بنية النص القصصي وجمالياته
عند مبارك ربيع

د.المهدي لعرج
المركز الجهوي لمهن التربية والتكوين بني ملال– المغرب

الملخص:

يشكل المتن القصصي لمبارك ربيع تجربة متميزة في الكتابة السردية بالمغرب، تجربة لها خلفياتها وبنياتها الفنية الخاصة، ومن الضروري أيضاً أن تكون لها في مجال التلقي جمالياتها المتميزة. وفي هذا السياق تسعى هذه الدراسة إلى الوقوف على أهم هذه البنيات، وعلى ما تنطوي عليه من مظاهر وأبعاد جمالية. ولذلك مست الحاجة فيها إلى الحديث عن الشخوص باعتبار أهمية وظائفهم في تطوير الأحداث وبلورة رؤية الكاتب، وعن بنية الفضاء في تنوعه الكبير وتداعياته، وعن بنية الرؤية السردية في تشابهها واختلافها، وذلك بالقدر نفسه الذي تم الحديث فيه عن طبيعة الحوار واشتغاله والحوارية وتعالقاتها، وكذا عن بنية المفارقة كآلية من آليات إنتاج المعنى وإغناء جمالية النص، باعتباره نموذجاً متسقاً ونسقاً متكاملاً منسجماً.

الكلمات المفتاحية: المتن القصصي، التجربة، النسق، النص، المفارقة، التأويل، التفاعل، الشكل.

Abstract

Mubarak Rabii is one of the most distinguished writers in Morocco. The determination of his aesthetics as a novelist is to examine his works and his experience throughout almost four decades of writing. His long career has enabled him not only to reveal, evaluate, model the evolution of his works, and clarify his vision of the world as well. However, it is important to deal with what has characterized the creation of his tales. Indeed, this article attempts to clarify the operation of the Rabii's text, determine the different elements of his artistic structure, as well as the different types of interaction that would exist between the text and the reader. Such framework tackles the following issues: the structure of characters, the structure of space, the

structure of the narrative vision, dialogue and dialogism, and the aesthetics of irony

تمهيد:

يشكلُ المتنُ القصصيُّ لمبارك ربيع، في امتداده وتنوعهِ مجالاً خصباً وحيوياً للقراءة والفهم. لقد أتيح له بالفعل أن يحتك بأحداثٍ خاصةٍ وعامة، وأن ينفعل بوقائعَ ليس من الغرابة أن تبعث على الغرابة تارةً، وعلى الأسى والحسرة تارة أخرى، أتيح له أن يتلمظ بمرارة الواقع، كما تلمظت بها شخوص قصصه في مختلف سياقات ظهورها وتجليها. أتيح له أيضاً أن يدرك أبعاد المفارقة فيما يحدث للناس والأشياء من حوله، وهي عدته التي يواجه بها العالم، في ضوضائه التي تَصُمُّ الآذانَ وفي صممه الغريب المريب. وأتيح له كذلك أن يتفاعل في الكتابة مع تجاربَ وحساسياتٍ مختلفة، وهذه في حدّ ذاتها تجربة. وعلى مستوى السرد المغربي، أتيح له أيضاً أن يشهد مجموعَ الانعطافاتِ الأساسيةِ في مساره وصيرورته. بالنظر إلى كل هذه الاعتبارات، يشكل متنه القصصي تجربة متميزة في الكتابة.

1- تجربة الكتابة القصصية:

تتيح تجربة مبارك ربيع القصصية للدارس المتأمل أن يكتنه طبيعةَ التطورِ الذي لحقها عبر مختلف مراحل الوعي الثقافي والإبداعي للكاتب، كل العناصر والجزئيات التي من الممكن أن نقف عليها فيها ستفهم بالضرورة في سياق تطور الشكل القصصي ومقتضياته الجمالية. الكتابة في نهاية المطاف قضيةُ شكلٍ، المعنى نفسه يُدرك من خلال شكل الكتابة، ذلك ما يجعل الفارق ويوسعه أحياناً بين كل تجربة. بل ذلك ما يترسب ويبقى في تاريخ القراءة وسيرورة التلقي. نستطيع إذن أن نمارس نوعاً من المقاربةِ المقارنَة على صعيد نفس التجربة متى ما توفر لها مثل هذا الامتداد المتشعب، وهذا الارتداد المتصاعد، وهذا التفاعل الخصب ليس فقط مع الوقائع والأحداث، بل أيضاً مع المفاهيم التي عادة ما تكون محايثة لفعل الكتابةِ نفسِها.

وعلى العموم، فإننا نفترض اشتمال هذه التجربة على خاصية الانسجام الضروري في كل خطاب، تساعدنا في ذلك مقولة الجنس الأدبي نفسه، فالذي يوحد بين هذه النصوص

هو أولاً معايير المشابهة المتنوعة التي من الضروري أن تؤطر كل جنس أدبي[1]. ونفترض تبعاً لذلك أيضاً أن مبارك ربيع يقصد في مجموع متنه الذي نشتغل عليه إلى خلق عالم قصصي يعبر من خلاله عن رؤيته الخاصة للعالم، بالقدر الذي يتقابل فيه العالم الخارجي كموضوع للكتابة والعالم الفني المتخيل الذي يؤسسه العمل نفسه، باعتباره عالماً رهيناً بعملية التلفظ[2]. ومعنى هذا إمكانية النظر إلى مجموع جزئيات هذه التجربة القصصية باعتبارها متتاليات تلفظية، يكون من شأن ترابطها وتعاونها تأسيس هذا العالم النابض بمختلف العناصر التي سنقف عندها في هذه الدراسة.

يتعلق الأمر فيما نفترض إذن بمشروع قصصي يشكل تجربة متميزة ومنسجمة، وعناصر هذه التجربة تشكلها مختلف المحطات الإبداعية، أي مجموعات قصصه المختلفة. سننظر إلى هذه المجموعات باعتبارها متغيرات للرؤية النسقية التي يفترض أن يتسلح بها كل كاتب، وذلك بالنظر إلى مفهومين أساسيين متكاملين، في هذا السياق:

– **مفهوم النسق**: إذ نفترض أن الأمر يتعلق بنسق عام هو نسق هذا المشروع القصصي، كما تشكله مختلف مجموعاته القصصية، لأنه إذا كانت مجموعة القصص تُؤلَّف – عادة– بطريقة تتيح رابطة ما– ولو شكلية– بين أجزائها المختلفة المكونة لها، كما يقول شيكلوفسكي[3]، فإنه ليس ثمة ما يمنع من النظر إلى مجموعةٍ من "المجموعات" أيضاً باعتبارها نسقاً متكاملاً، قائماً على التفاعل والغائية والانتظام[4]. صحيح أن لكلِّ مجموعةٍ على حدة شروطَ إنتاجها الخاصة، وأن الروابط التي تظهر على مستوى نفس المجموعة يُفترض أن تكون أكثر بروزاً، ولكن، مع ذلك تظل هذه الروابط أمراً نسبياً، ثم إن البرهنة على انسجامها هي مسؤولية التلقي والتأويل. نفترض إذن أن ثمة نسقاً ما يتميز بكل ما تتميز به الأنساق العامة، أي الانشطار والتشعيب: فهو أولاً يتفرع إلى مجموعات، وكل مجموعة تتشعب بحسب النصوص القصصية التي تتضمنها، وكل نص قصصي يتشعب بحسب مكوناته ومستوياته التعبيرية. ونستطيع في النهاية افتراض أن الأمر يتعلق في هذا المشروع القصصي بنموذج يرتكز على التعبير عن واقع المفارقة، في حياة الشخوص والفضاءات التي ترتادها، وكما يعبر عن ذلك البعد الحواري بين الأصوات القصصية عامة، ورؤية السارد خاصة.

– **مفهوم النص**: ليس من الضروري أن نتقيد في مفهوم النص بحدود البنية القصصية التي تنطوي عليها قصة واحدة، أو التي تتجلى في مجموعة بعينها. لقد سبق ليوري لوتمان أن افترض إمكانية اتساع هذا المفهوم ليشمل مجموع أعمال مؤلف معين خلال فترة زمنية ما، بحيث تشتغل نصوصٌ أبدعت باعتبارها أعمالاً متميزة بعضها عن بعض كما لو أنها أجزاء نص أكثر رحابة لنفس المؤلف[5]. ونحن بدورنا نعتبر مجموع المتن القصصي الذي تنصب عليه دراستنا هاته بمثابة نصٍّ تجربةِ مبارك ربيع، في سياق هذا الجنس الأدبي. وهكذا فكل مجموعة متغيرٌ من متغيرات هذا النص الجامع، وكل قصة متغير من متغيرات المجموعة، ويقع الالتقاء والتكامل في مختلف محاور صياغة الرؤية النسقية التي يتم تقديمها من خلال عناصر ومستويات تعبيرية شتى، ننتقل لنمثل لها في الفقرات الموالية:

2- بنية الشخوص القصصية:

تتأطر الكتابة القصصية عند مبارك ربيع ضمن مسعى الكاتب لوصف عالم ينوء بالمتناقضات والمفارقات. الشخصيةُ القصصية، في هذا السياق تعتبر إحدى أهم وسائل هذا الوصف. لا يخلق الكاتب عالماً من فراغ، لذلك نفترض منذ البداية أن مشروعه القصصي يرتكز على اتخاذ الواقع في أبعاده المختلفة خلفية مرجعية أساسية، وانطلاقاً من تلك الخلفية تتأسس رؤيته التي يعبر عنها في جانب كبير من ذلك بواسطة مختلف الشخوص.

