

01 – الحدث الروائي :

يمكن تحديد الحدث في الرواية بأنه لعبة قوى متواجهة أو متحالفة تتطوي على أجزاء تشكل بدورها حالات محالفة أو مواجهة بين الشخصيات وما كتبه إتيان سوريو (Etienne Souriau) عن الحدث المسرحي ينطبق جيدا على الحدث الروائي فهو "صورة بنيوية يرسمها نظام القوى في وقت من الأوقات ، وتجسدها أو تتلقاها أو تحركها الشخصيات الرئيسية"⁽¹⁾.

من بداية الصفحات الأولى للرواية يتوارد إحساس للقارئ بأن الذي يكتب طفل ، أي بطريقة فهم الأطفال للأشياء حتى أنك لا تلاحظ أي فواصل بحيث يمكن أن تنتهي فقرة كانت تتحدث عن شيء وتأتي الفقرة التالية لتتحدث عن شيء آخر وكأن الكاتب يكتب ما يحضر في ذاكرته...ذاكرة الطفل فيه.ومن هنا فالأحداث التي جرت في الرواية يفترض القارئ – انطلاقا من زعم المؤلف – أنها جرت فعلا في حياة صاحب السيرة الذاتية على خلاف الأحداث ذات الصفة التخيلية الخاصة التي نطالعها في الروايات ، مع التأكيد على أن الروايات عموما وليس فقط تلك التي يطلق عليها صفة الواقعية تضم أحيانا أحداثا أكثر واقعية من تلك التي تجري فعلا في الواقع ، حيث يضم الواقع الإنساني حالات وأحداثا لا حصر لها تتسم بالغرابة والعجائبية واللامعقولية .بينما يحرص الكاتب الروائي الذي يريد إيهام الآخرين بواقعية أحداثه وإمكانة حدوثها في الحياة ،على أن يخلص أحداثه مما يعلق بها من أمور خارجة عن المألوف يمكن أن تؤدي إلى التشكيك في واقعية الواقع المزعوم وأيا كان الموقف المعتمد من الواقعية في جميع مدارسها واتجاهاتها من جانبي المؤلفين والقراء على السواء ،يظل للواقعية سحرها الأخاذ وجاذبيتها الخاصة ، حتى لو التزمت التخيل في صناعة الأحداث ورسم المسارات ،أي حتى ولو كان الواقع المرسوم في الرواية واقعا من صنع الخيال.⁽²⁾

" الخبز الحافي" تشعر قارئها أنها نقلت الواقع بأمانة قصوى، ليس لأن الكاتب وضع

1- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية،ص:74.

2- صلاح صالح: سرديات الرواية العربية المعاصرة،المجلس الأعلى للثقافة ، مصر، 2003،ص:195.

عبارة "سيرة ذاتية روائية" على الغلاف الداخلي للعمل، بل لأن السياق النصي يوحي بقوة ذلك الواقع وقسوته الرهيبة، وتأثيره المرعب في الذين عاشوا في كنفه، وما أسهم في ترسيخ الاعتقاد بمصادقية ما جاء في الرواية أن الكاتب أتقن تعرية نفسه من الداخل والخارج، ومرَّع كثيرًا من القيم المتماهية مع فكرة القداسة بوحله الخاص الذي أفرزه ذلك الواقع الموحد.

ولم يكتف الكاتب بالحديث عن جوعه وصراعه مع الموت جوعا وتشردا، بتلك التفاصيل المدهشة التي تحسم أي شك يحوم بشأن المصادقية وعدمها، بل وضع إلى جانب ذلك سوءاته كلها وعوراته، ونواقصه في محرق العدسة المكبرة، ولم يعرها فقط بل، وإنما دعا الآخرين بإلحاح أن يروها مكبرة واضحة، وكأنها مفخرة وضم إلى خانة الدنس القائم في الرواية حالة الأبوة بوصفها قيمة اعتادت المجتمعات العربية خصوصا على جعلها من الطابوهات التي لا يمكن الحديث عنها لأنها مرتبطة بفكرة القداسة. ذلك كله أسهم في إضفاء نبرة الصدق وترسيخ الاعتقاد بها لدى القراء عموما، انطلاقا من أن الذي يكذب، يكذب عادة في مثل هذه الحالات للتستر على ما يمكن أن يشعر بالخجل والخزي والعار، انسجاما مع مضمون ما ورد في الأثر "وإذا بليتم بالمعاصي فاستتروا" فالمعتاد في تناول الآباء الواقعيين في السيرة الذاتية المكتوبة أن يكون الآباء مثلا للفضيلة حتى ولو لم يكونوا كذلك، وطالما أن الكاتب قد فضح المستور، أي التعرية المطلقة فإن فعل التعرية يقوم دليلا - يعده البعض قطعيا - على صدقه⁽¹⁾. وما تم ذكره بشأن تعرية الذات وتقبيحها، وعدم التخرج وانعدام الخجل من إظهار العورات والسوءات بوصف ذلك دليلا على الصدق لا بد من مناقشة الأمر في إطار العلاقة العريضة مع الغرب، الذي يسعى عدد كبير من الكتاب العرب - المغاربة خصوصا - إلى التوجه إليه. وبالمقابل فإن الحصول على استحسان القارئ الغربي أو رضاه في الحد الأدنى، هو السبيل الوحيد المتاح لبلوغ "العالمية" ذلك الحلم الذي يداعب مخيلة جميع الكتاب تقريبا.

1- صلاح صالح سرديات الرواية العربية المعاصرة، ص: 197.

وهذا جميعه يمكن أن يفسر إلى حد كبير ، إمكانية الكذب وافتعال المواقف المخزية بدلا من ادعاء النقيض .دون أن يعني بهذا الخصوص أن جميع ما جاء في "الخبز الحافي" كان كذبا بقصد استرضاء الغرب ، ولا يعني أيضا أنه الصدق المطلق،لمجرد أنه نقل كثيرا من الحقائق المرّة الجارحة التي اعتاد الناس على تغطيتها والتستر عليها، وكل ما في الأمر أن أدلة الصدق التي تعتمد لتثمين " الخبز الحافي" يمكن إقامة أدلة على نقضها بنفس القوة .ومع ذلك يظل الاعتراف بجاذبية تلك الواقعية الفجة، والتي تبدو قاسية وغير مهذبة مطلوبا ، فلواقع القاسي المرير المرعب حضوره القوي، حتى في إطار كاقة التأليف الجمالية بما في ذلك التأليف الروائي ، ولقراءة التفاصيل الواقعية لمثل هذا الواقع جاذبيتها الآسرة الخاصة، التي يقصر عن إحداثها فعل التخيل في معظم الأحيان.⁽¹⁾ في " الخبز الحافي" نكتشف ذلك الواقع المرعب الذي يكتنف مساحة هائلة من حياة الأطفال، وصور القتامة والبشاعة والنشوّه والحرمان والقهر التي جعلها الكاتب تحتضن نشأته، وتشتمل قطاعات كبيرة مما يعيشه أطفال العالم الفقير عموما، بمن فيهم أطفال العالم العربي. مع الإشارة إلى أن أوضاع أطفال " الخبز الحافي" يصعب تعميمها لأسباب سبق ذكرها، ولكن حسب الرواية أنها فتحت العيون على تلك الأوضاع المرعبة التي اكتتفت نشأة أجيال لا حصر لها من الأطفال الذين عانوا مثل شكري،ولكن السمة الكبرى لملاحم الواقع البشع الذي اكتتف نشأة الأغلبية هي المعنية بهذه الالتفاتة.مع التذكير أيضا بأن قراءة مثل هذه السير تسهم في إدخال بعض العزاء الذي يخفف من حدة الشعور بالفجيعة على تلك الحيوانات الطفولية التي ضاعت إلى الأبد، بسبب تعرضها لأقصى أشكال القهر والاستلاب .

لقد استطاعت سيرة محمد شكري أن توثق مستوى آخر من الحياة الاجتماعية ، وهو مستوى اعتاد التاريخ الرسمي صرف النظر عنه فالخبز الحافي وفق المنظور التوثيقي صورة تفصيلية عن أوضاع الأحياء الفقيرة في شمال المغرب عموما ، ومدينة طنجة

1- صلاح صالح: سرديات الرواية العربية المعاصرة ،ص:198.

خصوصا، بكل ما كانت تضمه من بؤس وائضاع وعلاقات متفسخة وتفاوتات حادة بين شريحة اجتماعية وأخرى، ودور البوليس والجيش الإسباني المحتل، والمؤسسات الاستغلالية ودور ذلك كله في صياغة ذلك العالم الكئيب القاتم الذي نقلته الرواية. لا يعني الجانب التوثيقي أن ما تم نقله من تلك الحياة كان يشتمل كلية الحياة فالانتقاء في مثل هذه المواقع مسوغ ومعروف. إذ يستحيل نقل الوقائع بكل ما فيها من ثقل وركاكة ومجانية.⁽¹⁾

إن كثيرا من الأعمال الفنية أسرفت في عرض تفاصيل ما يراه الكاتب قادرا على تحقيق المفاجأة الشديدة للقيم السائدة وخدش الحياء، ونزع الأغلفة عن هشاشة العالم الذي يحتويها وتلوين القيم بالدنس، ويحدث أن يغرينا قيام الآخرين بما نعجز عن القيام به، وما رافق ذلك من تعرية شاملة، وعميقة جسديا ونفسيا للذات والآخرين على حد سواء. وربما ما كان لهذه السيرة أن تبلغ ما بلغته لو لم تضم تلك العوالم غير المألوفة، ولو لم يتقن فيها كاتبها اختيار المواضيع التي تبلغ فيها أشكال الممارسة الجنسية حدود الابتذال والقرف والتطرف في الشذوذ. إن أخبار الممارسات الشاذة تشكل لدى المتلقي شدا وإثارة بغض النظر عن الكيفية التي يتم عبرها شكل التلقي، فاكتظاظ "الخبز الحافي" بوصف هذه الممارسات – الشاذة وغير الشاذة – هو الذي أعطاهما قدرتها الخاصة على تحقيق الجاذبية السردية وشد المتلقين من غير أن يتدخل في الأمر وجود المصدقية أو انعدامها، بوصف ما جرى، قد جرى فعلا انطلاقا من زعم المؤلف بأنه يكتب وقائع فعلية سابقة من حياته، ولذلك لا نستطيع الذهاب إلى أن سرد السيرة الذاتية لا يستطيع أن يتمتع بالإغراء المألوف في فن الرواية من غير الاعتماد على جملة الوسائل الفنية التي يعتمدها الكاتب ليجعل الوقائع الحياتية وقائع فنية أي ليجعل الرواية رواية.⁽²⁾

02 – الشخصية في السرد الروائي :

إن الشخصية الروائية هي الصانع الرئيس للحدث، في البداية تكون متأثرة بموقفها الثقافي

1- صلاح صالح: سرديات الرواية العربية المعاصرة، ص:201.

2- المرجع نفسه، ص:204.

والاجتماعي والسياسي؛ لتتعلق إلى صنع الحدث الذي يوّد مجموعة مواقف جديدة تتناسب والطارئ الحدثي الجديد وتتميز بعض الشخصيات بقدرتها الخاصة على صنع الحدث أو التمهيد لصنعه. لذلك جاءت الأحداث متوائمة مع النص الروائي ومتوائمة فيما بينها.

