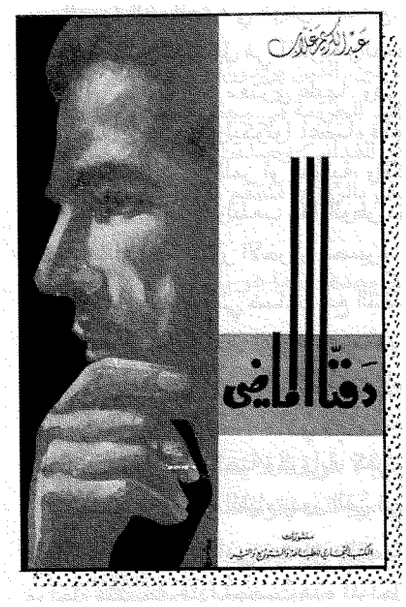
«دَفَنّا الماضي»*

تأمّلات في قصّة تكوُّن جنس أدبيّ جديد

عبد الحميد عقار

إنّ الرواية المغربية حديثةُ العهد بالتكوُّن والتحوُّل، قياساً إلى نظيرتها في المشرق العربيّ ـ وخاصة في مصر ولبنان وسورية. فالبداية الفنيّة للرواية المغربيّة، باعتبارها جنساً أدبياً جديداً في الأدب العربيّ بالمغرب، لا تكاد تعدو منتصف الستينيّات، وهو تاريخ صدور رواية **دفنّا الماضي** لعبد الكريم غلاّب، إذ إنّها أوّل[1] نصّ سرديّ تخييليّ يَتَمَثّل بنُضْجٍ فنّيٍ مكوّناتِ الرواية[2] بمعناها الأوروبيّ الحديث. فقد تحرَّر المؤلِّف في كتابة هذا النص من استيحاءِ قالَبَي التعبير في المقامات والرحلات، ومن ميثاق السيرة الذاتية وأحادية الخطاب فيها[3]؛ وأظْهر عنايةً خاصّة بتصوير البيئة والأمكنة، وبرسم الشخصيات ومصائرها، وبالتعمّق في تحليل نفسيتها وما يخترقها من تأزُّم وصراع. وتتناول الروايةُ فترةً حاسمة من حياة الشعب المغربيّ تمتد من ١٩٣٠ إلى ١٩٥٥، وهي فترةُ تنامي الوعي الوطنيّ، واحْتِدام الصراع بين القوى الوطنيّة والقوى الاستعماريّة، وقد تُوِّجَتْ بانتزاع الاستقلال السياسيّ واسترجاع السيادة الوطنية.

فالتطوُّر العاكس للوعي الجديد، والمُشخِّص نصيّاً بمثابة حتمية تاريخية، يمثِّل موضوعَ الرواية وقضيتَها الأساسية.



فهي لذلك تنتمي إلى ما يُعْرف بالرواية المصيرية أو النهْرية، وفيها يَتِمُّ التأليفُ بين حدثيتيْن وزمنيتيْن: اجتماعيّة واقعيّة، وتاريخيّة تذكُّريّة، ويقع التركيز على مصير جماعة بشرية خلال حقبة من التاريخ الوطنيّ.

وعَبْرَ هذا الشكل الروائيّ يعيد الكاتبُ طرحَ سؤال الهوية بوصفها إدراكاً للاختلاف، وشعوراً بالتمايز والتغاير، وإعادةَ تقويمٍ للذات في ضوء اتصالها بالغير وصراعها ضدّه. هكذا تكوّنتِ الروايةُ في الأدب المغربيّ من حيث هي

---

* ـ عبد الكريم غلاّب: **دفنّا الماضي**، منشورات المكتب التجاريّ للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت، بدون تاريخ.

١ ـ يحيل لفظُ «أول» معجمياً على مفتتح العدد، وعلى معنى ابتداء الشيء. ويحيل فلسفيّاً على معنى الأصل. والمعنيان معاً يلائمان ترتيب رواية **دفنّا الماضي** بالقياس إلى مقوِّمات تأليفها وتجنيسها، وبالقياس إلى سيرورة الكتابة الروائيّة في المغرب بعدها.

٢ ـ نفكّر في الرواية ضمن هذا السياق من حيث هي: مؤلَّفٌ تخييليٌّ نثريٌّ له طولٌ معين، ويقدِّم شخصياتٍ معطاةً بمثابة شخصيّات واقعيّة، ويجعلها تعيش في وسط، ويعمل على تعريفنا بسيكولوجيّتها وبمصيرها ومغامرتها...، مؤلَّفٌ يتضمّن أحداثاً متعدِّدة، ووجهاتِ نظرٍ متباينةً، ومستوياتٍ من الصراع الداخليّ والخارجيّ.