وفي هذا السياق، نلاحظ تطوراً واضحاً في مفهوم الشخصية القصصية وبنيتها من مجموعة إلى أخرى. في مجاميعه الأولى كان الكاتب يعتمد صيغاً واضحة في تقديم شخصياته، وكان يعتني بذلك التقديم، إلى الحد الذي يؤطر به الرؤية السردية برمتها، وإلى الحد الذي تصبح معه وظيفة التقديم ركناً أساسياً ليس فقط في بداية القصة، بل أيضاً عنصراً بنيوياً أساسياً في بلورة الحكي وتوجيه المعنى باعتباره مضموناً يتم تبئيره والتعبير من خلاله، في الغالب عن قيم فنية وفكرية وثقافية لاشك أنها تحظى لدى الكاتب بالأولوية. في قصة:"الشيخة"، من مجموعة سيدنا قدر، يكون أولُ ما يبدأ به الكاتب قصته هو تقديمه شخصية الشيخة، يقول: "الشيخة أقبلت. وتسارعَ أطفالُ القرية بالنداء في فرحةٍ عارمة، وأطلت النساءُ من فوق البيوت المتناثرة

خلف الصُّبار..."[6]. والواقع أن ثمة نوعاً من البعد الجدلي بين الشخصية والحدث[7]، وهكذا فإن وجود الشيخة في فضاء القرية لا يمكن أن يرتبط إلا بحفلة عرس بكل ما يحيل عليه هذا الحدث من تداعيات. ثم إن الشيخة ليست هي التي تأخذ الكلمة لتقدم نفسها، بل السارد هو الذي يقوم بالمهمة، وذلك من أجل إتاحة الفرصة لتقديم رؤية ما، وهذا أمرٌ طبيعي في نصوص يُحدد نظامُها من خلال أنشطة السارد[8]، الذي سيفسح المجال لشخوص أخرى من أجل إغناء وإنضاج الرؤية. وفيما بعد لن يعود لفرحة الأطفال بقدوم الشيخة إلى قريتهم من معنى، ولن يعود لإطلالة النساء وترقبهن كبيرُ أهمية، لأنه في معمعة العرس ووسط أجواء الفرح سيتغير المشهد. ستجد الشيخة فقرية نفسها وجهاً لوجه مع شيخةٍ أخرى أصغر منها سناً وربما أكثر براعة في الرقص وأشياءَ أُخر. هنا تكون القصة قد نجحت في النمو والتطور في خطين متوازيين من حيث الشخوص: شخوص تمجد قيم الأصالة والعتاقة في فن العيطة ويمثلهم علي الشواي، وشخوص تنتصر للجيل الجديد، ويمثلهم شباب القرية. ولكن هذا ليس هو المهم، في الحديث عن الشخصية وبنائها في هذه القصة. المهم أن الكاتب عندما يختار أن يقدم شخصية ما في مستهل قصته فإنما يفعل ذلك من باب جعلها شخصية أساسية من جهة، ومن خلال جعل كافة أفعال الشخوص الأخرى متصلة بها ومتمحورة حولها، من جهة أخرى. معان من قبيل: صراع الأجيال، التقابل الحاد بين المدينة والقرية، الحب وقد أضحى هوى طائشاً فات أوانه وزمانه (حب علي الشواي لفقرية)، الفرحةُ التي تسكن قلوباً هدها اللهمُّ، ضريح الولي الصالح الذي يلوح كطوقٍ للنجاة والخطيئة الكبرى والإثمُ المبين، ثم الدفاع المستميت عن كرامةٍ ما مهدورة. عن أية كرامة كانت فقرية تدافع وهي تغالب السكر والمرض، فتقوم للرقص عندما تأتي نوبتها؟! هذه المعاني والقيم كلها تالية لتبئير شخصية الشيخة في السرد. هي أولاً شيخةٌ. شخصية في البداية بدون اسم ولا هوية واضحة، بدون جذور. تتأسس هويتها فيما ستمنحه لها مسافة السرد في القصة، وهي مساحةٌ تكاد تكون معروفة سلفاً. في السياق العام للقصة لا يمكننا أن نتصور أن الشيخة ستخرج في النهاية منتصرةً متألقة. التوهج الذي تحقق في البداية ينذر بأفول على نحو ما في نهاية القصة، التي ينهيها مبارك ربيع قائلا: "أسندها إليه وعندما ابتعدا عن القرية بمسافة طويلة تذكرت فقرية أنها

تجاوزت الضريح. التفتت بحسرة. ولكن يداً قويةً كانت تمسكها وتدفعها إلى الأمام"[9]، هنا سيصبح لهذه الشخصية هويةٌ عدا كونها شيخةً، إنها فقريةُ الحزينة، فقرية التي وجدت ربما أخيراً شخصاً يمسكها وتستند عليه، في غير أجواء الفرح الزائف. شخصية في عريها الروحي التام، في حاجة إلى من يملأ خواءها المهول، وإلى من يصنع فرحتها الخاصة، هي التي طالما ربما صنعت فرحة الآخرين. وهذه التقلبات الدرامية في حياة الشخوص في الواقع هو ما يجلب المتعة والجمال للقصة عموماً، وهو شيء مهم.

في قصة:"سيدنا قدر" أيضاً يتمحور الحكي حول شخصية مفتاحة الخادمة المقهورة، المغلوبة على أمرها منذ البداية:"أوليس من حقها أن تستريح الآن؟ بعد أن قامت بكل ما عليها بل بأكثر مما عليها أن تقوم به. بكل ما من شأن الآخرين والأخريات أن يقوموا به. أفليس لها أن تتحرر بعد العجين وغسل الأطباق وتنظيف المطبخ والأرض والسلالم والنوافذ للمرة الثالثة أو الرابعة في اليوم الواحد؟ إذا هي تأخرت عن الفرار بحريتها فلن يمضي وقت طويل حتى تعود البقرة الرومية السوداء (يا لضخامتها) فتخلق لها الأشغال خلقاً:

- مفتاحة-يفتح صدرك- اغسلي الأرض.
- وقد تجيب مفتاحة صادقة:
- انتهيت منها يا ...يا للا مسعودة"[10].

للا مسعودة هذه نفسها ليست سوى خادمة، في منزل الأسياد، لكنها ربما كانت هي الرئيسة المباشرة لمفتاحة، فكانت لذلك تتفنن وربما تتلذذ بإهانتها وتعذيبها. أسماء الشخوص تكتسي أهمية خاصة في السرد، وتشتغل كحقل مغناطيسي للمعاني[11]، ولذلك فحول أسماء من هذا القبيل تجتمع بالفعل مختلف الدلالات المرتبطة بعالم الخدم في بيوت الأغنياء. وكأن هذا العالم الهش الصغير ينقسم بدوره بشكل حاد ويتسع لهذه الهوة الفادحة بين مسعودة ومفتاحة اللتين تعتبر تحليتهما بلقب الشرف (للا) نوعاً من المفارقة. لكن القصة عموماً ليست قصة للا مسعودة رغم حضورها اللافت، القصة في المقابل قصة مفتاحة الفتاة الخادمة التي تنوء تحت ثقل آفتين: الفَرَعُ الذي يملأ نفسها إحساساً بالتمزق الداخلي والخواء

والانهزام، وأيضاً بالحلم، الحلمِ العظيم في أن ينبت لها شَعَرٌ، ثم أن يبرعم الحب الذي بين جوانحها، ولم لا تتزوج سيدها الصغير، ابن سيدها الكبير صاحب المنزل، لم لا؟ هذا هو الحلم الذي إن لم يتحقق بفضل سيدنا قدر في الليلة المباركة فإنه لن يتحقق أبداً. ثم آفةُ الوقوع تحت أوامر وتعليمات للامسعودة وليل عنفها اللاهب الذي لا يلوح منه فجر.

مبارك ربيع إذن، في مجاميعه القصصية الأولى، أو على الأقل بالشكل الذي يتجلى في مجموعة سيدنا قدر، يوظف هذه التقنية في بناء شخصياته، أي أنه كلما بدأ القصة بالحديث عن شخصية ما إلا وكان ذلك في الغالب الأعم إيذاناً بأن تلك الشخصية هي محور الحكي، بل بطل القصة، على الرغم من أن مفهوم البطولة لا ينصرف بالضرورة إلى طبيعة الأفعال وحجمها ومداها، بل إلى أهميتها ووظيفتها في السرد. هذا النوع من بنينة الشخصية القصصية تثبته أيضاً قصة:"زعطوط"، فنحن بمجرد أن نقرأ في بداية القصة:

"- يا فتاح يا رباح. وضرب أحمد يداً بيدٍ مبتهجاً وابتسامةٌ عريضةٌ تنيرُ وجهه. يومٌ جديدٌ ورزقٌ جديد. ودفع عربته بيده، مبتعداً عن ضجة سوق الخضر..."[12]، بمجرد ما نفعل ذلك نعرف بداهة أن الأمر يتعلق ببائع متجول قد أعوزته الحيلة في إيجاد شغل قار. زعطوط هذا، وهو اللقب الذي أطلقته عليه زوجته، بكل ما يحمله من إيحاءات اجتماعية وثقافية، صاحب العربة اليدوية التي يدفعها في التماس رزق منفلت، في التماس حلم هارب، على صغر هذا الحلم. العربة اليدوية التي هي ربما آخرُ ملاذٍ لرزقِ المحرومينَ، لكنها أيضاً العربة التي أشعلت ثورة. لكن، مهلاً، نحن ما زلنا في أوائل الثمانينات من القرن الماضي، وأحمد، أقصد زعطوط على الرغم من إلحاحه، وعلى الرغم من تجاسره على الشرطة وطرقه بابها في مشهد شيده الكاتب بعناية لتأجيج الموقف، إلا أنه كان بالفعل زعطوطاً. ولذلك فإن الشرطي لم يصفعه في النهاية. قال الشرطي:

