. ومن كان مرجعه فيها إلى اغتصاب

[٢٠] ن، ص١٧.
[٢١] ن، ص١٧.
[٢٢] المصدر السابق، ص١٨.
[٢٣] نفسه، ص٣٠.
[٢٤] نفسه، ص٣٧.
[٢٥] ن، ص٣٠.

ألفاظ مَن تَقدَّم، والاستضاءة بكوكب من سبقه، وسحب ذيل حلة غيره، ولم يكن معه أداة تولد له من بنات قلبه ونتائج ذهنه الكلام الحر والمعنى الجَزْل، فلم يكن من الصناعة في عير ولا نفير.»[٢٦] يلتقي في هذا المعنى مع علي بن خلف الكاتب في قوله: إن «كاتِب التَّرسيل يحتاج إلى التَّصرُّف في المعاني المتداولة، والعبارة عنها بألفاظ غير الألفاظ التي عبَّر عنها مَن سبق إلى استعمالها (...) ويحتاج إلى اختراع معانٍ أبكار في الأمور الحادثة التي لم يقع مثلها، ولا سبق سابق إلى المكاتبة فيها.»

ولا نجد بعد في هذا الباب بعد ابن المُدبِّر أفضل من شهاب الدين الحلبي (ت٧٢٥هـ)، الذي أكد الشروط ذاتها في مصنَّفه المعروف: «حسن التوسل إلى صناعة التَّرسُّل»،[٢٧] أو ما سماه بالأمور الكُلِّية التي على كاتِب الرسائل الإحاطة بها، من قبيل حفظ القرآن، ومعرفة اللغة والنحو، والأمثال والسِّيَر وأيام العرب، وأشعارهم، ومُطالَعة شروحها خاصة فيما اختاره العلماء منها كـ «الحماسة» و«المفضَّليات» و«الأصمعيات» و«ديوان الهُذليين».[٢٨] ولكل معرفة داعٍ وفائدة، فالقرآن يحتاج إلى: «مُلازمة دَرْسه، وتُدبُّر معانيه، حتى لا يزال مصورًا في فكره، دائرًا على لسانه، ممثلًا في قلبه.»[٢٩] ودراسة كتب النحو يَحصُل لدارسها «معرفة العربية بحيث يجمع بين طرفي الكتاب الذي يقرؤه، ويستكمل استشراحه ويكبُّ على الإعراب ويلازمه (...) ويكون على بصيرة من عبارته.»[٣٠] أما خُطب البلغاء فتفيد في: «معرفة الوقائع بنظائرها، وتلقِّي الحوادث بما شاكلها.»[٣١] فيما يساعد النظر في رسائل المتقدِّمين على: «تنقيح القريحة، وإرشاد الخاطر، وتسهيل الطُّرق والنَّسج على منوال المُجيد والاقتداء بطريقة المُحسِن واستجلاء ما أنتجته القرائح.»[٣٢]

هذه الأمور الكلية مُجتمِعة عند الحلبي: «لا بد للمترَشِّح لهذه الصناعة [التَّرسُّل] من التَّصدِّي للاطلاع عليها ليثقف من تلك المواد، وليسلك في الوصول إلى صناعته تلك الجواد،

---

[٢٦] ن، ص٣٠.

[٢٧] الحلبي، شهاب الدين، حُسن التَّوسُّل في صناعة التَّرسُّل، تحقيق ودراسة أكرم عثمان يوسف، دار الرشيد، (سلسلة كتب التراث)، ١٩٨٠م، ص٨٩.

[٢٨] المصدر السابق، ص٨٩.

[٢٩] نفسه، ص٧٣.

[٣٠] نفسه، ص٨٠.

[٣١] ن، ص٨١.

[٣٢] ن، ص٩٣.

وإلا فليعلم أنه في وادٍ والكتابة في واد.»[٣٣] ينتقل إثرها إلى ما يسميه «الأمور الخاصة» هي عنده من المكملات لهذا الفن: «فمن ذلك علم المعاني، البيان، البديع، والكتب المؤلَّفة في إعجاز الكتاب العزيز ككتب الجرجاني والسكاكي والخفاجي وابن الأثير.»[٣٤] ورغم أن الحلبي يضعها في مرتبة ثانية من عدة المترسِّل، يستغني عنها كل صاحب ذهن ثاقب، مثلا، وطبع سليم، إلا أن العالم به، ومن سيتميز بالتمكن: «من أزِمَّة المعاني، يقول عن علم، ويتصرف عن معرفة وينتقد بحجة ويتخير بدليل ويستحسن ببرهان، ويصوغ الكلام بترتيب.»[٣٥] وعموما، فمن يطلع على الرسالة أكملها سيجد أن العصر لم يتخفَّف من موجبات مرحلتي التأسيس والترسيخ، بل أكدها وزاد، دليل توطيد دعائم للكتابة.

طريق الإجادة والاجتهاد

ولنا أن نمضي بعد هذا إلى ما وضعه الأقدمون من شروط تختص بما على الكاتب نفسه أن يلتزم في كتابته، زيادة على ما دعوا إلى التَّوفُّر عليه من أسباب العلوم الفقهية والمعارف اللغوية والبيانية مما هو عدة لا غنى عنها، وهنا يختص الخطاب بالدرجة الأولى بخصائص أسلوبية محددة، لنقل بِنهْج يحسن اتباعه، يدل في النهاية على ما كان البلغاء قد توافقوا عليه لما يُعطِي للرسالة خاصة، والكتابة عامة وجاهتها ورونقها، ويصل بها إلى مبتغاها على أفضل وجه، وذاك ما أقرَّه ضياء الدين ابن الأثير (١١٦٢–١٢٣٩هـ)، وحدَّده في خمسة أركان لا غنى عنها،[٣٦] هي التي نجملها في الآتي:

(١) توفُّر الجِدَّة والرشاقة لمطلع الكتاب، «فإن الكاتب مَن أجاد المطلع والمقطع (...) وهذا الركن يشترك فيه الكاتب والشاعر.»

(٢) انبثاق معنى الكتاب وتجاوبه مع المعنى الذي بني عليه، يدخل في باب الاشتقاف، من ضروب الصناعة المعنوية.

---

[٣٣] ن، ص١٠٠.

[٣٤] ن.

[٣٥] ن.

[٣٦] ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ١٩٩٠م.

(٣) وجود رابطة في الانتقال بين معاني الكتاب، فتكون آخذة بعضها برقاب بعض، ولا تكون مقتضبة، مما يندرج في باب التخلص والاقتضاب.

(٤) تجنُّب ما اخلولق من ألفاظ، واستعمال سبك جديد غير مسبوق، وإن بدت الألفاظ مُستعمَلة، لا يعني أن تأتي غريبة: «فإن ذلك عيب فاحش، بل أريد أن تكون الألفاظ المستعمَلة مسبوكة سبكًا غريبًا، يظن السامع أنها غير ما في أيدي الناس، وهي مما في أيدي الناس.» ومع هذا الركن الأساس يَحْذَر ابن الأثير ما ينعته بإهمال جانب المعاني «بحيث يُؤْتى باللفظ الموصوف بصفات الحسن والملاحة، ولا يكون تحته ما من المعنى ما يماثله ويساويه.»[٣٧]

(٥) الحرص على تضمين معاني القرآن والحديث، باعتبارها معدن الفصاحة والبلاغة.[٣٨]

ورغم ترتيب هذا الركن خامسًا إلا أن ابن الأثير يضعه في مقام عماد الصناعة، يحيل إلى عُدَّة الكاتب الأولى، واللافت أنه يقرنها بتجربته الشخصية: «ولقد مارستُ الكتابة ممارسة كشفتْ لي عن أسرارها، وأظفرتني بكنوز جواهرها، إذ لم يظفر غيري بأحجارها، فما وجدت أعْوَنَ الأشياء عليها إلا حلَّ آيات القرآن الكريم، والأخبار النبوية، وحلَّ الأبيات الشعرية.»[٣٩] فإن استكملت معرفة هذه الأركان الخمسة، يعلمك ابن الأثير: «وإذا أتيت بها في كلِّ كتاب بلاغي ذي شأن، فقد استحققتَ حينئذٍ فضيلةَ التقدم، ووجبَ لك أن تسمي نفسك كاتبًا.»[٤٠] وهذا هو المعوَّل عليه. والحق أن ثمة ركنًا سادسًا يرى ابن الأثير في تحقُّقه لدى الكاتب، وانتسابه إليه ما يبوئه أعلى عِلِّيين في سجلهم، منشؤُه الاقتباس من الحلول الثلاثة، إنما يجدر أن تكون: «مبتدعة غريبة، لا شركة لأحد من المتقدِّمين فيها. وهذه الطريق هي طريق الاجتهاد، وصاحبها يُعدُّ إمامًا في فن الكتابة، كما يُعَد الشافعي، وأبو حنيفة، ومالك، (رضي الله عنهم) وغيرهم من الأئمة المجتهدين في علم الفقه (...) ولا يستسهلها إلا مَن رزقه الله تعالى لسان هجَّامًا، وخاطرًا رقَّامًا.»[٤١]

---

[٣٧] المصدر السابق، ص١٥٣.

[٣٨] نفسه، ص١٥٤.

[٣٩] ن، ص١٦٠.

[٤٠] ن، ص١٥٥.

[٤١] ن، ص١٥٩.

آداب الكاتب

فإن نحن انتهينا الثلاثة المقترَحة، يتقَلَّب فيها بين الخطأ والصواب إلى أن يستقيم له طريق مُستقِل خاص به، من الأركان، وقَبلَها ما يتوجَّب على الكاتب تَعلُّمه ليعرف جيدًا حق صناعته، يقودنا مبحَثُنا إلى مطلب، قل مطالب معتمَدة عند القدماء، هي ما يسميه القاضي القرشي: «آداب لا بد للكاتب أن يجعلها دأبه، وأوتاد لا غنى له أن ينشد عليها أسبابه.»[٤٢] وهي تتنوع بين الاعتقاد، والهندام، والسلوك، وكيفية أداء العمل، وغيره من خصال نفسية ومَسلكية مما له ارتباط وثيق بالمهنة، بحكم أن الكاتب مُجالِس لِعِلْية القوم، ولمقاماتٍ تحتاج إلى طرز من التعامل. لعمري دليل سير، ومدونة سلوك منظمة ومنسقة وضعت لإرشاد وتلقين كُتَّاب الزمن العربي الماضي، على اختلاف مراتبهم، وتعدد اختصاصاتهم، نحتاج أن نذكِّر أن كثيرًا منهم عملوا في الدواوين، وبين يدي السلاطين والأمراء والوزراء والولاة؛ أي إنهم بلغة هذه الأيام شريحة وظيفية معتمَدة في الدولة، قريبة من الحاكم، وبالتالي مدعُوَّة لالتزام خط عمل، و«بروتوكول» منظَّم في الأداء والحديث والتنفيذ والسلوك، وُضِعت فيه عديد مُدوَّنات مشتهرة في موضوع الآداب السلطانية، ما صنَّفه القرشي من أبرزها، خاصة وكتابة الإنشاء اكتسبَت في زمانه أهمية كبيرة، وصارت ديوانًا مستقلًّا على عهد الدولة الأيوبية. وإذ نوَّه القرشي بها في مدخل كتابه واصفًا إياها بأنها: «هي الأصل، وصاحبها له في الأمور القطع والوصل، وكلامه الكلام الحر وخطابه الخطاب الفصل.»[٤٣] وتكلم القلقشندي بتفصيل حول هذا التصنيف بصيغة التنويه، منه قوله: «وأهل التحقيق من علماء الأدب ما برحوا يُرجِّحون كتابة الإنشاء ويميزونها على سائر الكتابات (...) فهي مستلزمة بكل نوع من الكتابة، كما تستلزم زيادة العلم وغزارة الفضيلة وذكاء القريحة وجودة الرؤية (...) أما رفعة محل صاحب ديوان الإنشاء وشرف قدره ... لا يكاد يكون عند الملك أخص منه ولا ألزم لمجالسته. ولم يَزَل صاحِب هذا الديوان معظَّمًا عند الملوك في كل زمن، مقدَّمًا لديهم على مَن عداه: يُلقون إليه أسرارهم ويُطلعونه

[٤٢] القرشي، عبدالرحيم بن علي بن شيت، كتاب معالم الكتابة ومغانم الإصابة، حقَّقه محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٨م.

[٤٣] المصدر السابق، ص٢٧.

على ما لم يَطَّلِع عليه أخص الأخصاء.»[٤٤] ... هكذا، إذن، حدَّد القرشي أقوى ما يقتضيه تأدُّب الكُتَّاب، نقتصر منها على ما يلي:

– اتخاذ التَّقوى دليلًا ونبراسًا.

– تقديم النُّصح لمخدومه.

– تجنُّب الرشوة لشدة ضررها.

– التزام الحذر في المخاطَبة وعدم التَّسرُّع، وحُسن الإصغاء في كل الأحوال.

– أن لا تصدر عنه حركات ولا أصوات ممجوجة في المجلس، من قبيل تخليل الأسنان والتنخُّم والتَّمطِّي والتثاؤب، وتجنُّب المزاح مع المخدوم.

– الحرص على النقل بأمانة، بلا تزيُّد في أي شيء.

– «ولا يتزَوَّق بالملبوس الغريب، ولا يتسوَّق بإظهار النعمة والطيب ولا يَكُن مع الزهادة والقذارة.»[٤٥]

– «ويتجنب المزاح مع صاحبه ولو جذبه إليه وبسطه، ولْيَتقاعد عن فُحش الكلام ولو استنهضه إليه ونشَّطه (...) ولا يأمن معه الخطأ في القول والزلل.»[٤٦]

– «وقد قيل: إن مَن خدم السلطان وجَب أن لا يخونه في الأهل ولا في المال، ولا ينوي له غِيلة في الملك ولا يشاركه أغراضه، ويكون عليه كالأحنى في المراقبة، وكالأخير في المصاحبة، ولا يحمله على قطع رحمه، ولا يعيب عليه شيئًا من أفعاله، ولا يُغيِّر عليه قلوب أجناده، ولا يفسد عليه قلوب رعيته، فإذا فعل ذلك استقام به الأمر واستقام له، وربح السلامة مع كل مَن عامله.»[٤٧]

هذا ولم يَفُت القرشي أن يُعدِّد في مغانم إصابة الكاتب مسائل أسلوبية موصولة بقيم خلقية مباشرة أو محسِّنة لبيانه، نجدها متفرِّقة في رسالته، منها على سبيل المثال دعوته له: «بأن تكون أواخر معانيه معطوفة على أوائلها، وليتجنَّب الألفاظ الموهمة التي يُخْشى من عواقبها وغوائلها، وليتحَرَّ الألفاظ فإنها تدخل على الخواطر وتهجم، ولا يُعجَب بنفسه فيغمض في العبارة ويعجم (...) وليحرص الكاتب إذا ازدحمت على خاطره لفظتان،

---

[٤٤] القلقشندي، مصدر سابق، ص٨٨.

[٤٥] القرشي، مصدر سابق، ص٢٧.

[٤٦] نفسه، ص٣١.

[٤٧] ن، ص٤٣.

إحداهما معروفة مستعملَة، والأخرى مجهولة مستثقَلة، أن يأخذ بالمعروف فإن للعُرف حُكمًا، ولْيترك المجهول فإن الجهل وعْر والواقع عليه أعمى.»[٤٨] يعي القرشي جيدًا أنه يتحدَّث عن حِرفة تتطلَّب إتقان عَمَل؛ لذا يصف الكاتب بأنه: «صاحِب صناعة لا بد أن يكون صَناعًا في صناعته، ورَبٌّ بضاعة لا غنى له أن يتعمَّل لتنفيق بضاعته.»[٤٩]

أجَل، نَقولها ونعيد، كما قالتِ العرب سابقًا، عن الكتابة بأنها أيُّ صناعة، ووصفَتْها قبل ذلك بالفضيلة، وزيادة على كل ما استقيناه هنا من كُتب التراث مما يبين أهميتها، ويُحفِّز المحترِفِين لها على طرق الإجادة فيها، من كل النواحي التبليغية والبيانية، ولتَسنُّم ذراها، هناك إشارات أخرى لا تَقِل أهمية عند المصنِّفِين القدامى، تتصل بأدوات العمل المباشرة التي يستخدمها الكاتب، على رأسها الدَّواة والقَلم والحبر بأنواعه، وفيها تفاصيل طريفة حقًّا، يُضاف إلى ذلك التوكيد على العناية بالخط، وهو في حد ذاته مبحَث أجاد فيه العرب، ولهم فيه رسائل دقيقة، تدلُّ على خبرة وعناية، نُثبت منها على سبيل المثال «رسالة في علم الكتابة» لأبي حيان التوحيدي[٥٠] يفصل القول فيه عن الخط وأقسامه وأنواعه وفنونه، وعن الأقلام وأنواعها، واستشهادات من دُرر ما ذُكِر في هذا المقام أقوالًا وتنويهات لطيفة، منها ما جاء على لسان علي بن عبيدة: «القَلم أصم، ولكنه يَسمع النَّجْوى، وأبْكَم ولكنه يُفصِح عن الفَحوى، وهو أعيَا مِن باقِل، ولكنه أفصحُ وأبلغ من سَحبان وائل، ويُترجم عن الشاهد، ويُخبر عن الغائب.»[٥١] وقول إسماعيل الثقفي: «عقول الرجال تحت أسنان أقلامها.» وخاصة ما ذكره عن الحسن بن وهب: «يحتاج الكاتب إلى خلال، منها: تجويد بَرْي القلم، وإطالة جُلفته، وتحريف قَطَّته، وحُسن التأني لامتطاء الأنامل، وإرسال المدة بقدر إشباع الحروف، والتحرُّز عند إفراغها من التطليس، وترك الشَّكل على الخطأ، والإعجام على التصحيف، وتسوية الرسم، والعلم بالفصل، وإصابة المقطع.»[٥٢] ولا يفوتنا وقد جِئنا على ذكر التوحيدي التنويه بالإشارات الدالة، والنظرات الثاقبة التي حفل بها مُصنَّفه العظيم «الإمتاع والمؤانسة» في مسائل اللغة والبلاغة وما يتوجَّب على كل مَن دخل

---

[٤٨] ن، ص٣٣.

[٤٩] ن، ص٣٧.

[٥٠] التوحيدي، أبو حيان، رسالة في علم الكتابة، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ٢٠٠٠م.

[٥١] المصدر السابق، ص١٧.

[٥٢] نفسه، ص٢٢.

حرفة الرواية والدواوين ومُعاشَرة أصحابها التوفُّر عليه من زاد، والتحَلِّي به من خصال، يكشف عن ذلك بطريقته الفريدة في المعارَضة بين الفنون والعلوم، الإنشاء والبلاغة، ثم الإنشاء والحساب، وخاصة فيما يمكن أن يُعَد مرافعة حقيقية بلغة القانون يواجه فيها المنظوم والمنثور، مُعدِّدًا، واصفًا مراتبهما في شرح مفصَّل يحسن فيه العودة إلى مضانه[٥٣] ولأن لها أشباهًا فيما أسلفْنَا، فلا حاجة للتكرار. على أنه ليقوِّي حجته فقد اتخذ الشروط الملاة منهجًا لعمله، هي نفسها وأكثر الصورة التي كان التوحيدي يرسمها لنفسه ويضع حدودًا صارمة عليه وهو يتهيَّأ لصياغة كتابه المذكور فيطلب: «أن يكون الحديث على تباعُد أطرافه، واختلاف فنونه مشروحًا، والإسناد عاليًا متصلًا، والمتن تامًّا بيِّنًا، واللفظ خفيفًا لطيفًا، والتصريح غالبًا مُتصدرًا، والتعريض قليلًا يسيرًا، وتوخَّ الحق في تضاعيفه وأثنائه، والصدق في إيضاحه وإثباته، واعمد إلى الحَسن فزِد في حُسنه، وإلى القبيح فانقُص من قبحه، واقصد إمتاعي بجمعه نظمه ونثره، وإفادتي من أوله إلى آخره (...) ولا تُفصِح عما تكون الكناية عنه أستر للعيب، وأَنْفى للرِّيبة، فإن الكلام صَلف تَيَّاه لا يستجيب لكل لسان (...) واللسان كثير الطغيان، وهو مركَّب من اللفظ اللغوي، والصوغ الطباعي، والتأليف الصناعي، والاستعمال الاصطلاحي (...) ولا تعشق اللفظ دون المعنى ولا تهوَ المعنى دون اللفظ.»[٥٤]

استخلاصات عامة

بإمكاننا بعد هذا العرض القيام بالاستخلاصات العامة التالية:
(١) إن الكتابة المعنية من لدن الكُتاب الذين درسوا هذا الموضوع وأرْسَوا له قواعد وأقرُّوا شروطًا تتطلب معرفة كلية في مجموع ما يدخل في شغلهم، وتنهض عليه صنعتهم؛ إنهم يحتاجون إلى:

(أ) معرفة علوم الدين، المشتمِلة على القرآن، وشروحه، والحديث النبوي، وما يدخل في الثقافة الدينية بلا استثناء، وهو الشرط الأول عندهم جميعًا، تليه بعد ذلك باقي الشروط.

---

[٥٣] التوحيدي، أبو حيان، كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، د. ت.
[٥٤] المصدر السابق، ص١٠٩.

(ب) معرفة اللغة نحوًا وصرفًا، ودرايةً بالروايات والتفاسير القاموسية، وإدراكًا للفروق.

(ج) باعٌ طويل في البلاغة والفصاحة مما يُحسِّن أساليبهم وُيبلغ على أفضل وجه رسائلهم.

(د) اطلاعٌ على الثقافة العربية القديمة متمثلةً في السِّيَر والأمثال وأيام العرب وقَصصهم.

هذه مجتمِعة يحتاج إليها بالدرجة الأولى مَن يُعرَف بـ «كاتب اللفظ»، بينما على أصناف الكُتاب الآخرين، كما صنَّفهم وعَدَّ مراتبهم ابن مُقلة، أن يزيدوا على هذا معرفة بما يختص بمهامهم، كشئون الحكم والتدبير والعقد أو الحساب. أضف خصالًا طبعية وخلقية وسلوكية، مهذبة ومنتقاة.

(٢) تخضع هذه الكتابة بكل موادها وشروطها وخصائصها من ناحية أدائها وتنضوي في مقتضَيات فَن التَّرسُّل أو ما اعتبره الدارسون القدامى، أيضًا، صناعة التَّرسُّل، ما يعني اقتضاءَ البراعة وتوخِّي الغرض، باستحقاق أدوات البيان والبلاغة والفصاحة.

(٣) لا تقتصر مقتضيات فن التَّرسُّل على كتابة الرسائل ولا كتابها، بل هي عامَّة وممتدَّة إلى المنثور أو النثر الفني أجمعِه، في الأغراض الأدبية التي انصرف إليها، وحيث تجتمع جماليات النثر الفني العربي عند كبار أعلامه؛ أمثال: عبد الحميد الكاتب، وعبد الله ابن المقفع، والجاحظ، وسهل بن هارون، وأبي حيان التوحيدي، وابن العميد، وابن قُتيبة، والهمذاني، والصولي، وابن عبد ربه، وسواهم.

(٤) إن لَقب كاتب يُستحَق، وصاحبُه كما هو عند عبد الحميد الكاتب يكون «قد نظر في كل فن من فنون العلم فأحكمه، وإن لم يحكمه أخذَ منه بمقدار ما يكتفي به (...) فيُعِدُّ لكل أمر عُدَّته وعتاده ويُهيِّئ لكل وجه هيئته وعاداته.»[٥٥] والحق أفضل ما يمكن أن يقدم صورة مثلى بشروطها الصارمة والمحْكمة كما أقرَّها المصنفون القدامى، هي التي رسم ملامحها التوحيدي، مرة أخرى، على وجه الإحاطة، يقول «(...) ففي جميع الأحوال لا يكون الكاتب كاملًا ولا اسمه مستحَقًّا، إلا بعد أن ينهض بهذه الأثقال [أعباء الكتابة المختلفة] ويجمع إليها أصولًا من الفقه مخلوطة بفروعها، وآيات من القرآن مضمومة إلى

[٥٥] نفسه.

سعته فيها، وأخبارًا كثيرة في فنون شتَّى لتكون عدة عند الحاجة إليها، مع الأمثال السافرة، والأبيات النادرة، والفِقَر البديعة، والتجارب المعهودة، والمجالس المشهودة، مع خط كثير مسبوك، ولفظ كوَشْي محوك؛ ولهذا عَزَّ الكاملُ في هذه الصناعة، حتى قال أصحابنا: ما نظن أنه اجتمع هذا كله لجعفر بن يحيى، فإن كتابته سوداوية، وبلاغته سَحبانية، وسياسته يونانية، وآدابه عربية، وشمائله عراقية.»[٥٦]

(٥) وأخيرًا، فإنَّ لَقب كاتب، وما أقرَّه من وضع، واستقر عليه في سياق الثقافة العربية الكلاسيكية، مختلفٌ تمامًا، ومتباعدٌ من نَواحٍ عدة مع ما آل إليه في الزمن الحديث واكتسبه من صفات نقلته إلى إطار مختلف من ناحية الوظيفة والتأهيل وأهداف أو مرامي القول. ما يحتاج إلى توصيف خاصٍّ، نستنتج منه وضعًا ومعايير مختلفة أوْجَبَها تَبدُّل الشروط الثقافية والاقتصادية، ونجم عنها بروز فئات من أهل القلم ممن احتيج إليهم في مهارات مستجدَّة، كالصحافة مثلًا، وهي مهنة أوجدَتها الطباعة، والحاجة إلى ترويج الأفكار والبرامج السياسية والبضائع من كل نوع، وغيرهم الذين شحذوا القلم في أنواع كتابية طارئة كالمقالة بأنواعها، والقصة القصيرة والخاطرة، فضلًا عن الافتتاحيات والسجالات. ومن المؤكَّد أن الوضع المتميِّز للكاتب في العصر الحديث هو الذي يظهره في صفة المعالج للفنون الأدبية، والرواية في مقدمها، ويتفاوت ذلك من بلد إلى بلد، وبيئة ثقافية إلى أخرى، إنما المهم أنه يرسم خريطة جديدة للكتابة والكُتَّاب، نريد نحن أن نقف على بعض وجوهها وسماتها في العالم العربي.

[٥٦] وانظر أيضًا: ن. ص١٠٠، وص١٣٠؛ وللتوسع انظر كتاب الصناعتين الشعر والنثر، لأبي هلال العسكري، دار الكتب العلمية، بيروت، تحقيق مفيد قميحة، ١٩٨٤م، (خاصة الفصل الأول بعنوان: «في تمييز الكلام» ص٦٩–٨٣ والفصل الثاني من الباب الثاني: «في التنبيه على خطأ المعاني وصوابها»).

الفصل الثاني

وضعُ الكاتب العربي الحديث

النماذج الأولى لوضع الكاتب

لا نبتغي الإحاطة بالظروف المختلفة التي أدَّت وصاحبت تبلوُر وضع الكاتب في العالم العربي، فهي من الاتساع والتعدُّد حدًّا يتعذَّر على باحث واحد تصنيفها، تختلف بين المشرق والمغرب بدرجات متفاوتة جدًّا. اختلافٌ مرجِعُه تبايُن المستويات الثقافية والتعليمية العامة من جهة، ومستوى احتكاك كل من هذين الطَّرَفين بالمجال الخارجي، الأجنبي، بثقافته الوافدة، قُل الغازية، التي لعبَت دورًا حاسمًا في نشأة أنواع وألوان كتابية والتحفيز على سجلَّات تعبيرية، من جهة ثانية. إنما لا بد، رغم كل شيء، من ملاحظة محدودية الفروق نظرًا لكون الشروط السياسية والثقافية التي تحكم قُطبَي المشرق والمغرب متماثلة إلى حدٍّ بعيد، ولا اختلاف إلا في مستوى الأداء الفني على الأرجح، حين يخص الأمر التعبير الأدبي. وهو ما يعنينا التعرُّف عليه بالدرجة الأولى، وتدقيق أوصافه ما أمكن؛ لأن أقرب تعريف للكتابة في الزمن الحديث، ما سننصرف إليه، قرين بوجهها الإبداعي، بإنتاج الدلالة وصياغة الجمال، ممثلًا تحديدًا في الأجناس الأدبية، لنَقُل باختصار، بلغة القدماء، بفنَّي المنظوم والمنثور.

بَيْدَ أنه، سواء عندنا، أو في المحيط الأجنبي، ليس سهلًا إقامة حدود فاصلة بين التعابير المختلفة، من الناحية التاريخية بالذات، بل لدى الفرد الواحد، تراه صحفيًّا وأديبًا وسياسيًّا، بصفة الأديب الجامع مما كان يتطلبه موقعه، وتتطلبه منه وظيفة حقيقية ومفترضة. ليكن هذا التوصيف الأوَّلي مدخلًا للقول بأن الإنشاء الصحفي، والعمل السياسي، والدور التربوي المرتبط بهذا الأخير عضويًّا، في بيئات تداخلَت وتفاعلت فيها هذه الوظائف كلها، هو المضمار الذي نشأ فيه الكاتب، ومن رحِم هذا التفاعل تولَّد

لدينا ما يمكن أن نسميه نموذج الكاتب العربي، الذي مرَّ بأطوار ثلاثة قبل أن يستقيم عوده، ويغدو قابلًا للانضواء في النموذج – الأطوار: الفقيه المُصلِح؛ الصحفي الداعية، ثم المنشئ الأدبي. دون بلوغ الوضع المطلوب لهذا النموذج كما في البلدان الغربية حيث ثمة اعتراف قانوني بهذا الوضع، وثانيًا اعتراف قيمي اجتماعي يعود إلى نسبة التَّمدرُس العالية ومستوى التمدُّن المهيئة لاستهلاك وتقدير الخيرات الرمزية، وأخيرًا وليس آخِرًا مقدرة العيش من ريع الكتابة في بلدان تُعَد فيها القراءة وصناعتها بضاعة كاملة من كل النواحي.

سنبحث من خلال مجموع أمثلة أين يوجد النموذج، وربما يكتمل. نبدأ بالشيخ محمد عبده (١٨٤٩–١٩٠٥م)، فقيهٌ أزهري، داعيةُ إصلاح، وهو حامِل قلم، ترك لنا عديد مؤلَّفات منها «رسالة التوحيد»، و«الإسلام والنصرانية بين العلم والمدنية» وشرحُه لنهج البلاغة للإمام علي. يحتفظ التاريخ الثقافي للشيخ بدوره كمُصلح، ولا نجد من يأبَه كثيرًا بأسلوبه، أو يبحث في القيمة الأدبية لأعماله. يمكننا أن نجد مرادفًا له في المغرب في شخصية الفقيه والزعيم السياسي علَّال الفاسي (١٩٠٨-١٩٧٤م)، في حقبة قريبة. فقد كان الرجل من أركان السلفية الجديدة ومُطوِّريها بعد سلفه الشيخ شعيب الدكالي، ومن أعمدة الحركة الوطنية المغربية، وداعية مجدِّدًا في أكثر من ميدان، يشهد له على ذلك كتابه الشهير «النقد الذاتي» (١٩٤٧م) إضافة إلى مؤلَّفات وأشعار ومحاضرات في الجامعة، فيما بات علَّال الفاسي يُذكر الآن كإصلاحي وزعيم وطني بالدرجة الأولى، علمًا بأن كتابه ذو حمولة فكرية ليبرالية، وأسلوبه النثري متطوِّر جدًّا.