٣ ـ علماً أنّ للمؤلِّف مساهمةً في إبداع السيرة الذاتيّة، إذ صدر له في هذا المجال **سبعة أبواب**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٥ أيْ قبلَ صدور **دفنّا الماضي**؛ ونَشَرَ من جديد سيرةً ذاتيّة في قالبٍ روائيّ بعنوان **سِفر التكوين**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٦. كما ساهم في كتابة الرحلة، فنشر قبل **دفنّا الماضي** رحلةً بعنوان **صحفي في أميركا**، الدار البيضاء، ١٩٦٢؛ ونشر رحلةً ثانيةً عام ١٩٧١ بعنوان **من مكة إلى موسكو**، وذلك إضافةً إلى كتاباته في مجالي القصة القصيرة والدراسات الأدبيّة. وهو ما يعني أنّ الاتّجاه نحو كتابة الرواية باستقلال عن الأجناس المجاورة والشبيهة هي مسألةُ وعيٍ ومقصديةٍ فكريين وفنيّين لا مراء فيهما. فضلاً عن أنّ التلاقح بين الأجناس الأدبية والانتقال بينها أصبحا يتّسمان بالمرونة الكافية لتحقيق التمايز بينها في مستوى مكوّنات الكتابة والرؤية والشكل الأدبيّ. وأخيراً، فإنّ الوضع الثقافيّ أصبح مُهيّأً لتلقي الرواية وإضفاء صفة القبول على إبداعها وتداولها.

الجنس الأدبيّ الذي يسلّط الأضواء، ويضع نقطَ الاستفهام حول مكانتنا التاريخية والاجتماعية وقيمتها بطريقة مباشرة أكثر من باقي الفنون.

إنّ **دفنا الماضي** هي الرواية الأولى في الأدب المغربيّ، لأنّها اتخذت شكلاً روائياً اكتملتْ عناصرُه ونضجتْ مقوماتُه الفنيةُ لأول مرة في تاريخ السرد القصصيّ الطويلِ النَفَسِ في المغرب... ولأنّها، على وجه الخصوص، تُصوِّر، بوضوح، اتجاهاتِ الشعور والتفكيرِ والسلوك لدى الفئات والنخبِ الجديدة سليلةِ البورجوازية الوطنية وقائدةِ الحركة الوطنية المغربية إلى حدود الستينيّات[1]. لقد كانت **دفنا الماضي** من هذه الزاوية تتويجاً للمحاولات الأدبية النثرية السابقة على الرواية والممهِّدة لتكوُّنها، وتدشيناً لتطورٍ جديدٍ في مسار النثر الأدبيّ لغةً وخطاباً ورؤية.

ويمكن تفسيرُ نشأة الرواية المغربية وتكوُّنها بجدلٍ قانُونَيْن:

أولهما عامٌّ يرتبط بعمليات التَّبرْجُز والتَّحديث والمثاقفة، التي عاشها المجتمعُ المغربيُّ في ظل الاستعمار، والمقاومة، ومحاولاتِ الإصلاح والتجديد، وعمقِ الانفتاح على المشرق العربيّ فكراً وثقافة. ففي ظل هذا الوضع ظهرتْ نخبٌ جديدة من المتعلمين والمثقفين تصدَّرتِ النضالَ السياسيَّ وقادَتْه من أجل الاستقلال واسترجاع السيادة، ومثَّلتْ طليعةَ التجديد الفكريّ والثقافيّ في سبيل الحفاظ على الهوية وإعادة بناء الوعي الوطنيّ بمقوِّماتها. ولقد وجدتْ هذه النُّخبُ في أشكال التعبير المستحدَثَة، من مسرحٍ وقصةٍ وسيرةٍ ذاتيةٍ وروايةٍ، الفضاءَ الأدبيَّ الملائمَ لتجسيد طموحها في تكريس الهوية والتجديد، وفي التشخيص الإبداعيّ لأناها ولانشغالاتها.

وثانيهما أدبيٌّ ثقافيٌّ يَخُصُّ تحوّلات النثر الأدبيّ بالمغرب خلال النصف الأول من القرن العشرين بفضل تلاقح الأجناس الأدبيّة والتعبيريّة، وتداخُلِ تطوُّراتِها، وتبادُلِها للمواقع بين لحظة وأخرى، وبفضل ظهور فئاتٍ جديدة من القرّاء ذاتِ أفقِ انتظارٍ ورؤيةٍ للُّغة وللعالَمِ مُغايرَيْن. لقد كان تكوُّن الرواية من هذه الزاوية ثمرة تطوُّراتٍ اجتازتْها أشكالُ التعبير في النثر الأدبيّ، ابتداءً بإحياء قالَبَي المقامات والرحلات دون التقيُّد تماماً بقيودهما الأسلوبية فيما بين العشرينيّات ومنتصف الثلاثينيّات تقريباً[2]، حيث شاعت بعد ذلك الصورُ القلميّة، والقصةُ القصيرة، ثم الروايةُ التاريخيَّة القصيرة[3] والسيرةُ الذاتية[4] فيما بين الأربعينيّات ومنتصف الستينيّات. تلك كانت هي الخطوة التي وجب على النثر الأدبيّ أن يقطعها لينتقل في منتصف الستينيّات إلى الرواية: أن يجعل من الهوية ومن تجارب الأنا يَنْبوعاً للتَّخيُّل الأدبيّ؛ وأن يجعل استعادةَ الهوية وإعادةَ تمثُّل الأنا تتداخلان وتترابطان بالحاجة الملحّة إلى تجديد الرؤية واللغة، وعصْرَنةِ أشكالهما التعبيريَّة والأدبيّة.