"أُدْخُل إذن، ما دمت لا تفضل السلامة، احْجُزوه. أحس أحمد براحة الحجز تشمله، واختفى شبح زعطوط عن بصره، ولكنه أحس به يترعرع في داخله"[13]. بهذه الطريقة بنى مبارك ربيع شخصياته في تلك المرحلة من مسيرته في الكتابة القصصية، أقصد أساساً الشخوص التي يبتدئ بها الحكي ابتداءً، فيما يمكن تسميته بنوع من تغريض الشخصية أي

جعلها محور القول القصصي، من خلال إطلاق اسمها على عنوان القصة أو من خلال تكرار الحديث عنها بشكل مهيمن، أو بجعلها محوراً لقيمة ما أو مجموعة من القيم التي تدخل ضمن حيز المقصدية العامة لفعل الكتابة في نص محدد[14]. يظهر هذا التغريض أيضاً في قصة: "حسون"[15]، من مجموعة البلوري المكسور، الشخص المتسول المهملُ، الذي يقدمه الكاتب في أقصى دركات الإعاقة، لكنه يقدمه أيضاً في صور كثيرة من الاحتراق بلواعج الحب. لكننا في هذه القصة بدأنا نشهد تغير مفهوم التغريض، أو تقديم الشخصية القصصية عند مبارك ربيع، فالقصة تبتدئ بما يشبه أن يكون وصفاً محايداً للمكان قبل أن تشغله وظيفة جديدة في الحكي، عندما تدخل مضماره شخصية حسون. أما في قصة: "حارس الجنة"، فعلى الرغم من أنها تبدأ بتغريض شخصية العوني وتبئير وظيفته الحكائية، إلا أن العنوان يلقي بالقصة في النهاية في أتون قصد آخر، هو إنتاج المفارقة، التي سنقف عليها، فيما بعد. وكذلك الأمر بالنسبة لقصة: "القطة"[16]، فالعنوان هنا لا يمت بصلة إلى بنية القول القصصي في بعده الخطي التواصلي المباشر، إنما يفهم في بعده الرمزي. القطة هنا هي القصة الحقيقية لشيء آخر، إنها قصة الرغبة المشبوبة واللذة التي تُختلس أخيراً.

والشخصية المهيمنة ليست بالضرورة شخصاً ينتمي إلى عالم الناس. وفي قصص مبارك ربيع ما يدعم هذا الأمر، وذلك أيضاً منذ وقت مبكر من تجربته القصصية. ففي قصة "الكلاب"[17]، تكون الكلاب بالفعل هي الموجهة لدفة الحكي وتمفصلاته. شَكُّ الصياد في قدرة وضراوة كلبه "مسعود" ليس هو الأمر الحاسم في الحديث عن مسعود هذا باعتباره قوة فاعلة أساسية في القصة، لأن العكس تماماً هو ما سيتبين في النهاية. لكن لماذا أسرف السارد في الحكم على "مسعود" بهذا المصير المأساوي الذي يبدو أن القصة قد آلت إليه؟ أعتقد أن ذلك يدخل ضمن ما عبر عنه ابن المرزبان في عنوان ومحتوى كتابه "فضل الكلاب على كثير ممن لبس الثياب"[18]، وقد تحقق هنا على مستوى التخيل في هذا النص الإبداعي. ولكن، لماذا يفترض أن تكون هذه المقارنة واردة؟ لأن القصة لا يمكن أن تكون تعليمية إلى حد تصوير واقعٍ، كما هو. ولأن القيمة الجمالية لمثل هذا المضمون التعليمي قيمة محدودة. وعلى الرغم من أن الكلاب تحضر في هذه القصة باعتبارها، كما أشرنا قوة فاعلة أساسيةً، ذاتَ دورٍ

محوري في الدفع بالأحداث إلى التطور المتصاعد، إلا أن الإنسان يظل في الخلفية، بل على مقربة من هذه القوة. في الخلفية فقط، لأنه على طول القصة لم يكن السارد يعرف حقيقة الكلب وأبعاد سلوكه وأفعاله، وهذا شيء مهم. وفي قصة"الغائب"، مثلاً، تشكل القمامةُ قوة فاعلة أساسية، لأن أفعالاً وشخوصاً من قبيل: قلب السلة وتشتت محتوياتها، القطط، القمامة المنتشرة، تشمم الكلب للقمامة، بقايا قشور برتقال وبطاطس، لطخة كبير لزجة، سلة القمامة المنتصبة، السلال المرصوفة أمام الأبواب، فغمتها ريح القمامة، شدت على أنفها متذمرة، عادت بسلتها الفارغة، مكنسة دوم قصيرة، انزلاق الدراجة البخارية في القمامة المتناثرة[19]. كل هذه الأشياء تفهم في سياق تبئير القمامة كقوة فاعلة مهيمنة توجه دفة السرد والوصف والحوار الداخلي للشخوص في القصة.

لكن مبارك ربيع ما فتئ يطور إبداعياً مفهومه للشخصية القصصية في أعماله اللاحقة، وذلك بالقدر الذي يمكن أن ننظر بموجبه إلى مختلف الشخوص والقوى الفاعلة، في مجاميعه القصصية باعتبارها عوامل، بالمعنى الذي يحدده غريماس[20]، تتضافر لتقديم نموذجه السردي الذي تشكله تجربته الإبداعية الخاصة. ويمكن أن تساعدنا في البرهنة على ذلك قصص من قبيل:"لحم وتراب"[21]، من مجموعة البلوي المكسور"، و"الرجل والفراشة"[22]، من مجموعة "من غرب لشرق"، وقصة:"ذات طائر، حط وحده!"[23]، من مجموعة "صار غداً".

بناء الشخصية أمرٌ في غاية الأهمية عند مبارك ربيع، وأحياناً في غاية التعقيد، لاسيما إذا نظرنا إليها باعتبارها وسيلة لاستكناه طبيعة الرؤية الفلسفية التي يحملها الكاتب للناس والأشياء، حيث تحولت الشخوص لاسيما في مجموعة:"صادر غداً"، إلى مجال خصب لتصوير مختلف الوساوس التي تعتمل في دواخلها، وأنواع التمزق والصراع والاغتراب الذي وصفه الكاتب في متتاليات من الصور العميقة، في كثير من الأحيان، مثلما يتجلى في قصص:"نقوش على الماء"، "المقصورة واللعبة"، و"الصخر والمرآة"[24].

وشخوص مبارك ربيع تتفاعل وتتعالق في إطار ثنائيات تضادية حادة أحياناً: الرجل والمرأة، الموت والحياة، اللقاء والفراق، الاتصال والانفصال، الثقة والتردد، الحب الظاهر والبغض الكامن. حياة الشخوص هشة، يتلاشى حلمها بأسرع مما يمكن أن نتصور. يحدث

اللقاء والاتصال في حياتها أحياناً، هكذا فجأة وتنطفئ شرارته كذلك فجأة، ليس ثمة من يقين للحياة ولا منطق أو قرار[25]. شخوص في حركة دائبة، دائماً تخطو، وتقفز أحياناً. لا تكاد قصة من قصص مبارك ربيع تخلو من فعل الخطو. وهذه المسألة لوحدها تستحق في متنه القصصي بحثاً مستقلاً.

3- بنية الفضاء القصصي:

يكتسي الفضاء أهمية خاصة، في حياة الإنسان المعاصر بشكل عام[26]، فقسطٌ وافرٌ من جهوده وأنشطته ترتبط بتشييد الفضاءات وإبداعها، وتأملها والإعجاب بها، وبتخريبها وإعادة بنائها، والهروب منها إليها. ويعد المكان مكوناً أساسياً في رسم ملامح الفضاء العامة، في الأعمال التخييلية، ولاسيما بالنسبة للقصة القصيرة التي تعتمد التركيز في كل شيء"[27].

فما هي أبرز الأبعاد التي ينطوي عليها المكان في قصص مبارك ربيع؟

- **المكان المحايد:**

يكثر في توظيف مبارك ربيع للمكان نوع من التقابل بين القرية والمدينة، في مرحلة أولى، ثم بين أمكنة متقابلة أيضاً داخل نفس المدينة، في مرحلة تالية. ويبدو المكان، على العموم منفصلاً عن هواجس الشخوص، محايداً أحياناً بشكل مريبٍ. فالمدينة التي تجري فيها أحداث قصة: "الأصم" مثلاً، ونفترض أنها واسعةُ الأرجاء لا تستطيع أن تؤمن، مع ذلك اختباء شخصين، ولا تمنح لهما فرصة تنفيذ خطتهما، كما ينبغي. في الأخير يقول السارد: "كنا خارج المدينة حين خاطبت صاحبي"[28]. الخروج من المدينة تم على أية حال على نحو جنب الوقوع في افتعال حدث النجاة، لأن الأصم الذي ابتدر فعل الفداء كذب هواجس السارد، وأعطى جواباً معيناً هو عبارة عن متتالية كانت وظيفتها موجودة سلفاً في هذه القصة. ولكن، لماذا الاضطرار إلى مغادرة المدينة والهروب من مسرحها؟ لماذا يضيق المكان إلى الحد الذي تهرب منه الشخوص، على الرغم من وجودها الظاهر في مخبأ حصين؟ كما ورد في

القصة: "هنا. وأشار إلى كراج كبير لمبيت السيارات تجثم فوقه بناية من ثلاث طبقات. تركني وغاب في الداخل. بدا لي أن المكانَ صالحٌ كمخبأ"[29].