يليهما سلامة موسي (١٨٨٧–١٩٥٨م) الذي تُعَد كتاباته التنويرية غاية في الأهمية، متجاذبة بين الاشتراكية والليبرالية، موسومة عمومًا بالنزعة العقلانية، يُقدِّمه الفكر المصري الحديث كداعية أنوار، ونثرُه مجدد فعلًا بين أقرانه وفي سياق تطوُّر النثر العربي الحديث وهو يعالج مواضيع علمية أو أيديولوجية. لكن موسى مُغيَّب من سجل تحديث هذا النثر، أو بالأحرى لا يُعنَى به تخصيصًا من هذه الناحية. مثلما لا نجد الباحثين المنشغِلين بالدرس الأدبي في المغرب وتاريخه لا يتوقفون وقفة تُوءَدة وجدٍّ عند أحد آباء النثر العربي الحديث، في مطالع القرن الماضي، ممن سوَّغوه للمعاني والمعارف القانونية والأيديولوجية، محدثًا، مع غيره، قطعًا مع أساليب السجع والمحسِّنات البديعية، نعني محمد بن الحسن الوزاني (١٩١٠-١٩٧٨م)؛ الزعيم السياسي، والمثقَّف، الصحفي المخضرم، مزدوج الثقافة واللغة، الإصلاحي التنويري ذو الميول الاشتراكية والعلمانية. دبَّج الوزاني عشرات المقالات

في ميادين مختلفة، سياسية وثقافية أساسًا، بالعربية والفرنسية، لغته الثانية، وهي في سياقها جزء من التاريخ السياسي والثقافي للمغرب قبل وبُعَيد استقلاله، ويقف المتأمِّل لمقالاته في أغراضها المتعدِّدة على قاموس وتراكيب وأسلوب مُستجَد على زمن نَثرِنا، متوافق مع النثر المجدَّد في أي لغة، وهو ما لا يشفع لهذا العَلَم، مع هذه الصفات، كي يَصنَّف أديبًا كاتبًا.[1]

وعندنا، في هذا السياق دائمًا، من لك أن تقول إنه في المنزلة الوسط، يعترف تاريخ الأدب به كاتبًا، وشاعرًا، أيضًا، وهو يلحقه بمدرسة الديوان مع مصطفى صادق الرافعي، وعبد الرحمن شكري، لا شك في هذا، وإن ظل يُوضَع في خانة الكُتاب الصحفيين المميَّزين، لابأس، بأسلوبه وطابعه الخاص. فإبراهيم المازني (١٨٩٠-١٩٤٩م) يمكن أن يُمثِّل وهو في موقع المنزلة بين المنزلتين، هاته، حلقة الوصل لبلوغ موقِع الكاتب النموذجي نوعًا ما. هنا حيث تلعب المقالة أساسًا دَور التبليغ والتمثيل والسخرية، مَعنِيَّة بالهموم الاجتماعية والشواغل الوطنية، وفي الآن هي قِطعٌ أدبية تنمُّ عن ذوق وحُسن طبع وطلاوة وإحكام تركيب، وقدرة تطويع وتهذيب وإجادة؛ بذا عُدَّ المازني كاتب مقالة بامتياز، حتى إن هذا غطى عمومًا على مواهبه الأخرى، وهي شتَّى.[2] يقابله في تاريخنا الثقافي بالمغرب أكثر من واحد؛ نظرًا لكون أدبائنا، قصاصينا على الخصوص، بدءُوا جُلُّهم ناشئين ومنشئين في الصحافة الوطنية لعهد الحماية يعالجون الطارئ على حياة المغاربة مع العهد الاستعماري من مظاهر سلوكية وطباع خلقية، منَبِّهين وناصحين وهادين إلى الأخذ بالمحجة الوطنية، لا تعجب إن وجدت القصص تلك صيغًا مُعدَّلة عن مقالاتهم، أقرب إليها مضمونًا وشكلًا.[3] ونظرُنا يذهب للمثال القريب في كاتب المقالة إلى محمد حجي،[4] الذي تنهج مقالاته خط التحديث، داعية إلى تغيير المفاهيم، حاملة رؤية ثقافية أقوى من الإصلاح، وأجرأ من التوافق مع السائد. ومن الناحية الأدبية الصرف، فالمقالات متشحة بخصائص النثر الفني، وإن نظر كثير عندنا إلى محمد حجي بوصفه داعية

[1] انظر: المنوني، محمد، مظاهر يقظة المغرب الحديث، مطبعة الأمنية، الرباط، ١٩٧٣م، ج١.

[2] انظر: ضيف، شوقي، الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف، القاهرة.

[3] انظر كتابنا: الكتابة السردية في الأدب المغربي الحديث، التكوين والرؤية، المعارف الجديدة، الرباط، ٢٠٠٠م.

[4] المنوني، مصدر سابق.

تحديث، وكاتب مقالة أكثر منه أديبًا، وهو فعلًا ليس متخصِّصًا بالمعنى الأدبي للكاتب، ذاك الذي لم يكن يوجد بعدُ، فهل وُجد حقًّا؟ ومتى؟

اختيارنا المنهجي

هناك، إذن، محطات ومواقع رَسمَت مسلسل التدرُّج في تبَلوُر وضْع الكاتب في الأدبيات العربية، وسياق تحولات ثقافتنا ونظرتنا كذلك لوضع ودور النُّخبة، وهذه قضية جديرة بعرض مستقل، سنصل إليه في نهاية الكتاب. لم لا نُبادِر مسبقًا، ونحن نسعى إلى الجواب عن السؤالين ذينك، للقول بأن تَبلوُر وضْع متميِّز للكاتب في بلداننا كان وما يزال، إضافة إلى أسباب موضوعية بعينها، رهن وضع النخب عامة وما تجده من عنت لتتبلور في بيئة محكومة بالاستبداد وحُكم الفرد. نزعم أن معالجته على وجه أقرب إلى فهم منطقه ومسطرة تَكوُّنه، والمعاني الثَّاوِية فيه يتطلب المرور من مَعبَر مفهوم النخبة؛ لأنه أشمل، ووضع الكاتب، وعمله، يندرجان في هذه الشمولية أولًا ثم يتفرعان تحددًا وخصوصية. ونحن سنعتمد المثال المغربي الأقرب إلى تجربتنا لا نَدِّعي أنه يفيد الشمول ويقبل التعميم تمامًا، لكنه مناسب لاستيعابه من نواحٍ عدة، المثال العربي المشرقي، والغربي إلى حدِّ مصدر الاستعارة المشترك والنموذج المرغوب. وإذا كان قسمٌ من الكُتاب في المشرق يتعالون أو يحاولون التعالي في رفعة ملتبسة فإنهم يبقون أولًا وأخيرًا أبناء المجتمع حيث يعيشون، تتحكم في عملهم وتطلعاتهم التناقضات والمصالح السائدة فيه، ويخضعون مثل فئات أخرى لإشكاليات أوضاع النخبة في بلادهم، هذا ما يجعلهم، هم وأبناء المغارب يتقلبون في همٍّ مشترك. ثم ننتقل بعد هذا إلى صُلب مشروعنا لتقصِّي عمل الكاتب العربي، من خلال نصوصه وما رسمه وسجله عددٌ من الكتاب عن أنفسهم، تكملة لما كنا أسلفناه عن الكاتب في أمثلة غربية مرموقة، نحسب أن ليس أفضل من النصوص لاستجلاء التجربة والإمساك بخيوطها، الهدف مزيد فَهْم واكتساب خبرة وتعميق إحساس، وصقل ذوق، وما أَجلَّها من أهداف في دنيا الأدب.

لهذه الغاية سنقوم باختيار محدَّد لبعض الأمثلة والنماذج الأقوى دلالة وتمثيلًا للطرائق التي ينهجها الكُتَّاب، والأدوات التي يشتغلون بها ويحققون بواسطتها أفكارهم وأحلامهم الأدبية. والحقيقة أن هذا العمل ليس يسير المنال؛ لأن ما لدينا من زاد في هذا السبيل محدود، وقِلَّة فعلًا هم الكتاب الذين تركوا لنا إضاءات مُعتبَرة ونفَّاذة عن الكيفية العملية لاشتغالهم، أو سَلَّطوا أضواء نفاذة على محترفاتهم الكتابية، إذا كانوا

قد فهموا الأمر على هذا النحو حقًّا. فيما المتوفِّر بإفراط، لمن شاء، هو آراء وانطباعات الشعراء والروائيين، الأدباء عامة، عن قضايا ومفاهيم أقرب منها إلى العمومية، تتصل بالمضامين ووضع الكاتب في المجتمع، من ناحية المسئولية والالتزام، وفهمه أو انتظاراته من الأدب، لا طريقة تنظيمه وتدبيره للعملية الأدبية بخصوصياتها ووسائلها. ولا شك أن الوازع الأخلاقي والموقف الوطني والموقع الاجتماعي للكاتب في المجتمعات العربية رجَّحت النزعة الرسولية على حساب غيرها، حيث لا يُنظر إلى عمل الكاتب كحرفة ذات مقتضيات مهنية محددة، بالأحرى إن هذه المقتضيات سابقة على سواها، من قبيل أن مهارة الصائغ في صنعته للحلية سابقة على معرفة الزَّين من خلقه أو الشَّين. ثم إن الكاتب العربي الحديث كان، أحسب أنه ما زال، يُولي أكبر الاهتمام للتمرُّس على إنجاز النصوص من طراز الأجناس الأدبية الحديثة خبرته فيها تأتَّت تِباعًا، ومنجزُه منها مُتدرِّجًا، والوعي بها، أيضًا، متأخرًا أو لنقل إنه لاحِق. إن الوعي الفني للكاتب في الآداب الغربية احتاج إلى وقت طويل، وما التطور النوعي الذي عرفته الأجناس المعنية، الذي تعدَّدت تسمياته بين تيارات وأساليب وطُرق فنية، ما هو في الجوهر إلا مسار التدقيق والتصويب، الشحذ والتقويم للوصول إلى النموذج الأمثل في كتابة جنس أدبي مُعيَّن، ليكن الرواية، مثلًا. شأنه شأن الوعي النقدي المُحايِث والملازِم، وجدناه تكوَّن في مراحل، كما احتاج إلى التَّقلُّب في تمارين تطبيقية رغم أن مُنفِّذيها اعتبروها منذ البداية أمثلة صالحة، ومُفحِمة في معالجتهم لنصوص عصرهم. ومن المفيد في هذا الصدد اعتبار التطوير، فالتغيير والتجديد الذي يطول أعمال الكاتب بمثابة خطاطة خلفية لنظراته عن طريقة العمل الفنية، وتدبير المهارة الكتابية، هو ليس في حاجة إلى التصريح بها ولا تقييدها وتقعيدها نظريًّا، فتلك مهمة الناقد والدارس بالدرجة الأُولى.

نحتاج بعد هذا إلى تدقيق أن ما سنُعْنى به هو النص السردي التخييلي؛ لأنه يتيح إمكانية متابَعة مناسبة لعمل الكاتب، باعتباره نصًّا حديثًا اضطر فيه الكاتب إلى تَعلُّم جديد أي غير مسبوق، بحكم جِدَّة الفن القصصي العصري في أدبنا العربي، تاركِين الشعر الذي يُعَد ديوان العرب، الذي تقلب في تحولات تحتاج إلى مقارَبة مستقِلَّة. فهذا الديوان يمثل موروثًا غنيًّا، متعدد الطبقات، كثير المواهب، متنوع الأغراض والخصائص، توفَّرَت له تقاليده، ثقافته الشعرية المنضدة في كتب القدماء، المتوافقة في قيمها ومعاييرها مع ما يمتلكه من نبوغ (نخص بالذكر هنا من بين مدوَّناتٍ أمهاتٍ، كتابَيْ «عيار الشعر» لابن طباطبا، و«العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده» لابن رشيق) حتى إذا دخل الأدب

العربي العصر الحديث، والتقى وتأثَّر بآداب أخرى، فإن هذا الشعر غُيِّر مجراه، وانتقل إلى مجالات وآفاق في التعبير إما لم يطرقها من قبل، أو جاءها على منوال آخر. وإذن، فإن هذا المنوال يحتاج إلى درس مستقل، يناسب المتن الجديد المتغيِّر، من ناحية رصد عناصر العمل الشعري، وبالضبط كيف يفكر فيها الشاعر، ويضبطها بلاغيًّا ولغويًّا وإيقاعيًّا ليأتى عمله على الوجه المأمول.

نزيد مُدقِّقين بأنَّنا نحصر اختيارنا لبلوغ هذا البحث في كُتَّاب محدودِين نرى أن ملاحظاتهم، وليس انتماءاتهم القُطرية، بأي حال، تُقدِّم لنا إفادات وجملة ملاحظات في موضوعنا تغنيه من زوايا متعدِّدة. بَيْد أنهم أعلام مكرَّسون، لهم مؤلَّفات في القصة القصيرة والرواية، مشهود بنضجها، علامات في بابها، راسخون في الكتابة ومجدِّدون، مسيرتهم الإبداعية تواصلت طيلة عقود، بالتالي أضحت نصوصهم مؤهَّلة للدرس، ووضعها في ضوء فحص وقراءة مطلبها تتبع وحصر وتقويم أدوات ونهج الكاتب العربي في عمله، فأي عمل!

الفصل الثالث

يحيى حقي: معلم فن الأسلوب

لا نجد أفضل من الأديب يحيى حقي (١٩٠٥–١٩٩٢م) لرصد عناصر دقيقة وهامة من تجلي رؤيوية عمل الكاتب، أولًا، ولنتبين، ثانيًا، نوع العُدة التي يشتغل بها، وأي أهمية يوليه لها. لقد استطاع هذا الكاتب المخضرم أن يجمع في مسيرته الأدبية وأعماله القصصية[١] خلاصات أكثر من جيل، من نواحي الريادة، وحسن التأسيس، والمثابرة على زرع وتغذية بذور الفن الحديث، واقتحام حصون منيعة فيه، مكَّنتْه ثقافته المزدوجة، وتنقُّله بين بيئات ولغات، بحكم عمله الدبلوماسي، في مرحلة أولى، ثم إشرافه على مؤسَّسات للنشر (مجلة «المجلة» تحديدًا ابتداءً من سنة ١٩٦٢م) لاحقًا، من أن يكون أحد كبار الدعاة إلى التجديد القصصي ورعاية مواهبه، بعد أن أسهم قبل ذلك في إرساء دعائم التأسيس. وبحكم الريادة واجَه حقي، مثل أضراب له وأنداد (محمود تيمور أبرزهم)، صعوبات مرحلة تميَّزت ببداية أفول القديم أو تراجعه، وانبثاق القوالب والأساليب الحديثة، فاصطدم بمسائل وصعوبات فعلية، لغوية وبلاغية وفنية، تتدخَّل في بناء العمل، وتتحكَّم في توصيله إلى قارئ تكوَّن بالمعارف والسنن القديمة، وقارئٍ كان بعدُ في طَور التكوين. هكذا اتجه تدريجيًّا إلى صياغة سجل أدبي غير مسبوق، هو ما سيمثل في العقود الأولى من القرن العشرين النسيج المستحدَث في الأدب العربي، ممثلًا في أجناس دخيلة، وأنماط وأساليب تعبيرية بِنْت زمانها. تَتأتَّى أهمية ملاحظات يحيى حقي، بعد هذا، من صدورها عمَّن مارس الصعوبات والعقبات في الكتابة نفسها، وليس من خارجها،

---

[١] انظر: طه بدر، عبد المحسن، تطوُّر الرواية العربية في مصر ١٨٧٠–١٩٣٨م، دار الشروق، بيروت، ١٩٦٦م.

وبتكوين خبرة نقدية عنها. وما الخبرة النقدية التي نجنيها إلا ثمرة التفاعل بين نَص في طَور التكوين، وحِس فني، ووعي فكري واجتماعي، تُفضي كلها إلى ميلاد كتابة مختلفة لجمهور ناشئ ومتطلب، يحتاج إلى بضاعة مناسبة لعصره. لقد كان حقي أقدر على فَهم هذه الحاجة، وتوثيق عُرى روابطها، ونجح فعلًا في ذلك.

في حصيلة عُمر، هي بمثابة سيرته الذاتية، يعدِّد صاحب «قنديل أم هاشم» مصاعب واجهها مع جيله المؤسِّس للكتابة الحديثة، أوَّلها يراه في الأسلوب، انظر كيف يصف الصعوبة من هذه الناحية، كالتالي:

«كان علينا في فن القصة أن نَفُك مخالب شيخ عنيد شحيح، حريص على ما له أشد الحرص، تشتد قبضته على أسلوب المَقامات، أسلوب الوعظ والإرشاد والخطابة، أسلوب الزخارف والبهرجة اللفظية والمترادفات (...) أسلوب الحدوتة التي لا يقصد بها إلا التسلية» (ق ص١٥).[٢]

واضح أن الأساليب الموصوفة هي التي سادت في أنواع الكتابة القديمة بأغراضها المختلفة، ناسبتْ زمنها، وأبناء الجيل الحاضر للكاتب يعلنون رغبة التحرُّر منها، تُكبِّل نزوعهم لقول آخر، رغم أنهم لم يتربوا عليه، ولا يمتلكون زمامه ويفتقرون بعد إلى أدوات صنعه، إلا أنهم يرونه الأنسب إلى زمانهم:

«كنا نريد ن ننتزع من قبضة هذا الشيخ أسلوبًا يصلح للقصة الحديثة كما وردت لنا من أوروبا، شرقها وغربها، ولا أتحول عن اعتقادي بأن كل تطور أدبي هو في المقام الأول تطور أساليب.»[٣]

الهدف، إذن، هو القصة، ويتضح الوعي الفني المبكِّر للكاتب لدى نظرته إلى تغيير أسلوب النقل والوصف؛ أسلوب القول في هذا الفن الجديد شرط لا مناص منه لإنجاز القصة. بل يذهب الكاتب أبعد عندما يُصدِر حكمه الجازم، وهو حكم صائب بلا جدال، بَرهَنه التطور الأدبي بتطور حتمي للأسلوب. إن إيمان كاتِب ما بحتمية التطور يُلحقه بسلالة المبدِعين الحقيقيين، وبشجرة أنساب الأدب الكبرى التي ما نمت وتشعَّبَت فروعًا وتكاثفت أغصانًا إلا بتقرير هذا الناموس حتمًا، وإلا فمصيرها الذُّبول والزوال. هكذا يكون يحيى حقي، وهو يحدد أداة رئيسًا لعمله، قد ضبط تغيير الأسلوب، معتبرًا الفن

[٢] حقي، يحيى، قنديل أم هاشم، مع سيرة ذاتية للمؤلف، الهيئة لمصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠م، ص١٥.
[٣] المصدر السابق.

مرادفًا للتجديد، وبعبارة أخرى جاعلًا ما استمر كتابة بالأساليب القديمة خارج الفن، ولا قِبَلَ للقصة به، تتطلَّب أسلوبًا غير ما جاءت عليه المقامة بزخارفها وبَهْرجها.

لا أعرف ردًّا أقوى ولا أصوب من هذا في دفع من قالوا بإمكانية توليد الجديد في لبوس القديم، أولئك الذين عانَدوا في أن فنَّ القصة موجود في تراث العرب — الحق أنه موجود في تراث جميع الأمم، بلا استثناء — مكابرين أو غير مُكترِثين للجدة التي جاء عليها السرد التخييلي مناط الرواية والقصة القصيرة، المُسْتَنبَتتَين في أدب العرب الحديث، البعيدتين عن موروثه. هكذا تتهافَت تمامًا مقولة إن مقامات المويلحي تُمثِّل صيغة قصصية مختلفة عن سابقتها، أو هي بمثابة نص تجسيري بين ماضٍ وحاضر، وذلك ببساطة؛ لأن التطور، كما قال حقي، هو المعيار الفيصل.

لكن، عن أي أسلوب يتحدَّث حقي، ما هي خصوصيته، وبأي أداة وطريقة يتكون؟ يجيبُنا:

«ولست أخجل من القول بأني منذ أمسكتُ بالقلم وأنا ممتلئ ثورة على الأساليب الزخرفية، متحمِّس أشد التحمُّس لاصطناع أسلوب جديد أسميه الأسلوب العلمي الذي يهيم بالدِّقَّة والعُمق والصدق ...»[٤]

ما هو الأسلوب العلمي الذي يطالب به، يا تُرى؟

هو «أسلوب يتميَّز بطلب الحتمية والدقة والوضوح؛ لأن اللفظ عندي هو وعاء الفكر، ولا وضوح لفكر إلا بهذا الأسلوب العلمي الدقيق.»[٥]

واضحٌ أننا إزاء مصطلحات تحتاج إلى تفسير، سرعان ما يبادر إليها:

«مفهوم الحتمية ... حتمية اللفظ، هو أن يختار كل لفظ بدقة ليؤدي معنًى معيَّنًا بحيث لا يمكنك أن تحذفه أو تضيف إليه لفظًا آخر أو تكتب لفظًا بدلًا من آخر ...»[٦] كأنه يقدم لنا تعريفًا مرادفًا للفصاحة كما حدَّدها العرب القدامى، وهو على نزعته التطورية، التجديدية فنيًّا، يبقى حريصًا على المعيارية اللفظية، تحسبه محافظًا، وهي محافَظة الصائغ، المدقِّق.

---

[٤] نفسه، ص٤٥.

[٥] ن.

[٦] ن.

إننا ننتقل هنا إلى خصوصية اللفظ، ونوعه، وكيفية استخدامه من لدن الكاتب، هو أداته الأولى؛ لذا يبدو حَقِّي حريصًا على تدقيق أهميته من نواحٍ عدة؛ لنقرأه يقول:

«... قد أكتُب الجملة الواحدة ثلاثين أو أربعين مرة حتى أصل إلى اللفظ المناسب الذي يتطلبه المعنى ... وأهمية هذه الدعوة ترجع إلى أنها تُعوِّد الذِّهن على عدم استعمال ألفاظ عائمة، معانيها غير محددة، وموضوعة في مكانها بلا سبب واضح ... فمثل هذه الألفاظ لا تُخلُّ بالمعنى فقط، بل تشل قدرة الذهن على التفكير الناضج المحدد ... ولذلك أضيق أشدَّ الضيق باستهانة الكُتَّاب باللفظ واستخدامهم كلمات بلا معنًى.»[٧]

يدعو النقد الأدبي القديم عند العرب إلى كبير عناية باللفظ في الاختيار، والاستخدام، وتوخِّي الجزل والصواب، والبعد عن الحشو والإطناب. كما أولاه البلاغيون أهمية خاصة، ويشغل مكانة دقيقة لدى شُرَّاح القرآن في عِلمَي التفسير والتأويل. ويمكن الرجوع إلى الجاحظ، وقُدامة، والجرجاني، على سبيل المثال فقط، لتبيُّن أهمية موقع اللفظ في المبنى وتأثيره على المعنى.[٨] وعن هذا المنهل يُصدِر يحيى حقي في نظرته النقدية عن اللفظ، مع الحرص على ربطه بقضية الأسلوب لتصب في مجراه، وتكون في خدمته أساسًا. هو ما يؤكده حقي بقوله، مستذكرًا سيرة عائلية:

«كان الجو الغالب على بيتنا يتلخص في ثلاثة مظاهر، الأول: شغَف برشاقة اللفظ، والابتهاج بالتوفيق في العثور على الكلمة المناسبة للمعنى. لذلك كانت الخطابات التي نتبادلها تُكْتَب بأسلوب أدبي مُتأنِّق.»[٩]

وها هو يعلن تفضيله لروايته «صح النوم» «لأنها تطبيق صارم للمبدأ الذي أنادي به في ضرورة التزام الدقة والعمق في أسلوب الكتابة. فليس فيها لفظ واحد لم يكن موضع

[٧] المصدر السابق، ص٤٥.

[٨] ينظر على الخصوص: ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله)، أدب الكاتب، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، ١٩٥٨م؛ الكلاعي (أبو القاسم محمد)، إحكام صنعة الكلام، تحقيق د. محمد رضوان الداية، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٥م.

[٩] حقي، يحيى، مصدر سابق، ص٢٧.

جس ووزن. وفيها صفحات كاملة لا يتكرر فيها لفظ واحد. والمسألة ليست صنعة بقدر ما هي ثراء في المعاني والأحاسيس التي تتطلب ألفاظًا لا تتكرر.»[١٠]

لا تتوقف الدعوة إلى العناية بالأسلوب، وتقدير أهميته عند الكاتب الحد الذي نرى، بل هي تمتد إلى أبعد، في وضع لغوي يتميز في ثقافتنا وحياتنا بازدواجيته بين فصحى وعامية. ولا شك أن الذين جذبهم النوع القصصي الحديث، وما يحتوي عليه من تعدُّد الحوارات والأحاديث بين شخصيات من مستويات اجتماعية وتعليمية مختلفة، استوقفتهم هذه المعضلة من غير شك، وشغلهم موضوع الحيرة بين استعمال الأداتين اللغويتين معًا إما بالتوفيق بينهما، أو الحسم لصالح واحدة؛ شغل بال الكُتَّاب والنُّقاد على السواء، وكان له في الصحافة ضجيج، ونظن أنه ما زال محل نقاش إلى اليوم بين مَعْشر الكُتَّاب العرب، وإن خف عن الماضي، كما لم يَعُد كثير من الكُتَّاب بدعوى نوازع متعدِّدة يتحرجون من ناحية استخدام العامية، أو دمجها في نصوصهم، خاصة المقاطع الحوارية منها. بالطبع، لم يكن يحيى حقي، وهو من الرُّواد المرسِّخين للفن القصصي غريبًا عن هذه القضية، لا سِيَّما وهو يتجه في سروده إلى نقل الأجواء الشعبية والطقوس اليومية. وبما أنه يعتبر اللغة، واللفظ عدة الكاتب، واستخدامهما على الوجه الأحسن لصياغة أفضل أسلوب همه الكبير، لم يَفُته إبداء الرأي، وبحسبه مضى في كتابته؛ يقول:

> «وقد داعبَتْنا اللغة العامية أول الأمر فهمَمْنا نجري إليها — لا هربًا من مشقة الفصحى فحسب — بل لأننا كنا نَتلهَّف أن يكون الأدب صادق التعبير عن المجتمع، ولكننا تحولنا — كأنما بدافع غريزي — إلى الفصحى؛ لأنها الأقدر على بلوغ المستويات الرفيعة، على ربط الماضي بالحاضر، على توحيد الأمة العربية.»[١١]

ولو أننا جرَّبْنا الخروج من حدود الحلقة اللغوية التي انصبَّت عليها الفقرة السابقة لوجدنا أنها تثير إلى جانب إشكالية ازدواجية اللسان والقلم، مسائل في النقد الأدبي على درجة قصوى من الأهمية، كانت نُصب أعين الكُتَّاب، كُتَّاب المرحلة، وهم يَطرقون العَتبات

---

[١٠] المصدر السابق، ص٥٣.

[١١] نفسه، ص١٨.

الأولى للفن القصصي، في مقدمها مسألة الواقعية.[١٢] إن الرواية بإجماع الدارسين هي فن الواقع بامتياز، تحتفل بعوالمه، وتقوم برصد وملاحظة ما ينعكس على سطحه، وفي جوفه أيضًا، ومن تاريخ بنائها وتطوُّرِها، وتنوُّع المدارس الروائية ليس إلا جزءًا من فَهم وتأويل الواقع كما يراه الكُتَّاب، ويقومون بعد ذلك بتصويره. ولا شك أنه وعي مبكر عند الكاتب العربي بإدراك ما يرومُه فنُّ القَص، نرى مظهر هذا الوعي عند يحيى حقي جليًّا في كتابه المؤسِّس «فجر القصة المصرية»، كما نراه في نصوصه التشخيصية لمهارته القصصية مثل: «قنديل أم هاشم» (١٩٤٤م)، أو مجموعة «صح النوم». وسواء فيما هو إبداعي خالص، أو نظري نقدي، فإن حقي ركَّز بقوة على تصوير بيئته ونقل أجوائها الشعبية، واصفًا هذا اللون من الكتابة بالأدب الصادق. أدب يُعَرِّفه بأنه «هو الأدب الذي، وإن سُجِّل وحُلِّل وكُتِب بأسلوب واقعي، لا يكتفي بذلك، بل يرتفع إلى حد التبشير ...»[١٣] لقد أرَّقَت مسألة الواقعية يحيى حقي، وجيله، من المتربِّصين بالإنشاء السردي الحديث في بداياته، وهو يحكي لنا في هذا المعنى نادرة لطيفة تثبت هذا الشاغل، الذي يُعَد في العمق دليل عناية صاحبه بما يكتب، وذلك مع أول قصة نشرها بجريدة السياسة بعنوان «قهوة ديمتري»، «وصفتُ فيها قهوة حقيقية موجودة في مدينة المحمودية، وسجَّلتُ فيها الواقع كما هو، وصوَّرت العمدة بطربوشه المائل كما رأيتُه تمامًا ... مجرد تصوير بريء لم أقصد من ورائه شيئًا، فإذا بالعمدة يغضب عليَّ غضبًا شديدًا ويظنني أهزأ به.» لينتهي إلى استخلاص الدرس النقدي من هذه الحكاية – النازلة، وهو درس حَرِي بكل قاصٍّ أن يضعه نصب عينيه إن كان يريد أن يفلح في هذا المضمار؛ يقول:

«حرصتُ فيما بعدُ [بعد الحادثة] على أن أتجنب مثل هذه المطابقة، بعد أن فهمتُ أن الأدب الواقعي ليس هو التصوير الفعلي، وأصبحَت الشخصيات التي أرسمها ليست منقولة عن فرد واحد، بل عن مجموعة من الأفراد.»[١٤]

يمكن تعميم ملاحظات حقي على أكثر من قاصٍّ وروائي من جيله الأربعيني، وما بعده، خاصَّة وقد أخذَت الرواية تشهد تناميًا مُطَّرِدًا في كَمِّها، وتنوُّعًا وتخيُّرًا في خصائصها الصياغية، وهي في سعيها نحو مزيد رسوخ وبحث عن الاكتمال، حرص كُتابُها أشد

[١٢] الكتابة السردية، مصدر سابق.

[١٣] يحيى، حقي، ص٣٧.

[١٤] نفسه.

الحرص على الالتصاق بصغير الحياة اليومية وكبيرها من شواغل الأفراد، والمجتمع عامة. كل أديب، قاصًّا، روائيًّا، مسرحيًّا، وشاعرًا، أيضًا، كوَّن عُدتَه، وشحذ أدواته الملائمة لفنه، بناءً على خدمة هذا الشاغل المِلْحاح. من هنا يمكن القول بأن نزعة الواقعية، فضلًا عن أنها تستحوذ على الرؤية الذهنية والتخييلية للكُتَّاب، شكَّلَت ناظمًا مركزيًّا لإنتاجهم يَسِم السرد العربي الحديث، وسيستمر حاضرًا بقوة، مهما تعدَّدَت المقارَبات الفنية والمحصلات الموضوعية عن واقع، هو ذاته لم يفتأ يتقلَّب بين أوضاع وهيئات شتَّى، مستحِثًّا بذلك على تطوير الصياغة، وتنويع المنظور.[١٥] ومع يحيى حقي يعثر القارئ، ومؤرخ الأدب ودارسه على النموذج الأمثل لمن عرَف ماهية صنعة الأدب، وما تحتاج إليه من عناء ودربة وأدوات مهارة، وبصفة خاصة الإحساس بأهمية أن يُطوِّر الكاتب عمله. لا عجب أن يكتب حقي في سيرته الذاتية الأدبية: «ومنذ اشتغلت بكتابة القصة القصيرة، وأنا أحاول دائمًا العثور على أشكال فنية جديدة.»[١٦] وأن «الفنان الصادق هو الذي يشعر أن المعبد الذي يعيش فيه يجب أن يستمر وأن يسلمه إلى جيل آخر.»[١٧]

[١٥] انظر على الخصوص: صالح، صلاح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص٢٠٠٣.