هكذا تبلور مفهومُ «الكاتب» أو «الأديب» بالمعنى الحديث للكلمة في الثقافة المغربيّة، ملتبِساً أو متداخِلاً مع مفهوم المثقف الوطنيّ بين الثلاثينيّات والستينيّات. فالمثقف خلال هذه الحقبة يتشابك لديه العملُ الفكريُّ والأدبيُّ بالعمل الوطنيّ والسياسيّ، ولا يكاد أحدُهما ينفصل عن الآخر. المثقف بهذا المنظور «مشاركٌ» بالمعنى التراثيّ للكلمة، لأنه صاحبُ مساهمات وتآليف متنوِّعةٍ في حقول المعركة المتباينة. وهو، فضلاً عن ذلك، صاحبُ رسالةٍ يعيها ويبشِّرُ بها ويوظِّف من أجل تحقيقها أصنافَ المعارف المتباينةِ الموضوعِ والمبنى والشكلِ ـ وضِمْنَها الأدبُ. إنّ المثقف بهذا المعنى ليس مَن يمتلك إدراكاً وأهلية متميِّزين فحسب، بل هو ذلك الذي يضيف إليهما شعوراً حاداً بأنّ له رسالة، وانخراطاً إيجابياً في الحركية المجتمعية ككل. بمعنى آخر، إنه كاتب مناضل تحرِّكه حساسيته تجاه القيم المركزية لمجتمعه، وله أفقٌ جماليٌّ من خلاله يندرج في المستوى الروحيّ لمجتمعه ولتجربة قرائه. مضمون هذا الأفق يجعل من الكتابة موقفاً، وانعكاساً للفكرة الشائعة عن التوافق بين الفن والحياة، وترجمةً لقناعات الكاتب وصوته وآرائه، وتنويعاً في وسائل الأداء الفنيّ وأساليبه.

---

١ ـ هناك اتجاهان مفترضان أدبياً وجمالياً يفسِّران ميلاد الرواية الفنيّة باعتبارها أوروبية النشأة والتكوّن: اتجاهٌ هزليٌّ يؤسِّس الروايةَ على انقاض آداب الفروسيّة وعبر السخريّة البارودية منها، وفي ضوء تكسير الأحاديّة اللغويّة والإيديولوجيّة، وهو ما دشّنه ثرفانطس في روايته **دون كيخوطه دلامانشا** (١٦٠٥ و١٦١٦) . واتجاهٌ جادٌ وتأمليّ يعكس نزعاتِ الطبقة البورجوازيّة والتجاريّة المتحدّرة من الثورة الإنجليزيّة» ويشخِّص تخييلياً ذلك الجدلَ الفعّال بين التمرد على الأب والاندماج بعد ذلك في سياق سلطة بديلةٍ غامَرَ البطلُ من أجل إرسائها؛ وهو اتجاهٌ يرى في التخييل المبتكر «تاريخاً حقيقيّاً»؛ وقد دشّنه دانييل ديفو في روايته **روبنسون كروزو**. والرواية المغربيّة، مثلها مثل الرواية العربيّة ككل، بداياتُها الفنيّة الأولى كانت جادةً ورصينة، وواقعيّةً في تخييلها.

٢ ـ نُشرتْ خلال هذه الفترة عدةُ مؤلفات تحاكي قالبَ المقامات وتوظِّفه في انتقاد العيوب ونشدان براعة التعبير، وتحاكي قالب الرحلات وتوظِّفه في نقد غرابة الأوضاع وفساد القيم في المجتمع بالمقارنة مع مجتمعات أخرى متقدمة. ولقد ساهم هذا المضمونُ الجديد، وهذا الحس النقديّ، في تحرُّر الأسلوب من قيود الصنعة، وفي ربط الأدب بالحياة الخاصة والعامة. والمثال الواضحُ التعبيرِ عن هذا الاتجاه هو كتاب محمد بن عبدالله المؤقت: **الرحلة المراكشية أو مرآة المساوئ الوقتية**، وقد صدر بمصر عام ١٩٣٣.

٣ ـ من قبيل مؤلفات عبد العزيز بن عبدالله القصصيّة فيما بين ١٩٤٩ و١٩٥٠ والتي نُشرتْ بعد ذلك في مؤلَّفٍ واحد بعنوان: **شقراء الريف وقصص أخرى من قصص الكفاح الوطنيّ بالمغرب**، دار النجاح، بيروت، ١٩٧٣.

٤ ـ من مثل: **الزاوية** (١٩٤٢) للتهامي الوزاني؛ **وفي الطفولة** (١٩٥٧) لعبد المجيد بنجلون؛ **وسبعة ابواب** (١٩٦٥) لغلاّب.