2-1 تعريف الشخصية الروائية:

لقد كان التصور التقليدي للشخصية يعتمد أساساً على الوصف مما جعله يخلط كثيراً بين الشخصية الحكائية، والشخصية في الواقع العياني، وهذا ما جعل ميشال زرافا (Michel Zeraffa) يُميّز بين الاثنين عندما عدّ الشخصية الحكائية علامة فقط على الشخصية الحقيقية⁽¹⁾. فينبغي التمييز إذاً بين (الشخصية الروائية) و(الشخص الروائي): فالأولى عامة لها قوانين وأنظمة تقننها وتقدها. والثانية خاصة تعني شخصاً معيناً في رواية معينة، له سماته الخاصة، وصفاته النفسية والجسمية المحددة. ومع ذلك فكلاهما تتلامسان، تلامس الخاص ضمن العام.⁽²⁾

ليست الشخصية الروائية وجوداً واقعياً، وإنما هي مفهوم تخيلي، تدل عليه التعبيرات المستخدمة في الرواية. الشخصية كما هي في نظر كل من توماتشيفسكي (Tomachevesky) و بارت (R. Barthes) ما هي إلا فتات لفظي (المظهر المادي ، الأفكار، التعبيرات، المشاعر) وحدّ على نحو متراخ بواسطة اسم علم.⁽³⁾، وهي ليست أكثر من قضية لسانية، حسب تودوروف.

وإذا كان (فيليب هامون) Ph. Hamon يرى أنّ الشخصية الروائية هي تركيب يقوم به القارئ أكثر مما يقوم به النصّ، فإن (رولان بارت) يعرف الشخصية بأنها "نتاج عمل تألّيفي"، فهي ليست (كائناً) جاهزاً، ولا (ذاتاً) نفسية بل هي — حسب التحليل البنيوي — بمثابة (دليل) Sign (له وجهان: أحدهما (دال) Signifiant والآخر (مدلول) Signifie

1- حميد لحميداني: بنية النص السردية، ص: 50.

2- محمد عزام: شعرية النص السردية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص: 11. موقع: www.awu-dam.org.

3- مارتن والاس: نظريات السرد الحديثة، ص: 155.

فتكون (الشخصية) بمثابة (دال) عندما تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها. أما (الشخصية) (كمدلول) فهي مجموع ما يُقال عنها بوساطة جمل متفرقة في النصّ أو بوساطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها، وهكذا فإن صورتها لا تكتمل إلا عندما يكون النص الحكائي قد بلغ نهايته ولم يعد هناك شيء يُقال، ولهذا السبب لجأ بعض الباحثين إلى طريقة خاصة في تحديد هوية الشخصية الحكائية تعتمد محور القارئ، لأنه هو الذي يكون — بالتدريج وعبر القراءة — صورة عنها، وذلك بوساطة مصادر إخبارية ثلاثة، هي:

1 — ما يُخبر به الراوي.

2 — ما تُخبر به الشخصيات ذاتها.

3 — ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات.

ويترتب عن هذا التصوّر أن تكون الشخصية الحكائية الواحدة متعددة الوجوه، وذلك بحسب تعدّد القراء، واختلاف تحليلاتهم.⁽¹⁾

تحول الاهتمام — بعد ذلك، في الدراسة الروائية المعاصرة — من الشخصية إلى (وظيفتها) و(عملها). وإذا كان الأدب القديم قد أعطى الشخصية اسماً، دون أن يسند إليها أية صفة أخرى، كيّ يوكل إليها القيام بالأحداث والأفعال، فإنّ السرد الحديث قد أخذ بعين الاعتبار انسجام هذه الأحداث التي تقوم بها الشخصية، مع طبيعتها النفسيّة والمزاجية، وهكذا ظهر المضمون السيكولوجي للشخصية في الأدب والنقد. وذلك بتقديم الحياة الداخلية التي تعيشها الشخصية.

وقد وقع النقد الحديث في مغالطة حين طابق بين (المؤلف) و(الشخصية) المتخيّلة التي اعتبرها لسان حال المؤلف، أو الشخصية البديلة عنه. وقد تجلّى هذا أكثر ما يكون في روايات الاعترافات والسيرة الذاتية والروايات المروية بضمير المتكلم. وهذا الخلط بين المؤلف والراوي أعاق فهم الشخصية الروائية التي هي ليست المؤلف الواقعي، بل هي محض خيال يبدعه المؤلف لغاية فنية. والتطابق الذي تحدّثه القراءة بينهما ما هو إلا سوء

1 — حميد لحميداني: بنية النص السردية، ص: 50، 51.

تأويل ساذج، إذ ليست الشخصية سوى (قضية لسانية) يجردها الكاتب من محتواها الدلالي، ليسند إليها الوظيفة النحوية، فيجعلها الفاعل في العبارة السردية⁽¹⁾.

وقد قامت الجهود التي خُصت للبحث عن القانون الأساس للشخصية بعدة تصنيفات للشخصية: أنواعها، وتطابقها، وتقاطعها، ومنها: تصنيف الشخصية في سكونية ثابتة لا تتغير طوال السرد، ودينامية تمتاز بالتغيير الدائم داخل السرد، ثم شخصية محورية (أو رئيسة)، وثنائية، وشخصية معقدة ذات عمق سيكولوجي.

ثم تعددت التصنيفات بعد ذلك فرأى (فيليب هامون) Ph. Homon أن الشخصية في الحكى هي تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما هي تركيب يقوم به النص، وأن الشخصية الروائية هي علاقة لغوية ملتزمة بباقي العلاقات في التركيب الروائي المحكم أو المنتج لمرسلة تجد حقيقتها في التواصل. (2) وصنّف الشخصيات الروائية في ثلاثة أنواع:

1 – الشخصيات المرجعية: وضمنها التاريخية، والأسطورية، والمجازية، والاجتماعية.

2 – الشخصيات الواصلة الناطقة باسم المؤلف: وأكثر ما تعبر عن الرواة والأدباء والفنانين.

3 – الشخصيات المتكررة ذات الوظيفة التنظيمية: وهي التي تبشّر بخير أو تنذر في الحلم.

أما (فلاديمير بروب) V.propp فقد أخذ (الحوافز) التي استنبطها الشكلاي الروسي (توماشفسكي)، فسماها (الوظائف)، وقد قدم بروب نموذج (الوظيفي) المقترح الذي يختلف عن نموذج الحوافز، (فالوظيفة) هي عمل الشخصية. وقد استنبط بروب إحدى وثلاثين وظيفة أصبحت منهجاً للدارسين من بعده⁽³⁾.

كما جمع غريماس (A.J.Greimas) منهج (بروب) ومنهج (إيفي شتراوس)، وحدد

1 – محمد عزام: شعرية الخطاب السردى، ص: 12.

2 – المرجع نفسه، ص: 13.

3 – بروب فلاديمير: مورفولوجية القصة، (تر: عبد الكريم حسن و سميرة بن عمو)، شرع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط 1، 1996، ص: 37 حتى 40.

الأشخاص لا ككائنات نفسية، وإنما كمشاركين. وبهذا يمكن النظر إلى الشخصية كوظيفة نحوية، ذلك أن تحديد الشخص بالفعل الذي يفعله إنما ينبع من مفهوم (نحوي).
القصة هي مجموعة أفعال تقوم بها مجموعة من الأشخاص / العوامل يصل عددها – عند غريماس – إلى ستة، وقد أثبت هذا المفهوم قابليته للتطبيق في كل مجالات الحياة. وهو يشكل البنية الأساسية لعالم المعنى، مهما تنوعت هذه البنية وتعددت من مجتمع إلى آخر. وقد ميّز غريماس بين (العامل) و(الممثل) فقدّم بذلك فهماً جديداً للشخصية في الحكى هو ما يمكن تسميته (الشخصية المجردة)⁽¹⁾.

ونصل إلى أن الشخصية هي كل مشارك في أحداث الحكاية سلبا أو إيجابا، أما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات بل يكون جزءا من الوصف.⁽²⁾

2-2 أنماط الشخصيات:

ربما يكون من الصعب بل من المستحيل الوصول إلى فرز دقيق في قضية تصنيف الشخصيات في صفوف ترتيبية، تخضع فيها لمجموعة من القوانين التي تشكل نظرية قياسية؛ لأن العملية التصنيفية تكون تابعة للموضوع الذي يُتخذ مقياساً للتصنيف، والشخصية تخضع لأكثر من مقياس ومن هنا تنتج الصعوبة والاستحالة في التصنيف الدقيق، فمثلاً يمكن أن نصنف الشخصيات بحسب فعلها الروائي ويكون بعضها اعتماداً على هذا المقياس رئيساً، أما إذا صنفناها اعتماداً على مقياس آخر فقد نترجع إلى مستوى ثانٍ أو أدنى، وسنحاول أن نضع المقاييس الدقيقة ونصنف وفقها.

2 – 3 التصنيف بمقياس الفعل الروائي:

2-3-1 الشخصية الرئيسية: يبدو لنا أن نص شكري الروائي نص البطولة المطلقة بمعنى أن الشخصية الرئيسية (محور النص) هي المسيطر المطلق على مصائر الشخصيات الأخرى، والتي يمثلها شكري نفسه ابتداء من الوهلة الأولى التي ينطلق فيها الراوي في

1- حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص: 33 وما بعدها.

2- زيتوني لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص: 113، 114.

عملية السرد" أبكي موت خالي والأطفال من حولي. يبكي بعضهم معي." (1) الشخصية الرئيسية هي التي تحدد بنسبية ما مصائر الشخصيات الأخرى سلباً وإيجاباً فالشخصية محور النص شخصية مهمة لدى الكاتب، وهي في كثير من الأمثلة تشكل النائب الفكري أو الاجتماعي أو السياسي عن منتج النص نفسه كما تعبر عن رأيه في أبيه وأمه، وعن بقية النساء خاصة المومسات منهم، كما تعبر عن نظرتهم إلى المجتمع، وإلى المدينة (طنجة). لذلك يهتم كثيراً بطريقة انبائها التطوري الذي يؤدي في النهاية إلى نضوجها والوصول بها إلى قمة بيانية، حيث تبدأ الشخصية من مرحلة الطفولة إلى غاية مرحلة نضجها وامتلائها وتسير وفق خط أفقي، فإن أي تغير يحدث في مسيرة الشخصية فإنما يكون تصاعدياً إلى درجة يمكن أن نقول إن سيرة شكري تولى الشخصية المحورية الأهمية الكبرى، من أجل خدمة الأفكار والرؤى والمواقف التي تحملها الشخصية. شكري في سيرته كان ضحية لظروفه الأسرية خلال مرحلة الطفولة والصبا لكنه استطاع أن ينتشل نفسه من طريق الضياع والجريمة والدعارة إلى طريق الأدب و المعرفة؟. أراد أن يحكي لنا قصة ضياعه في طفولته وصباه بين أب قاس يكرهه الابن كراهية التحريم وأم مكافحة تتحمل أقدارها بصبر وشجاعة.