[١٦] حقي، يحيى، ص٥٢.

[١٧] نفسه، ص٥٥.

الفصل الرابع

إدوار الخراط: الفنان خلَّاقًا

مع إدوار الخراط (١٩٢٦–؟) يمكن القول بوثوق بأن موضوع علاقة الكاتب بعمله، وتدبيره لشئونه، من ناحية عُدَّته، والحرص على تنظيم والتحكم في أدواته، إضافة إلى امتلاك مفهوم محدَّد عن الجنس الأدبي بتفادي الاعتباط، لهي صفاتٌ تَلمَع في المسار الأدبي لروائي وسارد الإسكندرية الأول، إضافة إلى الخصائص الفنية الرفيعة لأعماله السردية، قديمها وحديثها. والحق أن مسيرة تمتدُّ نصفَ قرن في نسج القصة القصيرة والرواية، وبينهما جملة نصوص نقدية وأخرى بينية النوع (مما يسميه محكيات)، لمن شأنها أن تصنع نموذجًا معتبرًا للكاتب المحترف الذي لم ينقطع خلال هذه الفترة كلها عن كلماته، تحسبها هي قُوَّته وهواؤه، نعرف أنها ابتدأت سنة ١٩٥٩م بنشر المجموعة القصصية الأولى: «حيطان عالية»، وتدرَّجت منذئذٍ متناوبة بين القصِّ القصير والسردي الطويل، بدون هُدنة ولا تعثُّر، محققة تراكمًا هامًّا هو من بين أنصع النتاج السردي العربي في القرن العشرين، طابعه دائمًا الفن المتسنِّم لذُراه، لا يقنع بما بلغه إلا ليتجاوزه إلى أبعد وأعمق، وخاصة حيث يمكن الكشف عن مناطق الخفاء واللغز لدى الإنسان، وكله بتقنيات وأساليب يحرص مؤلِّف الرواية الفخمة «رامة والتنين» على نحتها وصوغها لتأتي في أقوى وبأدق قوام وبأجدِّ وأبهى حلة.

ليس إدوار الخراط بعيدًا تمامًا عن يحيى حقي، من وجه معيَّن، وتراه حين يكاد يلتصق به يهرب من مداره صانعًا لنفسه مجرَّته الخاصة، وهي كذلك بلا ريب. هو بدوره مخضرَم. وُلِد في العقد الثاني من القرن الماضي، وبدأ الكتابة ومَدُّ الواقعية على أشده، بعد أن أرسى أُسُسها رُواد القصة المصرية: محمد، ومحمود تيمور، طاهر لاشين، حَقِّي، وصولًا إلى نجيب محفوظ أستاذ الأجيال. من الطبيعي أن تراوده شئون هذا

التَّيَّار، ويسبح فيه قليلًا أو كثيرًا، لكنه هو، وكمن اتخذ مسبقًا قرارًا بهذا لن يُجدِّف طويلًا في هذا المجرى، دفعه شراعُه الفني نحو مياه تصطخب بأمواج هوج، ولا تهب عليها إلا عاتي الرياح. فقد شهد النُّقاد للمجموعة الأولى بجنوح مُضاد للواقعية الموسومة بالاجتماعية، وتوجهه للغور في عمق النفس البشرية، واستبطان المشاعر. ذلك الاستبطان الذي تحوَّل عنده ابتداءً من مجموعة «ساعات الكبرياء» إلى رؤية كلية ستتسع تدريجيًّا لتشمل الخارج والداخل، وتصهرهما في وحدة مُنسجِمة، تنطلق من دقائق الحسي لتعلو نحو التجريد والمجاز، ولو شِئنَا النعت لقُلنَا إنها رؤية فردانية وجودية، ولذلك تجد أن لغتها وخطابها كثيرًا ما يَسبَحان في الشعرية والمجاز، غير مكتفِيَيْن بالتعيين والوصف الأولَيَيْن. ومن الطبيعي أن كاتبًا رهَنَ فنَّه منذ البداية لمثل هذا التحوُّل في مجرى الكتابة وموضوعها وضمنهما جماليتها، ثم أصبح ذا مدرسة تعرف بتسمية «الحساسية الجديدة» وأضحَت عَلمًا عليه، ترمز لقطيعة مع تقاليد والتزامات أدبية بعد نكسة حزيران ١٩٦٧م، واستبدالها بتصوُّرات وأساليب وطرائق مغامرة في الكتابة الشعرية والتخييلية، تعبيرًا عن غضب وحضور جيل جديد هو جمهرة الأدباء الشباب المجدِّدين الذين نعت الخَراط عملهم باسم فضفاض، لكنه الملائم، لتجارب ذات روافد ومياسم متباينة، متضاربة، على غرار ما عرف عن رعاية يحيى حقي في مدرسته بمجلة «المجلة» لمثل هذه المواهب بحدب أبوي حقًّا؛ مثل هذا الكاتب لا بد أن يتوفَّر وهو المحترِف على محترَف ينظم فيه أدوات عمله، وقاموسٍ يختص بتعريف مصطلحاته، وما يشبه دليلَ السير لمن يهتدي في طريق روائي غير خطي؛ أي لا واقعي، وإنما متعرِّج، لولبي المسار، متمرِّد على نظام الوحدات الثلاث الكلاسيكي في القص.

والحق أننا لا نعرف كاتبًا من المحدَثِين، وبين المجدِّدين، مَن رعى شأن أعماله سواء بالصقل، أو التعريف، أو التأطير، وخاصة بوضع نصوص موازية والجواب عن عشرات المقابلات الصحفية، والمواظَبة على حضور المنتديات لشرح المدونة الأدبية الشخصية، مثل الخراط، وعلى امتداد سنين، بلا مَلل ولا كَلل.[١] تحسبه في هذا السجل الموازي رسولًا أو داعية ينشر مبادئ حركة، ويُرسي دعائم مؤسسة. ولا عجب، فالرجل كان وما يزال

[١] للاطلاع بتفصيل على المسار الشخصي لإدوار الخرَّاط، يحسن الاطلاع على التعريف به في تذييل روايته: «الغجرية ويوسف المخزنجي»، دار البستاني، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص١٣٣–١٣٦.

كذلك، يُؤمِن، يُقدِّم الدليل في كل نص على حدة بأنه وهو يجدد إبداعيًّا يُصارع قوى التقليد والجمود؛ أي إنه مع «حزب» التقدُّم والتنوير، انعتق من الحدود المقيِّدة للماركسية اللينينية التي اشتغل زمنًا في بعض منظماتها وهياكلها، واعتنق أفكارها وقتًا، ليحلِّق إلى الأبد بأجنحة حرية الفرد وطاقته بالتحليق عاليًا في سموات الخيال والكشف والدهشة.

من بين عديد المصنَّفات الشارحة اخترنا كتابه المعنون: «مجالدة المستحيل – مقاطع من سيرة ذاتية للكتابة»[٢] يتحدث فيه الخراط عمَّا يسميه بـ «خبرة خاصة في الكتابة» وهذه الخبرة هي ما سنحاول التعرُّف عليها، نعيد ترتيب موادها حسب ما يناسب بحثنا هنا.

– من المهم البدء بما يحتاج إليه الكاتب للشروع في عمله، غير تلك القدرة المجرَّدة المسماة بالموهبة أو الاستعداد الفطري، وما شاكل من تسميات هي كالمعميات. لذلك «تحتاج الكتابة لعمل دَءوب وحرث للأرض وبحث، على أن يختفي كل هذا أثناء الكتابة.»[٣] والمعنى أن الكاتب مدعوٌّ لجمع مادته وإلى التوثيق والتصنيف، والنخل. يحتاج إلى القراءة ويحتاج إلى العمل الميداني إن اقتضى الأمر ليطلع على أحوال الناس، سلوكًا وطباعًا وعقلية، زمن المعرفة العامة للواقع يذهب ليصنع تصاميمه ويصور أوضاعه، ويخلق شخصيات تبدو وكأنها تَسرَح في كل مكان فيما هي لا توجد بطباعها الخاصة إلا في عالمه. أما العبرة عنده من هذا كله فهو تذويب الخبرة الشخصية، بحيث تختفي في ثنايا النص، ولا تظهر بأي حال ناتئة، تَفضَح تعالُمًا، أو تُظهِر عدم قدرة على الهضم والتمثل لما ينبغي أن يذوب في العمل الأدبي، فنقرؤه عندئذٍ بوصفه جزءًا منه لا طافيًا فوق سطحه، مقحمًا عليه.

– يعزز الخراط هذا النهج بدعوته إلى: «أهمية أن تعرف [أنت أيها الكاتب] معرفة دقيقة كل الخبرات التي تتردَّد في العمل الفني؛ لأنك تبعثها وتعيشها مجسَّدة في الكتابة.»[٤]

– ولإفهام القارئ بأن وقائع القص لا تنتسب ضرورة إلى مؤلِّفها، وعليه أن يميِّز بين ما هو واقعي وما هو خيالي، حيث يتبين كيف يقوم الكاتب بعملية «كيميائية» ويُبرِز

---

[٢] الخراط، إدوار، مجالدة المستحيل، مقاطع من سيرة ذاتية للكتابة، دار البستاني، دار أزمنة، القاهرة، عمان، ٢٠٠٥م.

[٣] المصدر السابق، ص١٣٠.

[٤] نفسه.

مَقدرة فنية، بل ليمنح نفسه حرية التخييل، هذه التي يعمد القارئ إما إلى التماهي معها، أو مطابقتها عسفًا بالمؤلِّف؛ يقول: «في كل كتاباتي هناك أحداث لا صلة لي بها وهي محض خيال، ولكنها تبدو وكأنها حدثت لي.»[٥]

وثمة سؤال يَرد على لسان كثير من القُراء، أو يخطر ببالهم، قد يَقبَع في لاوعيهم وهم يَروْن أمامهم أعمالًا مكتملة، ناضجة ومستساغة، نعم إنهم يتساءلون كيف تأتَّى لكاتبها أن يصل بها إلى ما هي عليه لكي تقنعهم، وتجد بينهم من يتمنى لو أنه صاحبها، أو يقبل على تقليدها. يقع السؤال طبعًا في قلب النشاط الذي يمارسه المؤلِّف في محترفه، أو ما يفترض كذلك. هنا يقدم لنا الخراط طريقته الخاصة، التي سنرى أنها تمر بمرحلتين؛ أي إن التأليف القصصي ليس اعتباطيًّا البتة، بل مرتبط بعملية اسمها التخطيط، على نحو معيَّن:

«لَعلَّني لا أخطط بالمعنى الدقيق المحدَّد، قد أُعايش القصة والرواية أحيانًا طويلة وربما عقودًا متتالية، بالطبع أضع شيئًا يشبه «الإسكيما» أو «الاسكتش» الأوَّلي؛ أي ما قد نسميه «الخطاطة» الخام الأساسية. ولكن القصة في معظم الأحيان تنطلق بنوع من الحيوية الداخلية فتحطم كل ما وُضِعت لها من تخطيطات ... وإذا بي أكتشف، في أثناء عملية الخلق نفسها، أن هناك مَن يخطط لي من داخلي كما لو كان كائنًا آخر يكمن من وراء ستار.»[٦]

في هذا النهج، من جهة التصوُّر العام، من حيث مبعث الكتابة، مصدرها الذاتي أو الفكري، قبل أن تتخلق صنيعًا بالكلمات، نراه يدلي برأي لا يقطع فيه بأي يقين، في كونها بالأحرى ذات مرجع وجداني عالي الحِدَّة يبلغ به مَدركًا مصيريًّا: «... أعتقد من خبرتي الشخصية أن عملية الخلق الفني — ربما عملية التأمل الفكري، أيضًا — لا تتأتَّى عن إرادة محدَّدة مسبقًا، بل تتأتَّى عن ضغط نفسي، وفكري، وانفعالي ساحق، عندي على الأقل، وحارق يدفعني إلى الكتابة بحيث يكاد يكون خيط الحياة نفسه معلَّقًا، إن لم تحدث عملية الكتابة.»[٧]

---

[٥] نفسه.

[٦] نفسه، ص١٤.

[٧] نفسه، ص١١.

– هذا عن الخطاطة العامة والتَّصوُّر الوجداني لنشأة العمل، فماذا عن البناء الروائي؟ الشخصية عمادٌ فيه، مَن هي؟ وكيف تبنى؟ وهل هي مَستقاة من الواقع مباشرة؟ بما أننا نجد فيها ملامح الآخَرين، ومنطبِعةً بأخلاقهم وتمشي حسب سلوكهم، وعمومًا تُحيل إليهم بهذا القدر أو ذاك. من الطبيعي أن تنبت مثل هذه الأسئلة في طريق الروائي، لما تحتله الشخصية من موقع محوري في أي عمل سردي، قادت الأحداث أو انقادت لها، ولا نعلم روائيًّا ذا قيمة وصيت لم يرتبط اسمه بواحد من شخصياته، وتاريخ هذا الفن يعطينا عشرات الأمثلة إلى حد أن هناك شخصيات طَغت على مؤلِّفيها شهرة في آداب العالم كلها (بوفاري؛ السيد ك؛ كمال عبد الجواد)؛ يستحضر الخراط، إذن، سؤال الشخصية بصيغة تناسبه: «ما هو العامل الأقوى تحكُّمًا بنشأة شخوصي ثم بمصيرها؟» ليجيب:

«أظن أنه لا شيء يتحكَّم بها، إنما هي تتخلق وتسير نحو مصيرها، ربما، من لقاء حارٍّ في لحظة من اللحظات، أو وَجه أراه في الشارع أحيانًا، أو صورة تنبثق فجأة من أعماق الطفولة البائدة، عندئذ ينبثق أشخاص كما لو كانوا حقائق، ولكنهم، في الواقع، مزيج غريب من الوهم والحلم والفكر، والذكرى والتجربة المباشرة وغيرها.»[٨]

ونرى الخراط يمعن ككاتب في هذا الضرب من تفسير وتعليل تخلُّق الكتابة — الرواية بالأساس، وإن تقلَّب بين عديد أنواع، شعرًا ونثرًا — يربطه بما أسماه الحيوية الداخلية، هي التي تقوده إلى بناء العمل، هكذا يسوغ الخلقَ الفنيَّ بالصيغة التالية: مزيج من تلقائية ومَجاز ورؤية، بعبارات موحية أكثر منها تقريرية، مما يقول عنه الفقهاء بأنه قول يُشمُّ ولا يفرك: «(...) إنني «لا أريد» شيئًا، إنما أجد نفسي أحقق، أو أمضي إلى تحقيق صيغ وأشكال ومعانٍ مرتبطة، بالطبع، ارتباطًا عميقًا بمضمونها، من العلاج الفني. هذه الصيغ والأشكال يمكن أن أسميها، باختصار، بأنها الرؤية الجديدة، أو البكر للخبرة الإنسانية، الدوران المستمر حول تلك الحقائق كأنها كنوز مرصودة دونها ألف باب ... أطرق بابًا وراء باب.»[٩]

– بما أن أي تخلُّق للكتابة تنهض به اللغة أولًا، ذاك ما حدَّده يحيى حقي في اللفظ، وعبَّر فيه عن رأي دقيق وواضح رابطًا فيه بين اللغوي والأسلوبي، كذلك الخراط في سيرته

[٨] ن، نفسه.

[٩] ن، نفسه.

الذاتية للكتابة يُوضِّح لقرائه ما هو ملحوظ في نصوصه من احتفاء باللغة: «الذي نتجَت عنه «الأسلوبية الخراطية»، وقد جاءت لتعبِّر عن شعرية متفردة، كما يقال.»[١٠] ويذهب إلى معاكسة مَن اعتبروا في الماضي؛ أي الخمسينيات اللغة أداة للإبلاغ والتوصيل لا أكثر «ومن ثم كانت اللغة عندهم زجاجية شفافة، خاوية؛ لأنها تنقل خبرًا أو رسالة (...) وهي مشروعة في سياق الإبلاغ أو الإخبار، لكنها ليست مشروعة على الإطلاق في السياق الفني.»[١١]

– هذا السياق فإنَّ فَهْم هذا الكاتب للغة يقترن بوظيفتها الفنية، بكونها تعمل لتوليد أسلوبية بعينها هي جهد الطاقة الإبداعية، وبذا «لا يمكن الفصل بين هذين الشقين الملتحمين والمنصهرين انصهارًا كاملًا.»[١٢]

– اللغة عنده تتمثَّل كذلك في انجلائها كمستوى من الوعي: «أقول إن اللغة هي الوعي؛ لأن الوعي لا يتخلَّق بدون لغة.»[١٣]

– يحب إدوار الخراط، وبعد أن أوْلى كل العناصر المذكورة الأهمية الخالصة، أن يُنبِّه إلى أمور لا غنى عنها للكاتب، وتدخل في صميم تكوين نتاجه الأدبي؛ يُنبِّه أولًا إلى فائدة القراءة بالنسبة للجميع، وللمنتِج خاصة. إنما «الكتابة لا بد أن تكون عن تجربة مباشرة وحقيقية ولا يمكن كتابة عمل فني حقًّا من خلال خبرة القراءة فقط.» ليقرر هذه القاعدة الذهبية: «القراءة الواسعة ضرورة للفنان لكن «الحياة» ربما كانت أكثر من ضرورة.»[١٤]

– أي دور للخيال لدى الروائي وهو الذي يُعتَبر عمدة فنه؟ يجيب الخراط بناءً على تجربة وحنكة: «الخيال يلعب دورًا أساسيًّا إلى جانب المعرفة والاطلاع، لكن إذا كان العمل الفني قائمًا على مجرَّد القراءة فقط سيكون فقيرًا، كذلك إذا كان قائمًا على أبنية خيالية فقط.»[١٥]

---

[١٠] نفسه، ص٢٠٨.

[١١] نفسه.

[١٢] نفسه.

[١٣] نفسه، ص٢٠٨.

[١٤] ن، ص١٣٧.

[١٥] نفسه.

– تبقى الخبرة الحياتية في آخِر المطاف هي الحاسمة، وفوقها مهارة الكاتب في الجمع بين هذه المقوِّمات: «(...) الفيصل هنا للبراعة في دمج هذه الخبرة بالعناصر الأخرى.»[١٦]

واضح أن نوعية أسئلة الروائي المصري المجدِّد إدوار الخراط، وطبيعة الملاحَظات التي يسجلها عن فهمه الخاص للكتابة وطريقة تشغيله لجملة من أدواتها، وأسلوبه الفني والعملي، لتُظهِر حقًّا، أولًا، تطورًا بيِّنًا لمفهوم الكاتب العربي من زماننا عن الكتابة عمومًا، والرواية تحديدًا. وهي، ثانيًا، تفيد تَغيُّرًا في درجة وزاوية نظره إلى الأدوات والطرائق المبتغاة لهذا الفن، والتي كانت محصورة قبل ذلك حتمية تصوير النص للواقع في تجلياته الاجتماعية الأبرز. هكذا يمكن القول إن هذا الكاتب ينتقل من موقع الداعية صاحب الشهادة والموقف إلى صعيد الفنان الذي يُولِي لصيغ تبلور نصوصه أكبر الأهمية، غير مكتفٍ، أو متوقف، دأبه في الماضي، بإعلان التزامه الصريح أو المضمر — الذي كان مرجَّحًا على أي شيء آخر — متجاوبًا بذلك مع حاجة مُلِحة من قِبَل تطلُّب أيديولوجي، أو ذائقةٍ قرائية حقيقية مَرةً، ومفترَضة مَرات.

واضح، من جهة ثانية، أن إيلاء المسائل الفنية عناية دقيقة، وتحويل حقل الكتابة إلى مضمار تجربة متواصلة للبناء والتنظيم بفكرة بناء عالَم ذي خصوصيات تتضافر فيه العناصر التكوينية الداخلية للنص الأدبي (= الروائي) دَوالَّ ومدلولات، لهو منجزٌ حقيقي يرقى بها، وبمنتجها معًا، من مجرد تضمين معانٍ، والتبشير بقيم على خط مسئولية قيل دائمًا إنها مُلقاة على عاتق الكاتب، إلى المجال الاحترافي، حيث يمكن للروائي أن يقول إن له وضعًا متميزًا. وسواء اعترف المجتمع أو تَأبَّى عليه لسبب ما، تراه يعاند في هذا المسار بِحِرَفِية ما تنفك تزداد رسوخًا، وهو المثال الذي ينطبق حرفًا على الخراط، وعلى آخرين لم يَعودوا أمثلة استثنائية في البيئات الأدبية العربية، رغم أن بضاعة الكتاب لم تتحوَّل بعد في مجتمعاتنا إلى سلعة استهلاكية كاملة تسمح لصاحبها بالعيش من منتوجه، والاحتراف الفعلي بالتفرغ كُليًّا لإنتاجه.

لذلك، سنواصل تقديم ما يلائم هذا التطور، وينسجم مع تحوُّل نراه ناجمًا بالأساس من تنامٍ يزداد تمكنًا من النفوس، الكُتاب وغيرُهم، في صدارتهم جمهورُهم، بالشعور

[١٦] نفسه.

الذاتي، وشخصية الفرد، بعد أن كان للإحساس الجماعي، وتبعاته، سلبًا وإيجابًا، السطوة على أي شعور آخر، حدًّا يعتبر معه التعلق بالذات والتغني بأشجانها، مما هو من فطرة الإنسان، نقيصة، يُقدَح مجترِحُه بالرومانسية من قِبل دُعاة الواقعية الفجَّة، وبالانتماء إلى «البورجوازية الصغيرة» بوصفها طبقة انتهازية، عند مُعتنِقِين محترفين أو مقلِّدِين للماركسية اللينينية، هَيمَنوا بعقلية غَبِية وتابعة خلال ستينيات وسبعينيات القرن العشرين في العالم العربي، فروَّجوا لمفاهيم سطحية ومبتذَلة عن الأدب والفن والثقافة عمومًا، اعتبروا الأدباء بمثابة جنود وخَدم في «كولخوزات» الواقعية الاشتراكية. وتنامي الإحساس الفردي جاء مقترِنًا بتصاعُد المطالبة بالحريات الفردية والجماعية، غير المتناقضة، لا بل هي متكاملة، ومن ثم فإن جيلًا جديدًا من الكُتَّاب العرب، منذ مطلع العقد السبعيني الخالي تحديدًا، كان قد شرع بوعي، وإثر انتكاسات أيديولوجيات وأنظمةٍ خَسِرت رهاناتها، وما خطَّطتْه من مشاريع لتحرير الإنسان وتغيير المجتمع نحو الأفضل؛ شرع يعلن صوت فردِيَّته المقموعة، لَكَم كبَتَها نقدٌ أدبيٌّ لم يقرأ النص إلا في ضوء سَحْق هوية الفرد ومشاعره الفتية، وانتقلَت الفردية إلى نبرة بَوح حزين ومنكَسِر كانت القصيدة وعاءه الفني بالدرجة الأولى، والسرد التخييلي حَفَل به كذلك إلى حد بعيد تجلَّى في الانحسار التدريجي للواقعية التسجيلية والنقدية والانتقال إلى واقعيات احتمالية، وإلى انطباعيات وتخييليات شعرية اتخذت الذات منظورًا، والفرد محورًا لها.

لا ينبغي النظر إلى إبدال الفرد تخلِّيًا عن الجماعة، أو الطبقة الاجتماعية التي طالما تحدث النقد أن الكاتب يصدر عنها، ويُعبِّر عن هواجسها. لسوف تستمر الإحاطة نفسها، ولن نجد من يحيد عنها إلا ليعود إليها مداورةً أو عبر البحث عن مسوغ فني يبعد الخطاب عن المباشرة، قد أسبغ عليه لبوسًا على مقاس الشخصية أو الحالة أو الحدث الموصوف والمطروق، نسيجه وطرزه منه لا مُمْلى لغاية معنوية سابقة، ثم وفي مرحلة لاحقة، هي امتداد للسبعينيات، لن يبقى الكاتب العربي متراوحًا بين جاذبيتين تتنازعان اهتمامه وأسبقية نظره، بل سنراه يَتَّجِه لحسم المنظور بترجيح مقام الفرد الذي هُو، قبل أن يكون آخَر أو غيره. لقد فَهِم أخيرًا أنه ليس بوسعه حقًّا التعبير عن سواه، إن لم يعِ ويحس عميقًا بأنَاه، هذه التي لن يبقى استحضارها في الصدارة أو المرافقة شأنًا مَعيبًا، ولا مَدعاة تبخيس نَقدي. ومن ثَمَّ سيذهب أبعدَ منتقلًا إلى جعْل الكتابة بأجناسها المختلفة حقلًا متموِّجًا للمغامَرة الفردية، بالتذويت التدريجي، ثم شبه الكلي بعد ذلك للمنظور الواقعي للأحداث، للمرئيات، وللعلاقات من كل نوع. انعكس هذا كله بطبيعة

الحال على لغته وأسلوبه، وعمومًا جماليات التعبير، وخطط الوصف والتمثيل والحبك حدًّا أحدث تحوُّلًا قطائعيًّا في لغات وأنواع الخطابات وأساليبها، مما استدعى من النقد الأدبي أن يعيد النظر في سابق معاييره ومفاهيمه عن الكتابة الأدبية، وفي أشكال تخلُّقها في ضوء تغيُّرات جذرية على الأصعدة كافَّة، ما انفكَّت تتلاحَق تهز الأرض تحت أقدام بني الإنسان العرب، وتتطلَّب من الكاتب استجابة خطابية وإبداعية مناسبة تضعه فعلًا في قلب زمانه.

الفصل الخامس

إلياس فركوح:
على خُطى الخراط، وأبعَد

ضِمن هذه الرؤية يتحرَّك القاصُّ والروائي الأردني إلياس فركوح (١٩٤٨م)، وبوعي أكثر اقتناعًا بجوهرية الإبداع الفردي، حيث يصبح الكاتب لسان جرحه الشخصي، ومحاوِرًا موصلَ رسالة إلى محيطه، ليبثها إلى الإنسان كلًّا، من نسغ هذا الجرح بالذات. ولم يتأتَّ له هذا إلا بعد تَطواف وتقلُّب بين عديد انشغالات، الأدبُ قطب الرحى منها، إلى أن أضحَت الكلمة الشيء الذي لا بديل عنه، صِمام أمان في الوجود، وأيضًا، طريقة عيش، يقول صاحبها عن نفسه بأنه أحسَّ كأنما هو مرهون لها منذ الأزل، هي تصل إلى مرتبة الضرورة: «لأن الحياة بغيرها استغناءٌ بائس عن حلمنا بالمنتزع من حياتنا.»[١] لذا لن يلبث فركوح أن يرفع علاقته بها إلى مرتبة تنفيسية، تطهرية، (على مستوى الكاثارسيس اليوناني القديم) أولًا، ثم أخلاقية بالمعنى الذي يعطيه لفعل التطهر في قوله:

«(...) يمكن أن أشبه فعل الكتابة بإجراءٍ تطهُّري مستمر للخلاص من أدران الفاسد، بشتى تجلياته، على أساس الإخلاص للجوهري في الإنسان.»[٢] والأهم من هذا وذاك ما تُسعِف به الكتابة من تحويل المطلَقات إلى: «أجسام موضوعية بإمكاني أن أتحسس أبعادها، وحجومها، وألوانها، وأثقالها. لقد هبطَت القضايا المطلَقة من سماء التجريد إلى تراب الشيء المعايَن».[٣]

---

[١] فركوح، إلياس، أشهد علي، أشهد علينا (السرد؛ آخرون؛ المكان)، دار أزمنة، عَمَّان، ٢٠٠٤م، ص٢٠.
[٢] المصدر السابق، ص٢٢.
[٣] نفسه، ص٢٤.

وبما أنه حافظ لذاكرة الطريق التي قطعها أسلافه، مُقتَفٍ نابِهٌ لأثَرِهم، وإنْ ببصيرة، وعارف بتَبِعات وضْعِهم ككُتَّاب؛ أي أفراد غير عاديين في نظر المجتمع، يحملهم هَم تصوير مشاكله، وتقديم الشهادة المثلى عن واقعه، فقد قرَّر، وهو ابن جيل مختلف في التفكير وكيفية القول، وابن حساسية زمنه، أن يعلن اختلافه بطريقة تقريرية؛ أي بنص الشهادة المفتوح، بعد أن قدَّم نصوصًا قصصية وروائية تُفسِح المجال لهذا التحوُّل إبداعيًّا، تنضده في التمثيلات المناسبة، لتصور صاحبه عن الكتابة، ورؤيته الثقافية الوجودية لها، ومن زاوية معينة للاختبار التجريبي الذي أخضعه لها، وله فيه باع. قرر أن يرمي الكرة مباشرة في مرمى خصوم التحوُّل الذي تأكَّد من انتقاله إليه بعد أن جعل من الكتابة حرفته وحياته الأولى والأخيرة؛ رماها بكلمات دقيقة ومقتضبة معلِنًا مذهبه في:

«الالتزام بخصوصية الكتابة كفنٍّ له قيمته النابعة من نسيجه هو، وليس سرقة لحجة، لقيمة القضايا في الواقع.»[٤] وعندما يَتَّجه إلى تشخيص الكتابة في توزُّعها بين السياسي المؤدلَج، والأدبي بشروطه، بين ما يُوصَف بـ «الواقعية الصلدة»، ومقابله الموسوم بـ «المثالية»، نراه أميَل إلى الانتصار لما يستأنس بالجوهري في الإنسان، ومؤمِنًا بالواقعية كما يراها الأديب، لا كما يمليها ويسطرها «السياسي السلطوي»[٥] محدِّدًا، ككل فنان أصيل ومستقلٍّ بنظرته أن «الرؤية الشخصية هي التي تعطي لمفردات الواقع معناها ولونها.» لا ما قبلها، ويتعالى عليها، وإن رافَقَها تماسٌّ بها.

بهذه الكلمات يشترك فركوح مع آخَرين بصورة قطعية في سن خطة جديدة للعمل الأدبي مثواها ومذهبها العمل نفسه من حيث مؤهلاته، ومُكوِّناته الداخلية؛ أي غير المتصلة بالضرورة بمعانٍ ومضامين مجلوبة أو مسقطة من خارج هذا العمل. ولا شك أن مثل هذه القولة تُثير الريبة للوهلة الأولى، وتحتمل في الآن الالتباس والتعميم ذلك أنه لا يوجد أي عمل أدبي مُنبَت الصلة بالواقع، بالعالم الخارجي، مكتفٍ بذاته، بالفراغ. ولو أراد أي مؤلِّف أن يستغرق في الحديث عن نفسه وحدها، باستثمار هواجسها ووساوسها، وباستدعاء العوالم الحميمية اللصيقة بها، لما استطاع أن يصدَّ عنه شجون العالم الخارجي، التي هي شئون الحياة، فهل توجد كتابة بمعزل عن الحياة؟ لا يتجاهل إلياس فركوح هذه الأسئلة ومثيلها كثير، وإنك لَتسمع في عباراته السالفة صدى سجال حامٍ مع أصوات حَسبت

[٤] نفسه، ص ص٢٣-٢٤.

[٥] فركوح، إلياس، النهر ليس هو النهر: عبور في أسئلة الكتابة والرواية والشعر، أزمنة، ٢٠٠٧م، ص٥٧.