تلك هي صورة الكاتب/المثقف الوطنيّ كما يُجسِّدها عبد الكريم غلاّب وأبناءُ جيله من الروّاد. فقد كتب غلاّب في الرواية والقصة والدراسة الأدبيّة، وهو رجلُ فكرٍ وسياسة ممارسةً وتأليفاً، فضلاً عن إنتاجاته المتنوِّعة في المجالات الثقافيّة والاجتماعيّة والصحفيّة. إنّ هذا التعدُّد في عمقه ـ كما يقول بنفسه ـ «متجانس: فكتابة الرواية أو كتابة مقال سياسيّ أو كتاب عن الاستقلاليّة أو التعادليّة شيء واحدٌ في الجوهر في تجربتي الشخصيّة مع الكتابة والعمل؛ يبقى أنّ الفكرة والأسلوب وكلُّ ما يوظِّفه الكاتبُ في كتابة بحثٍ سياسيٍّ هي غيرُ الفكرة وغيرُ الاسلوب الذي يوظّفه في كتابة عمل إبداعيّ». والكتابة لدى غلاّب التزام إيجابيّ بقضايا العصر والمجتمع ونضال لا يَكلّ دفاعاً عن الهوية وتجديداً للوعي بها. لذلك كان «الإبداعُ منذ اليوم الأول بالنسبة لي وبالنسبة لجيلي هادفاً... وماتزال الأوضاع هي التي تدفعني باستمرار، رغم الإحباطات، لمزيد من الإيمان بأنّ للكلمة دورَها في معركة التغيير»[1]؛ ومعظم كُتّاب الرواية بالمغرب بحسب رأي غلاب ارتبطوا بالمجتمع في القطر المغربيّ أو بالمجتمع العربيّ عموماً «يحملون هموم شعبهم... ويختارون لهم رسالتهم، يحاولون أن يؤدوها بالكلمة الفنيّة».

هذا التصوُّر للكاتب من حيث هو مثقّف وطنيّ مشارك، وللكتابة باعتبارها رسالةً وسيلتُها الكلمةُ الفنيّةُ، هو ما تؤسّسه **دَفَنّا الماضي**، وتَمْهره بخاتمها إذ تؤكّد ميلادَ جنسٍ روائيٍّ مكتملِ العناصر في حدود النسْبية المفترضة في الأشياء لحظةَ بداياتها وسيروراتها، وبالخصوص خلال فترة المخاض أو الانتقال بين زمنيْن مثلما هو الشأن بالنسبة إلى سياق تأليف هذه الرواية وتداولها.

لقد صدّر الكاتبُ روايته بتقديمٍ يضيء فيه موضوعَ روايته وعناصرَها الفنيّة والهدفَ من تأليفها. فـ **دفنا الماضي** من منظور مؤلِّفها «انبعاثُ لرواسب عديدة من فترة المخاض في المغرب. هي فترة عاشها شعبٌ بلادي بكل وعيه وتفتّحه على العالم الجديد.. كانت مجالَ صراعٍ نفسيٍّ وفكريٍّ ومجتمعيٍّ، اصطدم فيها جيلان... وانبثق من خلال القلقِ والصراع والكفاح روحٌ جديدٌ يَعْتبر مغربَ اليوم [مطلع الستينيّات] بكلّ محاسنه ومباذله مديناً له... هذه الرواية ليست تاريخاً ولا سرداً عابراً للأحداث، ولا إغراقاً في الخيال... وإنما هي انفعالاتٌ ثائرةٌ متحدّيةٌ مصطدمةٌ عاشت في نفوس الشباب والشابات، لم تر النّورَ من قبلُ في غير رواية **دفنا الماضي**. وليست أهميةُ الرواية في السرد القصصي، ولكنّ أهميتها في تحليل النفسية التي وراء الحدث... ولذلك فالرواية استهدفت الوقوف مع أبطالها في هذا الوجود الداخليّ وهو يقود الإنسانَ المغربيّ في تحوّله. **دفنا الماضي** رواية ملتزمة لم تَعِشْ مع أبطالها محايدةً ترسم الصورَ من بعيدٍ لهدفٍ فنيٍّ أو بلاغيّ، ولم تصوّر الأحداثَ تصويرَ السائح الذي يعيش سياحته بلا قلب.. وإنّما هي رواية ثوريّة تستمدّ ثورتها من أبطالها الثوريّين».