وفي قصة:"شاي يا مخلوف"[30]، لا يَمَسُّ المكانُ إطلاقاً عمق الشخوص وجوهرها. في دار الفرح ينبغي الفرح، وفي دار القرح يجب الحزنُ والبكاء. غير أن تلك الأفعال أفعالٌ ظاهريةٌ فحسبُ: فلا الفرحُ فرحٌ حقيقةً ولا الحزنُ ينبعُ بالفعلِ من إحساسٍ صادقٍ بفداحةِ ما يحدثُ. لاينبغي أن تكون للمكان إذن أية أهمية، إنه في حياة الشخوص وأعماقها شيءٌ محايدٌ تماماً. وظيفة المكان محددةٌ سلفاً، ولا تأثير لها في الموقف والوجدان، لأن مصيرَ الشخوص مرتبطٌ في هذا السياق (يتعلق الأمر في هذه القصة بمتسول ومتسولة محترفين) بتأمين وجودهما، قبل التفكير في مقتضيات وشروط هذا الوجود. وتأمينُ هذا الوجود لا يرتبط بالمكان بقدر ما يرتبط بمكانة الناس وأوضاعهم، وبموازين القوى السائدة في المجتمع.

المكان المحايد الذي لايغير الشخص المتحيز فيه، باعتبار الحياد إبطالاً وتعطيلاً لهواجس وأحلام الشخوص، مثل هذا المكان موجود بقوة أيضاً في قصة:"التشعيلة"، من مجموعة "من غرب لشرق"، كما يتجلى ذلك في الوصف التالي:"مرابض سيارات، مراكن ومواقف، تخرخر جنباتها وتدخنُ، هنا وهناك، بما يموج في فضائها من آليات تتحرك داخلة خارجةً، متفاوتة في الجدة والقدم، بينما تربض في أركانها مستكينة على الدوام، هياكل سيارات قعد بها العجزُ، وعلا مظاهرها التآكل والغبار... وحدها، مي هشوم، تظل جاثمة جامدة، على لبدة صوفية مطوية على قعدة خشبية صغيرة، بدون مسند ولا ظهر"[31]. هكذا نلاحظ كيف أن حركية المكان لاتؤثر في حركية الشخوص، ثمة انفصال واضح وقطيعة كبيرة بين الشخوص وبين الفضاءات التي تحيط بها، ثمة اغتراب من هذه الناحية تعيشه الشخوص سببه المباشر هذه الأمكنة التي يبدو الإنسان فيها كما لو كان شيئاً مقحماً، أو عبئاً ثقيلاً. وحتى لو تصورنا هذه الأمكنة من دون الكثير من أشيائها التي تملؤها، ومنها الشخوص، فإن هذا التصور سيكون ممكناً.

وفي قصة "نقوش على الماء"، من مجموعة "صار غدا"، يوظف الكاتب فضاء السوق لوصف الكساد. السوق رمز البيع والشراء والحركية الدائبة والضوضاء والربح أيضاً، تظهر في

القصة فارغة أو تكاد. فالذي يمارس البيع والشراء هنا امرأة وحيدة وبائع، كل منهما يناور من أجل الثمن وأشياء أخرى. وفي القصة حديث أيضاً عن الحب والروح، وعن الطقس، متوالية الطقس التي يقول فيها الكاتب:"الحالة العامة بدون تغير يذكر. يبقى الحال على ما هو عليه.."[32].

- **المكان باعتباره حلماً:**

في قصة:"ذاك البر"، يصبح ارتياد المكان حلماً. البر يقابله البحر في البعد التواصلي المباشر بين الناس. فأين تقف شخوص القصة بالضبط وهي تحلم بالوصول إلى البر؟ تقف طبعاً على أرضِ بَرٍّ آخرَ، برٍّ يغرق فيه الواقفُ، يغرقُ في الهمِّ والفقرِ وقلة الحيلةِ. المكوثُ في برٍ كهذا مثل الوقوع بين مخالبِ موجٍ هادرٍ، في بحرٍ. يرتبط البرُّ في القصةِ بالنجاةِ، النجاةِ من نار البطالةِ، من قهرِ الحاجةِ، ومن أشجان البرِّ الحزينِ، أقصد الوطن، حيث يحس الواحدُ ولا يستطيعُ أن يفعلَ شيئاً. في هذا الخضم ينبت الحلم الكبير في العبور إلى البر السعيد: "بمجرد صيحة الوصول، ينتهي التعاقد وأزرُ الجماعة... صيحةُ الوصول نقطةٌ جديدة... كلٌّ عليه أن يحفظَ نفسَهُ لنفسهِ... في البر الجديد الذي كان ذاكَ البرَّ... وكلٌّ يختفي كيفما يشاءُ ويقدرُ... وكل وحِذقه في أن يتخذ الطريقَ العادي، والخطو العادي، عند طلوع النهارِ ... ليندرجَ كباقي خلائق البرِّ السعيد...حتى يلتقي بحظه وطريقه..."[33]. من الواضح أن السعادةَ هناك يقابلها الشقاء هنا، ولكن، لماذا يحدثُ أن يكون ذاك البرُّ براً سعيداً؟ ولماذا تضطر شخوصُ القصةِ أن تجازف هذه المجازفة المهولة؟ كيف يحدثُ أيضاً أن يكون لقاؤها هناكَ، بالحظ فقط؟ ومع ذلك ستنتهي القصة، ولم يتحقق الحلم، وهذا بالنسبة لوظيفة المكان في القصةِ، بل وللقصة برمتها، شيءٌ مهم.

ترتبط الهجرةُ عموماً بعطبٍ ما في المكان. فكيفَ وقد أصبحت هجرةً سريةً ممنوعةً، دونها الحراسُ الحريصونَ والعسس، ودونها وعيد الزوجة الطيبة وأريج الذكريات هنا؟ لكن الهجرةَ أيضاً لا تكون إلا سعياً لتحقيق حلمٍ. هكذا يصبحُ المكانُ نفسه حلماً.

– المكان العدو والمكان الصديق:

المكان يكون أيضاً صديقاً حميماً أو عدواً لدوداً، إنها في النهاية نظرة الإنسان التي تنطق الجماد من أجل أن يكون لإحساساته وأهوائه معنى. والمكان في السرد القصصي مدخلٌ أساسي للتعبير عن فعل الاختلاف بين الشخوص.

فالاختلاف الطوبوغرافي بين الفضاءات يصاحبه دائماً اختلاف اجتماعي ونفسي وإيديولوجي، وانتقالنا مثلاً، من فضاء الحي الشعبي إلى فضاء الحي الراقي سيتغير معه نظام القيم وبرنامج الممارسة الاجتماعية الذي ألفناه لصالح نظام جديد ينتج قيماً جديدة وممارسة جديدة[34]. ومعنى هذا أن المكان مؤشرٌ على نمطِ حياةٍ، وعنوانٌ لانتماءٍ يكتمل بتحيز الشخوص واختياراتها فيه. فالطريق السيار مثلاً، في قصة: "لحم وتراب" مكانٌ يرتبط في حياة بوحميد منذ البداية بالخوف والتوجس. لا يمكن أن يكون هذا المكان صديقاً لبوحميد إطلاقاً. هذا المسار المتعاكس المتوازي سيقطع أوصال القرية. ثمة مرعى بين هذين المضمارين المتعاكسين، ثمة سيارات عابرة طائرة على الطريق، وثمة قروي بسيط هو بوحميد الذي يمتلك عِجْلين فيما يبدو، ويريد أن يرعى ذاك العشب المتكاثر في تلك البقعة المسيجة بالخطر، المحروسة برجال الدرك، وثمة أيضاً صوت زوجته فاطمة، التي كلَّ ليلةٍ يخفق قلبها خفقتين يكاد بهما يقفز من بين ضلوعها أو يَخْرُس إلى الأبد[35]. هل كان أمام بوحميد خيار آخر؟ هل كان من الممكن أن يشكل الطريق السيار مساراً لبوحميد نفسه؟ في السير نحو ماذا؟ بالنسبة لمبارك ربيع لا يقترح علينا أن يسير بوحميد في الاتجاه الطبيعي لأحد المسارين، بل يقترح عكس ذلك تماماً: أن يتقاطع معهما ضدياً. هو على العموم الاختيار الصعب في الحكاية، لكنه الأجمل. إذ ما من سبيل في هذا السياق غير تصوير تمزقات الشخصية ومأزق شرطها الوجودي إزاء واقع جديد ينشأ فجأة من حواليها، أقصد إزاء مكان يتشكل من جديد بما لا تشتهيه.