يروى شكري ما حدث بأبشع الكلمات وأكثرها قدرة على مصادمة المشاعر و خدش الحياء؟. يحكي لنا كل ما يخجل الإنسان من أن يحكيه عن أمه وأبيه. يركز في الصفحات الأولى من سيرته على مشاهد العلاقة الحميمة بين أبويه بكل تفاصيلها الخادشة للحياء ويقول لنا إنه كان يتعجب في طفولته من أبيه ذلك الوحش الذي يكرهه من أعماقه، حيث يعتدي على أمه بالضرب بوحشية لأتفه الأسباب، ويستنكر من أمه أن ترقّ لهذا الوحش بعد كل ما فعل بها وتمنحه نفسها، ويقرّر في تلك اللحظة ألا يصدقها أبداً في شيء لأتاه كاذبة بدليل تناقض أقوالها عن زوجها مع أفعالها معه في المساء!.

يحكي لنا أيضاً عن هذا الأب السكير العاقل الذي لا يعمل ويعتمد في حياته على عمل زوجته في بيع الخضار والفاكهة، لقد قتل ابنه الأصغر عبد القادر لأنه كان مريضاً ويسعل

1- محمد شكري: الخبز الحافي، ص: 9.

بشدة ويبكي بصفة دائمة فيفقد الأب المغمور أعصابه في لحظة جنونية ذات ليلة ويحاول إسكات الطفل المريض فيلوي عنقه لعله يخاف ويصمت. فإذا برقبة الطفل العليل تنكسر بين أيديه وإذا به يسلم الروح بعد قليل وتبكي الأم طفلها ويبكي شكري أخاه ، وفي صباح اليوم الآتي تواري الأسرة جثة طفلها في مقابر الفقراء بلا سؤال ولا جواب من أحد، فكيف لا يكره مثل هذا الأب المتوحش وكيف يغفر له قسوته معه ومع إخوته في يوم من الأيام؟.

صورة مقتل الأخ مليئة بالعنف والمرارة، كافية ليكن الولد الحقد لأبيه طوال حياته، ما قد يوافق أنصار عقدة أوديب، ونتيجة هذه الصدمة يجد نفسه وجها لوجه أمام والده وكل من يرمز إليه، وقد يندفع في مواجهته إلى اللجوء إلى العنف حيث يصرح في أكثر من مقطع رغبته في الانتقام من والده ، بل حتى قتله " صرت أفكر :إذا كان من تمنيت له أن يموت قبل الأوان فهو أبي .أكره أيضا الناس الذين يشبهون أبي .في الخيال لم أذكر كم مرة قتلته ! لم يبق لي إلا أن أقتله في الواقع." (1) هذا الكره جعله حين يذهب مرة لزيارة قبر أخيه الصغير الذي اندثر ، لا يخفي حقه على أبيه ويصرح : "حين يموت أبي سأزور قبره لكي أبول عليه.إن قبره لا يصلح إلا لمرحاض".(2)

إذا لم يتمكن شكري من قتل والده صغيرا ومراهقا ،فهو يقتله كاتبا " لقد صفيت حسابي معه في الخبز الحافي و زمن الأخطاء". كما صرح في أحد حواراته. وعبر الذكريات القاسية التي يرويها عنه يقول "اللجنة على كل الآباء إذا كانوا مثل أبي".(3)

توزع شكري بين شعورين متناقضين ، ففي هذا المقطع ينقل لنا شعوره نحو أمه وأبيه: " حبي لها يمتزج بكراهيتي لأبي " (4). فجوهر الأزمة التي مر بها شكري تكمن في أنه مطالب بأن يوفق بين عدوانيته إزاء والده ، وحبه لأمه واستمرار حاجته لها، ونتيجة لذلك يدفع شكري إلى الشارع باحثا عن الأمن الذي افتقده داخل الأسرة.

1- محمد شكري:الخبز الحافي ،ص:89.

2- المصدر نفسه،ص:98.

3- المصدر نفسه،ص:33.

4- المصدر نفسه،ص:90.

لقد كانت أسرة شكري شديدة الفقر تنقلت من الريف المغربي إلى مدينة طنجة بحثاً عن (الخبز الحافي) أي دون إدام ، فتقيم في كوخ من قصدير، وتخرج الأم إلى مكان اسمه حي (الطرنكات) لتبيع الخضر والفاكهة، ويدفع الأب بابنه الصبي الأمي (محمد) إلى مقهى شعبي ليعمل به، فيتعلم في هذا المقهى بعض المفردات التي ستصبح فيما بعد ولسنوات طويلة من الرموز أو الكلمات المألوفة في حياته، فيتعلم (السرقة) ويسرق مخدومه حين يغيب عن المقهى، ويتعلم تدخين (الكيف)، ويتعلم أيضاً تدخين الحشيش وهو بعد صبي صغير، ويطل على دنيا بهيمية عجيبة من المساطيل والعاطلين والمخمورين والنشالين والقوادين ومحترفي النصب، وتقوده صحبة السوء إلى أحد بيوت البغاء، فلا يمرّ على التجربة مرور الكرام لكنه يصف لنا كل تفاصيلها الفاضحة كأنما يتلذذ بمصادمة المشاعر بجرأته على أن يروي عن نفسه ما لا يستطيع غيره أن يعترف به.

ويترك العمل بالمقهى أو يطرد منه، ويتعرض للضرب الوحشي من أبيه الذي لا يصفه في طول سيرته وعرضها إلا بالألقاب من نوع: الوحش، المجرم، القاتل، السكران، الع اطل ... ويعرف حياة التشرد بأوسع معانيها . فيهرب من البيت ويصبح من أبناء الطريق يقنات من صناديق القمامة .

ولا يأنف من أن يصف لنا محاولات بعض حثالة الرجال التحرش به جنسياً في ظلام الليل، ثم ترسله أمه — كمحاولة لإبعاده عن الأب الذي يبادلّه أعجب أنواع الكراهية وأشدّها — إلى أختها في (وهران) ليعمل في الحقول هناك ثم يلتحق بخدمة أسرة مونيكا الفرنسية فلا ينسى أن يصف لنا جمال ربة هذه الأسرة التي التحق بخدمتها وأحلامه الجنسية بشأنها، كما لا يأنف أيضاً من أن يُفرد الصفحات الطوال لوصف معاناته مع تفجر غرائزه في سن الصبا بأقذع الكلمات والأوصاف، وتنتهي تجربة الإبعاد بالفشل لسبب أكثر بشاعة هو قيامه بالاعتداء على طفل صغير في المروج الخضراء التي استدرجه إليها، وكيف لم تجد خالته حلاً لإنقاذه من انتقام أسرة الطفل منه سوى أن تعيده إلى أمه، فيرجع إلى طنجة ويواصل حياة التشرد والضياع والتردد على دور البغاء بلا نهاية وكلما ضاقت به السبل اضطر راعماً للعودة إلى البيت لتناول وجبة طعام خلصة من أبيه الذي لا يكف عن تقييره وتعبيره بما يطعم في بيته مع أنه لا يكسب فلساً واحداً ويعيش عائلة على

زوجته المكافحة، وتقوده حياة التشرد إلى التعرف على رفيقين في بواكير الشباب فيمارس معهما السرقة في الأسواق، ليجد ما ينفقه في دور البغاء والمقاهي والبارات.

شكري حين يمعن في السرد، يذكر التفاصيل الصغيرة والأمور التي عبرت حياته الأولى تلك السنوات السوداء القاتمة، شخصيات وأطياف ووجوه لا ماضي لها ولا مستقبل، يسترجعها من عمق ذاكرته وكأنها جزء من ماضيه الشخصي وماضي المكان الذي نشأ فيه، المراهقون، الصّعاليك الذين رافقهم، النشّالون المهرّبون، فتيات الهوى اللواتي ضاجعهنّ، ماسحو الأحذية، المدمنون، ناس الأرصفة والأزقة الموبوءة والملوثة، رواد الحانات والفنادق الفقيرة، رواد المقاهي الشعبية.

أحداث كثيرة قد لا تصدق يللمها من ثنايا ماضيه الذي لم يكن سعيدا، يلقي عليها الضوء كي يراها بدوره وينفصل عنها فتصبح جزءا من ذاكرة يحاصرها النسيان. وحين يكتشف الأبجدية في السجن بعد ما يقارب عشرين عاما من التشرد والوحدة والتمزق. يشعر في قرارة نفسه أنه يطل على أفق جديد قد يضع حدا لحياته الأولى.

لقد اقتحم شكري العالم المنكسر والممزق بلغة متوترة ومتشعبة تلهث وتنقطع، أعاد كتابة الماضي بأبجدية الماضي وإيقاعاته القاسية، بصوره القاتمة وحالاته النافرة، كأنه يكتب ليؤكد فعل الكتابة مستعيدا مرحلة غيابها.

إن الحياة التي عاشها، حتى تلك السن في عشيرة البؤساء والشطار، عن لا قصدية شخصية لكان ييتمدها عن قهر من كل ماهو لأخلاقي. وما زال هذا النموذج الهجين من الطفولة المغربية يفرزه المجتمع المغربي حتى اليوم، صرح محمد شكري في أحد حواراته " لقد حاكمت نفسي وأسرتي والمجتمع في هذه السن، بقانون الشيطان الذي أوعاني باكرا معنى الاستغلال والقمع للذين أيقظا في التمرد والحرية". ونتيجة لما سبق كان طبيعيا أن يفضح شكري نفسه قبل أن يفضح مجتمعه، ولما كان هذا المجتمع لا يخاف إلا من الفضيحة الجنسية فقد كشف وفضح هذا المستور.

2-3-2 الشخصية المساندة:

لا نستطيع أن نصنف هذه الفئة في المرتبة الثانية كما في الرواية التقليدية التي يكون فيها البطل ثم الشخصية الثانية والثالثة وهكذا، وإنما تتمتع هذه الشخصيات بقدرات روائية

توازي قدرات الفئة السابقة (الرئيسة) ولكن الحسبان الروائي يزيحها عن الخط الأفقي ويعطيها مجالاً لفعل آخر قد يكون داعماً أو موازياً له تكوينه الخاص. يمكن أن نضرب أمثلة عليها:

أ – شخصية الأب:

صرّح شكري في أحد حوارات هـ: "أبي كان أفضع من الصورة التي وصفته بها في كتاباتي وتصريحاتي".⁽¹⁾ ، وعليه فإن هذه الشخصية تخرج من عالم الواقع إلى عالم الخيال والأساطير، لا يظهر اسمه (السي حدو) إلا في المقطع الرابع. يصور شكري الأب من بداية الرواية على أنه "قاس وشرير"⁽²⁾، يقول عنه شكري "دخل أبي وجدني أبكي على الخبز. أخذ يركلني ويلكمني"⁽³⁾. لقد قام هذا الأب بقتل ابنه في لحظة غضب و في حالة سكر "أخي يبكي يتلوى (...). مصابيح الله شاهدة على جريمة أبي".⁽⁴⁾

هذا الأب لا يخاطب زوجته وبقية أفراد الأسرة إلا بالألفاظ جارحة ونايبة، يقول لامرأته بأنها "بغي بنت بغي"⁽⁵⁾. كما كان ينادي شكري باستمرار: "يا ابن الزنا" وينعته بالأبله. إنّ شخصية الأب تحمل ملامح الإنسان اللامنتمي واللامبالي، ففي تلك الفترة التي غلب فيها اليأس على النفوس كان الوالد شديد الحساسية نتيجة أوضاعه غير الملائمة (بطالة، أمية، إدمان، شعور بالنقص وبعدم الكفاءة...)، نراه يتخلى عن مسؤولياته اتجاه أسرته، يقول لزوجته "دبري أمرك وحدك مع هذين الجروين"⁽⁶⁾، فكانت الأم هي التي تعول هذه الأسرة: "بدأت تأخذنا معها إلى السوق...".⁽⁷⁾ وفي قوله "عادت أمي تبيع الخضر والفواكه

1- يحيى بن الوليد و الزبير بن بوشتي : حوار مع شكري، جريدة القدس العربي اللندنية 30،01،2002.