يتضمن هذا الخطاب المقدّماتي، مثلما هو الشأنُ في مقدِّمات الروّاد لأعمالهم، وعياً حادّاً بالتّأسيس والريادة. فغلاّب لا يتحدّث عن الإبداع أو الأدب أو الكتابة بإطلاق، بل يتحدث عن جنسٍ أدبيٍّ مخصوص. ولا يتعلق الأمر بالرواية في ذاتها، بل برواية تَتَخلّقُ في وضعٍ ثقافيّ واجتماعيّ وسياسيّ مخصوصٍ كذلك، ومن منظور الممارس للكتابة وللنضال في آن معاً. إنه يتحدّث عن روايةٍ، شعريتُها أو جماليتُها هي نتاجُ الموضوع الذي تعالجه، والمواقفِ التي ترسمها، والشخوصِ التي تضطلع بالفعل السرديّ، والوظيفةِ التي تؤدّيها الروايةُ في سياقٍ مطبوعٍ بالتأزّم والصراع والانتقالِ بين عهديْن وجيليْن ومنظومتيْن من القيم (الوطنية والاستعمار؛ المحافظة والتجديد). في مثل هذا السياق لا يتصوّر الكاتبُ الروايةَ محايدةً، بل لا يراها إلاّ ملتزمةً أو ثوريةً، أيْ واقعيةً وتطهيريةً في آن واحد: واقعيةً بمعنى أنها «تتعمّق الرواسب المنبعثة وتتناولها بالتحليل والوصف وتَبْعث فيها الحياة»، وتعيش مع عواطف الإنسان بالمغرب ومع نزعاته، دون أن تَغْرق «في الخيال بحيث تنفصل عن الحياة الحقيقية لتتحدّثَ عن إنسانٍ غيرِ موجود».... وتطهيريةً بمعنى أنها تُعنى بتحليل أغوارِ النفس البشرية، وبالربط بين مكنونات الوجدان وظواهر السلوك، فتكون الرواية بسبب ذلك انعكاساً لوعي الأبطال ولموقع الكاتب وموقفه، وترجمةً لاندماجه في صميم معركة شعبه؛ «وأحسب أنّي بهذه الرواية [يقول غلاّب]، كنتُ في صميم المعركة التي خاضها جيلُ القنطرة، وذلك هو التزام الكاتب مع مجتمعه وشعبه».

إنّ غلاّباً، إذ يعي التزامه ويصرّف وعيه ذاك روائياً، يدرك كذلك ريادته لجنسٍ أدبيٍّ وليدٍ في الأدب العربيّ الحديث بالمغرب، جنسٍ استكمل مقوِّماتِه الفنيّةَ وشروطَ شرعيّته الأدبية، ولذلك يتعهّده في خطابه المقدّماتي بالتوضيح والتدقيق في ضوء تجربته الروائية الأولى المكتملة أدبيّاً والمنضّجة جمالياً ودلالياً. إنه يفعل ذلك أيضاً في ضوء كتاباته السابقة على الرواية في مجالات القصّة والسيرة الذاتية والدراسة الأدبية، وفي ضوء تجربة مجايليه ممّن انصرف اهتمامُهم إلى فنّ القصة إبداعاً ودراسة، وكانت مقالاتُهم الصحفيّة لذلك منذ الأربعينيّات مهاداً لتبلور وعيٍ نقديٍّ جديدٍ بالقصّة، وذوقٍ أدبيٍّ مغايرٍ يستلذّ بالتخييل القصصيّ ويرى فيه مرآة نفسه وبيئته وعصره، ويمنحه لذلك القبولَ وشرعيةَ التداول[2].

---

١ ـ عن «فن الكتابة والتغيير والهويّة»، حوار مع عبد الكريم غلاّب، أجراه عبد الحميد عقار وآخرون، مجلة **آفاق**، اتحاد كتابّ المغرب، الرباط، عدد ٢، ١٩٩١، ص ١٤٧ ـ ١٦٥.

٢ ـ اتّسعت دائرةُ الاهتمام بالقصة والرواية في الصحف والمجلات المغربية منذ منتصف الأربعينيّات بعد أن ظلّ الشعر يستأثر وحده باهتمام النقّاد والدارسين على امتداد الفترة السابقة على هذا التاريخ. ويترجمُ هذا الاهتمامُ بدايةَ تغيُّرٍ في الذوق الأدبيّ تأليفاً وتداولاً. ونستحضر في هذا السياق مقالاتِ كلٍّ من سعيد حجي، وعبد الرحمن الفاسي، وعبد الكبير الفاسي، والتهامي الوزاني، وعبد الكريم غلاّب على سبيل التمثيل فقط. فلقد كان لمساهمات هؤلاء وغيرِهم دورٌ كبيرٌ في إعداد المناخ الثقافيّ للقبول بالقيم الفكريّة الجديدة، وضمْنَها أشكالُ التعبير الأدبيّ المستحدثة.