غير أن الكاتب عندما يريد أن يعبر عن ألفة شخوص القصة بالمكان، فإنه يفعل ذلك من خلال إعمال تقنية الوصف المباشر أحياناً، كما تحقق في قصة: "قلب رجل..."، التي تبدأ هكذا: "تعلو الهضبةُ الشماءُ، مكونةً مشهداً مغرياً فريداً مِنْ على جرفٍ مُشرفٍ،

وتتمةِ الحدارِ متهاوِنٍ باتجاه المركز من جهة ثانية، تتقاطع فيه وتتجاورُ، أعتقُ وأحدثُ مباني المدينةِ، في قلبها النابض"[36]. الرجل الطيب المتفائل، في هذه القصة، هذا الرجل الذي يصبح هو نفسه السارد في نهايتها، يرى الطبيعة والمكان في مرآة نفسه الصافية فيجد الطبيعة لذلك ساحرة ويجد المكان عزيزاً وصديقاً محبباً. إن كلاماً من قبيل: "أنا المسمى، أقوم على هذه الربوة، أرعى بالطعام والعناية الكاملةِ، سائر ما يقطنها، أو يأوي إليها، أو يمر عابراً بها، من قطط وسناجبَ وطيورٍ وسلاحفَ وأرانبَ، وغيرها مما خلق الخالق..."[37]، يفهم ليس فقط في سياق التعارض الحاد الذي يشير إليه الكاتب بطرف خفي بين التطوع والتطويع. تطوع أناس بدون هوية محددة أحياناً لفعل الخير تجاه حيوانات عجماء، حتى لا يفسر ذلك العمل باعتباره وسيلة لجلب منفعة، وفي المقابل: "لا تساعد الحكومةُ، ولا البلدية، ولا أية جهة مماثلة، رسمية أو منتخبة، في تمويل هذا العمل..."[38]. هذه الجهة الأخرى، بفعل امتناعها هذا تمارس نوعاً من التطويع، يتغلغل عميقاً، ويفعل فعله في نفسية الشخوص، التي تبدو أحياناً ناقمة متشظية متذمرة، تناجي نفسها وينتكس حوارها الداخلي إلى نوع من الاغتراب الخانق. كثرة الحوارات الداخلية والمناجاة يعني غياب التواصل الإنساني والتفاعل الإيجابي بين الناس، وطغيان ثقافة التطويع. الحديث إلى الحيوانات ومخاطبة الأشياء أيضاً يفهم في سياق هذا الغياب. عندما يعز الصديق والرفيق في الواقع يصنعه الإنسان في أشكال التخييل.

- **بنية الزمن:**

ينظر إلى الزمن في الحكي عادة باعتباره مقابلاً للزمن التاريخي، ومن الطبيعي أن يميل كل كاتب إلى تشويه التعاقب الزمني الصارم لغايات جمالية[39]. وبالنسبة لمبارك ربيع فإنه لا يتقيد باحترام زمن الحديث القصصي بشكل صارم، وحتى في قصصه الأولى حيث كان أميل إلى كتابة قصة قصيرة واضحة وبسيطة، على أساس مضمون اجتماعي أو وطني توجهه فكرة مسبقة، كان يسمح بالكثير من الاستطرادات والتداعيات، التي تَستحضرُ –عندما تتحقق– زمنها الخاص بها. وقد ترسخ هذا التوجه في مجاميعه القصصية الأخيرة. في قصة "المطر" مثلاً، تحدث القصة في حيز زمني خاطف. فما بين رغبة السارد –الذي يشغل مركزاً اجتماعياً وإدارياً

مرموقاً- في التمتع بالتجول على متن سيارته في يوم ماطر، وبين شروعه في إنجاز هذا الفعل، تكون قد وقعت له حادثة سير، لما صدم طفلة[40]. وما أسرع ما أصبح السارد في مأزق، وجهاً لوجه مع تعليقات المارة وحرج المشهد بعدما كان قبل لحظات فقط في قمة البسط والانشراح وصفاء المزاج. في هذه القصة يتحقق نوع من التطابق والانسجام بين زمن الحكي وزمن الأحداث. قصة "القطة" أيضاً تحدث في حيز زمني خاطف. الاستطراد السريع لوصف حركات المرأة في الشرفة المقابلة وتأثيرها العميق في نفسية السارد، وهو الأمر الذي ربما يكون قد تكرر قبل زمن الحديث القصصي مراراً، هذا الاستطراد له وظيفة أساسية هي تسريع وتيرة الأحداث في القصة، والدفع بها إلى النهاية، ليس فقط باعتبارها فعلاً من أفعال الكلام، بل أيضاً باعتبارها نداء ملحاً ورغبة دفينة تتحقق: "خَفَضَتْ رأسها، ودلفَتْ تدفعُ نصف المفتوحِ المواربِ، وانبرى يُغْلِقُهُ ويدير في ثقبهِ المفتاح"[41].

وعلى الرغم من أن الكاتبَ، أيَّ كاتب ليس ملزماً بالحديث عن الزمن، لمعرفة رؤيته في ذلك وتأويل نصوصه في ضوئها، إلا أنه عندما يتم مثل هذا الحديث، فإنه يلقي مزيداً من الضوء على جانب يقعُ دائماً في المنطقة المعْتِمة العميقة من العملية الإبداعية. ففي قصة: "يوم بلا وجوه"، تمرينٌ مهم لإدراك أهمية بنية الزمن باعتباره هو نفسُهُ يقع ضمن حيز النسبي في وعي الشخوص، لكلِّ إحساسه بالزمن، لذلك عندما يتحدث السارد عن شخصية صالح، ويقول: "التفت حوله يملؤه الفراغُ... ولا يمكن أن يكون مبكراً... لو كانت له ساعةٌ، هو الذي كره الساعة طَوال عمره... الساعةُ في قلبه... في رأسه، الساعةُ حوله في كل شيءٍ... في الشمس والشجرِ وفي وجوه الناس..."[42]، فإنما يفعل ذلك لتبئير هذه النسبية. في هذه القصة وقد تعددت أصواتها وتداخلت بفعل ما تستدعيه وتستعيده ذاكرة صالح من رواد الحديقة، يتقاطع زمن القصة، الذي يقع في يوم واحد، بزمن كل شيء من أشيائها، عبر تقنية الاستطراد والتداعي، كما أشرنا.

غير أن الإحساس بالزمن القصصي يكاد يتلاشى، في مجموعة من قصص مبارك ربيع، لاسيما تلك التي نزع فيها إلى نوع من التداعي الحر، والمناجاة الشعرية، والتعبير بواسطة الصور، أو تلك التي تولي أهمية أكبر لجانب التحليل السيكولوجي لنفسية الشخوص. فحتى

بالنسبة لقصة من مثل:"المقصورة واللعبة"[43]، التي يفترض أن زمنها هو زمن الرحلة بين محطتين، إلا أن هذا الزمن شيء هامشي في وظيفة الحكي الأساسية فيها. لأن القاص لم يكن يهمه كتابةُ قصةِ ما وقع، بقدر ما يهمه كتابةُ قصةٍ تحاول أن تفسر ما وقعَ كيفَ وقعَ، وكيف يمكنُ بالفعل أن يقع. كيف يتخلق الشوقُ؟ من أين ينبع التجاوبُ والانسجام، في لحظةٍ مؤقتةٍ هاربةٍ مثلِ لحظةِ تقابلٍ ما في قطارٍ ما، في مقصورةٍ عابرة؟ هل يمكن أن نكتب قصة تقول كل شيء، أقصد قصة تقول إحساس الشخوص في هذا الزمن الهارب؟ لذلك يبقى الحديث منفتحاً على الإحساس بانفعال اللحظة ولحظة الانفعال، ولا يتوقف الحكي عندما يتوقف القطار، بل إن مقصورة القطار لم ترد في القصة إلا عرضاً وتعلة لوصف ذلك الشوق الناشئ.

4- من الحوار إلى الحوارية:

تظهر أهمية البعد الحواري، كما هو معلوم في قدرة الملفوظ الواحد على إغناء المعنى وتنويع الفهم، من خلال قدرته على الجمع بين أكثر من صوت. ومن الطبيعي أن يكون مبارك ربيع بدأ في قصصه الأولى باصطناع حوارٍ يحترم حدود المشخصات الضرورية لإنتاج قصص قصيرة محملة بمضامين وقيم فنية وثقافية واجتماعية وسياسية أحياناً يصعبُ أن تخرج عن حدود الدوائر الكثيرة التي كانت تسيج الوعي في تلك الفترة. في آخر قصة: "الريال الضائع"[44]، ينساب الحوار بين التجار والمستخدمين، حوارٌ سريعٌ حاسمٌ، ليس فيه لفٌّ ولا دوران، ولا يقبل التأويل ولا سوء الفهم. ثم بين حسين الطفل ذو القلب الطيب، وبين المتسولة الضريرة، ثم بينه وبين الطفل الذي كان برفقتها، حوارٌ وظيفته المباشرة تصوير انعكاس وعي الشخوص على سلوكها وردود أفعالها المباشرة. طيبة حسين ستتجلى عبر الحوار، في ثقته التي لا تقبل التردد بما ادعته المرأة الضريرة، ثم ثقتها أيضاً في تصريح الطفل.