الأدب للدعوة والتبشير، واتخذته مَطِيَّة لترويج مُعيَّن، وعمومًا حبسته في قفص الواقعية بمنظورها المرآوي وتصويرها الموازي لليومي، من غير أن تقيم بالضرورة اعتبارًا كبيرًا للطريقة الفنية لهذه العملية. القطيعة التي يجترحها الروائي الأردني، أسوة بأنداد في بيئات أدبية أخرى، تتمثل في النظر إلى النصِّ كنتاج فني خالص أو أجدر بالانتساب إلى نزعة القصدية الفنية وشروطها من مُعانَقة الغرضية الواقعية الاجتماعية، هذه التي طالما ابتزَّت الأدب وسخَّرته لغاياتها. لنَقُل بمنطق آخر بأن مُعتنِقي هذا النهج، وبتأثير شروط موضوعية متعدِّدة، ليس هنا مجال التطرق إليها، كان ذاك هو مفهومهم للأدب، والأديب في عرفهم مَن يتمثَّل المفهوم في وضعه، وإن كان من الحق، القول بأنهم لم يستخفوا أبدًا بالقيمة الفنية، حتى وهم يحتفون بالقيمة الدلالية، وهذا هو المعوَّل عليه، أمَّا الدخلاء على العالم الأدبي، فلن يَشفَع لهم التحلل من أي شرط. أي إحساس غضب هذا الذي يتملكه ضد مُؤدلجي الواقعية وممتهني حِرْفيَّتها، نُقادًا أو كُتَّابًا تابعين، فيتصدَّى لهم في أكثر من قول، جاهرًا بمعتقده الأدبي، لا يقبل متعالية كبرى فوقه، ومضمِّنًا أي عبارة تمثيلية ووصفية شعرية نزعة لتخطِّي المعطى المنظور، وللحسم لا يتردد في أن يحارِب بسيف الخصوم؛ إذ يُشهِر أمامهم إحدى أقوال أرغون منظِّرًا، ومنبِّهًا الأتباع حين يقول: «إذا كانت نظرية الانعكاس الماركسية حاضرة في مؤلَّفات الواقعية، فإنني أكسر المرآة، من دون حرج، لتأسيس واقعية الفرضيات وليس واقعية الحقائق الناجزة.»[٦]

من هنا حرص فركوح على توفير ما يشبه بطاقة تعريف إضافية لهوية الكاتب، هي بمثابة كوجيطو خاص به، تتمثَّل في المحددات التالية:

«أن تكتب هو أن تعلن عن نفسك؛
أن تكتب، إذن، أنت موجود؛
الكتابة إفصاح عنك، عام وعلني.»[٧]

من يتوفَّر على وعي هذه الأفكار، ويحدِّد هُويَّته على نمط الكوجيتو الديكارتي يكون، كما أشرنا أعلاه، منتبهًا بجد لطبيعة عمله، التي باتَت تملي عليه الاحتراف، وتُلزِمه

[٦] المصدر السابق، ص٩٣.
[٧] أشهد علينا، م. س، ص٦٦.

بالتسلُّح بأدواته. إن فركوح يجد نفسه مضطرًّا للتفكير، للتساؤل عن طريقة إنجازه قبل أن يقتحم الفعل؛ نسمعه يسأل كمَن يُحاوِر ذاته، وهو يحاورنا:

«هل أفكر وأنا أكتب النص، وهل ولادته لديَّ هي عملية واعية إلى هذه الدرجة، أم هي مرحلة ما بَعد الكتابة؟»

ليجيب نفسه، والقَلِقين مثلنا بالسؤال، لا يخُص مَن يطرحه وحْدَه بل يتعداه إلى كتاب من عيار مزاجه ومذهبه الفني:

«أزعم أني أرتهن، غالبًا، إلى حالة الكتابة الأولى، ولا أتماشى والتخطيط المسبَق الواعي للقصة قبل كتابتها. هي ليست بمشروع ينيره التفكير ثم يخضع للتنفيذ عبْر الصياغة (...) قد تكون مجرَّد صورة واضحة في حدودها فقط، وقد تكون لازمة لغوية مِلحاحة.»[٨] وتراه يتفطن إلى أن الكتابة ليست كالأعمال، حسب المعتقَد الديني، بالنيات، فيستدرك مقرِّرًا في مقام آخر: «ثمة فرق كبير بين التفكير في الرواية بنيَّة كتابتها، والرواية كنص مبني ومكتوب كانت له بداية في نقطة من الزمن ثم جاءت نهايته عند نقطة أخرى في زمن بعيد عن نقطة البدء تلك.»[٩]

ونعود نقرؤه يسترسل في هذا المنحى موضِّحًا نهجه، ومؤكدًا اختياره، تقرر عنده في براديغمين أساسين:

الأول: «إن ولادة القصة لديَّ ليست عملية واعية ومحيطة سلفًا بما سيُكتَب بعدها.»

الثاني: «لا شيء ناجز في المادة. لا شيء ناجز في المُخيِّلة. كل شيء مشروط بمراحل إنجازه وتدرجها.»[١٠]

في هذا الصَّدَد يدقق الروائي الأردني المُجدِّد جملة تصوُّرات عن فنه، والطريقة التي يقتضيها. فالتجديد أولًا رهن بالتفاعل مع الحياة، أو ما يسميه «تجاذُب الكتابة والحياة» ذاك ما أدَّى به إلى فهم جديد للقصة.[١١] وهو يتعامل مع القصة «من منظور كيف تمَّت وتتمُّ الصياغة الفنية لهذا النوع الأدبي.»[١٢]

---

[٨] المصدر السابق، م س، ص٣٠.

[٩] النهر ليس هو النهر، م. س، ص١٠٠.

[١٠] أشهد علينا، ص٣٠.

[١١] النهر ليس هو النهر، م. س، ص٣١.

[١٢] المصدر السابق، ص٦٢.

لفهم هذا الطرح بتفصيل يمكن أن نعتمد الملاحظات النَّيِّرة التي قدَّمها وهو بصدد حديثه عن الفرق بين القص القصير والرواية، تُوفِّر وتَختزِل نظرة شمولية لِمراس كاتبٍ في الحقل السردي يَعي حقًّا قواعد اشتغاله بكيفية حِرَفية، ودقة محسوبة، لا مجال فيها للكلام الفضفاض الذي يُغطِّي به بعض الكُتَّاب ترهُّل أعمالهم، وتهافُت بنائها:

«لا أعتقد أن كتابةً ما تَتَّصِف باليُسر بالمقابل من كتابة أخرى (...) كل كتابة هي صعبة بطبيعتها (...) غير أن للمسألة بُعدَها الآخر (...) ألا وهو وجوب التَّكثيف في القصة القصيرة بحيث يستدعي تركيزًا كبيرًا ورصدًا أكبر في كيفية «تنضيد» الفقرات البانية للقصة بلا حشوٍ تُسبِّبه أي جملة، أو حتى كلمة. فالمفرَدة تَتحلَّى بقيمة لا تقِل عن قيمة مشهد بتمامه. لذلك فإن التعب الذي ألاقيه في إنجاز قصة لا يَقِل عنه عند إنجازي للرواية ... والفرق الوحيد بينهما هو الطول أو الامتداد الزمني فقط. يمكنني اعتبار الحالة التي أشتبك [يُحدِّد فركوح بعين الخبير] خلالها مع التوليف لكل من اللغة ... المشهد واحتمالات تأويله ... الفراغ بين التنضيدات وإمكانيات ترْكه فراغًا؛ لأنه يتضمن معنًى، أو يتضمنه بما أراه لازمًا مكملًا لتنضيدات أخرى لاحقة أو سابقة (...) إن هذا التوليف لهذه «العناصر» كافَّة هو تقاطُع دائم تتحاوَر فيه قِصَّتِي مع روايتي (...) وإنها «ورشتي الفنية الواحدة» ما تعمل على صياغة النصين» ليضيف برسم شبه هندسي: «أما التَّوازيات التي تتجاور فتتمثل في كون القصة عندي أقرب إلى الرسم الدقيق برأس قلم «الربيدو»، واستخدام تقنية الأسود والأبيض وتدرُّجاته، مع الوعي بأن الأبيض هو مساحة صمت النص (القصة) عنها فلم يستنطقها، لكنه تركها إشارة حُبلى بوليد يضفي عدَّة معانٍ على هامش الكتابة تبعًا للقراءات المتعددة لها.»[١٣]

وعنده تسويغ آخر مختلف لتنقُّله بين القصة القصيرة والرواية، يؤكِّد وعي الكاتب، هذه المرة، ليس بالحدود الفنية الأجناسية وحْدَها، لا مَحيد عنها لكل محترف، أصبح يُقدِّم الشهادة عن كتابته؛ أي يُخضِعها لوعي قراءة فاهمة ومُؤوِّلة، وانتقاله خاصة للرواية، منطقه ومنطوقه في آنٍ هو، أولًا، لفظة البوح، واتساع مساحته، فمحمول الرواية كما يراها تضمنه: «بكيفية أتاحت للبوح مجالًا فسيحًا ورحبًا لأن يكون شاملًا لكل مِن

[١٣] نفسه، ص٢٣٦.

الخاص والعام. للشخصي والمجتمعي (...) للتجربة الذاتية في إطارها الأوسع.»[١٤] كما أن الانتقال إلى الرواية، بمنطق كتابته، سوَّغها لتحول الذاتي إلى مِهاد للجماعي، بل أكثر من هذا، هجَّن النص السردي، حسب توصيفه، بأن حوَّل الروائي إلى سير ذاتي وهذا نفسه إلى سابقه؛ اقرأه يتساءل، لا مستفهِمًا ولكن مُوقِنًا: «ضمن رؤية كهذه؛ أوَليسَت الرواية سيرة ذاتية وإن لم يَتقصَّد كاتِبها أن تكون كذلك؟ لا بل أوَليسَت هذه الرواية قد تعدَّت سيرة صاحِبها وامتدَّت، وفقًا لطبائع الاشتباك الحياتي الواقعي بالنص المُهجَّن، لتشهد سيرة مَن يفعلون به ويتفاعلون معه، من يفعل بهم ويتفاعل معهم؟»[١٥]

هذه أجوبة الكاتب المحترِف، وهي قبل ذلك أجوبة مَن يريد أن يُبرهِن على القول بوجوب إعطاء قصب السبق للمنجَز الفني يحتاج إلى متطلَّبات أدواتية، إلى اختيارات مدقَّقة، هي من بين شروط الحرفة. نعرف أن إجابات الكُتَّاب تتفاوت وتَتبايَن بشدة إزاء هذا الضرب من الأسئلة، وأنها على أهميتها، فيما قد يحتاج إليه النُّقاد أحيانًا لتفسير وتأويل النصوص، تبقى في نطاق المسكوت عنه والمُضمَرات. والرأي الغالب على الظن عندنَا أن كُتَّاب النثر الحديث في أدَبِنا خلال العقود الأولى من القرن العشرين انصرفوا أولًا إلى تدبيج نصوصهم بالتمرُّن على أساليب حديثة؛ أي التخلُّص من البلاغة الكلاسيكية للموروث، واقتناء اللَّبُوس اللغوي الأسلوبي للتعبير عن نفس الزمن المستجد. ثم إن المشاكل الطارئة على مجتمعاتهم خلال هذه الفترة، والالتزامات المُلقاة على عاتقهم، على وجْهَي المسئولية الوطنية والتكليف الخُلقي والمجتمعي، صرَفهم عن أسئلة تبدو شِبْه مُترَفة، ولا تتناسب مع ما يمكن تسميتُه بوضع الكاتب الملتَزِم، وبشروط التزامه القَسْرية، خارج نظام الفن ذي الالتزام الخاص جدًّا.

ولنستكمل رَصدَنا لمنطقة وأدوات عمل إلياس فركوح لا بد من الانتباه إلى كيفية اشتغاله باللغة، لا القاموس وحده، وإنما السَّبْك، والعلاقات، وأوعية المعنى والدلالة، وهو بالفعل كاتِب رسَم خريطة عمله، يحرص على إبداء رأيه في اللغة، بالأحرى طريقة استخدامه لها بوصفها مَنشأ كل إبداع. هكذا الكتابة، عنده بمثابة «رموز وإشارات تدلُّ دائمًا على معنًى واحد.»[١٦] و«هي لعبة لأني أدركتُ فيما بعد أن اللغة قادرة على حبس

---

[١٤] أشهد علينا، م. س، ص٥٧.

[١٥] المصدر السابق، ص ص٥٧–٥٨.

[١٦] نفسه، ص٧٤.

المعنى بقدر ما هي ولَّادة لظلال من المعاني للكلمة الواحدة.»[١٧] وفي هذا السيل نقرأ أن علاقته باللغة ذهبَت مدًى أبعد حتى «صارت هي نفسها غاية من غايات الإبداع لا تَتحقَّق إلا بانصهارها السَّلِس الواعي في بناء القصة.»[١٨] لم تَعُد أداة، وحسب، وسيلة نقْل للمعنى، وإن لم تنفصل عنه، هذا ما يُوضِّحه كاتب يعتبر انتقاء المفرَدة، وسَبْكَها على نحو مُشرِق ومختلف طريقة تعبير في حدِّ ذاتها، وجزءًا من الصوغ الفني للعمل: «اللغة جزء لا يتجزأ من الأسلوب، من الشخصية الفنية.»[١٩] وخير ما نختم به هذه الوقفة مع مجدِّد روائي عربي في فن السرد بين قلائل، هو إيمانه بضرورة الابتكار، ونهج السبيل المفرد، وأنت في سرب الجماعة، عقيدته هنا قَولَة أرغون الشهيرة: «لقد اكتفى الرِّوائِيون حتى الآن بمحاكاة الواقع، علينا الآن ابتداعه من جديد.»

[١٧] نفسه، ص٧٥.

[١٨] النهر ليس هو النهر، ص٦٩.

[١٩] المصدر السابق، ص٩٠.

الفصل السادس

عبد الرحمن مجيد الربيعي

– نظام المحترف –

يُعدُّ عبد الرحمن الربيعي، الروائي العراقي الأهم من أبناء جيله الستيني، وبعدهم كذلك، بلا مُنازِع، وواحدًا من أقطاب الرواية العربية الحديثة، لا يمكن الحديث عنها، ولا رسم تمثيلاتها، وجمالياتها، وإبراز مجموع خصائصها بدون الانتباه إلى أعماله وإسهاماته المتميزة.

وعلاقته بهذا الجنس الأدبي الصعب، قل بالقصة عامة، فهو كاتب قصة قصيرة، ومنها انتقل إلى الرواية، علاقة عمر مديد، ابتدأت منذ ستينيات القرن الماضي، وما تزال إلى راهننا في مزيد عطاء ووعد. يصفها قائلا: «لعل القصة بالنسبة لي رفيق درب، مثلنا كمثل اثنين الْتَقَيَا صُدفة، مسافرين ضَمَّتهُما عربة واحدة، تحدَّثْنا معًا فأحسسْنَا بالتقارب بيننا، فكان أن عقد بيننا هذا التزاوج الجميل الذي لا يمكنني أن أتصور الحياة بدونه.»[1] وهو يصنِّف العلاقة في مرتبة الاستعداد الفطري: «يبدو أن هناك استعدادًا عند بعض الناس ليكونوا ساردين.»[2] وهو، بالطبع، واحدٌ منهم، تهيَّأ له فن القصِّ مِن محيط الحكايات الشعبية، كما الأمر رائج عند قُصَّاص عرب كثير، ولوحظت موهبته مبكرًا في

---

[1] الربيعي، عبد الرحمن مجيد، الخروج من بيت الطاعة، شهادات في الأدب والحياة، الدار العربية للموسوعات، بيروت، ٢٠١٠م، ص١٢، ط٢.

[2] المصدر السابق، ص٣١٦.

الإنشاء المدرسي، وتدريجيًّا بعد المرور بتعبيرات فنية متعدِّدة، الرسم والمسرح على رأسها، إلى أن وَجد نفسه يستقرى أخيرًا على القصة: «جئت الرواية من القصة القصيرة، قبل ذلك من الفن التشكيلي، [باعتباره خِرِّيج معهد الفنون الجميلة ببغداد] ومن محاولات مُتعثِّرة غير جادَّة في كتابة الشعر.»[٣] وفي مسيرته الكتابية الطويلة راكَم الربيعي ما بين عشرين ونيف، بين مجموعات قصصية أولاها «السيف والسفينة» (١٩٦٦م) عدَّها النُّقاد في زمانها رائدة تجديد القصة العربية في العراق، وروايات دشَّنها بـ «الوشم» (١٩٧٢م) التي مثَّلَت بدورها حالة تنويع تطور لافت للسرد التخييلي الحديث في أدبِنا، وبها كسب الكاتب مكانَته بين الروائيين العرب المجدِّدِين، توالت إثرها أعمال مشتهرة اليوم من أبرزها «القمر والأسوار» (١٩٧٦م) و«الأنهار». ما يعني أننا إزاء كاتب ثابَر حياته كلها في الكتابة، رغم أنه تقلَّب في العمل الإداري والثقافي والإعلامي سنوات طويلة، داخل بلاده وخارجها، أهَّل نفسه بنفسه، حتى صارت حِرفة له، ومنه يكسب عيشه، وهو وضع عدَد قليل من الكُتَّاب العرب، الذين وإن أصدَروا روايات فَهُم أقرب إلى كُتَّاب أعمال سردية منهم إلى روائيين بالمعنى الكامل، ولهذا الوضع مزايا وتَبِعات: «هناك حقيقة صارت لي بمثابة سلوك يومي ومنهاج أسير عليه، وتتمثل في (المثابرة) (...) الكتابة أولًا، وكل ما عداها يأتي ثانيًا وعاشرًا وألفًا في التسلسل، وكل عائق حياتِيٍّ أو وظيفي أو جغرافي يجعلني أصطدم باستمرارية الكتابة أتجاوزه لأُبقِي على الكتابة سلوكًا وطموحًا وقضية، وأُبقِي على الكاتب هوية واعتدادًا وعنادًا.»[٤]

وإذن، فالكتابة عمل فعلي عند كاتِب من هذا العيار، وقد أولاها ما تستوجب من استحضار عدة كاملة، ونستطيع أن نستخلص من تجربته فوائد جمة، فيما تضيء نصوصه، تكشف عن منهج العمل وخطته، وتفيد المنخرطين في هذا السبيل. لنتبين بعض ملامح ومكونات التجربة:

– عدة الكاتب: مثل آخَرين، يُحدِّد الربيعي أُولى خطواته التكوينية في القرآن الكريم، الذي تَعلَّمه في الكُتَّاب، وسماع الحكايات الشعبية في الحلقات: «والتشبع بالطقوس الدينية التي كانت تُمارَس بشكل واسع في مدينتي (الناصرية) وخاصة أيام عاشوراء، والانبهار

[٣] نفسه، ص١٩.

[٤] ن، ص١٨٢.

بالشِّعر وحفظه ومحاولة كتابته.»[٥] إضافة إلى «الرسم، التراث، الميثولوجيا والتاريخ القديم، وعلم النفس، والمسرح، جانِبُه الحِواري خاصة.»[٦]

– عدته، أيضًا، اللغة، حريص، متشدِّد في التعامل مع الكلمات، اختيارها لأدائها وتعبيريتها:

«لغتي جاءت طليقة، غير خائفة، أتمادى في استعمال المفرَدات التي أرتاح إليها دون أن أرجع إلى أي قاموس، وأركبها بإيقاع شعري، ظللت أركن إليه منذ كنتُ أكتب قصيدة النثر، ولم أَتخلَّ عنه أبدًا خاصة في قصصي القصيرة.»[٧] فـ «اللغة إحساس وموسيقى.»[٨] من هنا الْتِفاتاته العديدة إلى استخدام اللغة الشعرية، وهو يقصد أسلوب قصيدة النَّثر.

– في اللغة دائمًا، الإلحاح على خاصيتي التكثيف والتقتير: «أميل بشكل قوي إلى الجملة المُكثَّفة النابضة والمُوحية، وكُنتُ مُقترًا جدًّا في هذه اللغة في «الوشم».[٩]

– وفي باب التكثيف خاصة، يرى أنه: «صفة لن يكتسبها الكاتب إلا بعد مِران طويل». مثله الحذف، فالكاتب: «إذا ما وجد فائضًا في نصه، كان الحذف لصالح هذا النص فَلْيُقدِم على هذا بدون تردُّد ... إذ إن طول الرواية ليس دليلًا على طول نفَس كاتِبها بل العكس غالبًا.»[١٠]

– ما درجة إعداد الخطة الروائية عنده؟ يفاجئنا الربيعي بما يلي: «لديَّ تقليد أو منهاج أسير عليه ويتمثَّل في أني لا أضع أي مخطط لرواياتي، ولكنني أكتبها في رأسي قبل كل شيء.»[١١] لكن هذا لا يعني أن الكتابة تأتي من فراغ، والدليل: «ينبت الموضوع فيُعايِشني، وربما أبدأ بتدوين مُلاحظات عنه خاصَّة ما يتعلق منها بالأماكن والتواريخ وبعض الشَّخصيات، كما أجمع بعض الوثائق بشأن المرحلة الزمنية التي أكتبُ عنها

---

[٥] ن، ص٥٧.
[٦] ن، ص٥٨.
[٧] ن، ص، ص٤٦-٤٧.
[٨] ن، ص٣٥٨.
[٩] ن، ص٩٢.
[١٠] ن، ص٣٢٠.
[١١] ن، ص٣٢١.

لإضاءة ما عَتم من الذاكرة.»[١٢] وبالقَدْر نفسه يفكر في تقنية صنع الرواية: «فإنَّ تصورًا مسبقًا أضعه لها، وأُحاذِر فيه أن لا أُكرِّر تقنية روائية سابقة لي.»[١٣]

– في باب الإعداد دائمًا، تتصدر البيئة العراقية الفضاء الروائي والقصصي القصير، معًا.

– وهل من روائي حقيقي لا ينشغل بكل الجد بشخصياته، حتى وهو يبدو كاللامبالي بما يسبق دخولها إلى عالَم الرواية؟ «إنني آتي بِهم من بين الناس الذين عرفتُهم أوعايشتُهم (...) الشخصية التي أنْتَبِه إليها هي التي لا تندرج في «القطيعية» [نسبة إلى القطيع]؛ إنها الشخصية المتفرِّدة التي لها ما يُميِّزها على كل الأصعدة، بدءًا من الهيئة فالموقِف وصولًا إلى طريقة الكلام والتصرُّف في محيط مليء بالبشر المتشابهين كأنهم أختام.»[١٤]

– وتحتاج الشخصيات إلى مكان محدَّد، مناسب لحياتها، وهمومها هي بالذات. هذا من قواعد الرواية، مثل الحكاية، والبناء، والزمن، والروائي المحترِف مثل الربيعي، الذي يقول إنه ينطلق من بيئته العراقية، وقد تشرَّب مصادر ثقافتها، بروافدها المختلفة، يعي هذا الشرط جيدًا، لا عجب إنْ صرح به مقرِّرًا: «إنني أهتم بالمكان جيدًا؛ لأنني أريد لأبطال رواياتي أن يكونوا مَشدودِين لأرض وبيئة؛ لذا أهتم دائمًا بتدوين أسماء وأوصاف الشوارع والمَطاعم والفنادق والمقاهي في كل مدينة جديدة أحطُّ فيها رحالي ولو لبضعة أيام؛ لأنني ربما أعود إلى هذه الأماكن في عملٍ قصصي أكتبه لاحقًا.»[١٥]

– وبخصوص السؤال الذي يُراود كثيرًا من القُراء، حول موضوع الرواية ومن أين يستقي الكُتَّاب مَشاغلهم وعوالمهم؟ يقدم الربيعي إضاءة تؤكِّد فهمه لطبيعة عمله، ونوعية استعداده له، فالموضوع عنده: «متحرِّك شأنه شأن (اللغة) و(التقنية)، وهذا التحرُّك يُبعدُهما عن التكرار والاعتياد، لكن بالنسبة للموضوع قد يكون هناك ما يمكن أن أُسمِّيه تنويعات على لَحن واحد (...) وبالنسبة إليَّ فإن موضوع القمع هو الموضوع الذي لا ينفد».[١٦]

---

[١٢] نفسه.

[١٣] نفسه.

[١٤] ن، ص ص٧٦–٧٧.

[١٥] ن، ص٣٦.

[١٦] ن، ص٢٤٤.

ومثل تساؤل إلياس فركوح عن سبب تَنقُّله أو تَراوُحه بين الرواية والقصة القصيرة، يتحدَّث عبد الرحمن الربيعي عن الحالة ذاتها، وكأنه، عجبًا، يدفع عنه تُهمة ضعْف شخصية، وتَخصُّص الفن القصير كذلك، مُقدِّمًا مسوغًا مغايِرًا لزميله الأردني، يُغنِي فهم هذه القضية الأجناسية التي تطرح على عديد كُتَّاب يُنشِئون في النوعين، ويتحيَّر النُّقاد والقُراء على السواء في دواعي تجاذُبِهم الكتابي، بينما يَمدُّنا تاريخ الأدب القصصي الحديث بأمثِلة عدة لكُتَّاب إما تفوقوا في النوعين: جيمس جويس، همنغوي، نجيب محفوظ، والربيعي نفسه، أو مَهَروا في واحد منهما، رغم إجادتهما للاثنين، نظير تشيخوف، وموبسان، ويوسف إدريس، ومحمد زفزاف، تمثيلًا لا حصرًا. فعن سؤال: لماذا لجأتُ إلى الرواية؟ يُعطِي الربيعي الجواب التالي الذي يبدو فيه انتصار واضح لها الفن، من وجهة نظر محدَّدة: «هو أنني قد استعنْتُ بتجربتي الحياتية التي اغتنَتْ بحيث أصبحتْ أقرب إلى الموضوع الروائي منها إلى القصة القصيرة (...) لا أريد أن أثير تساؤلًا حول عجز القصة القصيرة عن استيعاب الأحداث الكثيرة المتعدِّدة الجوانب والشخوص، وقُدرة الرواية على ذلك فقط. فقد يكون هذا الأمر نِسبيًّا يخالفني الكثيرون فيه، ولكنني سُقتُه من وجهة نظري التي وُلِدَت من خلال الممارسة لا التنظير فقط.»[١٧]

– وأخيرًا، وهذا شاغِل يبقى مَثار تساؤل وفضول، يتصل بمبعث الكتابة وظرفها. وكما أَشَرْنا إلى ذلك فهو يدخل في صُلب مُختبَر الكاتب، الذي يَلتقِي القُرَّاء به في نهاية الطريق، بمؤلَّفِه مطبوعًا، مطروحًا في الأسواق، وقد تدور في أذهان بعضهم أسئلة مُحيِّرة عن أطوار إعداده، أو كيف تم انتقاء هذا المكان بالضبط، أو تلك الشخصية؟ هل جاء ذلك عفوَ الخاطر من خزَّان الذاكرة، أم بِشغل منظَّم؟ ثم وقد حصل على المادة المرغوبة، في أيِّ وقت يُقبِل على ترتيبها والانتقال بواسطة اللغة إلى عالَم السَّرْد التَّخييلي؟ ... يلخص الربيعي الحالة من وجهة نظره في سؤال: «متى أَشرَع بكتابة عمل روائي جديد؟» ويُقدِّم عنه إجابة بسيطة وبلا ألغاز:

«أكتب متى ما أجد نفسي مُهيَّأً لذلك.» موضحا أنه لا يبدأ «إلا عندما تكون الرواية قد كُتِبَت في رأسي بأبطالها ومناخها ولكن ليس بتفصيلاتها، وأكون قد دوَّنتُ بعض الملاحظات عنها وهي تتعلَّق غالبًا بحوارات وإيضاحات حول الأماكن التي تدور فيها»

[١٧] ن، ص ص٢٥-٢٦.

مستشهدًا في هذا الصَّدد برأيٍ محمود للدارس إدوار بلشن، مؤلِّف كتاب «الرواية وصنعة كتابة الرواية» يُعبِّر فيه عن اعتقادِه بأن الروائي لا يكون على دراية بالتفاصيل مسبقًا، وأنه متى ما بدأ بكتابة قِصَّته فإن أفكارًا جديدة تستحضره نتيجة انهماكه في الكتابة.»[١٨]

[١٨] ن، ص٣٢١.

الفصل السابع

محمد خضير: القاصُّ مُخطِّطًا

من بين الكُتَّاب العراقِيِّين، ينفرد محمد خضير، تقريبًا، بنوع من الانقطاع شِبْه التامِّ دون ما يشغله عن كِتَابته، وما يَتَّصل بهمومها. فهو، أولًا، الكائن الأدبي الذي عُرِف عنه أنه لا يغادر بيئته، مدينته الأم، البصرة، جَنوبِي العراق، إلا لِمامًا. وهو، ثانيًا، قلَّ أن ينخرط في عَملٍ أو تَظاهُرة ثقافية جماعية، ولا هو بِمَن يُحاوِر الإعلام، أو يقوم بأيِّ ترويج إعلامي حول شخْصِه وكُتُبه، على غرار ما أصبح سائدًا في الوقت الراهن، وأضحى من مُقتضَيات عالَم النَّشر. وثالثًا، فهو كاتِب مُقِل، وحَبَس إبداعه على الأغلب في القِصَص القصيرة، وما جنَّسه رواية في أغْلِفة محدودة لا يزيد عن تنويع على القصة القصيرة، أو توسيع لها، ما يُعْطي للرواية عنده مفهومًا مختلِفًا عن المُتعارَف عليه فَنيًّا، وكذا المنظم في نصوص موروثة وأخرى مجايلة.

مُقابِل هذه الخصائص تَتميَّز الكتابة السَّردية لدى محمد خضير — وما هذا تقويم لأعماله بتاتًا، هي عبارات وصْفِيَّة لا أكثر— بالإحكام، والتَّشْذيب، والاقتضاب: الإحكام في البناء، والتشذيب الحادِّ لِلُّغة والعبارة، والاقتضاب في استخدامهما بالحد الذي يَخدم السَّرد في تبليغ الخبر، ويصنع إيحائيته المُبتغاة الضَّامنة لتكوين الرؤية الشِّعرية-الحِلْمية في عالَم واقعي ومَجازي في آنٍ. ومعنى هذا أنَّنا إزاء كاتِب يُؤمِن بأن الإبداع القصصي يقع خارج الدائرة السِّحرية أو الوَهْمِية التي يُحِيل إليها كُتَّاب كُثرٌ، ولا هو وليد الصُّدْفَة، وإنما رَهِين بنظام؛ أي هناك في عَقْل المؤلِّف مَن يُنظِّم موهبته، وتدخل ما لديه مِن تصوُّر أو تَهيُّؤ في قالب محدَّد الأطراف، يُخرِجها من السَّدِيم ويصنع لها الجسد، بِصَدد «كراسة كانون» يقول:

«شرعتُ في شهر كانون الثاني من عام ١٩٩١م بتخطيط عَدَد مِن الوجوه القابعة حول مَوقِد الشتاء، جَسَّمَها ضوءُ فانوسِي القديم (...) وتحتوي كراسة كانون تخطيطات مرسومة في ليالي التَّعتيم التي أَعقبَت الهجوم الجوي.»[١] جدير بالذِّكْر أن خضير يَقْرِن نَسَق التخطيط سواء للشخصيات أو للعمل ككل بمُقابَلة اللوحة التشكيلية. وما سمَّاه رواية يَتناصُّ إلى حد بعيد مع رسوم لبيكاسو، مِن ضمنها، أولًا، لوحته «آنسات أفنيون» يتجاوب معها ويَستلهِم منها «تجميع الجزئيات في لوح احتفالي كرنفالي.»[٢] ينتقل منها خصوصًا إلى اللوحة الشهيرة «الغرنيكا» التي جمع فيها بيكاسو عناصر البلدة في شظاياها وتشويهاتها تحت قصف الطائرات الألمانية. يعنى خضير، إذن، بهذا التَّشظِّي، وكذا ببناء العمل دائمًا بالتخطيط له، كما لاحظه عند بيكاسو في إعداده للغرنيكا. عن هذا الإعداد يقول خضير: «تُصوِّر التخطيطات مراحل الدخول إلى متاهة الحلم التي حبس فيها المينوتور (الإنسان/الثور) والخروج منها بالأشلاء المشوَّهة والأعضاء المبتورة، ثم جمعها في تكوينات متماسكة موحدة الأجزاء.»[٣] بيد أن الأهم عنده يَكمُن في ملاءمة هذه العملية مع تجربة للكتابة، هي ما يقرنها بممارسته الخاصة: «لا تتم اللوحة إلا بجَمْع وَجْهَيها الوحشي/الإنساني، واستجماع مراحل هذه الرؤيا المزدوجة، المُقطَّعة الأوصال. وهذا دأب الكتابة التي تستجمع أجزاء ملامحها المستورة، المتناثرة، في رؤيا عميقة، متدرِّجة أو متلاحقة، عبْر سلسلة من التخطيطات والتحضيرات التمهيدية، تعرض حُمَّاه وانتفاضاته وبُثُوره، وصولًا إلى النص المبرَّأ من أعراض تحوُّلاته الواقعية التسجيلية.»[٤] دفْعُ هذا اللون من الواقعية هو وسواس كتابة يحدد صاحبها خطته في إيمانه بـ «الشكل اللانهائي، الخاطف، غير المكتمل.»[٥]

في سياق المقارنة دائمًا نرى الكاتب يغبط الرسام لأنه: «يرسم ما لا يجمع في مكان واحد، ويرى ما لا تستوعبه العين في نظرة واحدة.»[٦] فلا يملك إلا أن يتمنى أن: «ليت هذا

---

[١] خضير، محمد، كراسة كانون (رواية)، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠١م، ص١٣١.
[٢] المصدر السابق، ص٢٠.
[٣] نفسه، ص٢٢.
[٤] نفسه، ص٢٢.
[٥] نفسه، ص١١.
[٦] ن، ص٢٤.