موقع: www.aslimnet.free.fr . تاريخ الزيارة: 2008،01،10. الساعة: 20.00.

2- شكري محمد: الخبز الحافي، ص: 25.

3- المصدر نفسه، ص: 9.

4- المصدر نفسه، ص: 12.

5- المصدر نفسه، ص: 12.

7- المصدر نفسه، ص: 25.

في حي الطرانكات أبي يستلذ البطالة في ساحة الفدان، مع المغاربة معطوبي الحرب الأهلية الإسبانية..⁽¹⁾ . وفي مشهد آخر يقول " قال لي أبي وقت الغداء . إنّ الأكل والنوم يكلفان مالاً. إذا ما لم تعمل فلا يوجد أكل ولا نوم . هل تفهم ما أقوله؟ . قلت له خافضاً رأسي نعم. وفي خيالي: وأنت ماذا تعمل؟ أليست أمي هي التي تبيع الخضر في حي الطرانكات؟".⁽²⁾ . وفي مقطع آخر نرى كيف تعمل الأم والبنت بينما الرجل غارق في بطالته " أبي ما زال يقضي معظم وقته في ساحة الفدان مستلذاً بطالته ينام كثيراً يأكل مثل خنزير (...). أختي ارحيمو كبرت ،أمي صارت تعتمد عليها كثيراً في الدكان...".⁽³⁾ هذا الأب يستغل امرأته ،ويضربها وينكحها في الليل فينتفخ بطنها، وتفقد بعضهم والوالد غارق في طمعه ولامبالاته. ففي هذا المقطع يصور شكري منظراً تتعرض الأم فيه إلى الضرب: "أهرب خارج بيتنا تاركاً إياها يسكت أمي باللحم والرفس".⁽⁴⁾ إن الأب متشبع بثقافة العنف "ثقافة العنف ضد النساء هي التي تجعل الناس يعتقدون أن العنف ليس عنفاً، ثقافة العنف هي التي تجعل النساء والرجال لا يعتبرون العنف عنفاً. وهي التي تنتج احتقاراً منظماً للمرأة ولجسدها".⁽⁵⁾ لذا نجد هذه الزوجة مستسلمة لزوجها وكأنه قضاء وقدر . وجود مثل هذا الأب دمر طفولة وحياة شكري فهو " لا يحب أحداً في هذا العالم".⁽⁶⁾ وصف لنا شكري ما تعرض له من ألوان العذاب على يد أبيه ومنها هذا المقطع: " كثيراً ما يباغتني السكير في الشارع فيجئ من خلفي ويقبض على لياقة قميصي أو يلوي ذراعي بيد و ينهال بالأخرى عليّ ضرباً حتى يسيل دمي، وحين تتعب يداه وقدماه من الضرب يعضني في كتفي أو ذراعي أو أذني ثم يلقيني أرضاً ويرفسي بقدمه حتى أفلت منه، وأجدني بعيداً عنه لا عناء إياه، كارهاً كل الناس، باصفاً على السماء والأرض!".⁽⁷⁾

1- محمد شكري: الخبز الحافي، ص: 29.

2- المصدر نفسه، ص: 39، 40.

3- المصدر نفسه، ص: 71.

4- المصدر نفسه، ص: 12.

5- رجاء بن سلامة: بنيان الفحولة، بتر للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2005، ص: 101.

6- محمد شكري: الخبز الحافي، ص: 71.

7- المصدر نفسه، ص: 75.

فكانت ردّة فعل الابن : " إذا كان من تمنيت له أن يموت قبل الأوان فهو أبي. أكره أيضا الذين يشبهون أبي. في الخيال لا أذكر كم قتلته من مرة " (1).

ب – شخصية الزوجة/الأم :

عاش شكري الواقع الاجتماعي الذي يعاد إنتاجه تخييلياً في النص، وبالتالي الصورة التي تعكسها كتاباته السردية هي تعبير عن رؤية وتمثلات هذه الجماعة التي هي الهامش المغربي، وبالنتيجة هي نتاج عوامل اجتماعية واقتصادية، تشكل على المستوى الخارج نصي المعيش اليومي وبيئة المؤلف، كما تعبر بأمانة عن مخيال ولاشعور الجماعة التي ينتمي إليها، هكذا إذن نجد صورة المرأة تتحدد انطلاقاً من رؤية الكاتب. فهو يراها الأم والأخت والسيدة ، كما يراها تلك البغي.

يتضح إذن أن المرأة تحضر – و في مقاطع سردية كثيرة – حضوراً أمومياً من خلال كونها الزوجة والأم ، لكن شخصية الأم يكتنفها الغموض والضبابية ، لا نعرف عنها إلا القليل، فجل ما نعرفه عنها هو اسمها والذي ورد بعد سرد مقاطع كثيرة . يرد اسمها في مشهد من الفصل الخامس " ذات صباح باكر أيقظتني في درب فتاة حنونة عرجاء وجميلة. سألتني: ألسنت أنت ولد السيدة ميمونة؟ " فكان جوابه " نعم " (2).

لا تكاد تسلم هذه الأم/الزوجة من بداية السيرة من أذية وسفالة لسان الزوج إنَّها العاهرة والمومس و اللعوب. لقد طغت على الرواية أحكام جائرة في حق هذه المرأة كرّست دونيتها، فجعلت منها ذلك المخلوق الشرير (حسب أفلاطون وأرسطو)، والذي يستحق السوط (حسب الفيلسوف نيتشه)، وأحياناً كثيرة بدون معنى لطرده هذه القوة الشيطانية فيها وتحقيق السيطرة والغلبة للرجل كما يتضح من خلال عدد لا حصر له من المقاطع التي لا يسمح المقام بعرضها بكاملها، لكن المفارقة التي يأتي شكري على إبرازها، وهي التي تشكل حقيقة قيمة القيم المتحكمة في الذكورية، وهي القيمة الجنسية، فالزوجة لا تمثل سوى جسداً شبقياً وموضوعاً للرغبة ، فالرجل/الزوج (والد شكري) يريد منها فقط جسدها ، فكلماً

1 – محمد شكري: الخبز الحافي، ص: 89.

2 – المصدر نفسه، ص: 72.

عاد من الخارج وبعد غياب ، لا يسأل في ذلك الجسد إلا عن النزوة والشهوة، يورد السارد ما يلي: " في الصباح لم تذهب إلى السوق. ذهبت إلى الحمام العمومي. تزينت وسوكت فمها وكحلت عينيها. رأيته مسرورة ذلك الصباح".⁽¹⁾

وفي مقطع آخر: " أحياناً يغيب أبي يوماً أو يومين. حين يعود يتشاجران. غالباً ما كان يدميها. لكنني في الليل أسمعها في الفراش يتضحكان ويتأوهان بلذة. بدأت أعرف ماكان يفعلان. إنهما ينامان عاريين ويتعانقان. هذا ما يصلحهما إذن. عندما أكبر ستكون لي امرأة. سأخاصمها في النهار بالضرب والشم وأصالحها في الليل بالعري والعناق. إنها لعبة جميلة هذه ومسلية بين الرجل والمرأة ".⁽²⁾ وهنا نجد شكري يتوصل إلى تصور عام لعلاقة والده بأمه و المبنية على المتعة والعنف الجنسي. لكن وبالرغم من أن السرير قد يجمعهما معا وفي عناق وحب،حتى ولو كان عابراً، ومقتصراً زمنياً على تلك اللحظة، فإن الرجل سرعان ما يتنكر لكل لقاء جنسي قد يسفر وينتهي بحمل ، لسبب بسيط " هو أن الرجل يحس في نفسه أنه متفوق على المرأة :إنه يعاني الحاجة إلى الزعم بأنه متفوق عليها ، مع أنه يحس إزاء المرأة بحالة من الخطر وعدم الأمن".⁽³⁾

كما أنّ هذا الزوج لا يستطيع تحمل المسؤولية وإعالة أسرته ، يقول السارد: "...أبي يعود كلّ مساء خائباً . نسكن في حجرة واحدة. أحياناً أنام في نفس المكان الذي أتقرفص فيه. أن أبي وحش. عندما يدخل لا حركة، لا كلمة إلا بإذنه كما هو كل شيء لا يحدث إلا بإذن الله كما سمعت الناس يقولون. يضرب أمي بدون سبب أعرفه، سمعته مراراً يقول لها: "سأهجرك يا ابنة الهغي".دبّري أمرك وحدك مع هذين الجروين...أهرب خارج بيتنا تاركا إياه يسكت أمي باللكم والرفس...".⁽⁴⁾

انطلاقاً من حياة شكري في مجتمع مريض كان سبباً في انحلال أخلاقه، ونظراً لمعاناة أسرته وعدم استقرارها المادي، أظهر شكري ما يجعل القارئ يفهم أن هناك علاقة غير

1- محمد شكري:الخيز الحافي،ص:26.

2- المصدر نفسه،ص:29.

3- بيير ديكو : المرأة ،(ترنوجيه أسعد) ، مؤسسة الرسالة ، ط3، بيروت، لبنان، 1991، ص:18.

4- محمد شكري:الخيز الحافي،ص:12.

عادية بين المرأة والرجل مبنية على الاستغلال والمؤامرة، مما يجعل الرجل يشرعن عملية تعذيب جسدها، ويمزق أسرتها في رباط قانوني يمثله "الزواج"، من خلال تكريس قانونه الجاهلي، ليتشكل في صورة الرجل المارد، الذي لا يريد أن يسمع شيئاً عن المرأة إلا لأنها أنثى.

وجد شكري في روايته تحدث عن علاقة أمه و أبيه وقارن بينهما في القوة والضعف،

فقال " شبح أمي خفيض، تبحث عني تنتحب، الظلام يخيفني، لماذا ليست قوية مثله؟

الرجال يضربون النساء، وهن يبكين ويصرخن ⁽¹⁾، فيبين مدى استسلام هذه المرأة لزوجها نظراً لتخلفها، وانعدام رادع يمنع ظلم الرجل، فينشأ صراع بين الطرفين، قد يظل صراعا خفياً نفسياً في أعماق المرأة وحدها تخشى أن تصرح به. ثم يقارن بين المرأة والرجل في المشاعر والأحاسيس " أهو الرجل أقسى من المرأة؟ " ⁽²⁾، ثم يقارن بين قسوة أبيه وآباء الآخرين، ويتمنى لو كان يحبه ويحترم والدته، غير أن كل هذا لا يحدث بل تتأزم حياته وتساءل طباعه خاصة بعد ميلاد أخته " ارحيمو " ، وهذا يمكن أن يحيلنا إلى الواقع اليومي، إذ تتعرض الأم والأخت للتعنيف من قبل الذكر (الابن)، من بداية فصله عن أمه. كما أنه يصور هذه الزوجة/ الأم تنتحب من أجل زوج يأتي ويختفي فجأة، ولا يفهم سبب حزنها عليه، ويتأسف لتسليمها المطلق له، الذي يشبه إلى حد كبير الاستعمار الخاص يستعمر فيه الرجل المرأة داخل الأسرة في ظل قانون الأسرة، كما تستعمر الدول الكبرى الدول الصغرى. وهنا نتساءل حول حقيقة هذا الرباط الأسري في الرواية ؟ ، الذي هو أشبه باستغلال الرقيق الأبيض (البغاء).