وهناك عاملٌ آخر مباشر يفسِّر هذه الحدّة في الوعي بالتأسيس والريادة، ويتعلّق بالمناخ العام الذي رافق تأليف **دفنّا الماضي**؛ فلقد كان الإحباط هو الشعور الغالب على الوجدان الجمعيّ مع مطلع الستينيّات وبخاصة لدى الفئات والنُّخب السياسية والثقافية أمام ما يمكن تسميتُه بصدمة الاستقلال في أقلّ من عقدٍ بعد إنهاء السيطرة الاستعمارية. إذ شهدت تلك المرحلةُ بدايةَ تبدّد الأحلام العريضة، وبدايةَ انجلاء الوهم في الاقتسام العادل والهادئ للسلطة وللثروة، الأمر الذي سيخلق وضعاً يتّسم بالتأزّم والصراع والشكّ المتبادل بين أطراف الصراع. هذا الشعور يوجد في أصل عودة الكاتب هذه إلى فترة الصراع الحاسم السابقةِ على الاستقلال والممهِّدةِ له، تمجيداً للوطنيّة وما تطلّبتْه من تضحيات، وإدانةً للاستعمار والمتعاونين معه، وتأكيداً لحتميّة التطور، وتحذيراً شفيفاً من احتمال عودة الماضي؛ وخاتمةُ الرواية واضحةُ الدلالة في هذا السياق: «وانحنى على أذنه يهمس: ـ أبْشِرْ، فقد عاد الملك اليوم.. وأُعلن الاستقلال.. نفض عبد الرحمن يدَه من تراب الحاج محمد وسار في طريقه إلى القصر بين جماعةٍ من أفراد العائلة وأصدقائها... سار وفي أذنه صوتٌ يدويّ. ـ دفنّا الماضي. سار ثم سار... ومن خلال عينيه اللاّهبتين المحمرتين انبعث خيالُ عبد العزيز وصوتُه [شهيد] يهمس في أذن عبد الرحمن: لا. لم ندفنْ بعدُ الماضي...؟» (ص ٤٠٨).

هذا الاستحضار الروائيُّ لفترة البطولة والتضحيّة والانتصار يتضمَّن، عبر احتمال التماثل بين الفترتين، المصوَّرةِ والمعيشة، الإيحاءَ بضرورة مقاومة اليأس، وينهض لذلك بمثابة معادلٍ للإحباط. وذلك هو معنى إلحاح الكاتب على ثورية روايته والتزامها، ومعنى تشييده لشخصية عبد الرحمن باعتبارها بطلاً إيجابياً، ولشخصيّتَي الحاج محمد التهامي ومحمود باعتبارهما بطليْن مضادّيْن، يجسِّد أولُهما الخذلانَ، ويجسِّد الثاني الخيانةَ، ويصبح موتُهما في نهاية الرواية إيذاناً بنهاية بعض ما يرتبط بهما من قيم وسلوكات، أو انتقاماً موضوعياً للتاريخ من معاكِسي مجرى تطوّره. فمناخ الإحباط لا يتحكَّم، إذن، في موضوع الرواية والغايةِ من تأليفها فحسب، بل ويَشْرط أيضاً شكلها الفنيّ واتجاهَها الأدبيّ: من حيث هي كتابةُ روايةٍ مصيريّة، تمزج بين الواقعيّة والرمزيّة، وتصوِّر التطور العاكس للوعي الوطنيّ البورجوازيّ كهوية تجتاز اختبار الوجود والتجدُّد. بهذا الشكل يُعمِّد صدورُ **دفنّا الماضي** عام ١٩٦٦ الروايةَ جنساً جديداً من أجناس التعبير في الأدب المغربيّ الحديث. فلم يكن ميلادُ الرواية نتاجَ الطّفرة، بل ثمرة سيرورةٍ متضافرةٍ من التحوّلات في مستوى الشعور بالأنا وبالهوية[1] وفي المستويات النصيّة والثقافيّة والمجتمعيّة.

تتألّف **دفنّا الماضي** من سبعة وأربعين فصلاً. ويمكن تقسيمها بحسب المضمون السرديّ إلى قسمين: يمتد الأوّلُ حتى الفصل السادس عشر، ويهيمن فيه تحليلُ الأوضاع المجتمعيّة والثقافيّة والاقتصاديّة المميّزة لحيّ المخيفة ومدينة فاس فضاءِ الرواية. ويمتدّ الثاني من الفصل السابع عشر إلى خاتمة الرواية، ويغلب عليه تصويرُ بعض الأحداث السياسية الكبرى[2] وتأثيراتها البالغة في نفوس الشخصيّات، وفي تكييف وعيها وتحديد مصائرها: وذلك من قبيل أحداثِ الظهير البربريّ، وحركةِ قراءة اللّطيف في جامع القرويين لتعبئة الناس ضد مضمون هذا الظهير (الذي يقسم المغرب إثنياً) وضد الاستعمار، والحربِ العالمية الثانية، وحركةِ المطالبة بالاستقلال، وقمعِ المقاومين وإعدامِ بعضهم، وإعلانِ الاستقلال بعد ذلك. وإذا كان القسم الأول لَوحةً خلفيّةً للثاني، فإنّ هذا الأخير هو محور الرواية. وفيهما معاً نصادف شخصياتٍ ومشاهدَ وصوراً روائيةً تنبض حيويةً، وأخرى تتعثّر أحياناً في الرتابة بسبب التقريرية[3] تارةً، والميلِ إلى تغليب تقنيتَي الخلاصة والحذْف تارةً أخرى. إلاّ أنّ الكاتبَ وفّق في إضفاء التماسك المنطقيّ والفنيّ على روايته من خلال أسلوب التوازي أو التقابل بين الحدث الخارجيّ العامّ، وبين صدى انعكاسه في الشعور الداخليّ الخاصّ للشخصيات والأبطال؛ وهو التوازي الذي نَلْحظه كذلك بين مسار التطور في حركة المجتمع، ونظيرِهِ داخل الأسرة التي يشكّلُ أفرادُها شخوصَ الرواية وأبطالها. إنّ أسلوب التوازي والتقابل يَخْدم وحدةَ الرواية وتلاحُمَ فصولها لأنه يلائم التأزُّم الذي ترسمه الروايةُ لترصد التطور العاكس للوعي الجديد على تخوم زمنيْن: ماضٍ يندثر ويتلاشى بالتدريج، وحاضرٍ ينبثق تدريجياً هو الآخر لكنْ بتضحيات جسيمة... ومن منطلقِ منظورِ جيليْن: تقليديٍّ محافظٍ متردّد، وعصريٍّ متطلعٍ إلى التجديد والاستقلال. وفي المقطع الروائيّ التالي ما يضيء ذلك:

«وهزّ الحاج محمد رأسه كما لو كان لا يريد أن يؤمن:

ـ أنتم صغارٌ في السن وصغارٌ في العقل، تنقصكم التجربة.

ـ التجربة نأخذها من الحياة.

وكان يودّ أن يقول: لو اعتمدنا على تجربتكم لعانقنا الاستعمار إلى الأبد. ولكنّه استردّ حدّته ليترك المجال للحاج محمد:

---

١ ـ من الدراسات التي تناولتْ رواية **دفنّا الماضي** من هذه الزاوية مقال «الأسس النظرية للرواية المغربية المكتوبة بالعربيّة» لمحمد برادة، نصوص وثائقية، ضمن كتاب عبد الكبير الخطيبي: **الرواية المغربيّة**، ترجمة محمد برادة، منشورات المركز الجامعيّ للبحث العلميّ، الرباط، ١٩٧١.

٢ ـ أحمد البيوري: **فنّ القصة في المغرب (١٩١٤ ـ ١٩٦٦)**، كليّة الآداب بالرباط، ١٩٦٧، عملٌ مرقونٌ بالخزانة.

٣ ـ سجّل بعضُ دارسي هذه الرواية مثلَ هذه الملاحظة بصدد بعض الفصول والأحداث، من مثل ما نَعْثر عليه في كتاب: **دراسات تحليليّة نقديّة لرواية دفنّا الماضي**، بأقلام مجموعة من النقّاد العرب، مطبعة الرسالة، الرباط، ١٩٨٠.

ـ الحياة لم تعلّمكم بعدُ أن تصنعوا إبرةً، فكيف تديرون بلداً مستقلاً؟.

واندفع عبد الرحمن:

ـ الحرية هي التي تعلّمنا أن نجرّب ونصنع الإبرة.

ـ الحرية.. ومَنْ منعكم إياها أو سلبها منكم؟

واتّضح لعبد الرحمن أنّ الحاج محمد بعيد عن أن تغمر نفسَه أضواءُ الكلمة، فحاول أن ينهي الحديث:

ـ الآن طالبنا بالاستقلال وانتهى الأمر.

ـ الأمر لكم وستتحملون عواقبه» (ص ٢٩٠ ـ ٢٩١).

إنّ هذا التصادم بين الابن والأب يعكس في الواقع تصادماً أعمق بين جيليْن، أي بين منظوريْن وذهنيتيْن ومنظومتيْن من القيم. وهو الأسلوب الملائمُ للرواية النهريّة أو المصيريّة، حيث تتصادم وتتلاقى زمنيتان وحدثيّتان، والملائمُ لموضوع التطور الذي يرادف الحركةَ والانتقالَ من عهدٍ إلى عهدٍ. إنّ الحقبة التاريخية التي تستعيدها الروايةُ تخيلياً وتضعها تحت مجهر الحاضر، حاضرِ الكتابة، ليست سوى وضعٍ كاشفٍ اختاره المؤلفُ لأنه الوضعُ الذي بإمكانه أن يُلْهِم شخوصَ الرواية أفعالَها وخطاباتِها ورؤاها. فالصراع العاكس للوعي الجديد بالهوية هو المقصود تصويرُه عبر الرواية، وليس التاريخ. فليست الغاية، إذن، هي الحنين إلى الماضي، بل صياغة موقفٍ من الحاضر، لكنْ في ضوء دروس الماضي القريب الذي يَعْتبر مغربَ الستينيّات وما قبلها بقليلٍ ثمرةً لما عاشه من تحولاتٍ وشَهِدَه من كفاحات وتضحيات.