يحدث في الكتابة، فينقذف الكاتب إلى خارج نصه.» يريد لنصه أن يكون مكعَّبًا، مرسومًا بأكثر من وجه، كما يحدث عند الفنان صانع اللوحة حيث: «الأشياء تظهر في أكثر من سطح، والوجوه ترى من الأمام والجانب والخلف، والإنسان يشارك الحيوان والجمادات.»[٧]

تلح هذه الأمنية عليه فيعيد التعبير عنها باستئناف السؤال، فيما يكشف بمداورة وقلق عمَّا يحب أن يكتبه: «متى ينعكس الكاتب في كتابته كما ينعكس الرسام في رسومه؟» وعن هذا السؤال أعطى جوابًا لنا أن نعتبره ممكنًا أو افتراضيًّا. مرة حين يقول:

«اخترت لحظتي، إني هنا وهناك، في الكتابة وخارجها، في كتابتي الآن، ومع شخصيات كانون الثاني قبل عشر سنوات.»[٨]

وأخرى، وهو يرسم فعلًا خطاطة شاملة لطريقة السرد، تتحدد على النحو التالي:

«تستطيع الكتابة أن تحقق نصًّا تكعيبيًّا باختزال الحوادث في لحظة التصور الآنية، لحظة التذكر الشاملة للتفاصيل والأجزاء.»

«تسير الكتابة السردية على سطح بلا أعماق، لكنها تشير دائمًا إلى حُفر الصور المموهة والاسترجاعات المفاجئة، والأخيلة المفتوحة.»

«تتقنع الكتابة بالتخطيط كما يتقنع التخطيط بوجه الأنموذج (الموديل). يتدلَّى خط السرد الحكائي في حفرة عميقة، حفرة الحلم فيستجلب منها وصف الوجوه الغائبة وصوت الحوارات المكتومة وقصص الحوادث الآفلة.»[٩]

وأخيرًا، فما يحدث لهذه الكتابة السردية، متمثلة في النص الذي هو بصدد كتابته (كراسة كانون) عنده فيفترض أن يتم على النحو التالي:

«تجتمع الحكايات على سطح نص تذكاري مستولد من تخطيطات شتاء العام ١٩٩١م. يتوهج النص بعد انطفاء حرائق الغارات الجوية على مدن العراق، وترتبط أجزاؤه على السطح المظلم لحكاياته المختزلة الأبعاد.»[١٠]

بيد أن خضير يصر على استبعاد أي انجذاب للحكاية إلى المدار الواقعي، فيعود منبهًا لخطة سرد نقيض للمنتظر؛ أي سرد يقلب أفق توقع انتظار القارئ، بدون شك:

---

[٧] ن، ص٢٤.

[٨] ن، ص٢٤.

[٩] نفسه، ص٢٦.

[١٠] نفسه، ص٢٦.

«وكما جاءت تخطيطاتي من منطقة وراء السرد، فإن حكاياتي قدمت من وراء السرد لم استعمل في كراستي مواد تلصيقية (طائرة، قطارًا، بُرجًا، فرنًا، تمثالًا، ملجًأ ...)، لاعتراض السرد بوثائق تاريخية، أو الإيهام بحقيقتها الواقعية، فقيمة الحقائق السردية تنمو من خامة الحلم المرئي في مساحة تخطيط وهمية.»[١١]

نعتبر، بعد الملاحظات والإشارات الدقيقة، سالِفة الذِّكر، حول التصور التشكيلي لمحمد خضير لعملية الكتابة، نظام التخطيط للسرد، أنَّنا نقف هنا في حالة نادرة عند كاتب عربي يُنجز نصه وهو يفكر ويخطط له في آنٍ، والعكس كذلك. هذا التلازم يُنتِج في الحقيقة نصًّا ثالثًا، ويتركه منفتحًا على التكاثر والاحتمال، وهو ما يسميه صاحبه باللااكتمال. إننا هنا أمام عمل يتعدى صيغة الميتا-سرد، أو النص الذي يفكر في نفسه ويتداول في تقنياته، التي هي عادة مضمرة بوصفها من عدة الكاتب، وجزء من فعالية المتلقِّي، لتصبح الميتا ذاتها هي موضوع وحكاية السرد، وهذا نهج مغاير تمامًا، وطريقة مختلفة تحتاج إلى مزيد درس.

ذلك أن محمد خضير يذهب أبعد مما يمكن أن نفكر فيه ونحن نفحص خطوات إعداد الكُتَّاب لنصوصهم من نواحٍ مختلفة. نراه ينطلق من ثقافة متراكمة، ومِراسٍ حاذق، في ضوئهما تتنامى تجربة القَص وترتسم علاماتها لتصنع في الأخير ما يشبه دليل السير، أمام منتجها، أولًا، ولتنير سبيل القارئ، يستهدي بها ضمنًا وهو منخرط بجد في عملية التَّلقِّي المتفاعلة، وهذه مهمة الناقد والدارس، بامتياز. يجد من المفيد أن يُعرِّف الكاتب فَنَّه، رغم ما قد يبدو في الأمر من تَبدِيه مُسبَق، فيخبره أن القصة القصيرة هي «فن القناعة، أو البساطة.» وهي «فن عابر كأوراق الشجر التي تجرفها الريح.» أو تشبه الجدول قياسًا بالرواية التي تشبه البحر.[١٢] ومنه، أيضًا، أن على القاصِّ السيطرة على مادته من كل النواحي بما يثبت «وجود بصمة، أو توقيع يشير إلى الصانع الماهر.»[١٢]

بل ترى خضير يتحدث عمَّا يسميه «برهانية الكتابة القصصية»، يعني بها الوسائل المستخدَمة من لدُن القاص للبرهنة على دقة عمله، وإحكام صنعته، فيرسم لنا ما اصطلح عليه بـ «دائرة البراهين البسيطة.» لأهمية هذا التصوُّر نعرض تكوين الدائرة البرهانية

---

[١١] ن، ص١١٨.

[١٢] خضير، محمد، الحكاية الجديدة: نقد أدبي، مؤسسة عبد الحميد شومان، دار أَزْمِنة، عَمَّان، ١٩٩٥م، انظر الفصل المعنون: «ذاكرة العطار»، ص ص٢٥–٣٢.

بقدر من التفصيل، كما وضعها صاحبها. إنها تتكون: «من (نواة مركزية) وثلاثة (محيطات) تمثل وسائل البراهين (المخطوطة والسِّفر، أو البحث، أو اليوتوبيا)؛ وانعكاس البراهين (النص والواقع والمؤلف أو الراوي)؛ ونتائج البراهين (القصة والتمثُّل الذهني ومجهولية المؤلف).»[١٢]

والنواة (مقدمة البراهين) فـ «تشكل مقدمات القصة، أو فرضياتها، أو موضوعاتها المركزية، أو نواتها التي تتركَّز فيها أنماط التجربة الإنسانية الأصيلة.»[١٢] «بكلمة واحدة، النواة هي (لوجوس) القصة، هيولاها.»[١٢] وعن النواة تتفرع تيمات لا حصر لها، فيما «يدفن المؤلِّف نواة قصته في مرحلة من مراحل نسيج السردي، فتكون بذلك بؤرة البرهان الأساسية التي تلتقي عندها عناصر التصميم القصصي كلها، قبل أن تواصل انحدارها إلى النهاية.»[١٢] وخضير بالذات يدعو إلى تصميم للقصة باعتبارها، كما يقول، عملًا مدبرًا «يبرهن على وجود (نواة) تختفي فيها جينات التيمات اللامحدودة.»[١٢]

الفصل الثامن

مبارك ربيع: روائيٌّ وروائيَّتُه

هذا روائي مغربي (١٩٣٦م)، سلخ عمره كله كتابة تقريبًا، إنْ نحن أضفنا إليها سنواته المهنية التي قضاها في التربية والتعليم بأسلاكه المختلفة، أوصلته إلى التقاعد وهو عميد لكلية الآداب، بعد أن عمل أستاذًا لعلم النفس. معناه أنه صاحب خبرة بالكلمة، ومتمرِّس بصنعتها، متصيِّدٌ لأسرارها، مذ أصدر مجموعته القصصية الأولى: «سيدنا قدر» (١٩٦٩م)، بينما كان قد بدأ النشر قبل هذا التاريخ، وواصله طيلة العقود اللاحقة، متنقِّلًا بانتظام بين القص القصير، والسرد الروائي الطويل له فيه على الخصوص أعمال منتظمة ومشتهرة في الأدب المغربي والعربي الحديث والمعاصر. أشهرها «الطيبون» (١٩٧٢م)؛ «الريح الشتوية» (١٩٨٠م)؛ «بدر زمانه» (١٩٨٣م)؛ «ثلاثية درب السلطان» (١٩٩٩م). تضع الحصيلة الأدبية لهذا القاص والروائي بين قِلَّة من الكُتَّاب المحترفين، الذين واصلوا النشر على امتداد أربعة عقود، في سوق القراءة العربية المغربية على السواء. وواحد كذلك بين قِلَّة يواكبون نتاجهم بالتعهُّد من كل النواحي للتعريف بها، وترويجها بالندوات واللقاءات، وترشيحها للجوائز والمقرَّرات المدرسية، فهو، إذن، أبعد ما يكون عن الصورة المألوفة للكاتب في العالم العربي، المُستكين إلى نصوص متقطعة، المعوِّل على إلهامه الشخصي، ذاك الحالم، قلَّ أن يجنيَ مما يكتب، اللهم إلا الخيبة، وملاحقة سراب أمل، وحده نوره الذي يقود سبيله، ووراءه يمضي، ويكتب.

ربيع كاتب محترف، رغم أن لا أحد في المغرب يعيش نهائيًّا من ريع قلمه، ولأن المجتمع ما زال قليل الاستيعاب لهذه الحرفة، وهذا مفارقة في بلد الفقهاء ورجال الدين والأضرحة والتكايا، الذين يرتبط شُغلهم بالقلم. وبحكم هذا الاحتراف؛ أي الانصراف شبه الكلي للكتابة السردية نفترض، وقد افترضنا أن يكون للرجل فعلًا انشغال وضبط لطرائق ومسالك عمله، وله معه وقفات تأمُّل من قبيل أسرار المهنة، ما يُسَمَّى الحديقة الخلفية

للكاتب. لقد بحثْنا إن كان نشر ما يفيد من هذه الناحية، مُقتنِعين بأن الإحاطة بتجربته ضرورية، كجزء من الاطلاع على التجربة الأدبية للمَغاربة، على فُتوَّتها ناضجة ومتفتِّحة، فلم نعثر على شيء دالٍّ، ولا عند غيره ممن يمكن أن يعول عليهم في هذا الحقل. والحق أن السبب لا يرجع إلى الاستهانة بقيمة هذه الإشارات، وإنما إلى عاملين من المهم الإلماع إليهما هنا: أولهما، أن عنصر الاحتراف ولو توفَّر كان وما يزال محدود القيمة، قياسًا بما هو موجود في البيئات الثقافية الغربية حيث للكاتب وضْع تحكمه ضوابط تربوية وتنظيمية تسمح له فعلًا بترتيب شئون «بيته الداخلي»، ينظر إليه المجتمع عضوًا فاعلًا، ومنتجًا، وبضاعته تُقوَّمُ في السوق، ماليًّا ورمزيًّا. العامل الثاني، أن كُتَّابنا العرب، الجيل القديم على الأقل، لا المتنطعين من الجيل الراهن، تمسَّكُوا بأخلاق وتواضُع الفقهاء، ونكران الذات، يعتبرون أي حديث عن الأنا يضيرهم ولا ينسجم مع وضْع يُميِّزهم بالورع، أو يرشحهم لحمل رسالة اجتماعية وخُلقية، مِن ثم تنتفي فرديَّتُهم لصالح روح وهيئة الجماعة، مما يتوافق مع الأيديولوجيات الإصلاحية الوطنية لزمانهم. من الطبيعي أن لا نعثر، والحالة هذه، على ما يشفي الغليل في مَسعانَا، خلافًا للمُحدَثين المعاصرين، أصواتهم وحدها تُعبِّر عن ذواتهم وصنعتهم، ومثله، أعلى مما تفيدنا عن انشغالهم بإتقان عملهم. يساعد على هذه النزعة التفخيمية إعلامٌ غير سليم، يُغذِّي التبجيل، ويساوِم به أحيانًا في مناخ ثقافي يفتقر بدوره إلى ضوابط سليمة.

لا نعدم بالمقابل حديث الكاتب عن تجربته ككل، بعد أن قد قطع شوطًا معقولًا في خطها، ومنه تصورات إجمالية عن الأدب ونظرات عن دوره وعن الحياة، بمثابة شطحات أكثر منها تحليلات فاحصة وتأمُّلات عميقة. ومما لا شك فيه أن الأمر هنا رهنٌ بثقافة كل كاتب على حدة، قد تتداخل أحيانًا بنصوصه، تبقى قابلة للاستشفاف من لدن القارئ الحاذق، أو يعرضها مباشرة مكشوفة فوق البنية الظاهرة للسرد، فيما اصطلح عليه بـ «الميتا-نص»، نهج يَخُوض فيه روائيون تجريبيون على الخصوص، يمكن أن تُعَد حذلقة عند البعض أو تعالُمًا، فيما يرى غيرهم أن النص السردي مدونة كبرى قابلة لاحتواء وامتصاص نصوص صغرى، أو دنيا. بقي مبارك ربيع يعمل بثقافة وأخلاق الجيل القديم، فاكتفى بنشر وترويج أعماله على ذاك المنوال، فلمَّا توجَّهْنا إليه بأسئلة نوعية تعيننا في بحثنا الجاري لم نظفر ببغيتنا؛ فقد اكتفى بحديث عن رؤيته للكتابة، وهو ضرب من الكلام الأدبي عامٌّ أكثر منه خاص، نمطي بالدرجة الأولى، ولا يفتي عن نصية بعينها، ذو طبيعة شطحية كما ذكرْت، من قبيل قوله: «لماذا أكتب أمام/وفي عالم ما يفتأ

يسود ويسوء، بسيادة العدم والغياب والضياع للقيم الإنسانية الجميلة، والمعاني الإنسانية النبيلة، لما تعلمناه في مدرسة البراءة والحب والطفولة؟ (...) أكتب ونكتب، لتنزرع وتَيْنَع القيم مِن رؤانا؛ أكتب ونكتب ليترسخ حقُّنا المقدَّس في الحلم؛ لتنبجس من سن أقلامنا، وتنفجر من حبر الحروف جداول الضياء والماء؛ لترتسم في الأفق بشائر الفجر.» (نص خاص من المؤلف)؛ وتبدو الحرية حافزًا آخر مُهمًّا للكتابة «الحرية في الفكر والفن، وفي الأداء والأداة، قد يفسر ما جعلَني أنصرف عن حق أو بدون حق إلى ممارسة الكتابة في جنس الأدب السردي، قصة ورواية، عن غيره من أجناس إبداعية أخرى (...) أما تجربة الكتابة السردية فهي لم تنفصل عندي منذ البدء، عن تصوُّر للحرية والحركية والتجدد.»[1]

وفي السؤال الجوهري عن كيف تكتب؟ كيف تقول؟ عاد يصوغه: «كيف تُعبِّر؟ وبما أن التجربة روائية، فالقصد جوهره كيف تعبر روائيًّا، دون أن تَسقط في غير الروائية؟ أي بالتالي كيف تحقق روائية الرواية دون غيرها؟»[2] يكمُن الجواب في توفُّر الهاجس الإبداعي الخصوصي، في «التميُّز في المنظور، وزاوية الرصد والالتقاط، وتفاعُل العتمات الضوئية في الصورة؛ وكذا في العبارة، والأسلوب، ومختلف المكوِّنات الجمالية لصياغة إبداعية، وروائية بالخصوص، هو ما يُشكِّل ويُلخِّص الكيف الإبداعي في الرواية، ويحقق روائِيَّتها.»

هل نستطيع أن ننظر إلى عملية الكتابة كصنعة، كتدبير حرفي لدى مُنجزِها؟ تختلف طريقة ربيع، مرة أخرى، في الإجابة عن هذا السؤال، فلا تأتي على الصورة المباشرة، العملية التي يمكن للقارئ أن يرغب فيها، إلى ضرب من البحث المثالي عن غائية عُليا: «إن الممارسة الفنية بصفة عامة، والروائية على نحو أخص، تتمثل في هذا الشعور الدائم بالسعي إلى الكمال الذي لا يتحقق في نموذج مُعيَّن، مَهمَا كان.» والكاتب، يسميه المبدِّع، عنده شخص دائم التوجُّس: «صاحب المتحف الرقيق الرفيق، وقد رصَّه ورصَّعه قطعة قطعة، من وحدات فسيفسائية، بلوريات رفيعة دقيقة الشفافية؛ خشية نوبات حركة أو خطو غير محسوبة، تطيح في أقل من لمح البصر بعالمه البديع، توجُّس لعله يُوحي للمبدِع بضرورة بوابات إلكترونية، لا تسمح بالدخول لغير المُتَرَيِّثين المسالِمين؛ إنما هو توجُّس

[1] أقوال مُستَقاة من ورقتين مخطوطتين تَسلَّمْنَاهما من المؤلف، عنوانهما: «ملامح رؤية الكتابة»، و«مقامات التجربة».

[2] المصدر السابق.

لا يُقدِّم عمليًّا ولا يؤخِّر، ويشكل معاناة أخرى، بعد كافة مراحل العملية الإبداعية في أبعادها المختلفة.»[٣]

إن هذا الكلام المطبوع بالتجريد، مستخدمًا الصورة لطرح معنى لا يكاد يتحدَّد، إنما يظهر أن التوجس المشار إليه لدى ربيع هو حرص الكاتب على تدقيق أدواته، وإحكام نظرته بدرجة فائقة الدقة، وهو يبني الرواية شكلًا وعالمًا. وهذا الطرح على تجريديته إنما يُبيِّن وعْي الروائي المغربي بالأهمية التي يوليها لصنعته، ويؤكِّد مقولتنا عن الاحترافية التي تتطلب دائمًا العُدَّة والتحوُّط بوقاياتها الخاصة، وإن وجدناه نفسه يميل إلى تليين قبضة هذه السيطرة داعيًا إلى إفساح المجال للسجية في قوله بمبدأ: «دعْ كل شيء يجري على هواه.» هكذا يتجاوَر النظام مع الهوى لِيشكِّلان نسقًا يتخلَّل عمل الكاتب، وقبل ذلك سُنَّة لإنجازه.

بيد أن مبارك ربيع، ورغم هذه المرونة، يحب البقاء متشبِّثًا بالوعي وتبعاته، وهذا على مستوى مقصدية الكتابة ومتلقيها وموقفه فيها ووضعه داخلها. عنده أنها تقود خطاه وتُعَد قاعدة خلفية في قانون السير الكتابي الذي اختطه لنفسه. لنقرأ هذه الفقرة من الوثيقة:

«المبدع يصدر عن فكر ووعي ومشاركة؛ ومن ثم، فهو يحمل رسالة، يُوجِّه خطابًا بالوسائل المشتركة من إشارية، لفظية، وخَطِّية، مما يعني أن عمله يتضمَّن الغير والآخَر؛ مَهمَا كانت طبيعته للتلقِّي حتى ولو تجريدًا من الذات المبدِعة نفسها؛ إنه رهان على التواصل والتفاهُم والتعاطُف (...) بما يعني أن العملية الإبداعية تُمثِّل خطوة أو لَبِنة من جانب الذات، على طريق بناء علاقة الـ «نحن» الضرورية للوجود الفردي.»[٤]

جدير بالتنبيه أن الأمر هنا لا يخص المضمون وحده، ولا نوعية الموقف المُتَبنَّى داخل الكتابة؛ لأن مفهوم الوعي وإملاءاته تقيد صاحبه فوق الالتزام بهذه القضية أو تلك، والدفاع عن هذا المبدأ أو ذاك، بأن يتتبع ما من شأنه إبداعيًّا تحقيق «رهان التواصل والتفاهم والتعاطف». هكذا نكون أمام قاعدة جديدة، مُثلَّثة الأضلاع، وذهبية في عُرف مبارك ربيع.

---

[٣] المصدر السابق.

[٤] المصدر السابق.

الفصل التاسع

عبد الله العروي:
أسلوب الكتابة التعبيرية

يشتهر الأستاذ عبد الله العروي في العالم العربي، والغربي، أيضًا، بكونه باحثًا في التاريخ وفلسفته، ومُنظِّرًا ثقافيًّا من الطراز الرفيع. أثبت ذلك منذ نشر كتابه الرائد بالفرنسية «الأيديولوجية العربية المعاصرة» (١٩٦٨م) والذي تُرجِم متأخرًا إلى العربية، وأحدث تأثيرًا واسعًا في المَحافل الجامعية والثقافية نظرًا للقراءة الشمولية والتركيبية التحليلية، والنقدية، التي قام بها للثقافة العربية برموزها وقيمها الأصلية والمتطورة، وفي علاقتها مع النموذج الغربي التَّحديثي، وآفاقها، أيضًا. في هذا الكتاب ذي الفائدة العظيمة، والذي ما يزال مفرَدًا في قيمته، تناول العروي كذلك، وإن في عُجالة، مسألة التعبير والأجناس الأدبية، الرواية على الخصوص، ليطرح عنها تصورًا موضوعيًّا منبثقا من رؤية وممارسة الروائيين الفرنسيين المتفوِّقين في القرن التاسع عشر، فلوبير بالذات. لقد هيَّأتْه ثقافته العميقة وتَمكُّنه البليغ من اللغة الفرنسية لينزع القشور ولينقب في جذور المدنية الغربية ومقوِّماتها بدون افتتان، مما بلور لديه الوعي بمفهوم الرواية ومجالها وموضوعها وبموجباتها المُسماة موضوعية. لعلَّ العروي غير معروف خارج بلاده بأنه روائي، بل مُجدِّد في هذا الفن، ومِن رُواده عندنا بروايته «الغربة» (١٩٧١م) وهي تُمثِّل ثمرة تجربة المُثاقَفة مع الغرب، والحوار الوجداني مع الذات والوطن. وقد واصل الكتابة السردية، بموازاة أبحاثه التاريخية والفكرية القويمة، أنجز منها روايات «اليتيم»، «الفريق»، «أوراق؛ سيرة إدريس الدهنية». بذا فهو معنيٌّ جدًّا بمسائل الكتابة الأدبية، وصِيَغها الفنية، عناية الهاوي، قد تظهر للبعض، لكن المنقطع إليها ويجعلها في صلب قضية التعبير، ومقاصده، ومُحدِّداته، الأدبي مكمل للفكري ومُتصَادٌّ معه، مُتناغِم الدلالة، وهذه طريقة في التعبير، عند مَن يبحث دائمًا في الأسلوب، ولا يتوقف عن

التفكير في التفكير. وفي روايته، أو كتابه المُعضِل، المتنوع الأغراض والأشكال، الذي عنونه بـ «أوراق؛ سيرة إدريس الذهنية» خاصة، يَتَّجِه عبد الله العروي إلى مُساءلات ومحاوَرات تخص اهتماماته، ومحطات من حياته، بين المغرب وفرنسا، حيث أكمل الدراسة العليا، يختبر المفاهيم، ويراجع بالفحص والنقد التاريخي والفلسفي أهم ما شغله، وبني قومه، في العصر الحديث، زمن التلازُم والصراع بين ثنائيات متضادة: «استعمار/استقلال؛ أصالة/حداثة؛ محافَظة/تجديد ... إلخ.»

في كتاب (رواية) «أوراق»[١] نلتمس بعض الملاحَظات والإشارات المعالجة لموضوع الكتابة، التي يسميها هو بـ «الكتابة التعبيرية» تأتي عرَضًا، في سياق تَساؤلات المؤلِّف، ولا يخضعها بالضرورة للتحليل، وذلك باعتبارها تُمثِّل عنده زُبدة تجربة، خلاصة عمل شخصي زاوج بين استخدام قدرات تعبير في حقول مُتعدِّدة، والتفكير فيها، وبين كتابة الرواية بذاتها.

أول ملاحظة: يَجدُر تسجيلها هي التي يَلتقِي فيها الكاتب مع زملائه، وأبناء جيله كافَّة، وتُعَد عمليًّا حافزًا أوَّليًّا لدى حمَلة القلم، قوامها مبدأ الحرية، وعند العروي شرط القول، وإلا: «ما فائدة الكتابة إذا لم تُعطِ للكاتب حُرِّية أكبر من التي يعرفها في حياته العادية؟»[٢]

الملاحظة الثانية: تخص ما ينبغي ويحتاج الكاتب إلى الاهتمام به، والاستغراق فيه، وهي كما يسجل أكبر من الموضوع، الذي يُحيل عند النُّقاد عمومًا إلى المضمون. يَعتَبِر العروي أن مَن يتصدَّى للقول هو صاحب تجربة، تُملِي عليه أكثر من سؤال من قبيل: «كيف أؤطرها، أقطِّعها، ألوِّنُها، أعدِّلها؟» ليرى أن المُعوَّل عليه في النهاية يكمن في «التجربة المعيشة، هي الملتقط، هي الموصوف، ليست الموضوع، ليست الغاية.»[٣] من الواضح أنه وهو يجد نسغ الكتابة في المعيش، في حصيلة التجربة، إنما يُؤكِّد ربطها المباشِر بالواقع، بالدرجة الأولى، وجعلها عماده. في الوقت نفسه فهي تجربة شخصية، ما أكون قد عِشتُه أنا تحديدًا لا آخر.

---

[١] العروي، عبد الله، أوراق، سيرة إدريس الذهنية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٨٩م.

[٢] المصدر السابق، ص٢٣٦.

[٣] نفسه، ص٢٤٠.

الملاحظة الثالثة: تتوجه لتعريف الموضوع بالنسبة إليه، فما يمكن أن يظهر بدهيًّا لدى القراء والكُتَّاب أنفسهم ليس واضحًا دائمًا. إننا كثيرًا ما نسمع السؤال: «ما موضوع هذه القصة أو المسرحية أو الفيلم؟» وتتشعب الأجوبة. يتساءل العروي عمَّا يكوِّن الموضوع، فهل هو«التجربة، المِعمار، الزينة؟» فيستبعد هذه العناصر: «لا شيء من ذلك هو الموضوع، هو الغرض.» فما هو إذن؟ وماذا يكون؟ «لا بد من البحث خلف هذه الأمور عن عبارة تخص الوجدان، تخص لون الموصوف.» هكذا ينقلنا إلى مبدأ ثالث يقع موقع الموضوع، ويفاجئنا به، أيضًا. فإذا كان المعنى المتداوَل لكلمة موضوع يُستمَدَّ من خارج، ومن فعل وَضَعَ، بتجريد عن الذات، فالعروي ينسبه بالضبط إلى هذه الذات المَخفِيَّة حيث يقطن المجرَّد المسمَّى الوجدان. عبارة عن إحساس أو شعور أو وَجْد وانفعال بحالة مُعيَّنة، وعلى كلٍّ فهو أقرَب إلى العاطفة منه إلى العقل ومُقْتضى تدبُّره. يضيف إليه عنصرًا آخر لا يَقِل غموضًا يُسمِّيه لون الموصوف. ولا أريد أن أخطئ مَرَّتين بالمجازَفة بتعريفه، صَنِيعي مع الوجدان، الذي هو عند العروي شيء آخر تمامًا ممَّا حدَّده القاموس، ويمكن أن ينصرف إليه الذِّهن. هاكم تعريفه: «الوجدان حركة، واللون حركة، والنغمة حركة.» يفترض بعد هذا أن نطالبه بمساعدتنا على معرفة ما يقصده بالحركة، إذا تجاوَزنَا ما تنطوي عليه ضِمْنًا من نفي الثبات. مرة أخرى ما هو الموضوع عند الكاتب؛ وبالنسبة إلى العروي، كيف الوصول إليه؟

«لِنُوحِّد تلك الحركات الثلاث، ذلك هو الهدف.»[٤]

– ربما وجَدْنا طريق الوصول إن نحن رجعنا إلى التعريف الذي يعطيه المؤرِّخ الروائي للأسلوب، الذي سنراه مختلفًا؛ أي غير ما هو مُحدَّد بالخصائص البلاغية، ولا المعهودة في المدوَّنات؛ يقول، وهو هنا يتحدث عن أسرار الصنعة: «الأسلوب ليس هو تصفيف الكلمات. الأسلوب هو الهالة المُحيطة بالكلمات في أي بناء وُجِدت. الأسلوب هو الصدى الذي تتركه وراءها المفردات والمقاطع بعد أن تُقرَأ وتُنْسى.»[٥] وإذا ما غامَرْنا بتفسير هنا، فإن الهالة شكْل، صورة، هي تلك التي يلصقها بـ «لون الموصوف». ولا يكتمل التعريف، وجود الأسلوب إلا بالنغمة، بالحركة، بذهاب المفرَدات ثم عودتها بعد

[٤] نفسه، ص٢٤٠.

[٥] نفسه، ص٢١٥.

النسيان، شأن تعريف هُوريُو للثقافة بأنها ما يتبقَّى للإنسان بعد أن يكون قد نَسِي كل شيء. فيما تَتمُّ عودة الأسلوب بما يُحدِثه من صَدًى. في سياق آخر نقرأُ له دعوة إلى شق الحكاية (النادرة) «ليدخل إليها بعض النور ... وأعْنِي بالنور لا الكلمات بل الرَّنَّة، الصدى المضعَّف.»[٦] لا شك في الأذن، في الذَّوق، في النَّفس، لتصنع طريقة مُعيَّنة مِن التلقِّي.