وفي مقطع آخر ينم عن نوع التربية التي تلقاها شكري، والتي بلورت وشكلت رؤية مطابقة لرؤية أبيه عن المرأة والزوجة ، يقول: " ربما تظن أنني سأتزوجها .كلهنّ هكذا لا يكاد الواحد يبدأ العيش مع إحداهن حتى توقعه في فخ انتفاخ البطن. إنهن لا يتخذن أي احتياطات عمداً. لكن ليس لدي ما أخسر. إذا وقعت في فخها فسأهجر هذه المدينة إلى مدينة

1- محمد شكري: الخبز الحافي، ص:12.

2- المصدر نفسه، ص:23.

بهدهوء".⁽¹⁾ المقطع كذلك يوضح أن رجلا هو جمع بصيغة مفرد .

كما أننا نعثر على التصوير والوصف الذي يعتمده السارد في المقطع الذي سوف نأتي على ذكره، على دلالات تقزيم واختزال الجسد الأنثوي ، بالتركيز على الترسيمات غير المرغوب فيها ، من طرف الرجل/ الذكر ، كما يؤشر المقطع ذاته ، على كون كل النساء سواء، عفيفات أو مومسات لا يختلف الأمر إن كن متزوجات أم لا ، وفي هذا الصدد ، يمكن تأطير خطاب شكري السرد في نفي الجسد الأنثوي وكيانها إلى خارج دائرة الضوء، يقول شكري: " أنام معهم في حجرة واحدة عندما لا يضطرنني السكر إلى النوم في المقهى زوجته تتزين أكثر من مرة في الأسبوع بالقفطان والحلي ولا تبيت في المنزل أو تعود بعد منتصف الليل. امرأة سمينية وقمحية البشرة. وجهها مستدير وصدورها كبير وأردافها أبرز ما في جسمها. حين تكون لابسة ثوباً خفيفاً جالسة وتنهض تبدو كما لو أنها خرجت من الحمام. إنها امرأة تعرق كثيراً ".⁽²⁾

يتابع شكري سرد التفاصيل الدقيقة عن معاناة المرأة/ الزوجة في المجتمع الذكوري: " ... رأيتته يضرب زوجته وأولاده مثل أبي ، لكنه أقل قسوة. كثيراً ما رأيتته يقبل أولاده وهم يلاعبونه ويكلم زوجته بهدهوء ومرح. أبي يصفع ويصرخ مثل حيوان ".⁽³⁾

هكذا إذن تتضح الصورة التي من خلالها تتعامل بها الزوجة، مما يجعل من واقعها اليومي جحيماً لا يطاق ، في الوقت الذي لا يعلن فيه الرجل هزيمته، وضعفه الحقيقي والمتمثل في كونه عالة على المجتمع وعالة على أسرته، بل عالة على زوجته ، التي تتحمل قسوة الحياة والبحث عن القوت والسعي وراء الأولاد بتعبير ابن خلدون.

إنّ المرأة في الحقيقة وكما تعبر عن ذلك عدة المقاطع السردية عنصر منتج وكائن كامل العضوية اجتماعيا واقتصادياً، بل ومصدر للحب والعطف والحنان ، والذي يترجمه على المستوى السردى ، علاقتها الحميمة وتحملها للمسؤولية ،حتى إن كان هذا الزوج فضاء غليظ القلب قاسي الطبع، فإن إحساسها بالمسؤولية الأخلاقية وبقائها على العهد مع الزوج،

1- محمد شكري: الخبز الحافي، ص: 199.

2- المصدر نفسه، ص: 32.

3- المصدر نفسه، ص: 32.

جعلها لا تنساه في محنته عندما دخل السجن ، يقول شكري : " تزوره في السجن مرة في الأسبوع . تعود أحياناً منتحبة . بدأت أدرك أن النساء يبكين أكثر من الرجال . يبكين ويكفون عن البكاء مثل الأطفال . أحياناً يحزن حين يفكر الواحد أنهم سيفرحن ويفرحن حين يفكر الواحد أنهم سيحزن . متى يحزن ومتى يفرحن ؟ رأيت أمي مرة تبكي باسمه . أهي حمقاء ؟ " (1)

المرأة ربما هي كما قال سيجموند فرويد (Sigmund Freud) في أحد كتبه عن كون " المرأة تتصف بتعطش كبير للعذاب بل إنها في رأيه لا تستشعر اللذة والسعادة إلا إذا انقادت للرجل، ويكمن جوهر الأنوثة المازوشية أصلاً في القدرة على استشعار اللذة في الألم. وربما يرجع ذلك على حد تعبير شكري إلى أنّ " مزاج المرأة صعب الفهم ، حين يعتقد الواحد في امرأة أنها ستسبّب له إذا مصيبة إذا بها تنقذه. حين يعتقد أنها ستنقذه ربما تقوده إلى مصيبة: الإنقاذ والهلاك متوقف على مزاجها". (2)

الزوجة في الرواية تظهر مشوهة، ومختزلة، من خلال عبارات التشنيع والقذف والشتيم ومن أمثلة ذلك: " سأهجرك يا ابنة المومس". (3) وأيضاً " أنت مومس بنت مومس". (4) وكما في هذا المقطع الذي ينم عن سفالة هذا الزوج عندما يتهم الأم بالخيانة – موجهها الخطاب لولده – بعد كل التضحيات التي قدمتها: " كأي لم ألدك. ربما نام مع أمك رجل آخر. يثق الإنسان في الشيطان ولا يثق في النساء. أرى أنك لا تشبهني في شيء. ربما تشبهها هي. أولاد المومس يشبهون أمهاتهم". (5)

خلاصة القول ، يبدو جلياً من خلال الرواية أنّ علاقات الرجل بالمرأة في ظل الحضارة الأبوية كانت ولا تزال علاقات اضطهاد وسيطرة. إنّ شهوة القضيب تقضي على النساء بدونية شبه أبدية. (6)

1 – محمد شكري: الخبز الحافي، ص: 24.

2 – المصدر نفسه، ص: 64.

3 – 4 المصدر نفسه، ص: 12.

5 – المصدر نفسه، ص: 92، 93.

6 – طرابيشي جورج شرق وغرب رجولة وأنوثة، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان، ط4، 1997، ص: 7، 6.

الرواية تصور غربة المرأة بين أهلها وفي نفسها المغلولة. فكانت المرأة بذلك الواحد المتعدّد - المرأة / الأم - المرأة / الأنثى - المرأة / ال مومس. لأنها كلها مجتمعة تصور عبر لوحة واحدة ، صورة متنوّعة للمرأة فكلها تتواءم فيما بينها لتصدّر للقارئ وجها واحدا للمرأة ديدها تقديم هامشية المرأة في مجتمع شرقي احترف بامتياز مصادرة المرأة ككائن له طموحاته و أحلامه وخصوصيته . يثبّد شكري تعرية التصحّر المعرفي الذكوري ، ذاك المسيج للمرأة في دائرة المصادر و المنسيّ والعورات ، تكشف الرواية الغطاء عبر عن وجه الظلم البشع السالب للمرأة كل مقوماتها الإنسانية كأمّ ، كأنثى. فالمرأة في مجمل الرواية عرضة للنهب، و عرضة للنكبات، و عرضة لممارسة الفحولة الأبوية و الزوجية. الحرمان صفة المرأة في هذه الرواية حتى يخال القارئ أنّ المرأة خلقت لتستعبد وكما قال الطاهر بن جلون عن محمد شكري من كونه يكتب الأمور التي لا تقال ، بحيث يلفها الكتمان، أو على الأقل لا تكتب و لا تنشر في الكتب ، فإن الإنصات لنصوصه ، كفيل بمعرفة نبض وتمثلات الهامش.

2 - 4 الشخصيات الطيفية:

جميع الشخصيات السابقة، هي من الشخصيات المنفصلة بمعنى من المعاني وه ي شخصيات ارتكاسية في أكثر الأحداث التي يتم ظهورهم فيها ، وكذلك ه ي صدى في كثير من المواقف أو ارتدادات تتأثر بالشخصيات الرئيسية.

كما أنّ شكري يستعين أيضا بمجموعة من الشخصيات التي تصنف (ثانوية) في

التصنيفات النصية السائدة، لكننا نطلق عليها وفق ضرورات النص التي يقدم بها الشخصيات، (شخصيات طيفية) وتنقسم هذه الفئة إلى قسمين من حيث الحضور في النص: طيفية حاضرة في النص، بمعنى أنها تقوم بدور يجتمع المعنيان في شخصية واحدة، وفي اعتماد مقياس آخر للتصنيف نرى أن من الشخصيات الطيفية ما هو فاعل في سير الأحداث (واقعيًا، ونفسيًا) ومنها ما هو عابر وظيفته نصية يتكئ عليها بنيان الشخصيات الأخرى لذلك .

والسائد أنّ هذه الشخصيات جميعها باحتمالاتها المختلفة تقوم بفعل واحد يكون مفصلياً في مسيرة الأحداث، وهي شخصيات تظهر في مساحات متباعدة في النص ظهوراً طيفياً

أو فجأة لتقوم بفعلها ثم تغيب عن ساحة الفعل. يكون لها تأثير مهم في مسيرة الحدث الروائي إضافة إلى حضورها على ساحة الرواية، أي أنها تتمتع بقدرة مزدوجة فهي جزء رئيس من مكونات النص في جهة وجزء رئيس من مكونات الخطاب، فهي مؤثرة في صنع الحدث- بتفاوت فيما بينها (1).

إنّ بناء هذه الشخصية يحكمه القانون العام الذي يحكم شخصيات جميعها، وهو (صنع الشخصية في الذهن خارج العمل) ثمّ إدراجها في المسيرة الروائية، بمعنى أن الشخصية لا تُصنع داخل النص، إذ لا يقوم النص بصنعها و تكوّن فيها وإنما هي قدرات ناضجة، لأن النص ليس معنياً وليس همّة صنع الشخصيات أو التفرغ لتطويرها وإنما هاجسه الأول الأفكار والأيدولوجيات والمصائر العامة والخاصة للشخصيات دون التركيز على الخط التطوري لبناء الشخصية، وهذا ليس عيباً فنياً إذا انتبهنا إلى منازع الخطاب. (2) ومن هذه الشخصيات:

ا - شخصية المومس:

تكتظ الرواية بالعديد من أسماء المواخير منها: ماخور الإسبانيات، ماخور السانية ، ومن بيوت الدعارة: بيت عزيزة (أم عبد السلام صديق شكري)، بيت للازهور، دار السعدية الكحلا. كما تتعدد أسماء البغايا منها : لالا حرودة ، أنيسة، سلافة وبشرى، نعيمة المسرارة و فوزية العشاقّة ، وخديجة السريفية وصفية... .

فشكري لم يكتب عن المرأة المحترمة بقدر ما كتب عن المرأة التي يعتبرها المجتمع مدنسة. وذنسها هو من دنس المجتمع نفسه الذي يشيئها ويصنفها بهذا التصنيف في حين هو الذي يسهم في مأساتها المدنسة ويدفعها إلى ممارسة الدعارة وكل ما هو موبوء. ولأنها تمارس الدعارة فمفروض عليها أن تلبّي رغبات الذين يدفعون لها ما تستحقه من أجر. فهي إذن مشتراة. فللعلاقة يحكمها أسلوب العرض والطلب، إنه قانون عرفي ينظم العلاقة بين الرجل والمرأة فيما يتعلق بالدعارة.