تقُصّ رواية **دفنّا الماضي** سيرةَ أسرةٍ مغربيّة من فاس على امتداد ربع قرن من حياتها فيما بين ١٩٣٠ و١٩٥٥. تنتمي هذه الأسرة من حيث أصولها الاجتماعية إلى شرائح البورجوازية التجاريةِ والمالكةِ للأراضي الفلاحية، التي استولت عليها وحوّلتِ الفلاحين المالكين الأصليين لها إلى مزارعين. تتكوّن العائلة من عدة أفراد تصوِّر الروايةُ مشاعرَهم، وردودَ أفعالهم، وسلوكاتهم المتناقضة، وأدوارَهم الروائية المتضاربة، ناسجةً من كل ذلك عالماً روائياً دراميٌّ البناء والمشاهدِ والمصائرِ، بالرغم من طابع التقريرية والمباشرة المميِّز لبعضِ الفصول والأحداث، وخاصةً في القسم الثاني حيث يميل الكاتبُ إلى الاختصار وتسريع إيقاع السرد. وتَكْشف الرواية، إذ تتابع مصائرَ الشخصيات وترسمها باعتبارها أنماطاً اجتماعيّة، عن بعض اتجاهات الرأي والشعور المتصارعة في المجتمع سواء أكانت موروثةً سلبيةً (كاتجاه الحاج محمد التهامي الأب، وابنِه عبد الغني، والنساء)، أم ثمرةً للتمزّق وللكثافة السيكولوجية المعقّدة (كاتجاه محمود، سليلِ الشهوانية الجامحة ابن الحاج محمد «غير الشرعي» من أمته ياسمين)، أم جديدةً قَيْدَ التبلور وإيجابيةً (كاتجاه عبد الرحمن المجسِّدِ للوعي والتضحية والنضال، وقدّور المجسِّدِ للإحساس الجنينيّ بالوعي الطبقيّ في مواجهة الاستغلال). وعبر ذلك ترصدُ الروايةُ تطوّرَ المجتمع ككل خلال حقبة حاسمة من تاريخه الحديث، حقبةِ مقاومةِ الاستعمار وتحقيقِ الاستقلال واستعادةِ الهوية وتجديدها.

ويشتغل القالب النهريّ في رواية **دفنّا الماضي**، فضلاً عما سبقت الإشارة إليه، انطلاقاً من العناصر البنائية التالية:

١ ـ الوصف الدقيق للمكان، والتصوير النفسيّ للشخصية ولدوافعها الكامنة وراء الحدث، وتحليل البيئة الاجتماعيّة والطبيعيّة من حيث هي فضاءُ الفعل الروائيّ. ويُعتبر غلاّب «أولَ كاتبٍ مغربيٍّ حاول أن يسبر أغوار النفس البشريّة ويربط بين النزعات الوجدانيّة والظواهر السلوكيّة في حياة الإنسان. وهو بذلك يضع اللبنة الأولى في صرح الرواية النفسيّة في إنتاجه القوميّ»[1].

٢ ـ الالتزام بخطيّة السرد الحدثيّ، والحرص على منطقيّة البناء والحبكة. غير أنّ هذه الخطيّة يتمّ إغناؤها وتلوينُها أحياناً باستخدامٍ مكثّفٍ للحوار الداخليّ ـ صوتِ الشخصية الخاصة والحميم، ومرآةِ طَوِيّتِها وهي تواجه ذاتها أو العالَمَ من حولها.

٣ ـ هيمنة السارد العليم، وهو ما أفضى بالرواية أحياناً إلى تغليب أسلوب العرض والحكي الذي يحدّ من مشهديّة البناء ودراميّة الحدث في بعض الفصول.

٤ ـ تلوين واقعيّة الأحداث والفضاءات بغير قليلٍ من التخييل في مستوى بناء الشخصيّات (وبالخصوص تلك الآيلة إلى الاندثار أو ذات الكثافة السيكولوجية من مثل الحاج التهامي ومحمود وياسين)؛ والتصوير الفنيّ للمَشَاهد واللوحات وبعضِ الظواهر الثقافيّة اللاعقليّة التي تؤثّث القسم الأوّل من الرواية (من مثل مشاهد الشهوانيّة العارمة المتحكّمة في عالم الحاج محمد التهامي، والحرمان الجنسيّ السائد في عالم الخادمات، واشتغال عُقدتَي النقص وتأنيب الضمير في عالم محمود، ولوحات النزهة بضواحي فاس خلال فصل الربيع).

مثل هذه اللمسات التخييليّة هي التي باعدتْ بين **دفنّا الماضي** وبين قالبَي الرواية التاريخيّة والسيرة الذاتيّة، مدشِّنةً بذلك البدايةَ الفنيّةَ الناضجة والفعليةَ للرواية في المغرب. لقد جاء ظهور الجنس الروائيّ في الأدب المغربيّ ثمرةَ تحولٍ في الوعي بالأنا وبالهويّة الفرديّة والجماعيّة، وثمرةَ إحساسٍ جديدٍ بالزمن وباللغة وبالرؤية للعالم. ولقد كان ميلاد الروايةِ تعبيراً عن انبثاق قوًى اجتماعيّة جديدة تحمل مشروعاً ثقافيّاً مغايراً. □

١ ـ أحمد اليبوري: «الصراع وملامح الجنس»، ضمن كتاب **دراسات تحليليّة نقديّة لرواية دفنّا الماضي**، مصدر مذكور، ص ٧٧.