غير أن مبارك ربيع ما لبث أن بدأ يوظف بشكل ملحوظ تقنية الحوارية كعنصر بنيوي أساسي في قصصه القصيرة. فقد تراجع الحوار التقليدي بين شخوص القصة، سواء المباشر منه أو غير المباشر، وذلك لفائدة لغة فيها الكثير من مظاهر التعالق والأسلبة والتهجين، بالمعنى الباختيني لهذه المفاهيم[45]. يمكن البرهنة على تقنية الحوارية في قصص مجموعة: "صار غداً".

فالسارد مثلاً في قصة: "البارودة"، هو من يتولى إدماج باقي أصوات القصة في الحكاية، هو الذي ينقل أصواتها، هواجسها، ولغاتها. حينما يقول مثلاً: "حين يتنادى الفرسانُ على صوت علام: آرو آرو... آرو الخيل، الحفيظ الله..."[46]، يكون القصد إدخال وظيفة صوت علام الخيل إلى باحة الحكي، من غير أن يكون موجوداً بالفعل.

قصة "الدرس والتطبيق"، تحفل أيضاً بمنزع الحوارية من خلال تهجين مجموعة أصوات ومواقف. الملاحظة المثبتة أسفل العنوان مباشرة، باعتبارها عتبة ضرورية في ممارسة فعل القراءة: "النص مأخوذ عن الترجمة اليتيمة لورقات سليمة من مخطوط "المواعظ الصغير" المنسوب لليغراسي (باستثناء الأعلام المحرفة في الترجمة بما لا يستقيم عربياً)"[47]، هذه الملاحظة نفسها تقرأ في سياق تهجين فعلٍ ما من أفعال القصة، أو صوت من أصوات شخوصها المتعالقة. منذ البداية نفهم أن ثمة قصداً إلى إقامة حوارٍ ما مع صوت يتجاوز أصوات الشخوص المباشرة في القصة. قد نفترض أن الأمر يتعلق بالتراث، باعتباره صوتاً ما يزال فاعلاً في حاضرنا، قد يكون بشكل أخص صوت النص القديم، النص/ الموعظة. تُرى كيف تستطيع القصة القصيرة أن تهجن الموعظة، باعتبارها نصاً غائباً يحيل على خطاب خاص، بل على ثقافة برمتها؟ هذا هو الرهان الصعب الذي اقتحمته الكتابة القصصية والسؤال الإبداعي الذي حاولت أن تجيب عنه في هذا النص، الذي يتيح الفرصة، كما أشرنا لمجموعة أصوات كي تسفر عن حضورها وتعالقها، على شاكلة ما يظهر في المقطع التالي: "يقول الفاهم الحكيم الأريب، مكتوب في الأزل، وفي التراث، قالها ويقولها الفاهم الفهيم الأريب لصاحبه المشتكي العارض لرأيه، ولا نقول ظُلامته، بشيءٍ من الفيش والنفج، اعتماداً على الكلمة روح، والهدية لا ترد، ومراية فاس المؤطرة بزخرف الفضة والجَّاج العراقي..."[48]. هذا، بالتأكيد ليس صوت الشخوص المباشرة التي تنجز الفعل الحكائي المباشر في هذه القصة، إنما هو صوت مستعاد، صوت مهجنٌ، يحملُ قيمة ما. وعبر ملفوظات هذا الصوت تحضر أصوات أخرى تتمايز بطبيعة وبنية ملفوظاتها: قد نفترض أن من بين هذه الملفوظات ما من حقه أن ينتمي إلى لغة الكهان، ومنها ما يمكن إرجاعه إلى لغة الفقهاء، أو لغة الحكم وقضاء المظالم، وبعضها من ترسبات الكلام العامي الدارج. كلُّ ذلك يحضر في هذه المتتالية السردية عبر الراوي، أو راوي الرواة.

وفي قصة: "حالة"، يُجْهِدُ الرجل ذو الشارب الكث نفسَهُ في إخفاء تسوس أسنانه وسقوطها، وهو المقبل ربما على أمر الزواج. الرجل لاينطق في القصة إلا من خلال ما ينقله السارد من توجساته وصراعه الداخلي المحتدم، وعبر هذا الحوار تحضر أيضاً أصوات أخرى، هي صوت المجتمع، صوت المرأة، صوت الحد الأدنى الضروري في مظهر الإنسان وهندامه: "لا يهم، فالحديث في كل شيء عن وظيفته، والوظيفةُ كما أدركتها ربة البيت والصون في الوقت المناسب بلا غش ولا دوران، وبالتحديد قبل أن تضرب الفاس في الراس، أي قبل عقد القران، هي إخفاء الأسنان، إخفاء اللاأسنان على الأصح، فالقواطع أول وباكر ما فقد من الطقم الطبيعي بفعل سوسٍ فطري..."[(49)]. في قصة: "صادر غدا" أيضاً نوع من الحوارية، عندما نتأمل قولاً من قبيل: "ياسيدي... ثروةٌ تفاجئك، تجيبُ وتستجيب وينتهي الأمر، هكذا، ثروةٌ فعلاً وعملياً لا احتمالياً بعد، ولا ظنياً، ثروة كبيرة حقيقةً، لا أملاً أو رجاءً..."، فإننا لا نتبين فقط هذا الصوت الذي يتحدثُ، بل نتبين أيضاً هذا الصوت الصامت، الصوت الحائر المتردد، الذي يستمع. وكأننا به يشكو من الحاجة والفقر، ويشك في أن يصبح يوماً ذا ثروة. صوت غارق في اليأس. ويظهر استغلال الطاقة الإيحائية الكبيرة لفعل الحوارية في قصة: "فصوص الحكم في نوادر النعم وبوادر النقم"[(50)]. فالقصة حافلة بالتناص والمؤشرات الحوارية التي تضاعف الطاقة الإيحائية للقول القصصي، في هذا النص، الذي يتطور عبر مجموعة من الحكايات المتتابعة المتداخلة. وتوظيف الكاتب لإمكانية التعبير على ألسنة الحيوانات، هي نفسها تقنية لا تستعيد تراث ابن المقفع وغيره، بالسذاجة التي يمكن أن نتصورها، بل يفعل ذلك في سياق هموم الإنسان المعاصر، هموم الإنسان المغربي خاصة. ومن الشيق أن يكون الكاتب في قصصه ذات البعد الحواري قد وظف لتعميق ذلك الكثير من علامات الترقيم، وهذا شيء مهم.

5- بنية الرؤية السردية:

السرد قبل كل شيء هي الطريقة التي تحكى بها القصة، ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة"[(51)]. ومن هنا تنبع الحاجةُ إلى تنويع الشخوص والرواة، لما لذلك من أهمية في إغناء الرؤية. فالإنسان عموماً يطور فكره وينمي تصوراته وتأملاته في علاقته

بالآخرين. ووظيفة البطل أو السارد في الحكاية مرتبطة بمسؤولية توجيه المسار أو تصحيحه، كما يمكن أن تضطلع به قيادةٌ ما في الواقع. ولذلك تعد الرؤية نمطاً خاصاً للإدراك، تعكس العلاقة بين الشخصية والسارد[52]، الذي يحكي عالمها[53]، لإنتاج رؤية لا ينبغي النظر إليها باعتبارها مجرد مستوى من مستويات التعبير في النص، وإنما من أجل إعطاء الاعتبار لمعناها الإيديولوجي، وهو فعلٌ يضطلع به القارئ عادة[54]. ومن الطبيعي أن تكون لصياغة الرؤية أهمية كبيرة في القصة القصيرة، بحكم الميل إلى اقتضاب الأحداث، والتركيز الشديد في الوصف والحوار بالنسبة لجنس له بالفعل منطقه الخاص[55].

وعلى الرغم من أن الرؤية من خلف تؤطر الأحداث والوقائع في معظم قصص مبارك ربيع: شاي يا مخلوف، الكلاب، با ابراهيم، الريال الضائع، شلل، من مجموعة "سيدنا قدر". والرأس والوسادة، روائح وأصوات، الغائب، حارس الجنة، البلوري المكسور، لحم وتراب، الرجل السمفوني، من مجموعة "البلوري المكسور". والتشعيلة، على الرمال، ذاك البر، قوس قزح، خضرا، عصفورة، من مجموعة "من غرب لشرق". وقلب رجل، حالة، صار غداً، الظل والشجرة، من مجموعة "صار غداً"، فإن ذلك لا يعني أن هذه الرؤية هي الرؤية المهيمنة في قصص مبارك ربيع. مع العلم أن هيمنة الرؤية من خلف في معظم هذه القصص المشار إليها وسيلة من أجل إبراز الجانب السيكولوجي في حياة وظروف الشخوص، وهذا أمرٌ في غاية الأهمية بالنسبة لمغزى الكتابة ومقصديتها العامة.

توظيف الرؤية من خلف لا يعني مجرد السرد الرتيب أو الوصف الشاعري المحايد، فالسارد الملم بالأحداث يندفعُ أحياناً منذ البداية ويعلن رفضه هو أيضاً واحتجاجه على وضع مزرٍ، كما حدث لسارد قصة "سيدنا قدر"، الذي بدأها قائلاً: "أو ليس من حقها أن تستريح الآن؟ بعد أن قامت بكل ما عليها، بل بأكثر مما عليها أن تقوم به"[56]. إلا أن ثمة قصصاً أخرى وظفت في بنائها رؤية مختلفة. فعندما تبدأ قصة على الشكل التالي: "أحقاً ما...رأى؟ تراءى...؟ أحقاً؟ لم لا؟ نعم... بالتأكيد."[57]، فإن ذلك يعني أن السارد لا يعلم كل شيء في القصة، وأن معرفته غير محيطة بالأحداث وخبايا الشخوص. وأن ذلك بالتالي سيترك

الفرصة لباقي أصوات القصة من أجل الكشف عن نفسها والتجلي في السرد من خلال مثل هذه التساؤلات والانفعالات التي يتم التعبير عنها بواسطة أسلوب الاستفهام.