1- سليمان حسين: مضمّرات النص والخطاب، ص:365،366.

2- المرجع نفسه، ص:370.

الجنس يشكل مساحة شديدة الحساسية في حياة الكائن البشري ،وبالعودة إلى رواية الخبز الحافي نستنتج أنه وتحت تأثير القيم السائدة تظهر المرأة وبالأخص المومس سلبية ولم تحظ من المتحدث ، وبالتالي السارد نفسه كمتكلم باسم الجماعة في سياق السرد الروائي، إلا بأسوأ صفات النبذ والتشنيع والتحقير ،وبالتالي لم تعد المرأة ذلك الكائن الإنساني ، بقدر ما تحولت إلى موضوع /سلعة، تتعدد قيمته من خلال العطاء الجنسي البحث الذي يرضي الرجل فقط ، فالأنوثة تتحدد بالفعالية الجنسية لدى المرأة ، والنموذج هي المومس الخبيرة بعالم الرجال ، والتي لقبها السارد " معلمة النكاح " ،لذلك فسوف يتم الاقتصار على ترسيمة جسدية مرغوب فيها،في مقابل تبخيس ونفي تمظهرات و ترسيمات أخرى لنفس هذا الجسد،الشيء الذي يتضح من خلال قول السارد " إذا هي أجسام النساء ليست مثل جسم أسية فإنّ جسم المرأة بشع ، بشع، بشع". (1) بينما أسية شابة جميلة ذات جسد فتان ومغر .

كما يركز السارد على جسد المرأة من خلال تصوير سينمائي، يعرض الجسد الأنثوي المرغوب فيه، وهذا ما يجعل المرأة في نهاية المطاف تختزل فيزيائياً في مناطق محددة ، وزمنياً في مرحلة عمرية دون غيرها ،ومن خلاله، ينبثق صوت الهامش ورؤية وصورة المرأة لدى شرائح اجتماعية متعددة، يمكن أن ننعثها بمغرب الهامش " أطلت علينا أم عبد السلام باسمة ثم ظهرت خلفها ثلاث فتيات لابسات القفاطين إته عرس، عرس حقيقي (...). لم أخرج خلال ثلاثة أيام .ينصرفن في الصباح إلى الحمام.في المساء يعدن نظيفات ، معطرات، مكحلات ومسوكات. السبتاوي وعبد السلام يخرجان معاً وأفضل أنا البقاء نائماً أو حالماً في يقظة بذكرياتي في طنجة وتطوان ووهران. في الليل يصير للحياة طعم الخلود". (2) وفي مقطع آخر: " الرجال يغازلون مؤخرات النساء الجميلات". (3) في الرواية إذا شيء ما يمكن أن نطلق عليه "إشكالة الأنوثة" بوصف الأنثى كائناً آخر مغلفاً بالألغاز والأسرار، فهي كائن معرض دائماً للتبدلات والتغيّرات من الناحية

1- محمد شكري:الخبز الحافي،ص:35.

2- المصدر نفسه،ص:79.

3- المصدر نفسه،ص:105.

الجسدية. وهو الأمر الذي يجعل الذكر/الرجل يركز على الترهلات والتغيرات الجسدية للأنثى والتي تجعل منها تفقد خصائص ومقومات الجسد الأنثوي الشبقي، في مختلف أبعاده وترسيماته الأيروسية، وهو اختزال للجسد الذي لا يقبل الاختزال، اختزال يعتبر في العمق إحدى الآليات التي يسخرها الرجل لبسط هيمنته الذكورية.

إنّ النص – كيفما كان – ليس بأطروحاته وبياناته، بل بما يتأسس عليه ولا يقوله، بما يضمه ويسكت عنه. والنص يسكت ليس لأن مؤلفه ضنين بالحقيقة، ولا بسبب تقيته من سلطة يخشاها، ولا لغرض آخر – كما هو الشأن مع شكري –، بل لأنّ النص لا يئصّ بطبيعته على المراد، وهذا هو سر النص، إنّ له صمته وفراغاته، وله ظلاله وأصداؤه. ومن هنا يتصف النص بالخداع والمخاتلة ويمارس آلياته في الحجب والمحو أو في الكبت والاستبعاد. باختصار للنص ألعيبه السرية وإجراءاته الخفية.

نجاور نص (الخبز الحافي) لاستخراج مضمراته التي تجعل من المرأة مجرد كائن مخادع ورمزا للعهر والإغواء، تكبل حرية الرجل بالأطفال، ليس مرغوب فيها سوى ذلك الجسد مختزلا في ترسيمات دون غيرها، كما سبق ذكره. كما أنّ المقارنة بين رجل/ امرأة على مستوى الوظائف والمسؤوليات تجاه الأسرة والأطفال والوسط الاجتماعي بصفة عامة، لا تحضر بشكل واضح ومباشر في الخطاب السردي، وهذه تقنية من تقنيات التورية التي تعمل داخل هذا النص.

ب – شخصيات أخرى:

لقد تحدث شكري عن العديد من الشخصيات وأورد الكثير من الأسماء ومنها آسية الفتاة التي وصفها وهي تسبح في الصهرج الذي وصفه وصفا دقيقا، ومنها أيضا خديجة ابنة صاحب المقهى الذي عمل فيه شكري في صباه، شخصية مونيكا المرأة الفرنسية التي كان يعمل عندها بالمزرعة في وهران، كما تحدث عن أصدقائه داخل الرواية وكلها شخصيات أسهمت في تفعيل عملية السرد وهذه الشخصيات اكتنفها الغموض، فكانت كأشباح تظهر وتختفي فجأة، ومنها صديقه التفرسيتي والذي يظهر بداية من الفصل الثالث عمل معه بائعا للخضر والفواكه في سوق حي الطرانكات، شهد معه أولى مغامراته مع الموامس خاصة للا حرودة وفي مواخير الإسبانيات، وكذا السبتاوي وعبد السلام اللذان يظهران

في بداية الفصل الخامس، بعد رجوعه من وهران. أما صديقه الكبداني فلا يظهر إلا مع بداية الفصل التاسع، فيعمل معه كمهرب، ويشهد معه المظاهرات ضد الإحتلال الفرنسي، كما يظهر القندوسي وبوشتا مع بداية الفصل الحادي عشر، ويسجن معه القندوسي ثم يطلق سراحهما.

ما يمكن قوله إن سيرة شكري الذاتية كلها استدعاء لشخصيات من النساء والرجال حولتهم الحياة إلى هامشيين يعيشون في بيوت الدعارة أو في الشوارع الخلفية وكان الكاتب شاهداً على الحياة التي مارسوها إذ كان معهم شريكاً أو مصاحباً⁽¹⁾

2- 5 أساليب تقديم الشخصية:

في تقديم الشخصية طريقتان: طريقة مباشرة، وذلك عن طريق الوصف الجسدي، والنفسي للشخصية، وطريقة غير مباشرة: حيث يمدنا (الراوي) بالمعلومات حول الشخصية بالشكل الذي يقرره الروائي. وهنا تبرز هيمنة (الراوي) العليم في مجال السرد، ومهمته في أن يُرينا (الشخصية) التي يصنعها الروائي، وكأنما هي شخصية محتملة، وذلك عن طريق استخدام (ضمير الغائب) الذي رسخته التقاليد الروائية الكلاسيكية، حيث يسمح هذا الضمير للراوي باتخاذ مسافة مناسبة من الشخصية التي يقدمها، ويبعده عن التداخل المباشر في السرد.

ولقد رسم الروائيون الشخصية الروائية بثلاثة أساليب هي: الأسلوب التصويري،

الأسلوب الاستبطاني، والأسلوب التقريري.⁽²⁾

اعتنى الروائيون بشخصياتهم الروائية، لأنه لا يمكن لهم أن يصوروا مجتمعاً دون شخصيات فاعلة فيه وفي أحداثه، فإذا كان المنهج الاجتماعي قد رسخ مفهوم الشخصية الروائية التقليدية، والمنهج النفسي قد دخل الأعماق اللاشعورية للشخصية الروائية، فإن المنهج البنوي التكويني يرى أن الشخصية الروائية هي التعبير الأمثل عن فكر جماعة اجتماعية معينة، لأن وعيها جزء من الوعي الجماعي، ولأن رؤياها للعالم هي رؤيا الفئة

1- محمد الباردي: عندما تتكلم السيرة الذاتية، ص: 87، 88.

2- محمد عزام: شعرية الخطاب السردية، ص: 19.

الاجتماعية التي ينتمي الروائي إليها . بخلاف المنهج البنوي الشكلي الذي يرى أن الشخصية الروائية تملك ما يملكه الإنسان في الواقع الخارجي من اسم ومنبت وأسرة وأقارب وعلاقات. ولكن الصلة بينهما لا تعني التطابق، بل الاتفاق الشكلي فحسب لأن الشخصية الروائية مستمدة من أدبية الأدب.

وهكذا استبعد التحليل البنوي للسرد النظر إلى الشخصية كجوهر سيكولوجي، واختزلها في(وظائف) محددة تقوم على وحدة الأفعال التي تُسند إليها في السرد، وليس على جوهرها النفسي.

أما فيليب هامون فقد اقترح مقياسين لمعرفة هذه الطريقة، هما المقياس الكميّ والمقياس النوعي. (ينظر الأول إلى كمية المعلومات المتواترة المعطاة صراحة حول الشخصية، ويحدّد الثاني مصدر تلك المعلومات : هل تُقدّمها الشخصية عن نفسها مباشرة، أو بطريقة غير مباشرة عن طريق التعليقات التي تسوقها الشخصيات الأخرى أو المؤلف، أو فيما إذا كان الأمر يتعلّق بمعلومات ضمنية يمكن أن نستخلصها من سلوك الشخصية وأفعالها)⁽¹⁾ تضمّ الخبز الحافي ما يقارب العشرين شخصية إضافة إلى بطل الرواية محمد. وقد ميّزت شخصية محمد من الشخصيات الأخرى استناداً إلى تمييز نص الرواية له واهتمامه به، ولأن بناء الشخصيات الأخرى لا يتضح بمعزل عن شخصيته.

من الواضح، بادئ ذي بدء، أن شكري قد خرق التقليد الروائي العريق القاضي بتوضيح الشخصية أمام القارئ ليتمكّن من متابعة حياتها الروائية. فللشخصية تتضح عادة في بدايات الرواية من خلال المعلومات التي يُقدّمها الروائي عنها، سواء أكانت المعلومات وصفاً لمظهرها الخارجي وطبيعتها ومزاجها أم كانت تحديداً لعلاقاتها الروائية. ويُقاس وضوح الشخصية استناداً إلى (كمية) المعلومات التي قدّمها الروائي عنها، ولذلك يُعدّ (المقياس الكميّ) إجراءً نقدياً صالحاً لتحديد نسبة الوضوح في الشخصية الروائية. وليس في الرواية قانون صارم للمقياس الكميّ، إذ أن الروائي حرّ في أن يطرح المعلومات كلها

1- سمر روجي الفيصل: الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط2003، 1، ص:156 وما بعدها.