– ملاحظة إضافية تُمثِّل فَهْم العروي للكتابة، في كيفية عمله بها، بِدعوَته لما هو «مركَّب تتشابك فيه وتتوثَّق وتتضِح الصِّلات بين ذات الكاتب، والمجتمَع، بكل مَظاهر سَماكته وثِقَله.» هو ذاته الذي يسمه بـ «الشكل الجدلي، الإشكالي، المُتغيِّر والمتلوِّن باستمرار، غير مُتكلِّف البراءة.» هذا المعنى ينقل إلى عمق تَصوُّره للطريقة التي يصنع بها الروائي روائيته، ويبني (نظريته) لها، فبِرَأيه: «الشيء الذي لا جدال فيه هو ما يحصل في ذهن الكاتب ... كل عمل فَنِّي يَنحَل في النهاية إلى سِيرة ذهنية. أما الوصف المباشر فهو بالضرورة خادع؛ لأنه ينفي، بلا حجة مقنعة وساطة الرؤيا.»[٧] ومن قرأ كتاب/رواية «أوراق» سيفهم مِن وساطة الرؤيا، لا ما يمكن أن تُحِيل إليه في معنى التخييل الروائي، شرطًا، بل ودفاعًا عن تأويل لطريقة في الكتابة الروائية، تَستعرِض سِجلَّات ومُدوَّنات عدة، ذهنية لا وصفية، تُقابِل في أي لحظة الذاتي بالموضوعي، إيمانًا بأن «منطق الرواية هو تلازُمهما»،[٨] مع التزام بضبط التعبير: «عندما أقول عبَّر [فأنا] أعني نَخَلَ، قطَّر، صفَّى.»[٩]

[٦] ن، ص٢١٦.
[٧] ن، ص٢١٧.
[٨] ن، ص٢٤٠.
[٩] ن، ص٢٤٠.

الفصل العاشر

الميلودي شغموم: النحلة العاملة!

عملية النَّخْل والتَّقطير والتصفية، هذه، التي عُنِي بها العروي أيَّما عناية، إذا ما دلَّت على إيلاء الكتابة الجهد المستحَق لتظهر على أحسن صورة، فهي في الآن عينه أفادت وتفيد أكثر بوجود كُتَّاب هَمُّهم انصراف إلى عملهم بتدقيق ومُثابرة، تُنبِّهك أنهم يأخذونه حِرفة لا هواية، كأغلبيتهم. من هذه الفئة النادرة الروائي المغربي الميلودي شغموم الذي ارتأينا أنه، مع مبارك ربيع، وعبدالله العروي، يتوفَّر على بعض ما يُسوِّغ مَسعانا، ويمتلك من المؤَهِّلات ما يُضيء جوانب نحتاج إلى مزيد تَعرُّف عليها في البحث الذي نحن بصدده. وشأن زملائه المغاربة لم نجده دوَّن ولا نَشر ما يُسعف في هذا الباب، ترى كُتَّابنا يَعِفُّون عن هذا المرام، وإن قُيِّض لهم حديث بشأنه تَجنَّبُوه إلى ما هو أبعد، أو واقِع على الأرجح في ظله؛ ولذلك ذهبتُ إلى شغموم بهمومي، وعرضتُ عليه انشغالي، وبعد تشاوُر وتحاوُر في غمرة زمالة أدبية موقَّرة، تحصَّل لديَّ منه وثيقة مخصوصة وجدتُ فيها بعض ضالَّتي، وقَدْر جواب عن سُؤْلي، وهو ما سأعرضه هنا وفق ما يقتضيه الموضوع، ما أمكن، من ترتيب وتدبير.

(١) سنبدأ معه من حيث تَصحُّ أي بداية تخص أدوات الكاتب. أوَّلها، مِن حسن الحظ، ما يعدُّه الحاجة إلى اللغة ورعايتها، من أول الطريق:

«لقد اكتشفتُ أهمِّيَّة القاموس بالنِّسبة للكاتب، وهذا كل ما في الأمر.»[١] وإن سألْنَا فِيم تكْمُن هذه الأهمية؟ يقول شغموم: «إن المُعجَم واحد من الأدوات الأساسية بالنِّسبة

[١] من ورقة مخطوطة زوَّدَنا بها الكاتب، بعنوان: «كيف أعمل».

لكل كاتِب كيفما كان الجنس الذي يكتب فيه؛ فالمعجم يساعدنا على ضبط اللغة والإملاء، ويسمح لنا بمراقبة دِقَّة الكلمات التي نستعملها ويعطيها الكثير من المعلومات المُلَخَّصة التي قد نحتاج إليها ونحن نكتب.»[٢] يُولِي الكاتب، أيضًا، أهمية خاصة للموسوعات ذات الاختصاص، وقد لَمَسْت هذا الاهتمام مُنتظمًا عند الروائيين الواقعيين، الذين لا يفوتهم نَبْر ولا لون ولا رائحة، وفي الحِرف والصناعات، حرصوا على التقاطه، وتدوينه، وتنظيمه يكون لهم عونًا في الوصف، وتعيين حِرَف شخصيات رواياتهم، ورسم الجَو الحي الذي ينغمسون فيه؛ ترى المهن عندهم كلها واضحة بأدواتها ومَنتوجِها كأنك مع أصحابها لا مع كاتِب شُغْلُه الحكاية مُتموِّجَة بالخيال، بُدُّه ما أبعد وأغْوَر من المهن. كذلك هوبلزاك، لمن يعود إلى موسوعته الروائية العظمى «الكوميديا الإنسانية» يجدها تضجُّ بالخبرة من كل نوع، ومثله فلوبير في عمليه الكبيرين «مدام بوفاري»، و«التربية العاطفية»، قبلهما، في الحقيقة، رابلي، فبَعدَهما ألان روب غرييي، المهندس الفلاحي، أصلًا، وزميل مدرسته السَّرْدية اللذين بَرعا في الوصف الشَّيْئِي، ومثل جزءًا من فن الرواية الجديدة.

(٢) ينزع شغموم إلى تحصيل الخبرة بواسطة الموسوعة المتخصِّصة، إذن، واجِدًا فيها بُغية لا يَعدِلها الخيال نفسه، رغم أنه عِماد للروائي في فنه: «إذا احتجْتَ إلى وصف دقيق لطبع ما من الطباع، أو توظيف أسطورة أو جانِب منها، أو حادثة تاريخية، إلخ ... لا بد من العودة إلى موسوعة سيكولوجية، أو جامع للأسطورة أو مؤلَّف في التاريخ ... إن الخيال الذي نستعمله في الإبداع الأدبي هو زادُنا وعُدَّتنا الكبرى يحتاج بدوره إلى زاد وعُدة توجد خارجه.»[٣]

(٣) يعتبر الميلودي شغموم الكِتاب جزءًا من عملية التعلُّم، يأتي إليها، أولًا، من القراءة، وبهذه يقصد القراءة كعمل جادٍّ، مُنَبنٍ على الاعتكاف: «يحتاج إلى أدوات عمل هي الكرَّاس والعقل اليقظ أو القلب الحي.» وثانيًا، باعتبار تعلُّم الكتابة ينجم عن قراءة أعمال كُتَّاب سابقين: «تتعلَّم لتعلم إذا اجتهدْتَ واستطعْت! ولهذا كنتُ أمارس القراءة بهذا الشكل.»[٤]

---

[٢] المصدر نفسه.

[٣] المصدر نفسه.

[٤] المصدر نفسه.

(٤) يقرن شغموم مِهنته في التدريس قرنًا مباشرًا بالكتابة جاعلًا مسطرتهما واحدة، يرى بحُكم خبرته في الميدان، أنه إذا كان المعلمُ يحتاج إلى المَرجِع، والبيداغوجية، وإشراك التلاميذ، وما إلى ذلك، فهو بهذا المعنى: «كاتِب يضع دائمًا أمام عينيه قارئًا محتملًا ولا يستطيع أن ينجح في عمله بدون مراعاة متطلبات وإمكانات القارئ.»[٥] نفهم هنا أن هذا الكاتب بالذات يأخذ بالحسبان حضور القارئ، كشريك أساس إليه يتجه النص.

(٥) ينتقل بنا شغموم بعد هذا إلى طَور عملي، مباشر، مُتعلِّق بطريقة الأداء الخاصة بالكاتب من جهة توزيع وقته، وتدبير طاقته، كأي عامل، وهذا نادرًا ما نَسمع الكُتَّاب يَتحدَّثون عنه، جاعِلين من هذه الممارسة جزءًا من «حديقتهم السرية». علينا أن نثق فيما يقول في هذه الفقرة نوردها بها حرفيًّا على طولها:

«الكاتب، من ناحية شكل شغله عامل، ما في ذلك شَكٌّ، إنه مثل النحلة العاملة، مثل عامل البناء، يبني جزءًا، جزءًا، طوبة، طوبة. والكاتب من حيث وقت العمل، أو المزاج، ثلاثة تقريبًا: الصَّبَاحي، والزَّوالي، والليلي. ولكن كل واحد من هذه النماذج يدخل إلى معمله، ويُغادره في أوقات معلومة ومنتظِمة. والفرق الكبير بين الكاتِب والعامل البسيط هو أن الأول دائمًا في حالة كتابة، حتى وهو خارج معمله: عَمل اليوم يُهيَّأ مِن قَبْل، قَبل اليوم، البارحة مثلًا. (...) للكتابة بداية خارج الكتابة: القراءة والتأمُّل، ومشاكل الحياة، إلخ ... وعندما يجلس الكاتب ليشرع في الإنجاز كبداية رواية مثلًا، تأخذ البداية معنى الشروع في الإنجاز.»[٦]

(٦) هذا ما يقود إلى الوضع المركزي للكتابة، كما أَلْحَحْنا عليها سابقًا، بوصفها حِرفة أو مهنة، شغلًا يَتطلَّب الاحتراف ومُقتضياته، والميلودي شغموم بين قِلَّة وَعَوْا هذا المقتضى، ولعله وطَّن نفسه على تُمثُّله. لذا يسأل ما الذي تعنيه كلمة «مَعْمَل» أو«مَكْتَب» «إذا كنا لا نتكلم عن كاتب مُصنِّف، ومكرس، ضمن خانة الكُتَّاب المحترفين»؟ وبالنسبة إليه إنَّ رُوح العمل واحدة، وكذلك شروطه، بين المحترفين والهواة، ما عدا في المدة التي يقضيها كل واحد منهما في الإنجاز.

(٧) من المسائل التي تثير الفضول أيضًا عند عموم القُرَّاء التساؤل عن الأماكن التي تُناسب أكثر عمل الكاتب من غيرها، وهذا كثيرًا ما يَتردَّد في فرنسا، مثلا، حيث اعتاد

---

[٥] المصدر نفسه.

[٦] المصدر نفسه.

الكُتَّاب أن يتخذوا من طاولات المقاهي موضعًا لنشاطهم، حتى إن هناك مَقاهيَ ارتبطَت بأسماء أعلام، أشهرها مقهى «لي دوماغو» — مع مقهى لوفلور، أيضًا — بشارع السان جرمان، الذي أَلِف جان بول سارتر، وسيمون دو بوفوار ارتيادها، وبسببهما صارت مَحجًّا للزُّوار والفضولِيِّين. وإنَّ روائيًا مجيدًا مثل موديانو اعتاد أن يُسجِّل مُسوَّداته الأولى في مَقاهٍ محدَّدة، فضلًا عن أنها الأجواء الأثيرة لأبطاله. ولم يكن نجيب محفوظ يقصد المقهى إلا للاسترواح، والدَّردَشة، فاشتهرَت في أيامه وبعده مَقهى الفيشاوي؛ حيث مَرتَع بعض أبطاله في حي خان الخليلي، ومعها أماكن جلسات ارتادها. ونرى الميلودي شغموم يحاول أن يُشبِع هذا الفضول حسب تجربته، ليقدم ضوءًا آخَر عنها، قائلًا: «لن أتعَب من تكرار أسماء بعض المقاهي مثل «لاروطند» في الدار البيضاء، و«فلامنكو» في الرباط (...) كتبتُ في هذين المكانين أغلب ما نشرتُ في السبعينيات والثمانينيات.» لينصرف إلى القول بأن: «أهم شيء في مفهوم «العمل» أو «المكتب»، بالنسبة للكاتب، هو أن يتعوَّد على ركن ما، سواء كان فخمًا أو بسيطًا، وأن يتعوَّد الناس عليه، سواء في البيت أو المقهى، وعندما يجلس هناك يكون في حالة عَمَل ويَعرِف الناس مِن حوله أنه يعمل ويُرجَى عدم إزعاجه.»

الفصل الحادي عشر

دعوة إلى محترف العزلة

(١) أحب في هذا المقطع الأخير من البحث التفصيلي أن أزج بنفسي مباشرة في خِضَم عرض الموضوع، بتقديم إضاءات وبعض ملاحَظات إضافية ربما تكون مفيدة في مِضمارِنا، هي أقرب إلى الشهادة؛ لأني أكتبها بنبرة البوح، وقصد الشهادة، وهذه أنسب للكاتب من الشرح والتحليل. لقد استنكفتُ الإشارة منذ بداية هذا المشروع، القائم على مُحاولة فَهم وشرح ما يمكن من العالَم الخاص للكتابة وأدواتها، إلى أن صاحبه مَعنيٌّ مباشرة بالقضية، مُنصرِف إليها منذ عقود، إلى أن أضحَت تُلازِمه، ويعتبرها مِراسه الأول ويقين حياة، بعد أن قضى ردحًا من العمر في تعليم الناشئة صغارًا وكبارًا، والتزم مثل أغلب أبناء جيله بقِيَم الوطن والأمة، حتى ضاعَت أو مُسخِت شعارات لنهب السُّلطة والمال، بدل الإخلاص للناس والحياة. بعد هذين المَسلكين اللَّذين يأسَف على مصيرهما الحالك، تنزَّلت الكتابة عنده وما تزال، في الأطوار المختلفة لحياته مَنزلةَ وجود صميم قبل وبعد الهشيم، أغوَته وهو يتعثَّر في خطوات فتوة تقود أيامها إلى طرقات مرسومة وحْدَها، أو حيث يراد لها أن تكون سالكة، وما هو إلا خطوة، خطوة، يحس أنه يقتفي أثر نفسه، يراها تذهب إلى جهات ومَناحي لا يَلتفِت إليها أحد ممن حوله، أو هي من قَبيل البعيد، المتواري خلف الحُجب، والساكن في أغوار النفوس، التي كانت في ستينيات بداية شبابه مشتعلة بالآمال، مُتحرِّقة للوجود، ومُتطلِّعة للقول والتنفيس، لكن على أي وجه؟ وبأي لسان؟[١]

[١] انظر كتابنا: كتاب الذات، ويليه كتاب الصفات، منشورات أحمد المديني، الرباط، ٢٠٠٤م، (يُقرأ الفصل المعنون: الملاذ أو عزلة النص، في القراءة والتجربة، ص ص٨١–٩١).

(٢) أن تتعلم لغة، وتتنقَّل في سجلات تعبيراتها وثقافتها لا يكفي، كما لا يضمن بأي حال أنك ستنبغ فيها، أو تصبح من كُتَّابها، تنسج قولًا آخر فيها، واحدًا من أجناس أدبها، الأدب لا غيره. فحين عصيت رغبة والدي، الذي أراد لي كلية الحقوق مَسلكًا دراسيًّا بعد حصولي على الثانوية العامة، سيسمح لي بالتخرُّج محاميًا، وهو يرى المُحامِين يَصولون ويَجولون أمامه في المحاكم، وذوو ثروة أيضًا لا مساكين كالفقهاء والمُدرِّسين، وقصدتُ كلية الآداب خفية ظننت عندئذٍ أنها المقصد الذي لا غنى عنه لمن ابتلي مبكرًا بالأوراق والإنشاءات الأدبية، وطفق يجد في رفقتها متعة غامضة لا تقل غموضًا عن مراميها الخفية، وبُعدها عن المادي والناجع الملموس؛ أو ليست جملة كلمات وصور وإشراقات تتلامح بعيدًا كالسراب؟!

ولَكَم وَجد رحاب هذه الكلية أضيق مما سَعَت إليه نفسه، رمتْ به إلى طيَّات الماضي العتيق شعرًا ونثرًا، نحوًا وبلاغة وتدوينات تراثية من كل لون. وهي إذا كانت تُعلِّم أصول العربية وتُفقِّه فيها، وتصون اللسان عن أي زَلل، وتُسلمك، إن اقتدرْتَ عليها، ناصيتها، فإنك لن تبلغ منها بالضرورة أرَبَك، أو تُنيلك مُنى القول الخالص، كما يَتهيَّأ لمن يجيد إنشاءات مدرسية. قد تَقدَح الزِّناد، إنما لا بد لك من أن تكون سلفًا حامل نار، ولك في وجدانك ولحمك ما يحترق.

(٣) شرط لا غنى عنه. اختلفَت فيه التسميات: سمَّاه القدماء نار عبقر، والمحدَثُون توزَّعوا بين أسماء شتَّى، كلها تشير في النهاية إلى معنًى واحد: الموهبة، الاستعداد الفطري، التوهُّم، ومثله. بينما تجد كل شاعر ينعَت المعنى على حِدَة، يُكيِّفه حسب مقتضى إحساسه ومستوى تعبيره، أغلب الأدباء يتحدَّثون عن نار داخلية، والشاعر الألماني ريلكه يجعلها بمثابة الشيء الوحيد الضروري، الَّذي بدونه لا يستطيع المرء أن يعيش، فإن استطاع فلينصرف إلى غيرها، ذاك أفضل له وبه أليق. عبد الوهاب البياتي وضَع اسم عائشة مرادفًا لتسمية النار/الموهبة. بينما قلَّ أن يخوض الرِّوائيون في هذه المتاهة، لا تَهوينًا أو استخفافًا، وإنما لإيمانهم بأن عملهم مرتبِط أكثر بالصَّنعة والمثابرة، ولأن الرواية جماع عالَم مركَّب من الحيوات والشخصيات والمَصائر والفضاءات والحبكات، تستدعي نسجًا مُعقدًا ومهارات لصُنع عالَم تَخْييلي مُحتمَل مُقابِل عالَم واقعي، ناطِق باسمه ويطمح أن يتجاوزه، ذا في حد ذاته عبقرية، لكن بدون عبقر.

(٤) سأقول إني بطريقة ما أحسستُ بتلك النار، لا لاهبة، حارقة، كما في طفرات لاحقة، وإنما وهي بين الضلوع جمرات صغيرة، تارة تَتقد، وأخرى خابية تحت رماد

مُتشابه اليومي، ومُتعِب العيش ومُقلِقه العادي، إلى أن يثقل على النفس حدًّا لا يُطاق، فتنزع هذه إلى التخفيف عن بلواها، وتذهب بحثًا عن خلاص أو متنفَّس في كلمات مقدوحة من نار بركانها، وهكذا. وبما أننا تعلَّمنا أن لا قول صحيح يرسل على عواهنه، كما لُقِّنَّا في كلية الآداب، وبموازاتها من القراءة الشخصية المستميتة، أن الكلام تنتظمه أنواع، ويُسكب في قوالب، وهو بدءًا ينقسم إلى شعر ونثر، فقد راحت أطراف القول تتجاذبني، لا أعرف حقًّا أيها متيسِّرٌ، وطيِّعٌ للاستعداد والإمكان في آنٍ. أظن أني وَعَيت في وقت مبكر، وبتأثير القراءة المتواصلة، وطموح لم يفارقني لاختراق آفاق القول المبذول، بأن الكتابة الأدبية، ولا أحب تسمية «الإبداع»، فضلًا عن عموميتها، لا تُرمَى هكذا مثل طلقة طائشة، وكثيرًا ما تصيب ضحايا عابرين لا علاقة لهم البتة، لا بالإبداع ولا بغيره، المساكين! أقول: وعيتُ أن مَن يريد أن يصبح كاتبًا، لنقُل أديبًا بإطلاق، يحتاج إضافة إلى «ما بين الضلوع» إلى معرفة نِسبيَّة بما يريد، وبالكيف القولي الذي سيبلغه ما يريد، وهو في كل خطوة يستمع إلى داخله ويختبر قُواه، ولا يكفُّ يحلم.

(٥) الحقيقة أني، في بداية تَعلُّمي الجامعي، في منتصف ستينيات القرن الماضي وما تلاها، وجدتُني أترعرع في مناخ تعليمي مزدوَج السِّمات، متناقض المَعالم، ولا أظن في الحالتين أنه كان مسعفًا لإنعاش الروح الأدبية الخلَّاقة، ولا لتربية الذوق الفني لأي أديب مُفتَرض وحالم، اللهم أن يكون نرجسيًّا، أو مسكونًا بِجِنِّية مخيفة غالبة على المخيال الشعبي، تُدْعى «عيشة قنديشة»، وربما ميَّالًا لسماع الحكايات في أطراف المدينة، والمدينة فاس، لو علمتم، لإشباع فضول، وتَزْجِية وقْت، والتخفُّف من أوزار وقت هزيل، متواتِر، يمضي دائمًا في ليل مجهول، وبمَعِدة ليست دائمًا ممتلئة، لتقول للرأس غنِّ، جريًا على ملفوظ المثل الشعبي، من ناحية، الدرس التقليدي التراثي، على يد أساتذة وفقهاء، من النابغين بلا ريب، مغاربة ومشارقة، لكنه درس الماضي كله، ولا صلة تكاد تُذكر له مع الحاضر؛ أي الأدب الحديث، وهو ينتعش حيوية في المشرق العربي، وفي طَور التكوين في مغربنا، كما سأعي لاحقًا. ومن ناحية أن الدرس الجامعي كان موضوعًا في إطار طلابي ساخن جدًّا، تحكمه ظروف البلاد المتوتِّرة، وتتخاصم فيه السُّلطة الحاكمة مع مُعارضة سياسية تتخذ من التنظيمات الطلابية جناحًا هجوميًّا لها، وهي ترفع شعارات التَّقدُّمية والتغيير، بل الثورة على الحكم. إنه، إذن، تعارُض شاسع بين طريقين، بينما لم تكن قدرة الاختيار مُتاحة ولا سهلة، وأصعب شيء أن تشق طريقك الشخصي، الحالِم نوعًا ما، ما دُمت تنزع نحو التعبير الذاتي، الأدبي، في مناخ شبه مُعادٍ للذوات، ويوجد فيه مَن

يعتبر نفسه ناطقًا باسم الجماعة، ينوب عنها في الفقه والإصلاح، وفي السياسة والشأن العام، سواء بسواء. أي كاتب هذا الذي سيكون في جو مَحكوم بالوصاية، إن وُجِد فلسانه مُستعار، أو ينبغي أن يرتدي جُبَّة المصلح وينطق بوعظه؟!

(٦) إنما لا بد مِن الاعتراف بأن هذه المرحلة الجامعية الأولى، باعتبار أن مراحل أعلى منها تَبِعتُها في فرنسا (أُسمِّيها المرحلة الباريسية السوربونية) زوَّدَتني بالضروري، الأساس، لمن يريد حقًّا أن يتعلم العربية بحق وحقيق، فإذا غامر بالكتابة فيها، فإنَّ زاده منها وفير. هو جل ما أسلَفْنا الحديث عنه في مطلع هذه الدراسة عن عمل الكاتب العربي، وفق مُقتضيات المعارف التي نصَّ عليها عبد الحميد الكاتب، وابنُ الأثير خاصة، وتطلَّبَا الإحاطة بها بالتعلم والإجادة.

فلقد وجدتُنِي أغرف غرفًا من علوم العربية في مظانِّها الأم، أكتشف شيئًا فشيئًا أن ما تعلَّمتُه في السِّلك الثانوي نُثار لا يُقيم الأوَد، خليطٌ بين قديم وحديث، ولا مستقَرَّ، مما أقنعني مبكرًا أن السبيل إلى نهج الأدب الخلَّاق يحتاج إلى الصعود تدريجيًّا من الجذور، من الأصول إلى الفروع، هكذا فأنا تتلمذتُ في النحو على الفقيه بن عبد الله الذي كان يحفظ في صدره إلى جانب القرآن الكريم وشروحه كاملة مُصنَّف النحو الخطير: «مغني اللبيب في كتاب الأعاريب» لابن هشام الأنصاري، وفي البلاغة على سيد العابد الفاسي أحد مشايخها في جامعة القرويين، وفي الشِّعر الجاهلي على واحد من فطاحله الدكتور محمد شكري فيصل، مثلما درستُ المتنبي وأبَا تمَّام على الواحد الفَذِّ في هذا المبحث الدكتور نجيب البهبيتي، ولم يكن أخطر في تعليم النَّقد وشرح النصوص وتفكيكها قبل زمن البنيوية والتفكيكية نظير لأستاذنا أمجد الطرابلسي، الذي تَدِين له كليات الآداب المغربية خلال ثلاثة عقود متوالية بكل شيء، تقريبًا؛ لأنه أرسى فيها فنَّ وعِلمَ قراءة النص الأدبي، وتذوقه، وفهمه، وتوصيف مبناه وتوليد معناه؛ هذا كله فات أدباء هذه الأيام، فلا تَعجبَن أن انقلب شأن العربية عاليها سافِلَها!

(٧) آمنتُ، إذن، بأن التمكُّن من الأصول ضروري للكاتب، قبل الانتقال إلى ما بعدها، كل ما استحدث وجَدَّ؛ لذا واصلتُ تعلُّمي للأدب الحديث بأنواعه ومشاربه المختلفة، عربية وأجنبية، من غير أن يكون لي هَدْيٌ دقيق؛ لأني وأنا أتعلَّم سأجد نفسي أَتنطَّع بمحاولة المُشاركة بدوري في تكوين النص الأدبي الحديث في أدب بلادي، ميَّالًا إلى القصة القصيرة، أو ما ظننتُه مثواها. وما أُحبُّ أن ألفِتَ إليه النظر هنا أن الكاتب الذي أصبحْتُ، بمثابرته واعتراف وسطه، تكوَّن واستمر بالقراءة، استشفَّ رحيقها ولم يُبالِ بالحثالة، لا غنى

عنها لصَقْل الموهبة وفتح آفاق المعرفة والخبرة اللازمين لمن يَتصوَّر نفسه في وضع مُنشِئ إضافي للحياة وُمعلم فيها. وإذ قوَّى الذهاب والإياب بين هذين القُطبين شَكيمَتي اللغوية والثقافية، فقد أظهرني على مواهب ومَجازات الآخَرين، ومنها تشجَّعتُ لِأجُوز أبعد وأغْوَر نحو المَسالك المجهولة، مُؤمنًا أن الكتابة دومًا استكشاف لمجهول، واستحضار لغياب، لُغتي وصِوَري بينهما أبدًا على قلق.

(٨) وجدتُ أن الوسط الأدبي الذي نشرت فيه نصوصي الجدية الأولى في مطلع السبعينيات الفائتة، قد ضجَّ من حولي ونفر، تسرَّع يحكم عليَّ بأني غاوي لغة، أسيرُ لعبٍ لفظي، أتخلَّى عن المحسوس، أُوثر عليه المُجرَّد، بالأحرى أشغف بعبارتي، بصوري طافحة بالاستعارات، تَقفِز على الواقع وهي تنشد الكمال والبهاء فيه. لم يكن هذا اللَّمز خاليًا من صحة، لولا ما شاب ثقافة وذوق، وأيضًا، الأيديولوجية الكامنة خلفه من قصور وغمز من كل كتابة تشق عصا طاعة خطاب الواقعية المباشرة، والدعاوى التحريضية، تلك وقتها كانت وظيفة الأدب. لقد جاء اهتمامي الخصوصي بالمفرَدة المنتقاة، والعبارة حسنة السبك، والصورة المضيئة، المُجنَّحة، من اعتبار أن الأدب من الفنون الجميلة، واللُّغة أداتها الأولى، هي لَبِنات عمارته، والبيان مُجتلاه ومَقصِده، فعليها المعوَّل، وذاك كان قصد الجاحظ وهو يتحدَّث عن المعاني المبذولة في الطريق. غير أني كنتُ أعني وأعنى أيضًا بأهمية وضع الأدب في مَقامه المستقلِّ بذاته، القائم بخصائصه، الناهض بعُمُده لا بالمحتوى المُوجَّه نحوه، والواقعية التبشيرية الانتقادية الموجَّهة له. أستطيع القول بأن هذا الاقتناع قاد خطواتي في درب الكتابة، ولم أَزِغ عنه يومًا، بكل ما أخضعته له من تَشذيب وتعديل، وأحيانًا إعادة نظر جذرية. لكن كل نص أجلس لكتابته، وأرى أن أيَّ كاتِب جدير بفعل ذلك، يحتاج مني إلى انتباه لصوغ مفرداته، وصَقْل كلماته، وحُسن ترتيب عبارته، لتأتِي على الوجه الحسن، في ذاتها، وبجرسها، ومتناغمة مع المعنى الذي صِيغَت له، ويجب أن تنقله بدقة وفصاحة وبيان. وهذا لا يجعل مِنِّي سجين اللغة، ولا لغتي؛ لأن الحياة والمعرفة والخبرة تَشحنُنا باستمرار بمزيد، لنكتشف أن القاموس لا يَسعُنا، ولذا نذهب أبعد من مادته، فنُنقِّحها بلغات أخرى، وأكثر منه نقلب العلاقات السائدة للملفوظ ونحن نقيم صرحًا لا ينتهي من المَجاز الباهر، في الشعر، وفي النثر كذلك، لِمَ لا؟! اقتناعي أن لغة الأدب لا نهائية شأن آفاقه، ولا أكفُّ أرسخ هذا المعنى في ذهني، ووجداني.

(٩) أقول وجداني. ما معنى الكتابة بالوجدان؟ هل هي صيغة مُعدَّلة عن الموهبة أو «النار الداخلية» (كذا). إنني أعْنِي ببساطة الإحساس. الشعور الدَّفين، المُلتبِس غالبًا،

لا يستأذنك، مزيج حزن وحنين وافتقاد ورغبة واغتراب، وأَسًى وحُلُم قُزحيٍّ، وهو وضع شخصي غير قابل عندي للتنظير، إنما يقدَح زناد الكتابة المسماة إبداعية، وينبغي أن نتحرَّر منه كلما مَضيْنا نبني صرحها، لتستَقِل بلغتها وصُورها ومعانيها، مُحنَّكة باليقظة وهي تَشف بالضوء. وإنه ليحضرني هنا ما استدلَّ به أبو حيان التوحيدي في مَنشأ الكلام، فأجده يواتيني، ونافع في الفصل بين حال القريحة، ووضع التعلُّم؛ يقول: «قال شيخنا أبو سليمان: الكلام ينبعث في أول مبادئه إما من عفو البديهة، وإما من كدِّ الرَّوِيَّة، وإما [أن يكون] مركَّبًا منهما، وفيه قواهما بالأقل والأكثر؛ ففضيلة عفو البديهة أنه يكون أصفى، وفضيلة كدِّ الرَّوِيَّة أنه يكون أشْفَى، وفضيلة المُركَّب منهما أنه يكون أوفَى وَفِيٍّ؛ وعيب عفو البديهة أن تكون صورة العقل فيه أقل؛ وعَيب كدِّ الرَّوِيَّة أن تكون صورة الحس فيه أقل، وعَيب المُركَّب منهما بقدر قِسطِه منه: الأغلب والأضعف.»[٢] لذا فعيب الكاتب أنه شخص يعيش الفصام — لا كعصاب طبعًا — بحكم مهنته، لِنَقُل: إن ما يكابده ليس هو بالضرورة ما ينقله أو يُصوِّره في الورق. هذه إحدى علامات النُّضج فيه، وإلا سيبقى ساذجًا، بسيط الكتابة، ضَحْل المعنى؛ أي بلا عمق أو بُعد. الكاتب هو غير سارِد الرواية، وإذا غلَب المؤلِّف على السارِد وتقمَّصَه أضاعه، ولن ينجح في ضبْط شخصياته، وفي جعلِها تعيش حياتها وفق مصائرها، وإنما حياته؛ لذلك سيخفق في صُنع الرواية، أو يكتب سيرة ذاتية مُقنَّعة، ما بات يغلب على كتابات كُتَّاب رواية عربية وأجنبية، أيضًا. لقد مررتُ بهذه الورطة، أحسب أنِّي خرجْت منها، وكُلَّما أستعِد اليوم لاقتحام تجربة رواية جديدة إلا وأشعر بالتهيُّب، ولا أكف أُقلِّب السيناريوهات والخطاطات والبدائل؛ لكي أستبعد نفسي كليًّا، وأجعل شَخصياتي تَتشبَّع بتجربتها الخاصة. أظن أنه امتحان مُستمِر يخضع له كل كاتِب مسئول أمام جدارة الأدب.