ترك الفرصة للشخوص من أجل أن تتحدث مباشرة، فتعلن عن هواجسها وأحلامها، هو إيمان بطاقتها الخلاقة، من جهة، وهو تحلٍّ نبيل بروح سخية من الديموقراطية. هو تنازلٌ ما عن سلطة المعرفة والتوجيه، هو في النهاية شكلٌ من أشكال التعبير عن الرؤية العامة والموقف. فالكاتب يوزع الكلام بين شخوصه، في قصصه بمقدار. عندما يغيب صوت السارد العالم بكل شيء لايعني أن وظيفة ما مهمة قد غابت، بل بالعكس تماماً، يعني ذلك أن وظيفة أكثر أهمية قد انتقش ميسمها على أديم النص أو في مواقع اللاتحديد منه، أي في بياضاته التي ينبغي أن يملأها الفهم والتأويل.

6- جمالية المفارقة:

نستخدم مفهوم المفارقة في هذا السياق باعتباره صورة من صور الفكر[58]. إنها الصيغة التي نستطيع من خلالها أن نقول عكس ما نتصور أنها قصدت إلى قوله. ومعنى هذا أنه مفهوم نستطيع من خلاله أن نتفاعل مع طبيعة البنية العميقة للنص القصصي عند مبارك ربيع. وقد بدأت ملامح المفارقة تتضح منذ مرحلة مبكرة من تجربة مبارك ربيع القصصية، ففي قصة: "جنود في الظلام"، من مجموعة سيدنا قدر، الكثير من مظاهر الخيبة في حياة الشخوص. فالجندي عباس مثلاً يريد أن يربح الرهان، وهو يتجه حثيثاً، لا يلتفت، في طريق الخسران. ما قيمة رهان يمكن أن تربحه يا عباس، وأنت تخرج في ليل المدينة التي تجهل دروبها وشعابها ملتمساً المزيد من الخمر وتترك غادتك وحدها؟! تتركُ دنياكَ المحبوبةَ يتمتعُ بها واحدٌ تكرهه؟! هذا هو صوت العقل، لو كان العقل ينفعُ. لكن هذا الصوت كان منزوياً منبوذاً في ركنٍ ما قصيٍّ، وما من أحدٍ يعيرهُ الانتباه. الجندي يريد أن يربحَ شيئاً، يريد أن يكون بطلاً، في الشربِ، في إنجاز المهماتِ المستحيلة. هذه هي المعركة التي يكافحُ الجنديُّ في مضمارها. تصوير الكاتب المعركة النفسية الصغيرة، لهذا الجانب القاتم في حياة الجندي النظامي فيه إنتاجٌ لقدرٍ هائل من المفارقة، في الحكاية. وهو ما سيتعزز في نهاية القصة، حيث إن المسؤول العسكري، لا يبدو أنه يبحث عن الجندي عباس الذي عصى الأوامر العسكرية فهرب، وتم

ضبطه ليلاً في بيت دعارة، بل يبحث هو نفسه عن إشباع لذته. الغريب أن عباس وهو في غمرة هذا الموقف الحرج يحرص على أداء التحية العسكرية، في الوقت الذي كان فيه رئيسه المسؤول العسكري يأخذ مكانه من دفء السمر رفقة عائشة الفاتنة، لكن مع تغيير طفيف في الوضع: المسؤول سيأخذ عطلةً ليومٍ ونصف[59]! الوضع الذي توجد فيه الشخوص يبعث على الغرابة وأحياناً على الشفقة، لكن المفارقة في نهاية القصة ليس مردها إلى أن المسؤول العسكري خالف بدوره التعليمات العسكرية وأخلَّ بالحد الأدنى من كبرياء الجندية، بل مردها إلى روح الاستكانة والخنوع والطاعة الآلية من قبل عباس، في سياق لا قيمة فيه للمبادئ والقانون والتعليمات. سباب مباشر بين عباس ورئيسه مثلاً، في ذلك الموقف، بل حتى نشوب عراكٍ بينهما سيكون أمراً عادياً جداً.

وتتساءل إحدى شخصيات قصة "الرأس والوسادة"، في مرارة قائلة: "كيف يتصدعُ كل شيء حولنا...؟"[60]. في هذه القصة معالجة متخيلة للعلاقة مع الآخر، للمثاقفة في بعدها الإنساني العميق، لهوية الانتماء، للحوار المعطوب، وربما للصراع الناعم، الذي تؤجله العلاقات الإنسانية الطارئة. ومن هنا بالضبط تنشأ المفارقة، في هذه القصة. فما كان ينبغي أن يكون ثابتاً لايتزحزحُ أصبح أوهى من بيت العنكبوت. ليس في القصة من سببٍ وجيهٍ لحدوث فعل الانفصال، بكل ما يحيل عليه من شرخ وقطيعة وتمزق. ما قيمة الحب، في القصة إذن؟ ما قيمة العبور إلى الضفة الأخرى؟ ما قيمة التفاعل والارتباط والزواج؟ وما قيمة خصوبة أنتجت أيوب؟ ما قيمة كل ذلك، إذا كان أبو أيوب سيضطر في الأخير إلى أن يسمع الحقيقة المرةَ عبر مكالمة: "الجوازُ في المطار"[61]؟ على رصيف الضياع هذه المرة، وبلا وردٍ ولا مستقبلين.

وفي قصة "حارس الجنة"، لو افترضنا أن العوني كوفئ على سهر الليالي الباردة في حراسة بستان البرتقال، فإن ذلك لن يكون أمراً سيئاً، بالنسبة لقصة اجتماعية واقعية. المبالغة في وصف معاناته، بل المبالغة في وصف تفانيه في العمل، لاسيما مقارنة مع غيره من الحراس، تجعل مكافأته إحدى السيناريوهات المحتملة في استراتيجية الحكي. لكن، هذا الاحتمال، على العموم، ستقلل من إمكانية حدوثه التدخلات المريبة للريس صاحب البستان. إطراؤه المبالغ

فيه ومدحه الواضح للعوني مظهرٌ من مظاهر المفارقة. كانت القصة ستكون قصة عادية، قصة بلا مفارقة، حتى ولو تم تكريم العوني على تفانيه، كما أشرنا، على أن يتم ذلك من قبل زملائه مثلاً. في هذه الحال، حتى ولو كان الريس غير موافق، وحتى ولو اضطر العوني إلى مغادرة الحراسة للبحث عن شغل آخر، أو اضطر الزملاء إلى تنفيذ إضراب ما، فإن القصة وقد انتهت على إيقاع تجسيد قيم النبل والصراع، ستكون قصة مفيدة ربما، ولكن في حدود كونها قصة تعليمية، وكفى. القصة نمت في اتجاه آخر، هو اتجاه تصوير واقع المفارقة في حياة شخصية العوني حارس الجنة، ليست جنة البرتقال طبعاً، إنما الجنة الأخرى التي يشغله دفئها دائماً في برد الليل القارس. انشغاله بمراقبة البستان، جعله بالفعل حارساً أميناً لرغبة آثمة، حارساً لجنةٍ كان يراها العوني دائماً دانية القطوف عالية، كان يراها في هواجسه، وفي قطوف البرتقال، وعلى ضوء مصباحه الكشاف. ولكن، لماذا لا تكتملُ الفرحةُ؟ لماذا، عندما يبدو الأمر وكأن الإنسان وجد إلفه أخيراً وألفته ويقين وجوده، تتبعثرُ أوراق هذا الوجود ويضطر إلى أن يندفع فجأة بجنون[62]؟ يحدث هذا في القصة، فيما أعتقد لإنتاج بنية المفارقة فيها، المفارقة المكتنزة بالمتعة والجمال.