في بداية الرواية، أو يجعلها منجّمة بحيث يتعرّفها القارئ شيئاً فشيئاً. ولكن الروائي في الحالات كلها مطالب بقدر كاف من المعلومات يضمن وضوح الشخصية أمام القارئ. رواية الخبز الحافي تنص صراحة على أن شكري من أصل ريفي، ولكنها لا تُقدّم للقارئ أية معلومات عن قريته، ومن ثمّ تركت قارئها يتساءل؟.

إنّ المقياس الكمي لا يستطيع وحده أن يمدّنا بما نحتاج إليه لفهم تكوين الشخصية ومقوّمات بنائها. (فالاعتماد على المعلومات الكمية وحدها لا يؤدي إلى رؤية متكاملة للشخصية من جميع جوانبها، وإنما يخبرنا عن بعضها ويحجب بعضها الآخر. لهذا يأتي المقياس النوعي ليُدقّق في مصدر المعلومات المقدّمة عن الشخصيات والطريقة المختارة لعرضها في السرد)، وقد عُني بالمقياس النوعي على نحو مغاير لما هو مألوف في الرواية التقليدية، فلم يستعمله في التدقيق في مصدر المعلومات لأنه لم يُقدّم عن شخصية معلومات تحتاج إلى تدقيق، بل استعمله في تقديم ما يحيط بشخصية، وكأنه سعى إلى نوع من التناقض بين غموض الشخصية ووضوح العالم الروائي المحيط بها الفوضى السياسية بسبب الاستعمار والتدخل الأجنبي والتدني الأخلاقي وانحطاط التربية فُدمت بتدرّج واضح بحيث تداخلت أمور السياسة بأمور المجتمع والتاريخ والتربية، وحدث الانتقال من مكان إلى آخر، فالصور المختلفة تتوالى على هيئة مشاهد أو حوارات أو أخبار.

لاشكّ في أن الاعتماد على المعلومات المبنوثة في فصول الرواية عموماً، يخدمنا في معرفة أسلوب الروائي في تقديم الشخصية الروائية بطريقة غير مباشرة، ويوضّح خرق شكري النسق التقليدي الذي يُكفّف المعلومات عن الشخصية في بداية الرواية بطريقة مباشرة، سواء أكانت متصلة بالحوادث اللاحقة أم لم تكن. بيد أن المقياس الكميّ غير كاف وحده لتقديم تصوّر متكامل عن الشخصية، لأنه يكتفي ببعض جوانبها ويحجب بعضاً آخر منها. ولم يكن هناك بدٌّ من الاستعانة بالمقياس النوعي لتجنّب هذا القصور في بناء الشخصيات، فهو أداة لا غنى عنها لمعرفة مصدر المعلومات حول الشخصية ونوعية الجهات التي بنتها.

ويمكن القول هنا أنّ مصدري المعلومات عن محمد/الطل وبقية الشخصيات الأخرى، هما المصدر الكميّ والمصدر النوعي وهما مصدران غير مباشرين، لجأ شكري إلى مقياس

نوعي يفيد من المعلومات المقدّمة عن الشخصية بوساطة المقياس الكمي، ثم حرص على توضيح نوعية تقديم هذه المعلومات. ولعلنا قادرون على معرفة نوعية هذا التقديم من خلال مبدأي التدرّج والتحوّل. والمراد بمبدأ التدرّج الانتقال من العام إلى الخاص، أي أن الشخصية تبدو عامة أول الأمر ثم تتضح رويداً رويداً في السياق. وكلما زادت المعلومات عنها وعن علاقاتها بالشخصيات الأخرى زاد وضوحها. ولعل هذا المبدأ يساير الإدراك الإنساني حسب نظرية الجشتالت المعروفة. والمهم بالنسبة إلينا عمومية هذا المبدأ وقدرته على التّحكّم في بناء الشخصية الروائية ودلالاتها.

03 – اللغة الروائية :

مهما تكن أهمية العناصر الروائية السابقة ، فإنّ اللغة تشكّل أهمية خاصّة على المستوى البنائي للنص؛ فلا نصّ بلا لغة، وتتفاوت اللغة بين الأنواع التعبيرية، أولاً بقدرتها الإيحائية والإخبارية، والتصويرية، وتتفاوت كذلك بتفاوت الفضاء التعبيري الذي تتوجه إليه وتتفاوت مستعملاتها. لكن الملاحظ هو سيطرة النثرية (بمعنى من المعاني) على لغة الرواية، ونثريتها تتبع من نثرية العالم الذي توازيه؛ فالواقع والتاريخ يهيضبان بلغة النثر وما نقصده بالانضباط النثري للواقع والتاريخ يعني الوصول إلى مفردات العالم التفصيلية والواقعية.⁽¹⁾

لقد جاءت لغة الرواية فاضحة وجارحة من ناحية، ومارقة وحارقة من ناحية ثانية، في بوحها ونفاذها إلى الأعماق. إنها لغة تغترف من عدة مشارب ثائرة على وضعيات وسلط جاثمة على الأنفاس ومن ثمة أيضاً، هيمنت موضوعات دون أخرى، على إيقاع السرد في الرواية، كالموت والهجرة و الأخلاق والقيم والأعراف والحب والكراهية والسلطة والخيانة وغيرها، بصورة تجعل القارئ مشدوداً إليها.

إن ارتكاز الكاتب على ملفوظ اجتماعي يرتبط بالمكان والزمان وبتحولات الإنسان، داخل وخارج الحكاية، لدليل على ارتباط النص الروائي بسياقه الاجتماعي، قلقاً واضطراباً، من حيث أنّ اللغة، في تصويرها لهذا الواقع، تقدم صوراً تقريبية، عن أنواع الصراع

1- سليمان حسين: مضمّرات النص والخطاب، ص: 376.

الحاصل بين الأفراد والجماعات وما ينشأ عن هذا الصراع، الخفي منه والمعلن، من غدر وأحقاد وتهديد وإهانات. هذا دون أن يغفل الكاتب حدود الصراع/ الحوار، بين الذات مع نفسها تارة، ومع الآخر حضورا وغيابا تارة أخرى. ومن هنا كانت الرواية تعرية للواقع المغربي ورصدا تأمليا لظواهره وإفرازاتها، وبالتالي جهدا فنيا يمنح عالم الحكاية والأشياء معنى جديدا وقراءة منفتحة على الاحتمال، الممكن واللاممكن أيضا.

وفي سياق تمرير الخطاب الروائي وتبرير مقاصده وتوجهاته، يمضي الكاتب، عبر وسيط اللغة، في سرد الحكاية/الحكايات، ومع تسلسل الأحداث وتعاقب الوقائع، تنشط لغة الرواية السردية، في تنويع ضمايرها، بين متكلم ومخاطب وغائب، من جهة، وفي تنسيق خطابها، بسارد عليم هو الشخصية المحورية تحكي قصتها بنفسها. إنها لغة تتداخل أصواتها، تبعا للأحداث ونوايا الشخصيات، في حالاتها وتحولاتها. غير أن اللافت للانتباه، في هذه اللغة، احتفاؤها بكل الوسائل التعبيرية المتعددة المستويات، من وصف وسرد وتأمل وفلسفة وأدب وحوار ونقد وسخرية وغيرها من أجل إضاءة الشخصية ورسم خطابها، بما في هذا الخطاب من تداعيات الماضي وتجليات الحاضر واحتمالات المستقبل، وفق استراتيجية أدبية تتحول خلالها اللغة، في حد ذاتها، إلى موضوع تجريبي للرواية قابل للاستثمار الفني، ومباغت لأفق انتظار المتلقي. والمتمعن للرواية يستشف بوضوح أن شكري يستقي مواضيعه من صلب الواقع مشخصا الأحداث بالوصف الدقيق، والتفسيرات والشروحات بوعي منه لأنه عاشها كيف لا وهو الممتلئ بالأحداث المؤلمة التي تتزاحم وتتراكم إلى حد تكسير القوقعة، لتخرج دفعة واحدة هذا من جهة، ومن جهة أخرى يهدف المبدع إلى إشراك القارئ في الهم الضارب في المضاجع لاستيعاب المعنى. وغير هذا وذلك فمبدعنا روائي ويهيمن عليه الأسلوب الروائي بتفاصيله العديدة ووصفه الدقيق، وتعدد الأحداث والأزمنة والأمكنة، والشرح والتفسير، ينتقل الكاتب من طور إلى طور، من المباشرة إلى لغة غير عادية مدهشة، بصورها الرمزية، الإيقاعية والإيحائية الانزياحية بكل ما يمليه الخيال. وهذا يدل على قمة الحيرة التي تتلبس الكاتب، إزاء ما يجري في الواقع من قضايا وإشكالات مبهمة، لم يستطع الكاتب أن يفتق أسرارها، وما يراه في الكون من لبس وعممة، ومن أشياء غامضة منغلقة، لم يجد من تنفيس، غير الغرق في خضم

أسئلة تتناسل باستمرار. وأحيانا أخرى يصرف المبدع النظر عن طرح الأسئلة بنية الفهم والمعرفة ، لاستبدالها بصيغ تعجبية حين يصل المبدع قمة الدهشة والانبهار تجاه منظر أو ظاهرة ما . كما ضرب الكاتب أطنابَ الواقعية بحروف الاستفهام التي تعكس حيرة الكاتب ، وفي حروف النداء التي تعكس حركة حوارية اهتزازية أحيانا ، صاخبة أخرى ، وهادئة لينة أو هامسة ثالثة في التشبيه، بلغة مباشرة تقوم على وصف المشاهد بدقة ، واستفسارات و شروحات متعاقبة وسهلة حد الشفافية، حيث يمكن القبض على المعنى من أول سطورها. إن الكاتب خلال تقديم الشخصيات في روايته وكذا تقديم موضوعاتها المختلفة، بحسب المكان والزمان، استند إلى لغة سردية عميقة تقوم أساسا على التنوع في المصادر، تصورا وبناء ودلالة، مع تطعيمها، كلما اقتضى الأمر ذلك، بمواقف نقدية ساخرة وحرصت الرواية على الظهور بمظهر التقرير الحقيقي عن التجارب الفعلية، التي يعيشها الناس، هذا ما استدعى الانفصال عن التقاليد اللغوية السائدة، ومن ثم تكيف أسلوب نثري يضفي مصداقية تامة على هذا التقرير؛ وذلك عبر لغة سهلة التناول، طبيعية، لغة تحثي أيما احتفاء بتقديم العالم السردى وشخصياته وحواراته، بأقرب التعبير وأكثرها قدرة على "إيصال معرفة الأشياء". وهو الغرض الحقيقي للغة وفقاً لمنهج جون لوك (John Locke) أي لغة الحياة الحقيقية ما أمكن.⁽¹⁾

صرّح محمد شكري ذات مرة: "إنّ الكاتب ينبغي له أن يتعامل مع اللغة وكأنه يخلقها لأول مرة وليس أن يتعامل معها فقط كإيصال. عليه أن يبدع فيها. وهذا يبقينا معجبين بأبي تمام وأبي نواس وإن لم يذهب في بعض شعره أبعد من الترميم والانتقاء. إنّ اللغة أيضا هي تخييل مثلما هو الابداع. وفي المقابل نجد بودلير (Baudelaire)، مالارمييه (Mallarmé)، بول فاليري (Paul Valéry)، لوتريامون (Lautreamont)، هويتمان (Whitman)، ماياكوفسكي (Myakovsky)، و ياسنيز. هؤلاء أيضا نحتوا لغتهم " ⁽²⁾.