(١٠) بين تحكيك اللغة، وصَقْل العبارة، ثم بين الامتلاء بالوجدان وإدراك المعنى، فبيْن نَقلِهما على وجْهَي الإقناع والإمتاع، لا بديل عن الأسلوب الحاكي، الواسم والموسوم، الناسخ والمعبِّر والمُصوِّر والباني والمُوحي، وصانع الإيقاع. حين تجلس للكتابة، وتعكف عليها، لا تفكر منطقيًّا في الطريقة؛ بكل تأكيد تَروم الصياغة في شكل أدبي بعينه، قواعده معروفة سلفًا، وأنت تلعَب في مساحتها وبأدواتها، وقد تخترقها كما تُشوِّهها، إنما في

[٢] الإمتاع والمؤانسة، م. س، ص١٣٢.

كل حال يكون الوعي بالشكل ضروريًّا وحاضرًا دائمًا، وإلا فهو خبط عشواء، لذا يتعثَّر المبتدئون، ويَفشل المتسللون، ولا يواصل إلا الصَّنَعَةُ الموهوبون المحكِّكون، بينما يتولَّد الأسلوب وحْدَه بالامتداد والترسُّب، مثل مياه جوفية لِسقيا أديم الأرض. اجتَجتُ مثل غيري أن أنتبه تدريجيًّا إلى توفُّر هذا العماد الرئيس لكل كتابة، بدون ارتكازه لا تكون. من مجموعة قصصية إلى رواية، إلى قصيدة، وكذلك في أبحاثي الجامعية والنَّقدية، رغم التدفُّق اللغوي، والانثيال الصوري، والانفتاح المَجازي، ما يوحي بالانفلات، إلا أنه انفلات مشدود بإحكام إلى نزعة فنية تُدبِّر لعبه، يتأتَّى إبلاغها بأسلوب. أنت تعي أسلوبك، لكنه لن يصبح متحقِّقًا إلا عندما يُعيِّنه ويخصصه قراءٌ محترفون، ويوم يتم ذلك للكاتب فقد دخل حقًّا إلى محفل الأدب من بابه الواسع، وسيغتني الأسلوب الأدبي كله، زادٌ يتغذَّى بأسلوب عامِل جديد في صرح القول. ولن يتم لك ذلك إلا إذا كنتَ وصِرْتَ كُلَّك في محفل نشاطك؛ لذلك صَدرَت عن بوفون (Buffon ١٧٠٧–١٧٨٨م) قولته الشهيرة: «الأسلوب هو الرجل نفسه.»

(١١) أَصِل إلى قضية محورية في عمل الكاتب الشخصي والنظامي في آنٍ. تثير فضول القراء حينًا، وتجسُّها أسئلة النقاد حينًا آخر، في الحالتين هي هنا من صميم موضوعنا. يمكن ربطها مباشرة ببوفون نفسه في تعريفه من بين إضاءات أخرى للأسلوب بأنه: «النظام والحركة اللتان نضعهما لأفكارنا». يذهب الكاتب إلى أوراقه ليدوِّن أفكاره أو مشاعره، وهو كأيِّ صانع يَحتاج إلى مَقرٍّ عمَل. نحن أبناء ذلك الجيل لم تكن لنا أبدًا أماكن مُخصَّصة لمراجعة دروسنا وحفظ مُقرَّراتنا، كل مكان صالح، وما زِلنا نرى التلاميذ والطَّلبة هائِمين على وجوههم بدفاترهم وكُتبهم بين أرصفة الشوارع وزوايا حدائق كالأحراش، وأركان خلفية للمقاهي. عقدٌ كامل وأنا أكتُب في المقهى، ولا أعرف كيف أُسطِّر حرفًا إلا في قلب الضجيج الذي اعتدْت عليه من دون أن أسمعه. كنتُ وقتها على امتداد السبعينيات «مرفوعًا» إلى سبع سموات، دماغي وإحساسي، جسدي وحده يُرى للآخرين، ومُسخَّر لقضاء العادي. صار لي بيت مُريح ولم أتعافَ من عادة المَقهى إلا بعد أن استحكمَتْ فيَّ عادة الكتابة، وبِتُّ أنظر إليها كشأن جَدِّي لا هواية تطل وتختفي، مع حلول «الوحي» وغيابه. في هذه المرحلة الأولى كانت أوراق مُتفرِّقة أو دفتر يَكفيانَنِي، مع قلم جافٍّ، أسود اللون دائمًا، لا أحب إلا هذا اللون، وأُغلِّبه على لباسي ما استطعتُ. بإمكاني أن أطلب قطعة ورق من النادل وأنشغل بملئها بشيء ما يدور في رأسي، فرأسي

دائم الدَّوَران، وحركته أسرع من حركة الأرض. وكم أعجَب لمن يجلسون من أبناء بلادي ساعات في المقاهي يَحرِقون السجائر وهم يُحملِقون في الفراغ، لعلَّهم يتأمَّلون (!). رأسي يغلي دائمًا بشيء، وجُملَتي حين تنزِل إلى الورق تأتي مُقطَّرة صافية، كأنَّ أحدَنا يُعتصر من الثاني ليبقى وحْدَه ويتفرَّد، فتتلقَّفه الورقة خِلقة حسنة.

كنتُ أعاشر الشاعر المغربي الكبير الراحل أحمد المجاطي، صاحب الديوان اليتيم والعظيم: «الفروسية»، نتنقَّل في شوارع الدار البيضاء مع بدايات العشيِّ، وعند أول نجمة نَحطُّ رِحالنا حيث يحلو لصاحب قصيدة «الخمارة» أن يجلس ويُنادِم. كم مرة باغَتَتْه وهو ينقر وزن البيت الشعري على إحدى ركبتيه، ثم يَخُط على كل ما يقع في يده البيتَ الموزون، ومما يقع علبة عود ثقاب، وقد جَمعتُ وإياه مَرَّة ظَهْر عُلبٍ استصفى منها قصيدة، لعمري الشعر الخالص. ربما تعلَّمتُ مِن المجاطي هذه المكابَدة، وإن كان هو أعظم مني، محكِّكًا ومُقلًّا حد الفناء. من يَطَّلِع على مخطوطاتي الأولى أيام زمن القلم، سيراها تخلو تقريبًا من الخدوش والرُّتوش، ببساطة لأن مراجعاتها وتنقيحَها تمَّ عديد مرات في دماغي وتصوُّري، كل مفردة، جملة، أُوقعها، أُموْسِقها، وهي نثرية شعرية، شعرية نثرية، بين نَومي ويقظتي أكتبها، وقد أنهض أو أنْسلُّ من بين القوم لأدوِّنها، لا أحب أن تفوتني لحظة الكتابة، ما تَيسَّر في الخاطر منها ينبغي أن تُسجِّله فورًا أو تَبرد جمرته لتنطفئ، فإن عُدتَ إليه بَعدَ تَعطُّلٍ أو وَهن، ستجدُ فات الأوان.

(١٢) أستطيع أن أقول: إن كل ما كتبتُه قبل أن أنتقل إلى فرنسا — للدراسة، أولًا، وللإقامة، تبعًا لذلك — لم يكن إلا هِواية قياسًا بما تلاه. ففي باريس احترفتُ الكتابة، والبحث الأكاديمي معها تدريجيًّا، إنك هنا إما مُحترِف أو عابِث، لا توَسُّط بينهما على ما عشتُ وعرفتُ، والباقي هُراء ومَضْيَعة وقت. طبعًا، ثمة الحياة بتلاوينها، باعتبارها عيشًا غميسًا، وحْدَها، أو مادة تجربة.

كل واحد عليه أن يُقرِّر مصيره بمفرده، والكتابة مسئولية وُجودية، إنها هُويَّتك، فأعدَّ لها عُدَّتها اللازمة، خاصة في مجتمع المنافَسة والاختيار المفتوح والمواهب الكثيرة المتجاوِرة. انتهى زمن كتابة المَقهى، وحلَّ العكوفُ على الذات وسُكنى العزلة مقرًّا للكتابة، لا ينبغي أن يُشوِّش عليها كائن أو طير أو موسيقى، ففي الرأس ما يكفي من الجلبة، ومن القارَّات تَعبُرها بشريات بأفراحها وأتراحها وطقوسها؛ عالَم كامل وأحلام وكوابيس، وحكاية تتلو أخرى، وحياة تَمضِي بإيقاع سريع تستفزُّ الكلمات لملاحقتها. وأنت تمضي في رحلة العمر والتجربة حلوِها ومُرِّها، وبالثَّقافة ضرورة تَتعلَّم أن تهدأ، وتتبصَّر، وتنظر إلى

الكتابة مسارًا صوفيًّا، واختبارًا للعقل والوعي، تُصبح أصغى إنصاتًا لنفسك وما حولك. ومن غير أن تَتملَّكك أي نزعة رَسولية أو غرور ستشعر، شعرتَ، أنك تَبْنِي، بَنَيتَ، وعلى الصرح أن يتواصل ارتفاعًا ورسوخًا، وها أنت تنتمي إلى سلالة الكتابة، فاحترمها، بَجِّلْها، فلا حياة لك سواها، وبدونها.

(١٣) يعني هذا في الخلاصة أن الكتابة هي العمل، والعمل هو الكتابة، بجد ودأب وانتظام، وهذا نسقٌ يسنده الحاسوب بشدة. ظللتُ وقتًا متوهِّمًا أن الانقطاع عن الكتابة بالقلم وعلى الورق سينهي استعدادي، أو بالأقل يُضمر قدرتي، كما كنتُ أظن في وقت سابق أن الحياة بما فيها لا تطاق إذا انقطع المرء عن التَّدخين، إلى أن اكتشفتُ العكس وفضائل مجهولة لي. آخِر ما أحب التوقُّفَ عنده لأنهي عرضي الشخصي أن العمل بالحاسوب نَقلَني إلى مرحلة مختلفة جدًّا من الكتابة، حيث أتعامل مع شاشة، وأرقن على أزرار، وهما أداتان مُحايدتان إطلاقًا، وهناك ذاكرة تحفظ كلماتي، وطُرُق للتوزيع والتعديل والإحصاء، إلخ … مع هذه الآلة يجري احتساب العملية كلها تقريبًا في وقت واحد. فأنتَ تجلس، وتُفكِّر، وتنتقي لغتك، وتصوغ، وتبني شخصياتك ومِعمَار قصتك، وتفتح أفق الخيال لِنَصِّك، تُقدِّم، تُؤخِّر، تَحذِف، تُنقِّح، بنفس واحد، وبطريقة مركَّبة، وتُقرِّر أين تُواصِل، وحيث تنتهي بكلمات محسوبة، لا زيادة ولا نقصان. العمل بالحاسوب مباشرة، لا الذين يُسوِّدون وينقلون بعد ذلك، نقيض الكلام الفضفاض والتكرار والهَذْر، واللغة والصِّور والأبنية الأدبية معه شاخصة أمامك حية. وأخيرًا خلاصة الخلاصات، سيطلعك عليها كل الكُتَّاب المحترفين، عندما كانوا يَستخدمون الآلة الراقنة، وانتقَلوا إلى الحاسوب، هي أنك تجلس إليه في وقت مُنظَّم، تُشغِّله فتضيء الشاشة، وإذن: هيَّا، تَفضَّل! أي لا تنتظر «وحيًا» ولا أُصِبْت بصعقة، وتدريجيًّا بناءً على المتراكِم في عقلك ووجدانك سترى الكلمات تبني صرحًا لم تتوقَّعه رغم أنك مُصمِّمه، وستجدك تَحلم وأنت يَقِظ، ويَقِظ في غمرة حُلمك، إلى أن تتركك الكلمات ويَنهدَّ جسمك فعلًا.

(١٤) ولكي لا ينهدَّ تمامًا، وتتمتع بكتابتك وجسمك في آنٍ واحد، فأنت في حاجة لرعايتهما معًا. والرعاية أنواع، ولها معانٍ. في بداياتي لم أكن أَعير لهذه الناحية أهمية، أعتبرها أسلوبًا مُتبرجِزًا، زمن الحلم اليساري، بلا نهاية. سهرٌ طويل، نومٌ قليل، تغذيةٌ مُتقطِّعة، تدخينٌ شَرِه، وعنفوانٌ دائم تأتي معه الكتابة في أي وقت ومكان. أحيانًا كان البحث يتم عن مُحفِّزات خارجية، كالحطَب لنار الكتابة، كغارة حب مفاجئة. الداخل بركان لا يتوقَّف عن رمي الحمم، وأنت تكتب، تكتب، بلا حساب ولا ثواب. لا تُعير حسابًا

للأشكال والقوالب، واللُّغة كأنَّما تُصاغ وحْدَها، النَّص سبكُه ونظامُه اللاوعي يتحكم فيه، وحتى دون أن تقرأه تجد أنه ما طلبت بالضبط، وأكثر. في وقت لاحق، ستحيط نفسك برعاية طقوسية، مادية ومعنوية. لا تجلس إلى كتابتك إلا وأنت شبعان نومًا، ومُستحِم، حَليق، وحَسن الهندام، ودائمًا وحْدَك. يحتاج صوغ الجمال إلى إعداد مناسب. لا أحب الكُتَّاب القَذِرين، وأشباه الأُمِّيين، أيضًا، حتى وهُم عباقرة، وهو نادر. الصحو ضروري لأدب يقظ، ومُنير، وحالم دائمًا. الرياضة تفيد، تفتح خلايا الجسد، وتُنشِّط لديك قدرات خفية، تحس بعدها بقوة مدهشة، وشباب دائم. الكتابة معها تختلف عنها بدونها. أنا مَدين لها بكثير، وهي مُنشِّطي «السِّرِّي»، مع عناصر أخرى أحتفظ بها في حديقتي الخلفية. وإذ أُجدد تأكيد الوحدة حد العزلة، أحتاج إلى سعادتي الشخصية، إلى ما أسميه سرور الليل، تُجلَب فيه الأطعمة والأشربة وانشراح الخاطر، أعْبُر به رحلة الديجور، نحو غد أتطلع إليه دائمًا مُشرقًا، وبقلق، ليكون مختلفًا ومغدقًا ولِيَرسو بي مُجدَّدًا في ضفة السرور. هكذا لم نَعُد نُراوِد مَلِكًا، ولا نُخطِّط لثورات، ولا الإطاحة بالرءُوس الفاسدة، وتجفيف المستنقَعات العائمة فيما كان أمس يُسمَّى أوطانًا ورايات خفاقة. كل ما أريد من العمر أن أعمل على كتابي وأنا واعٍ وسعيد بما أعمل، عيناي مُفتَّحتان كل عام على فتنة الخريف، في باريس دائمًا أفضل، وسأسعد لو بقيتِ تُقيمين في القلب (مَن تكون؟!) لأني في حاجة إليك دائمًا، فلا أهمية لكاتِب لا يعشق، أو سَيتَنَرجَس، وهو فادح! والختم لابن المدبر، إذ قال بحق: «وارتصِد لكتابك فراغ قلبك، وساعة نشاطك، فتَجِد ما يمتنع عليك بالكَدِّ والتكلُّف؛ لأن سماحة النفس بِمكنونها، وَجودَة الأذهان بمخزونها، إنما هو مع الشهوة المُفرِطة في الشيء، والمحبة الغالية فيه، أو الغضب الباعث منه كذلك. وقيل لبعضهم: لِمَ لا تقول الشعر؟ قال: كيف أقوله وأنا لا أغضب ولا أطرب؟!»[٣]

[٣] الرسالة العذراء، م. س، ص٣٠.

الفصل الثاني عشر

الكاتب العربي بين وعي النخبة وسقوط المثال

فذلكة

يمثل هذا الفصل أرضية تكميلية لقراءة وفحص موضوع علاقة الكاتب العربي بعمله، وتَمفصل هذا بشروط موضوعية ومتعاليات أكبر منه، فيما يظن أنه محور العلاقة، ويطمح لتجسيدها ما أمكن بمقدراته، ومن ثَمَّ لا بد من تشخيص وضع وصيرورة مُنتج الأدب، في ضوء مسار تاريخي وسوسيو-ثقافي، جعلنا المغرب الحديث مجاله؛ لأنه المكان الذي نعرف أفضل في العالم العربي، ويمكن تعميم صورته بتفاوت على باقي الأقطار العربية. المهم، أن الفعل الأدبي، بوسائطه وأدواته الخاصة (المعروض فيما سلف)، سيجد سنده في هذه القراءة، بمقاربتها من منظور علم اجتماع الأدب خاصة، كرَحِم لِتكوُّن النصوص وأفق لامتدادها.[1]

تثير قضية النخبة وارتباطاتها وامتدادات المجال الذي تشتغل فيه من الصعوبات والإشكاليات أكثر مما يسمح برؤية متبصرة ويقود إلى فهم مُيسَّر واستخلاصات مُمكِنة. وهناك أكثر مِن سبب في هذه الصعوبة، خاصة حين يعالج الموضوع في النِّطاق العربي: أولها جِدته بحكم اتصاله بحقول ومباحث ما تزال في طَور التجريب، أو على كلٍّ فهي مُنسجِمة مع نماذج خارجة عن البيئة العربية بالدرجة الأولى، وعمومًا البلدان السائرة

[1] يمكن الرجوع إلى كتابنا «عزلة النص» حيث عناصر الطرح الأول لهذه المسألة، (يقرأ الفصل المعنون: صفة الكاتب، ص ص١٨٣–٢٢٧).

في طريق النمو، أكثر من توافقها مع هذه والأنماط الاجتماعية والطبقية المختلفة التي سادَت فيها عبْر العصور، وصولًا إلى العصر الحديث بِمستجَداته الهائلة. ثانيها انتماؤه إلى إطار أوسع، قد يكون الطبقة الاجتماعية، تارة، والعشيرة والقبيلة، تارة أخرى، أو تنضيدات فِئوية أخرى طَورًا، مما يجعل كل محاولة للتحديد وتوطيد المفهوم في علاقاته المتشابكة مع امتداداته وتأثيراته عُرضة للابتسار والاضطراب المفاهيمي والمنهجي. ثالثها، وليس آخرها، كون هذا المفهوم وُجِد وما يزال في نقطة تَقاطُع بين تيمات ومَدارات مُتعدِّدة، محكوم مرة بالنظرة والتحليل التاريخي، ومرة بالتوصيف الاجتماعي والتَّمركُز الاقتصادي، وبالوضع الاعتباري الثقافي، وهي جميعها مناسبة وضرورية، لكنها تتضمن في الوقت نفسه دلالة أيديولوجية، بالمعنى القدحي، بحكم إحالتها على الطبقية والفئوية المُستغِلَّة أو المتحكِّمة في القرار والثَّروة.

بيد أن أكبر صعوبة في مُعالجة موضوع كهذا، علاوة على تَذبذبه المستمر، هي المُتمثِّلة في انسيابيته إن لم نَقُل انزلاقه المستمر في الوقت الذي يشهد فيه العالم تَحوُّلات مثيرة على المستويات كافَّة، في قلبها الصِّيَغ والمفاهيم التي استتبَّتْ في العقود الأخيرة من القرن الماضي أدوات لفهم هذه الخانة الملتبسة ومعْيَرَة وضعها بين الهياكل والبنيات الرائدة في المجتمع. هكذا لا يمكن للمفهوم أن يُؤخَذ بداهة إلا عند الذين جَمدت عندهم أدوات التحليل، أو يَرتدُّون إلى حِقَب خالية؛ أي أصبحت في حُكم الماضي، أو هم بطريقةٍ ما يَتشبَّثون بمنظومات فكرية وأيديولوجية بات الواقع خِصمًا لها، وانتمَت إلى مرحلة حَكمَتها إواليات وسادت فيها تراتبيات اجتماعية هي أقرب إلى أمسِ منها إلى حاضر متسارع التغيُّر، وهو الأغلب على ما نرى. من هنا يحتاج كل محلِّل لهذه الظاهرة إخضاعها بأكبر قدر إلى التنسيب، من جهة، وإلى الأخذ بعين الاعتبار تاريخيتها، أو ما كان قد استقر منها ويسمح، بالتالي، بفهمه وتأويله من نواحٍ عدة.

نحن نميل إلى هذا، ونزيد قائلين إنَّنا نحب أن نختار من الموضوع واحدًا من تمثيلاته المختلفة، لا نَدَّعي بتاتًا أنها تَنوب عن غيرها، فكل عنصر ينفرد بخصوصيته لا محالة، وفي الآن عينه يتعذَّر فصله عن شجرة أنسابه المُؤصِّلة له، الموطِّدة لشرعيته أو لا يكون. نختار الكاتب، أو الكُتَّاب بوصفهم يُمثِّلون إحدى الشرائح المتميِّزة والقديرة والتي شَغلَت في مختلف المجتمعات مواقع متقدمة، وعبَّرَت في مراحل حاسمة من تاريخ الإنسانية عن مواقف مؤثِّرة، سواء بإبداعاتها، أو بما نادت ودافعت عنه من قِيم دَفعت عنها الثمن الباهظ. مما يُعزِّز هذا الاختيار عندنا ارتباط هذه الفئة شِبه الدائم بموقع الريادة التي

تروم التغيير أو الإصلاح، وتنشد التجديد في مجالها الخصوصي، بانسجام مع أُفق فكري وحياتي يريده للمجتمع، أيضًا.

إن وضع النخبة — من المناسب أن نُنبِّه إلى أننا نعني في الحقيقة نُخبًا عِدة لا واحدة، وأن الحديث عنها بصيغة المفرَد لا يفيد ضرورة الإفراد، فكل طبقة تملك نخبتها، وضمنها اختياراتها التي تطرحها وسيلة لعلاج أَوصَاب المجتمع، وتحقيق نهضته عدَا الصراعات بينها، إلخ ... (وجُملَتها حصَره عبد الله العروي في مُصنَّفه المعلوم «الأيديولوجية العربية المعاصرة») — نقول: إن وضع النُّخبة في أقطار العالم العربي قاطبة ارتبط تاريخيًّا، وأساسًا، بمبدأ الإصلاح، نفسه الذي سمح لها بأن تتبلور وترسم استراتيجيتها وتَصوغ دعاواها، وباختصار فإن الخطاب الإصلاحي الذي انطلق منذ القرن التاسع عشر في المشرق العربي، لينتقل لاحقًا إلى مشرقه، تأهَّل به رعيل من المُفكِّرين والدعاة السياسيين والفقهاء ليشغلوا دور النخبة ويرتادوا مُجتمعات كانت تتردَّى في التَّخلُّف، بعد أن خرجت من التَّطوُّر التاريخي وأصبحتْ نهبًا للانحطاط وتَضييع السيادة.

ويُمثِّل الكُتَّاب نواة مركزية وسط النخبة العامة للمثقفين، بتباين الاسم الذي أخذته هذه الفئة الواسعة بين الماضي والحاضر، ولدى هذه الأمة وتلك. ففي فرنسا، مثلًا، ومنذ ما عُرف بقضية الضابط دريفوس الشهيرة (١٨٩٨م)،[٢] والتي نجم عنها أول موقف كان الروائي والمُساجِل الكبير ميل زولا (E. Zola ١٩٠٢–١٩٤٠م) قد فَجَّره بمقاله التاريخي: J'accuse (إني أتهم) (جريدة L'aurore ١٣ يناير١٨٩٨م)[٣] ضد الذين أدانوا الضابط اليهودي، من دولة ومجلس حرب، وغيرهم، ومعه أصبح لفظ أو تسمية «المُثقَّفين» مرتبطًا بالبيانات والإدانات واتِّخاذ مَواقف مُحدَّدة من العصر وأحداثه. كان فردناند برونتيير مدير La revue des deux mondes وردًّا على بيان إدانة صادر من المجموعة النصيرة الداعية لتبرئة دريفوس في وَجه مُعادي السامية، قد اتجه في مقال له بالمجلة المذكورة إلى نحت اسم les Intellectuels لتعيين مَن يعتبرهم نوعًا من النبلاء: «الأشخاص الذين يعيشون في المختبَرات والخزانات، وهذا في حد ذاته يفضح مسلكًا منحرفًا من غرائب عصرنا، أقصد المَزعم الذي يرفع الكُتَّاب والعلماء والأساتذة والفلاسفة إلى مَصافِّ رجال خارقين.»[٤]

---

[٢] Winock, Michel, Le siècle des intellectuels, Ed du Sueil, points, paris, 1999, p. 20.

[٣] المصدر السابق، ص٣٢.

[٤] المصدر السابق، ص٣٢.

انطلاقًا من هذه القضية لن يظل الشأن العام حكرًا على الحُكام ورجال السياسة، بل يتعداهم إلى أولئك الذين يُفترَض أنهم مُعتكِفون على مخطوطاتهم، أو مُعلَّقون في أبراجهم العالية، فئة الكُتَّاب والمفكرين، حمَلة القلم عمومًا. ما جعل فرنسا طيلة القرن الماضي مسرحًا لمواقف المثقَّفين في قضايا تُعَد اليوم تاريخية، أثارت ضجة في وقتها، مرتبطة بكبار أعلام الأدب والفكر، وتَبلوَرت من خلالها تيارات أيديولوجية وفَنية وفلسفية، تقع في صدارة تراث الحَداثة المتوارَثة، لنتذكر أندري جيد، والثورة السوريالية، ومُؤتمر كُتَّاب ١٩٣٥م، سارتر، وريمون آرون وقضية الأدب الملتزم، وتداعيات حرب الجزائر على الساحة الثقافية الفرنسية، ولا نَنسى أخلاقيات ألبير كامي، ثم الامتدادات الملتهبة والانقلابية التي أعقبت حركة ماي ١٩٦٨م، وكان لها ما بعدها في إطلاق تيار فلاسفة وعلماء اجتماع جُدُد (ألتوسير، فوكو، بورديو، بموازاة كُتَّاب ونُقَّاد الحداثة الأدبية، بارت وسوليرس على الخصوص) وصولًا إلى ما بات البعض يُطلِق عليه «عهد نهاية المثقفين».[٥] أسماء وتيارات وعلامات اتَّسعَت وترسَّخَت بها رُقعة التأثير الفكري في مجتمعها، وأبْعَد منه حيث وجدت أصداءها القوية في الخارج العربي والأمريكي اللاتيني، في بلدان كانت نُخبُها الوليدة والجديدة تُصارِع أوضاعًا مُحنَّطة ويسعى فيها كُتَّاب مُحدَثون لانتزاع مكان تحت الشمس، بقول خطابهم في وجه السُّلطة المُكرَّسة.

لقد ارتبط وعي النُّخبة في العالم العربي بِخطَّين مُتتاليين تاريخيًّا، ومُتفاعِلَين فكريًّا وأيديولوجيًّا، واتخذ الكاتب تدريجيًّا موقعًا موجِّهًا ومؤثِّرًا بينهما، أمكنه أن يَتعزَّز مع تزايد انتقال الثقافة الغربية وتعبيراتها الحداثية المختلفة، هذه التي أسهم الكُتاب بقسط وافر في إنجازها. تَجسَّد الخط الأول في حركة التفكير لإصلاح أحوال العباد والبلاد بما يعيد للأمة فلاحها، ويُقوِّم اعوجاجها، وينقلها إلى فلك التقدُّم، أو ما سُمِّي عمومًا بمطلب النَّهضة والتجديد، وهذا بالاستناد إلى مرجعية دينية ودنيوية، سَلفية أصولية وغربية مُستحدَثة، وناهضة على إعلاء قيم الحرية والمساواة ومفهوم العقل والتجربة الحِسية والعقلانية المادية وبناء مؤسَّسات الحق والقانون. واتخذ الخط الثاني هذا المذهب مرجعًا له من نواحٍ عِدَّة عندما انطلق في حركة المطالَبة بالكفاح الوطني من أجل استرجاع السيادة من المستعمر، أولًا، وفي مرحلة ثانية لدى الشروع في وضع لَبِنات الدولة الوطنية. ولا

[٥] ن، ص٧٥٧.

يهمنا بالدرجة الأولى، هنا، استقصاء محتوى الحركتين بِقدْر ما يَعنِينا وضعهما بمثابة المثال والنموذج للنخبة التي أوكلت لنفسها ريادة الإصلاح، ثُمَّ في مرحلة لاحقة التَّخلُّص من رِبقة السيطرة الأجنبية، مع الاستفادة في الآن عينه من ثِمار التَّقدُّم الحاصل بها، ماديًّا وثقافيًّا. وسوف تصبح درجة القرب أو البُعد من هذا المنال جزءًا مما يُحدِّد هوية النُّخبة، هنا وهناك، في العالم العربي والإسلامي، ويطبع اختياراتها من نواحٍ شَتَّى. بل علينا أن نعتبر أن مسألة العلاقة مع مُنجَزات الغرب المادي ومنظومته الفكرية الوضعية، شَكَّلَت فيصلًا في كسر الانسجام الشكلي لدى النخبة الواحدة فقادت إلى تَعدُّديتها، وبالتالي تنوُّع آفاق التأويل والحلول لدحر التَّخلُّف والاستبداد وصياغة المستقبل. أضِف إليه أن خروج الثانية من رَحِم الأولى هو خطوة في طريق تجدُّد النُّخب، وتَعدُّد برامجها، وعلى الخصوص تحقيق تطوُّر أكيد في نوعية الريادة وثقافتها التي لم تَبقَ محصورة في المجال التقليدي، بل صار انتسابها إلى الأفق التجديدي أكبر وأنسب.

في هذا المناخ، وفي ظل شروطه ومُقوِّماته، ووفق مسار أصحابه، وبحساب برامجهم وتَطلُّعاتهم، كانت فئة الكُتَّاب تتوالد خارجة عمومًا من عباءة الفقهاء، تارة، ومُنبثقة من الرَّغبة في التعبير عن ذات خَفِيَّة تهمس أكثر من أن تجهر، وهي تعرف حدود عالَمها وإكراهات محيطها، تارة أخرى. إن مفهوم الكاتب، شأن المُثقَّف حديث في المجال الثقافي العربي، وإلى وقتنا ما زال يفتقد إلى وضع مُتميِّز (Statut) يمكن الإحالة إلى ضوابطه، اللهم الالتزامات التي ستصبح معلومة له، وفي السياق الذي وُلِد منتسبًا إليه منذ البداية، نعني الخَطَّين الأوَّلَين اللذين سيحكمان مَساره وهُويَّته، من غير أن يكون هناك احتفال شديد الخصوصية كما ينبغي بأدوات عَملِه ومراميه الذاتية. لقد ظهر الكاتب وهو يَنتمي إلى المجتمع العام، أولًا، الذي رأى فيه شذوذًا، ولم يرسم نهجه ولا مرماه، وبالتالي لم يعترف به إلا كفقيه إضافي بهندام حديث، بينما كادت النُّخبة النافذة تَصدُّه، وهي لم تَقبَله شريكًا في سياسة إصلاح الرعية إلا من ناحية الولاء لها، والترويج للقيم والأهداف الموكول إليها هي أولًا شَرْحُها وتوطيد أسبابها.