وتنطوي قصة"الحب والورقة" على الكثير من وجوه المفارقة. نحن إزاء مشكلة عائلية وظاهرة اجتماعية معاً، بل إزاء حالة من حالات انجراف الإنسان في كون الأوهام الشاسع. الزوج تويمن مدمن على القمار، قمَّارٌ كبيرٌ، في كل مرةٍ يكون قاب قوسين أو أدنى من الفوز. هذا ما تحدثه به نفسه. غير أن الشيء الوحيد المؤكد في حياته، أنه دائماً يخسرُ. الخيبة والخسرانُ يملآن حياته بالانكسار. ثمة شيء آخر أيضاً: الروندي، القمَّارُ الآخر، سليط اللسان وفاجر الجَنان، تدخلاته قاهرةٌ مهولةٌ: "شف آتويمن أصاحبي، لو كنت بحالك، مقلوب علي الزهر، وما قادر على تعمار، والله العظيم، حتى تكون تعميرتي هي مدام مراتي! ما لها؟ وهي سبب الربح، كبَّرها تصغر..."[63]. تويمن في المقابل لا يقول شيئاً لحدومة زوجته، لكنها تعرف حكايته وتفاصيلها الأساسية. لذلك، في إحدى المرات، قررت تأديبه، ويعرف ذلك غريمه الروندي، فيقول، في شماتة: "عز علي تويمن مسكين، غواته للسما وهو ياكل العصا والسمطة من يد المهيرة، العفريتة قوية عليه، عظمة هي، وعظم على جلد هو: الغالب أنها

كتفته، بلا شك، أنها ربطته من يديه ورجليه، ومنعت عليه اللعب، والخروج كله بالمرة"[64]. لن يقامر بزوجته طبعاً، لأنه بالأساس أضعفُ من أن يفعل ذلك، حقيقة. ولكن، ما يزال ثمة شيء آخر مهم: "ورقة المائتين، الزرقاء تلك التي آلت إليه من صندوق سيدي عيوش الولي الصالح، نفعنا الله ببركته، نقية فصيحة إلا من خرم في طرفها، ثقب بفعل سلك صدئ تحمل آثاره، وتحمل معه تهمة التعدي على الحرمات، التي مثلها مختلس حاول اجتذابها بسلك، من فتحة الصندوق الحديدي للولي الصالح سيدي عيوش، آلت إليه صدفة من متفرج على حلقة قمار"[65]. الذي يفترض إما أن تويمن سيقلع عن القمار، لأنه لن يربح أبداً، وإما أن زوجته القوية حدومة ستجبره على ذلك، وما لم يكن في الحسبان، هو أن تكون نفس زوجته حدومة هاته هي من سيمد في عمر أوهامه وتخيلاته. لا ينتظر في سياق الحكي إطلاقاً أن تبادر حدومة إلى مده مرة أخرى بالورقة: "رغم أنه يقوم دون وعي باتجاه الخروج، تغشاه صورة مقهقه متشفٍّ من حاله ووضعه، على عتبة الخروج تمد إليه يدها حدومة في صمت، تدس في كفه ورقةً دون نظرةٍ ولا خطاب. يخطو بتُؤَدَةٍ غير معهودة ووهن يخطو، يرمي نظرةً إلى كفه الملموم على ورقة مطوية... يسرحها، نظيفة فصيحة ورقة المائتين يحليها خرمٌ صدئ"[66]. بهدا تنتهي القصة، وفي ذلك أكبر مفارقة ممكنة.

وعندما يقول السارد في أول قصة "الظل...والشجرة": "وبدا عجيباً منه، وغير مألوف ولا متوقعٍ من مسؤولٍ أن يبلغ به حد المكاشفة أو ما يشابهها، إلى أن يُشهد الناس عند توليه أنه لا يملكُ شيئاً"[67]، فذلك يدعو إلى الإحساس بالمفارقة بالفعل. وعلى الرغم من أن المكاشفة في مثل هذا السياق فعل عادي، إلا أن طبيعة العلاقات السائدة، والسياق الخاص الذي يكتنف هذه العلاقات أصبح يدعو إلى الإحساس بالغرابة تجاه أي سلوك في هذا الاتجاه. فالمسؤول في متخيل هؤلاء الإمعات المنتفعين يجب أن يكون غنياً، والمسؤولية تبعاً لذلك إنما هي جزاء له وتشريف على هذا الغنى، وليغتني بها أيضاً إذا شاء. أما أن يكون فقيراً لا يملك شيئاً، فهذا أمرٌ يدعو للعجب. وهذا العجب منهم في حد ذاته يدعو للعجب، إنه مبعث المفارقة ومنتجها في النص.

الخاتمة:

يتميز المشروع القصصي لمبارك ربيع بالغنى والخصوبة، وينهل من معين ثقافةٍ عميقةٍ بعيدةِ الغورِ. قصصه على العموم، جزء أساسيٌّ من تجربته في الكتابة. تجربةٌ ظلت منفتحةً باستمرار على التاريخ والمجتمع والفكر في أقصى مضايقه. ولمبارك ربيع احتفال خاص باللغة والأسلوب وجمالية الصياغة والتعبير والصورة الأدبية. وهي أمور يوظف الكاتب فيها طاقة علامات الترقيم، والكثير من مظاهر الحذف والتكرار. تكون القصة أحياناً تأملاتٍ في الغاية من العمق، حيث تُدركُ الشخوص والفضاءات والأحداث نفسها باعتبار رمزيتها وبعدها الفلسفي العميق، لكن القصة تصبح تارة أخرى عبارة عن مقاطع شعرية، في الغاية من الإيحاء، ومؤشراً واضحاً على لحظات الانفعال، التي لا تخلو منها حياة كاتبٍ. إنه التعبير الجمالي عن واقع المفارقة، وهو على العموم، نموذج هذه التجربة القصصية التي تضافرت في صياغتها حلقات نصوصه، في مجموعاته القصصية المختلفة، والتي نظرنا إليها باعتبارها نصاً متسقاً ونسقاً متكاملاً منسجماً.

الهوامش:

(1) الأجناس الأدبية، إيف ستالوني، ترجمة محمد الزكراوي، منشورات المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2014، ص: 21.

(2) Pragmatique pour le discours Littéraire, D. Maingueneau, BORDAS,Paris,1990, p :166.

(3) بنية الرواية وبنية القصة القصيرة، فيكتور شكلوفسكي، ترجمة سيزا قاسم، مجلة فصول، مج2، ع4، 1982،ص:41.

(4) التشابه والاختلاف، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– بيروت، 1996، ص: 10.

(5) La structure du Texte Artistique, Iouri Lotman,Gallimard , Paris,1973, P : 390, 391.

(6) سيدنا قدر، مبارك ربيع، مكتبة المعارف، الرباط(د.ت)، ص:98.

(7) فن القصة القصيرة، د. رشاد رشدي، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1964، ص: 30.

(8) Introduction aux Méthodes Critiques pour l'analyse littéraire, Daniel Bergez et al, BORDAS, Paris, 1990, P :181.

(9) سيدنا قدر: 109.

(10) نفسه: 7.

(11) S/Z, Roland Barthes, Editions du Seuil, 1970, P :74.

(12) سيدنا قدر: 74.

(13) نفسه: 83.

(14) انظر لسانيات النص- مدخل إلى لسانيات الخطاب، محمد خطابي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء1991، ص:59.

(15) البلوري المكسور، مبارك ربيع، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1996، ص:11.

(16) نفسه:77.

(17) سيدنا قدر:112.

(18) فضل الكلاب على كثير ممن لبس الثياب، ابن المرزبان، تحقيق عصام محمد شبارو، دار التضامن للنشر والتوزيع، بيروت1992.

(19) البلوري المكسور: 37.

(20) Sémantique structurale, A.J.Greimas , PUF , Paris1966 ,p :172- 189.

(21) البلوري المكسور:61.

(22) من غرب لشرق، مبارك ربيع، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط2002، ص:69.

(23) صار غداً: 33.

(24) نفسه: 57، 93، 111.

(25) انظر مثلاً قصة :"على الطرف الآخر"، من مجموعة البلوري المكسور:25.

(26) Figures I, Gérard Genette, Editions du Seuil,1966, p :101.

(27) القصة القصيرة وقضية المكان، سامية أسعد، مجلة فصول، مج2، ع4، 1982، ص: 179.

(28) سيدنا قدر:32.

(29) نفسه:22.

(30) نفسه:85.

(31) من غرب لشرق: 26.

(32) صار غدا، مبارك ربيع، منشورات مرسم2005، ص: 66.

(33) من غرب لشرق: 52.

(34) بنية الشكل الروائي(الفضاء-الزمن-الشخصية)، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، 1990، ص: 79.

(35) البلوري المكسور:65.

(36) صار غداً : 21.

(37) نفسه:32.

(38) نفسه: 32.

(39) Les catégories du récit littéraire in: L'analyse Structurale du récit,Roland Barthes et al, Editions du Seuil,1981, p :145.

(40) سيدنا قدر: 160.

(41) البلوري المكسور:81.

(42) من غرب لشرق، مبارك ربيع، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط2002، ص: 20.

(43) صار غداً، مبارك ربيع، منشورات مرسم، الرباط2005، ص: 93.

(44) سيدنا قدر: 137، وما بعدها.

(45) انظر ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، تزفطان تودوروف، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1996، ص: 124، وما بعدها. والخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ترجمة محمد برادة، دار الأمان، الرباط، 1987، ص: 63، وما بعدها.

(46) صار غدا: 5.

(47) نفسه: 13.

(48) نفسه: 17.

(49) نفسه: 42.

(50) نفسه: 119.

(51) بنية النص السردي، د. حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، 1991، ص:45.

(52) Littérature et Signification, T. Todorov, Librairie Larousse, Paris, Paris 1967, p :79.

(53) Temps et Récit II La configuration du temps dans le récit de fiction, Paul Ricoeur, Edtions du Seuil, Paris, P :131.

(54) Essai De TYPOLOGIE Narrative Le Point de vue, JAAP LINIVELT, Librairie José Corti, Paris, 1981 P :33.

(55) البنية السردية للقصة القصيرة، د. عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب، القاهرة، 2005، ص: 19.

(56) سيدنا قدر: 7.

(57) من غرب لشرق: 69.

(58) Eléments de Rhétorique et d'Argumentation, Jean Jacques Robrieux, DUNOD, Paris, 1993, p :61.

(59) من غرب لشرق: 71.

(60) البلوري المكسور:8.

(61) نفسه: 9.

(62) البلوري المكسور:45.

(63) صار غداً: 52.

(64) نفسه : 54.

(65) نفسه: 52.

(66) نفسه: 56.

(67) نفسه: 101.