نحن هنا إزاء مُفارَقة فاضحة؛ إذ من حيث تَتطلَّع النُّخبة الإصلاحية الوطنية، الفقهية والسياسية لِلتدَثُّر بِلبوس العصر الحديث، مُسايَرة والتماس أسباب تحديث وتطوُّر، بدَت وهي تعرقل أشكالًا وهياكل تنتمي حقًّا إلى هذا العصر. نعتقد أن مرجع المُفارَقة كامِن في تكوين الهيمنة الغالب عليها، والذي باسمه تُعتَبر أنها المالك الأجدَر بالريادة وقول

الخطاب، ولا تَقبل بسواها شريكًا، وفي أحسن الأحوال رديفًا وسندًا تابعًا، لا أكثر. إن محمد عبده، ورفاعة الطهطاوي، وطه حسين، وسلامة موسى، وأضرابهم، لم يُنظر إليهم كمُنتِجي قول خصوصي ولكن كأصحاب قضية ودعاة إصلاح، ولو عُدنَا إلى أثر أدبي شهير لمن لُقِّب «عميد الأدب العربي»، نَعنِي كتاب «الأيام» لوَجدْنا أنه اعتُبِر من زاوية دلالته على السيرة العصامية والتعليمية لصاحبه وليس لخاصيته التعبيرية الأدبية كَسِيرَة ذاتية، وقول فني مخصوص من أدب حديث كان يَتأسَّس. وقبله كتاب «تخليص الإبريز في تلخيص باريس» للطهطاوي، الذي وإن جال بنا في باريز وكشف عن طباع ومَدنِيَّة أهلها، كان هدفُه تربويًّا خاصًّا، وسكت فيه صاحبه عن لسان حاله الشخصي، فهو ما أُرسِل مرافقًا لبعثة محمد علي، ولا دَبَّج مُصنَّفه لذات، وإنما لجماعة. الجماعة هي النخبة الحاكمة، أولًا، والنخبة الأزهرية المُتنوِّرة، وبعدهما النخبة المراد تكوينها لتنفيذ مَهام الإصلاح والتقدُّم.

كذلك الشأن لو نَظرْنَا إلى كُتَّابنا المغاربة الأوائل، وهم قِلَّة في النهاية، قياسًا بجمهرة الفقهاء، لنا أن نقتصر على أبرزهم، عبدالله إبراهيم، محمد بناني، عبدالرحمن الفاسي، من الرعيل المؤسِّس. إن هؤلاء، ومن حَذا حَذْوَهم، وهم خِرِّيجو المؤسَّسة العلمية التقليدية، وتَربَّوا بعد ذلك في حضن الحركة الوطنية، وكانوا فيها رادَة، لم يَفطِن وَسطُهم إلى كتاباتهم، تحديدًا إلى قصصهم، وهم مِن رُوَّادها في أدبنا المغربي، ولا أوْلى لها اعتبارًا كخطاب أدبي ذي توصيفات فنية محدَّدة، وما نحسب أنهم، هم بدورهم، رغم مبالَغات سابقة لنا في مباحث أكاديمية نَتحمَّل وِزْرها اليوم، وهذه مناسَبة سانحة لِنقْدِها؛ ما نحسب أنهم ذهبوا إلى القصة ليصبحوا في عِداد المنشئين البارزين لها، المُوطِّدين لصرحها، بالأشكال والمَضامين المرصودة لها، ولو كان الأمر كذلك، كما نجد عند محمود تيمور في مصر، مثلًا، لما انقطعوا عنها، لا شك اتخذوها، (كما سبق أن أكَّدْنَا في أبحاثنا السابقة)،[٦] مطية لإبلاغ الرسالة المنوطة بجيلهم، بوصفهم أفرادًا يَعدُّون أنفسهم من النخبة الإصلاحية والتنويرية، ثم الوطنية، ولا نشك، أيضًا، أنهم وقد قَضَوا منها وطرًا تركوها، رُبَّما، لِما رأوه أنفع، أرادوها أن تُبوِّئهم الصدارة مع النخبة، وهي ذاتها طَوَّعتْهم على منوالها، قد ضربوا عُصفورَين بحجر واحد، ولو وهمًا. ورُبَّ قائل إنهم وَجدوا طريقة مُتفرِّدة

[٦] الكتابة السردية، مصدر سابق.

ليخرجوا من ظل الاسم الغُفل وعمومية الانتساب إلى رعيل السلفيين والوطنيين، وبالتالي لِيتميَّزوا وسط هذا الرعيل، فنقول: إنهم ما غفلوا لحظة واحدة أن ما يمكن أن يحقق خَطْبهم هو اعتناق رسالة الإصلاح، قلبًا وقَالبًا، بالشكل القصصي ومادته ومضمونه، فكانوا دُعاة بدورهم، وقبل كل شيء، لا كُتابًا، وهل كان بمقدورهم حقًّا، بل وبمقدور مَن تلاهم من أبناء جيل الاستقلال أن يفعل غير ذلك؟!

يمكن استخلاص مُحصِّلَتين؛ أولاهما: أن نشأة النُّخبة الحديثة في المجال المغربي ارتبط بفكرة الإصلاح، وأن أي فصيل يطمح الانتساب إليها، والتميُّز في وضْعِها، وضمنه مسئوليتها لا بد أن يقبل بأخلاقها، وينطق بخطابها، أو مضمونه إلى حدِّ التماهي، أحيانًا، وثانيهما: أن يَدين لها بالتبعية؛ أي لا يستطيع أن يكون بذاته، وإنما محتميًا بهيبتها، ووضعها المتميز، تُسبِغه عليه، ويَرُد الجميل، لنقل بالعبارة الحديثة يُسدِّد الاشتراك بالعمل سكرتيرًا أدبيًّا لديها، وهذا واحد من الجُدارن الصَّمَّاء التي اصطدم بها الكاتب في المغرب، أحسب أنه ما زال يصارعها في الوقت الحاضر، رغم كل ما حصل من تغييرات حقيقية أو مزعومة في البنية السياسية، ومن اهتزاز في التراتبيات المعهودة. الحقيقة أن الكاتب أو مَن في حكمه استطاب وقتًا الإقامة تحت ظل هذه التبعية، الوحيدة التي أهَّلتْه للرِّفْعة الاجتماعية. فمن جهة، كانت شخصية الفقيه ما تزال لها حظوتها وتأثيرها النافذ غير القابل للمنافَسة في البنية الذهنية لمجتمع مُحافِظ، وهم ينتمون إلى الجذع المشترك للسلفية والوطنية، فأي سطوة لديهم؟ انظر إلى مثال الشيخ العربي العلوي، وعلَّال الفاسي، إلى الأخير بالذات، رغم إلمامه بالثقافة العصرية، كان مَهيب الجانب أكثر، بحكم وطنيته، لا شك في ذلك، ولكنه في نظر أتباعه، هو كذلك بالفعل؛ لأنه عالِم فَذ من علماء جامعة القرويين العريقة.

ومن جهة ثانية، لم يكن المجتمع المغربي، لا في مَطالع الأربعينيات، حين انبجست المحاوَلات الواعدة الأولى للنصوص الأدبية الحديثة، ولا غداة استقلال البلاد بعد منتصف الخمسينيات وما أعقبها مباشرة، قد أصبح متوفِّرًا على محيط مختص للتلقي الثقافي تنتعش فيه الأعمال الإبداعية ويتهيأ معها لأصحابها وضْع اعتباري مُعيَّن، كما نقول بلغة اليوم. لا يُخفِّف مِن قسوة هذا الواقع إلا وجود بعض المنابر المحدودة في صورة مجلات وصفحات متفرِّقة تُعْنى بالشأن الفكري الأدبي، وعُدَّت حاضنة للتجارب الوليدة في الفنون الأدبية والتيارات الوافدة. بيد أن هذا الوضع لم يكن ليسمح لأصحاب القلم الجُدُد بانتزاع اعتراف كامل ضمن النخبة الوطنية المهيمنة، ولا التَّوفُّر على جمهور مُتلَقٍّ

بالشكل الكافي بل والممكن. فعلاوة على أن الفقيه يستمد هيبته من العِلم اللَّدُني، فالمستوى التعليمي لعامة الناس لم يساعد على خلق شروط استقبال وتمكين للكاتب تحيطه بنظرة رمزية، وتدمج الكُتَّاب في الزُّمرة العالمة، إحدى مكوِّنات النسيج العام للنخبة الوطنية خلال الاستعمار وغداة الاستقلال.

خلال السنوات الموالية لاستقلال البلاد، وبدءًا من منتصَف الستينيات تحديدًا، بات بالإمكان الحديث عن فئة الكُتَّاب التي تبحث لها عن مكان في مساحة الحضور والتعبير الفَوقِيَّين والرمزيين، وهذا من حيث العدد والعطاء. لم يحدث هذا، طبعًا، خارج منظومة التَّراتُبية والهيمنة شِبه التامَّة للرُّقعَة السياسية وخطاباتها «مُحكمة التنزيل». وقد فَرضت هذه الأخيرة تقسيمًا ثنائيًّا بدَا أنه لا رجعة فيه، وغير قابل للاستئناف، قضى، بحكم الصراع القائم وقتئذٍ مع السُّلطة الحاكمة، وأيديولوجية شَعبوية وتَقدُّمية فضفاضة بشطر المجتمع، ووضعية البلاد عامة، إلى طبقتين لا توسُّط بينهما، ولا إمكانية لأي حوار أو تَصالُح: المستغِلُّون؛ أي القصر الحاكم وحاشيته (المسمَّى تعميمًا بالمخزن) والقوة السياسية والبورجوازية (كذا) المناصِرة له، تَعيَّنَت بعد انفصال جناح المهدي بن بركة عن باقي فصائل حزب الاستقلال، أبي الحركة الوطنية؛ يقابلهم، بالطبع، المُستغَلُّون، يَقودهم مؤسِّسو الجناح الذي حَمل اسم «الاتحاد الوطني للقوات الشعبية» مع مؤتمر الدار البيضاء (نوفمبر ١٩٥٩م)، وشهد أكبر تَحالُف بين سياسيين ونِقابِيِّين وممثِّلين للمقاوَمة وجيش التحرير، بوصفهم جميعًا كتلة أرادت أن تَظهر مُتجانِسة، لتواجه ما نَعتَته إذْ ذاك بـ «الحكم المُطلَق»، رافعة شعارات مناهَضة الاستبداد والتلويح بمَطالِب دستورية واقتصادية واجتماعية، ذات طبيعة جذرية، وهو ما أطلق منذئذٍ مسلسل صِدام عنيف بين السُّلطة والمُعارَضة استمر عقودًا، ولا حاجة لتكرار عرض مآسيه ولا مآله الأخير. نرجو أن لا نُؤاخَذ على الاختزال، من هذه الناحية، ولا على تكثيف الصورة، فقبل هذه المحطة بوقت طويل؛ أي مع مطلع القرن الماضي، ثم في منتصَف الأربعينيات، انبرت النخبة المَغربية للمطالَبة بإصلاحات دستورية، وكذلك فَعَل محمد بن الحسن الوزاني في مَطالبه المتقدمة بالمناداة بالديمقراطية، وإلى جانبهما، حركات صغيرة صَبَّ نشاطها في اتجاه إرجاع السيادة مع تحقيق شروط عَيش كريم، جمعتها أدبيات حزب القوات الشعبية.

إن المبتغى من رسم هذه الصورة هو تَبيُّن «التخندق» الذي تمَّ للكُتَّاب والمثقَّفين عامة وراء التقسيم الموصوف، والذي إنما استنسخ موقف الصراع والمواجَهة بين قُوَّتين، بين الحكام والمحكومين المقهورين، وتحوَّل لاحقًا إلى صراع شامل يجمعه الزوج يمين/يسار.

اليمين تُمثِّله السُّلطة بتركيبها المتنوع، والقُوى المحافِظة المتحالِفة معها، ذات المصلحة المشتركة، نفسها التي ستُوصَم طويلًا بالرجعية، في مُقابِل اليسار، حامل مشعل التقدمية والقِيم النِّضالية والثورية (كذا) قبل أن تنقسم نُخبَته الكبرى إلى «نُخَيْبات» مُتناحِرة، قاذفة بعضها البعض بأقذع التُّهم، مُوجِّهة السهم القاتل إلى نحر من سَتُسميه اليسار التقليدي، ليس عندها أكثر من مدافع عن البورجوازية الصغيرة، فيما راحت تَترنَّح فيما سمَّاه لينين بـ «مرض الطفولية اليساري» (كذا)!

قد تبدو هذه الصورة اليوم مُركَّبة من عناصر ميكانيكية، وشِبه «كاريكاتورية»، لكن الجيل الذي عاش هذه المرحلة، وخاض مَعاركها، واكتوى، أيضًا، بأزماتها، يعلم أنها حقيقية حتى العظم. أمَّا ما حدث في العقود الخمسة الأخيرة ففيه ضرْب كبير من العجب والضَّنى لمن صاروا كُتَّابًا فعلًا. اقتضى الأمر أن يكون الكاتب في الطليعة، في صف المستغِلِّين، ولا ينطق إلا باسمهم، وفي الغالب جهارًا، وبأيسر السُّبل. اقتضى أن يغمس قلبه وقَلمه في هموم الجماهير والطبقة العاملة، لا موقع له خارج وعيه، ولا وعي إلا بنصرة الكادحين (كذا). بعبارة أخرى، فإن وضْعَه ككاتب ضمن عائلة النُّخبة اليسارية الكبرى رهنٌ باعتناق دليل سير الالتزام، وهو في الحقيقة مُدوَّنة غير مكتوبة، ولا تتحدث عنها إلا أدبيات عامة، شأنها شأن النخبة التي يطمح الكاتب أن ينضوي في صَفِّها، موجودة وهلامية في آنٍ، ضد الاستبداد ولا تَقبَل أن يُؤتَمر بغير قولها. لنعلم بأن هذا الوضع لم يكن قسرًا دائمًا، وأن الكُتَّاب أنفسهم هم سَليلُو الطبقة الوسطى، قيد التكوُّن بمعناها الحديث، وهم إنما تَجاوبوا مع ظرف حياتهم، ومشاعرهم المتنازِعة بين واقع غُبن وحلم مُشوَّش، تضطرم فيه الذات ويَتباعَد أمامها مُناها؛ لذا تنتفض القصص والقصائد ضِد القهر والحرمان، وتَرشَح بغضب صارخ يَتطابَق إلى حدٍّ بعيد مع شعارات أهل النُّخبة الناطقة باسم المستغِلِّين، ويُمثِّل رخصة مُرور إلى حِياضها المحروسة بإحكام. لا عجب إذا كانت هي مَن يمنح الشرعية للكاتب، وليس بالضرورة نبوغه أو موهبته الأصلية. وإذا كان التزام الكاتب هو التَّعاقد الأخلاقي والأيديولوجي بينه ومجتمعه فهو كذلك تَعاقُد مضمَرٌ مع الثقافة السياسية المُهيمِنة، ثقافة وأيديولوجية اليسار، ما هَمَّت الآن مضامينها وتفريعاتها، فيما الأهم تمثيلها لوعي المرحلة بمستلزماتها النِّضالية لمواجَهة قوى الاستبداد والمُحافَظة والرَّجعية. إن مؤتمر اتحاد كُتَّاب المغرب الذي انعقد بمدارس محمد الخامس (ربيع ١٩٧٣م) جسَّد بأوضح صورة، وأقطع دليل، التَّقاطُب بين معسكرين ونُخبتَين، لم يكن الكاتب في الحقيقة إلا جَبهَتها الأمامية في حُمَّى معركة يُخطِّط لها مَن يعتبرون نفسهم

دهاقنة السياسة، وتُشحَذ فيها جميع الأسلحة إلا سلاح الأدب، نَصَّ الكاتب الذي ظل مُغيَّبًا عقودًا ليس في هذه المنظمة وحدها، بل وفي تمثيلات عديدة نَصَّبت نفسها لسان المثقَّفين والثقافة وما فعلَت إلا توسيع مجال الهيمنة والإلحاق، مع استعمال ما يُناسِب مِن خطابات وصِيَغ توطيدًا لهذه النخبة بالذات، الكاتب منها وتابع، في آنٍ، إلى أن طفح الكيل ...!

في مجتمع تغلب عليه الأُمِّية، وتضيق فيه فرص الحركية الاجتماعية المشدودة إلى تقاطبات اليسار واليمين، وقليلًا بينهما، لم يكن الاختيار متاحًا دائمًا للكاتب، اللهم إلا لفئة قَرَّرت أن تُسخِّر قلَمها من البداية للسُّلطة، مُنفصلة على نقيض مَوجَة الرفض والإدانة مُمثَّلة في مضمون الكتابات الملتزِمة والمناهِضة لكل منبر ومَوقِف رَسمِيَّين. في مجتمع بخاصِّيَّتيه تَينك بدأ الكاتب، سواء بالانتماء المباشر إلى هيئة تُمثِّله، أو غير المباشر؛ أي بالتعاطف، وهو كثير، أو بما يَبثُّه في نصوصه، يَتطلَّع إلى وضع امتيازي كان يرى أنه جدير به. لقد دفعته مجموعة حيازات ثقافية وقيمية، وأحيانًا شخصية إلى الاقتناع بالوجود مع رعيل النخبة، هذه التي لم يكن لها من تعريف إلا هوية المُعارَضة والرفض والإدانة، وما شَاكَل، مما هو مُناوِئ للسُّلطة الحاكمة، وكل انزياح عن هذه المواقف يُهمِّش صاحبه إن لم يُصنِّفه في موقع الخائن لها؛ أي يطرده من «جَنَّتها». وفي الوقت نفسه كان يُساوره الشك، لكن من غير أن يقطع بأي يقين، مُفضِّلًا الاحتفاظ بالوهم، خير من مواجهة حقيقة كون النخبوية بعيدة المنال، وعليه أن يبحث عنها في مظانها؛ أي في الأدب الذي يَدَّعي به وصلًا، وإلا أي معنى أنه كاتب؟

إن طرح هذا السؤال يُحيل إلى مستوًى آخَر من معالَجة وضْع النخبة بالنسبة للكاتب، بوصفه عضوًا متميزًا، أو يطمح للتميُّز في مجتمعه. هو المستوى الذي كان يَتطلَّب أن يُتاح للأدب، للثقافة أن تَتوفَّر على وضع مستقلٍّ بها تتحكم في بنائه بكيفية فاعلة، لا ذيلية أو شكلية. وبالطبع، يكون الكُتَّاب فيه هم أصحاب القرار والمعيار، لا أي سلطة من خارج النص ووصية عليه وعليهم. في هذا السبيل اتَّجَه الكاتب يلاحق وهمًا آخر، أنسب له من غيره، عندما شرَع يُولِي اهتمامًا جديًّا بصياغة عمله، ويُعوِّل عليه أكثر، شكلًا فَنيًّا ودلاليًّا، لنقل صوته الخاص، بالطرائق والرؤية الملائمة لإبداعه. من المُلفِت حقًّا أن يتوازى هذا النزوع مع مرحلة سادَ فيها قمْع رهيب على المستوى السياسي، كُمِّمَت فيها الأفواه، وتقلَّص مجال التعبير؛ أي أصبحت نخبة المعارَضة الوصية خارج التأثير والتأطير المباشِرَين، فاضطر الكاتب، الفنان، إلى العكوف على عمله، وخاصة إلى تأمُّل وجوده وتجربته وفق ظروفه ورؤيته الخصوصية. وإذا كان هذا العامل في الحقل الثقافي

لم ينقطع بتاتًا عن المحيط وملابساته من كل نوع، فإنه، وبالمقابل، راح يشق لنفسه بدأَب طريقًا مُستقلَّة من شأنها صنع كيانيته، وتَفرُّده، بغية الاعتراف به بين النخبتين المُتواجِهَتين، اللتين توهَّم بعض الوقت أنه عضو بارز فيهما.

الواقع أن هذا التَّغيُّر يتوازى مع تَحوُّل عام انقلب إليه مشهد القوى السياسية والاقتصادية والاجتماعية المهيمنة، والمتصارعة؛ حيث أخذت الحركة تَدبُّ في أوصال تركيب نخبوي طال جمودُه، لتنضم إليه وتُزاحِم فئات جديدة ذات تكوين مُغاير للجيل السابق عليها، ولا تتسلسل بالضرورة لا من الأوليغارشية الحاكمة، ولا من المعارَضة التاريخية، إنما من مَصدرَين أساسين؛ أولهما: محيط تقنوقراطية المكاتب والدواوين الحكومية، لا تَستعمل مُطلقًا خطاب النُّخب التقليدية، وغير مَعنِيَّة بثقافتها، اللهم إلَّا في الجزء الجمعي المشترَك، وتدين للغة الأرقام والمؤسَّسات الدولية، فضلًا عن سلطان الدولة التي تتشخصن تدريجيًّا فيها وتسيِّرها. ثانيهما: فئة مَن يُسمَّون بأبناء ثقافة المقاوَلة وتدبير المُقاوَلة، ولا شيء غير فكر المُقاوَلة، ولهذه قامُوسُها التِّقَني الصِّرف، المتعالي عن الصراع الاجتماعي، وهي بطريقة اشتغالها، وتحكُّمها في دواليب التسيير الاقتصادي، الخاص، أولًا، والعمومي، ثانيًا، تسعى لفرض ذاتها نخبة، قُلِ النخبة المؤهَّلة دون غيرها البالية في زمن يُغرغِر الكل مُحذِّرًا أنه «زمن العولمة»!

وإذا كانت النُّخب التقليدية، المعترَف بها، قد أخذتْ تُعاني نفسُها من حركية في التراتبيات والقِيم المتوارَثة، وهي ترى فئات جديدة أو بديلة، هجينة، أصولًا وثقافة ومنظورًا، تقفز إلى الواجهة والتحكُّم بدلها، فماذا يمكن القول، والحالة هذه، عن فئة الكُتَّاب الذين لا يَتوفَّرون بشكل جَدِّي لا على اعتراف النخبة السياسية المستقرة، المُتهِنة لخبرتهم، ولا على ما يحتاجون إليه مِن تبجيل اجتماعي وإقرار بدورهم كمُنتِجين لخيرات رمزية جمالية، في مجتمع يبدو وكأنه مُصمَّم على مناصبة القراءة أشدَّ العداء، ونسبة الأمية فيه ما تزال مُتفشِّية بالمقاييس الدولية؟ ولم يَبْدُ أن النُّخب الجديدة تُولِي بدورها حرصًا على إدراج الشأن الثقافي والإبداعي في «دفتر تَحمُّلاتها» ما عدا للتزيين أو بطرق فولكلورية ومهرجاناتية، مطبوعة بالإسفاف والفجاجة، دَعْكَ من التعالي، إن لم نَقُل الازدراء بالمثقَّفين، ذوي التكوين والأرومة العربيتين أساسًا، ما دام القائمون على «الماركتينغ» الثقافي الفني الحديث بالمغرب كلهم فرانكفونيون قلبًا وقالبًا، منسلخون تقريبًا عن محيطهم، وهذا نوع جديد لتعريف النخبة، يقتضي هُجْنَتها وتغرُّبها التام.

هكذا، ازدادت غربة الكاتب المغربي وعجزه عن تحقيق الوضع الاعتباري المَحلوم به، وضع نخبة مُعترَف بها وقادرة على التأثير بأي شكل في محيطها. لم يَبقَ له إلا مجاله الأصلي، كتابته يُغذِّيها ويتغذَّى روحيًّا. لا شك أن هذا — من باب المفارقة — ساعَد على اغتناء الأدب المغربي وخريطة الثقافة المغربية عمومًا، غدا معه النص المجال الوحيد تقريبًا للتفوق ومطمح النخبوية، وانصرف إليه الأديب والفنان وهو واعٍ بأن المسافة بين التخييل والوهم والواقع تكاد تَنمحي وهو ينتقل فيها، أيضًا، بلا أوهام وبها معًا، سيان. في الآن عَينِه ووجَد نفسه، في الآن عينه، ينفصل تدريجيًّا بدوره عن الجذر الاجتماعي الأول لَمنتُوجه، قد تَخفَّف كثيرًا من «عبء» الالتزام، إن لم نَقُل إنه فسخ العقد الضمني، المبدئي والأخلاقي المُبرَم مع هذا الدستور العرفي، إما لأن مَن هم أكبر منه تَخلَّوا قبله عن وِزْر «المسئولية التاريخية» من أجل (كذا)، أو بسبب انقشاع الوهم من وراء التغيير المنشود، والأثر الذي يمكن للكتابة أن تفعله من أجل (كذا). في الحالتين لقد حصلت «خيانة» مشتركة، هنا وهناك، وعلى الأصعدة كافة. غيَّرت النخب القديمة جِلدَها، والجديدة تربَّت على أنها حِرباء، ولها قِيمٌ وأخلاق مختلفة. مَهلًا، تبدو كلمة خيانة مثيرة ولا شك، تَحمِل نبرة تخوينية واضحة، وشائعة على الألسنة، لكنها في هذا السياق لا تعني أكثر ولا أقوى من الدلالة على تَغيُّر وضع، وآخر استجَدَّ مكانه فبدَّل رسالته وسُننه، معها قدوم جيل يريد أن يُقنِّن الأشياء وفق مقتضيات زمن حديث يَدَّعي امتلاك مفاتيحه، ويرغب في الإجهاز على أسلافه. والنخبة/النخب الجديدة لن تُخِلَّ بأي التزامات ما دامت أنها لم تتعهد بشيء. السابقون استمدَّوا امتيازهم، نُخبَويَّتهم من سُلطة أخلاقية ووطنية، غيرهم إدارية، غيرهم علمية وثقافية نوعًا ما، وهم الجُدد، يُعَوِّلون بدل منهج الديموقراطية والتغييرات الثورية على الاستحقا-قوقراطية (La méritocratie) التي ليست في الحقيقة سوى بارُوديا للديموقراطية — هذه التي تتناقض لدى البعض مع فكرة الديموقراطية أصلًا، التي تعني المساواة العامَّة في أوضاع البشر، في حين أن النُّخبة مرادف للتفوُّق والامتياز، للصفوة، للثروة، ومثله — استحقاق يفتح عندها فرص الترقية الاجتماعية؛[٧] أليس هدف الحركات الاجتماعية الجديدة في النهاية هو الاندماج في البنيات

[٧] Lasch Cristopher, La révolte des élites et la trahison de la démocratie. Traduit de l'anglais par Christien Fournier, Flammarion, Paris 2007, p. 39.

المُسيطرة على مقاليد الحكم والاقتصاد[٨] حتى ولوظهرت نُخبة السُّخرة (Classe valet de l'Oligarchie)[٩] ما هَمَّ عندها أن تكون طفيلية، وحتى مرتهنة للأجنبي، ومستعِدَّة «لأن تنقلب من النقيض إلى النقيض.» لأن تتماهى «مع أجهزة القمع المادي والقانوني والسياسي والفكري.»[١٠]

لِنَقُل، برسم الختام، وبدون أن نُمعِن في استنتاجات بعيدة، بأن الوضع المكن للكاتب، حسب تطلُّع الانتساب إلى نخبة رائدة، ومؤثِّرة في المجتمع، ووفق مبادئ التنوير والإصلاح القديمة، ثم على قاعدة التغيير الاجتماعي المأمولة منذ حقبة الستينيات وما تلاها، كل هذا قد ولَّى تقريبًا، أو خفَّت موازينه، وهذا ليس بالضرورة لأن الكُتَّاب تَنكَّروا لما اعتبروه في السابق مُهمَّتهم التاريخية (كذا) بل لأن الشروط الموضوعية التي كانوا يُغذُّون فيها معتقداتهم قد تبدَّلَت تقريبًا رأسًا على عقب، على الأقل من حيث الشَّكل، في الداخل والمُحيطَين القومي والدولي، فالعدالة الاجتماعية، والديموقراطية، ودولة الحق والقانون والمؤسَّسات، الموضوعة على جدول أعمال الهيئات السياسية المناضلة ومعادلاتها من المجتمع المدني، والكُتاب جزء من تنظيم هذه الأخيرة، حتى ولو نَشدوا التَّفرُّد دائمًا، وحَلَا لهم التغريد خارج السرب؛ تلك المطالَبات وغيرها «ابْتُذِلَت» نوعًا ما إما باستجابات صورية لها، أو بترْضيات وصفَقات سياسية مع النُّخب المعارِضة أمس (ما سُمِّي بحكومة التَّراضي التوافُقي، جزء منها) ولأن نُخَبًا جديدة نزلَت إلى سوق البحث عن النخبوية لا تَستعِمل قاموس الأسلاف، وجدول أعمالها تِقْنَوي براغماتي، خالٍ من الأيديولوجيا، في الظاهر على الأقل. ما لنا لا نضيف بأن نُخَب الأمس شاخَت، ولم تَعرِف كيف تصنع بدائل مناسبة تَقوُد تَركِتَها نحو مستقبل مشرق!

وسط خريطة التحوُّلات هذه ينتقل الكاتب في المَغرب مِن براديغم «الالتزام» إلى براديغم «الاغتراب» وليس بالمعنى الفلسفي بالضرورة، وهو يحس أن الجميع تَخلَّى عنه، ولا أحد مُستعِد للتعاطِي معه بجد، أوَّلُهم مُجتَمع عَزوفٌ عن القراءة، وطبقة حاكمة

---

[٨] المصدر السابق.

[٩] نفسه، ص١٥٣.

[١٠] غليون، برهان، العرب وتحوُّلات العالَم، من سقوط جدار برلين إلى سقوط بغداد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ص٢٠٦.

وسياسية إن اعترفَت بالكُتَّاب والمثقَّفين فَلتسخِيرهم وتدجينهم، خاصة وقِسم كبير منهم إما رفعوا راية الاستسلام، أو انكفَئُوا على كتابتهم يَرون فيها الملاذ والبديل عن كل شيء. وإذا كان مُهمًّا جدًّا للكاتب أن يُمَأسِس وضْعه، ويتعامل بكل الجد مع إنتاجه بوصفه مجاله الحيوي حرفته، فإن هذا المجال يُلزمه دائمًا بموقف ملتزم، للمقاوَمة والدفاع عن القيم النبيلة للإنسان والوجود. بذا يُوجَد في صف النخبة، ونخبويته، حتى ولو ظَلَّت بين مَد وجَزر، مَطلوبة مجتمعيًّا وإنسانيًّا؛ لأنها ضرورية وتُجسِّد بعض المثال، بهاء الحلم الذي لا يستطيع الإنسان أن يعيش بدونه. إن نخبة الكاتب في أي مكان هي أخلاقية مُحدَّدة لا تقبل التنازل، بها يكون أو هو اللاجدوى. ذاك ما نَبَّه إليه منذ نصف قرن مَضى الكاتب الأخلاقي المجيد ألبير كامو، Camus حين قال: «لو كان للكُتَّاب أقل تقدير لمهنتهم، فسيرفضون أن يكتبوا أينما كان. إنما يبدُو أن المطلوب هو أن نَحْظى بالإعجاب، ولنُعجِب ينبغي أن ننبطح؛ [أليس كذلك؟!]».[١١]

[١١] انظر: ألبير كامي، خطاب السويد، أو الفنان وزمانه، تقديم وترجمة أحمد المديني، دار أزمنة، عَمَّان، ٢٠١٠م.

هنـــداوي