1- جهاد عطا نعيمة: في مشكلات السرد الروائي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص:26.

موقع: www.awu-dam.org.

2- يحيى بن الوليد و الزبير بن بوشتي : حوار مع شكري ، القدس العربي اللندنية، 30، 01، 2002 .

موقع: www.aslimnet.free.fr . تاريخ الزيارة: 2008، 01، 10. الساعة: 20.00.

هذا ما يخص اللغة الفصحى، أما العامية وبما أن الرواية هي الجنس الأدبي الأكثر تماساً مع هذه القضية، وذلك بسبب الخاصية الواقعية للغة الروائية، والضرورة التي تمليها بعض عناصر النص الروائي- الحوار خصوصاً- في الحفاظ على التنبيرات والتمايزات اللهجية والشخصية ما أمكن، هذه التنبيرات والتمايزات التي تغدو قيمة دلالية هامة جداً، في بعض الأحيان، ليس من السهل التخلي عنها. ⁽¹⁾ فقد وظف شكري العامية في سيرته، ويقول عن هذا الأمر " ليس لدي هاجس استعمال الدارجة إلا عرضاً. أنا من أنصار الكتابة بالفصحى. ومن لا يفهم كلمات الفصحى فعليه أن لا يتكاسل في استعمال القاموس. الدارجة المغربية انحطاط جاء من اللغة العربية وهناك من يقول العكس ". ⁽²⁾

وهذا ما يلاحظ بجلاء في الرواية فشكري يوشّي عمله باللغة الشعبية، واللهجة العامية المغربية، ويكسّر سياق الفصحى بعبارات ريفية مغربية، وبألفاظ من عامية المغرب، لا يفهمها الكثير، مما حمل الكاتب على شرح بعض المفردات الغريبة في هوامش صفحاته، فمن غريب مفردات " الخبز الحافي " : أرحد، أذاي ينغ ، وأمّش، برّا ، وينغا، أوما اينو ، والتسويقة ، السخرة ، البيصر، السبسي ، كبوطي ، الكرشة، ياك العايل ، كتنفر ، نرجع دابا ، ولكن الكاتب الذي شرح بعض الغريب، ترك غريباً آخر بلا شرح، فشوّس تمام الفهم لروايته . وحال دون لهفة القارئ للإلمام بكل تفصيلاته، خاصة في تلك المقاطع الحوارية التي تتخلل السرد بالعامية المغربية، التي تبدو هي الأخرى بعيدة في بعض مفرداتها، وتراكيبها، عن معرفة القارئ. لكن هناك إشكالية يفجرها استخدام العامية في السرد القصصي، وهي صعوبة قراءة العامية لأنها لغة شفاهية منطوقة ، يثير إخضاعها لنمط الكتابة صعوبات جمّة في الرقّم والقراءة معاً. فالمحذور الأكبر من استخدام العامية في السرد يتمثل في خطر تحول الرواية الفنية إلى مجرد "حدوتة شعبية" على حد تعبير صلاح فضل. لكن بوسعنا أن نتغاضى عن صعوبة اللهجة العامية في السرد الروائي لو استطاعت التجربة أن تثبت لنا أنها تحقق بهذا غايات فنية وجمالية تتجاوز المشاق التي

1- جهاد عطا نعيصة: في مشكلات السرد الروائي، ص: 48، 49.

2- يحيى بن الوليد و الزبير بن بوشتي : حوار مع شكري ،القدس العربي اللندنية، 30، 01، 2002 .

موقع: www.aslimnet.free.fr . تاريخ الزيارة: 2008، 01، 10. الساعة: 20.00.

يبدلها القارئ. (1) ومما يلاحظ أيضا أن التركيب الذهني لشكري الذي يمكن أن نصنفه ضمن الفئات المحرومة ثقافيا واجتماعيا واقتصاديا ، فهو يتميز بفقير في اللغة مما يجعله لا يميل إلى التفكير النظري والمجرد . فالبيئة التي عاش فيها فقيرة ثقافيا بالنظر لأمية الوالدين، وفقيرة لغويا حيث غاب بين أفرادها الحوار – لا سيما بين الأبوين والأبناء – وتمّ التواصل من خلال عبارات تفتقر إلى المرونة وغلب عليها الطابع القمعي فنجد الأب متسلطا حيث يخبرنا عنه شكري في بداية الرواية قائلا: " دخل أبي وجدني أبكي على الخبز. أخذ يركلني ويلكمني: أسكت، أسكت، أسكت ، ستأكل قلب أمك يا ابن الزنا ". (2) كما أن هذه الألفاظ لا تستعمل إلا للتعبير عن مواقف معيثة في الواقع أو على شكل أوامر ونواهي ولوم وتحقير وتخجيل... الخ. ومن صنوف الشتائم التي كان توجه لشكري: " يضربني ويلعني جهرا ". (3) ومنها أيضا " أسمعني أيها المسخوط؟ (أسمعك يا ولي الله) إنك لست إلا عراض ثدي أمك ". (4)

يضاف إلى ذلك أن المحيط الذي يعيش فيه شكري محيط فقير من حيث الأدوات والأشياء المتواجدة فيه فهو كان يسكن في " حجرة واحدة ومرحاض خارج الحجرة ". (5) وهذا الفقر في الأدوات والأشياء ينعكس على الحصيلة اللغوية ، وهي حصيلة تظل متخلفة عن الحصيلة اللغوية لطفل الطبقة الوسطى والميسورة الذي تتاح له فرصة أكبر للاحتكاك بالكثير من الأشياء المتواجدة في محيطه ، بالتالي تتاح له فرصة أكبر لتنمية حصيلته اللغوية.

وقد حلل العالم برنشتاين (Bernstien) ظاهرة الفقر اللغوي لدى أبناء الفئات المحرومة حيث لاحظ أن اللغة التي يستعملها أبناء الطبقات الدنيا تتميز بنوع من التصلب والقطيعة

1- صلاح فضل: أشكال التخيل من فئات الأدب والنقد ، الشركة المصرية العالمية لونجمان ، القاهرة، ط1، 1996، ص:53.

2- محمد شكري: الخبز الحافي، ص:9.

3- المصدر نفسه، ص:53.

4- المصدر نفسه، ص:93.

5- المصدر نفسه، ص:29.

وتظل مرتبطة بالواقع المحسوس وغياب العلاقات السببية. ويشير إلى أنّ أبناء هذه الطبقات قلما يستعملون الصفات والمصادر وكلمات الوصل ، ويتميز كلامهم بالتكرار والتردد. وهذا ما ينطبق على لغة شكري ومن ذلك وصفه للفتاة التي حبسه والدها عندما سرق الأجاص قائلا: " شعرها ملفوف في المنديل الأبيض الملطخ بالحنة .ملفوف مثل رأس الملفوف".⁽¹⁾ وأيضا في وصفه لأخته لما كان يحرسها بقوله: " أتركها تبكي وتعارك نفسها بأطرافها المعوجة مثل سلحفاة مقلوبة على ظهرها".⁽²⁾ كما نطغى اللغة الحركية ، لذا نراه يصف لنا مشاهد العراك بكثرة، ومن أمثلة ذلك " اشتريت ثلاث شفرات حلاقة ووزعتها في جيوبي . ذهب أحد الرفاق ليخبر كوميرو بالمبارزة في السوق الخارجي . وجدني هناك أنتظره .كان معي أربعة رفاق .جاء هو محميا باثنين(...). بصقت عليه وبدأنا نتضارب بالأيدي. كان أقوى مني يضرب بكل ثقل جسمه كنت أمامه مثل ريشة أراوغه حتى لا يقبض علي بيديه هذه كانت حيلتي مع كل الذين تضاربت معهم .رفاقنا يراقبوننا ويشجعوننا ولا أحد يتحامي أصابتنى بعض لكلماته .ابتعدت عنه فاقدا توازني . أخرجت شفرة وبدأت أرقص حوله .بدأ يلهث .أفلحت له بضربات سريعة وجهه وذراعيه وصدرة . تركته يصرخ ، يتلوى ألما وهربت محميا بأصدقائي".⁽³⁾

وهذا ما يؤكده مصطفى حجازي من أنّ سلوك أطفال الفئات المحرومة يتميز " بسيادة اللغة الحركية في التعامل مع العالم ومع الآخرين ، وسرعة إفلاس الحوار الذي يتحول إلى اشتباك بالأيدي مرورا بالشتائم والمهاترات.

إنّ الأسرة الفقيرة التي عاش فيها شكري كانت تقمع في نفسه الرغبة في المعرفة، فلا تجيب بصراحة و موضوعية على تساؤلاته من العالم المحيط به وعلى ما يتعرض له من مواقف يتعذر عليه فك رموزها. وقد تلجأ في إجاباتها إلى الخرافة مما يعطي للطفل صورة مشوهة عن ذاته وعن العالم الخارجي ويعطل لديه ميله للمعرفة وللتعامل المنطقي مع العالم.

1- محمد شكري: الخبز الحافي، ص: 21.

2- المصدر نفسه، ص: 24.

3- المصدر نفسه، ص: 51، 50.

ولكن ورغم كل ذلك إلا أن أهمية الكاتب تبرز في قدرته على إعطاء الكلمة دورا كبيرا ، من خلال كوامن النفس وآلامه الداخلية المريرة ، والمُلفت هو كيف استطاع الكاتب أن يُلبسها تنوعاً حُلِّيًّا هائلا ، فجعل اللفظ يتراقص تارة على إيقاع واقعه المباشر، بكل تفاصيله وبساطته وسهولته وسلاسته ، وأخرى يتقن في استعمالات لغوية مدهشة، تخرج من العادي بحمولتها الترميزية والإيحائية . ما يبين مهارة الكاتب في تصرفه في القدرة اللغوية التي يمتلكها أثناء كتابة نص ، وتشكيل معاني وصور، بكل ما تستدعيه الخصائص الجمالية والفنية .

3-1 أسلوب شكري وتقنيات السرد :

يقرّ عز الدين التازي بأنّ محمد شكري كان يدقق معه في مسألة الكثافة اللغوية، أو ما يمكن أن يسمّى بالأسلوب البرقي، فلما عرض أمامه ما كان قد كتبه الناقد الأمريكي (كارلوس بايكر) عن أسلوب (همنغواي) الذي يعتمد على الاقتصاد اللغوي، والجمل التلغرافية. فوجده قد قرأ الكتاب. كما أنّ شكري قال في أحد حواراته : عندما أكتب لا أستحضر نظرية الكتابة. طبعا استوعبت الكثير من الأساليب، كما قلت من قبل، لكي يكون لي أسلوب.

فإذا أردنا الحديث عن أسلوب شكري في الخبز الحافي فإنه من الضروري أن نعرض ما طرحته الباحثة الأمريكية ساندرنا جون ملبورن (Sandra John Melbourne) التي قامت بإنجاز رسالة جامعية تقدمت بها لنيل دكتوراه الدولة في جامعة برنستون (University Princeton) تناولت فيها بالدراسة والتحليل أعمال محمد شكري ومن بينها الخبز الحافي أرادت من خلالها أن تثبت أن ترجمة الرواية تغافلت عن إبراز أسلوب الرواية ونبرته التي تشي بمواقف الكاتب ونظرته إلى الأشياء. وأرادت أن تثبت أن الترجمة أخفقت في الإمساك بتلابيب أسلوبه حتى أنها أفقرت النص وأفرغته من مضمونه الدلالي العميق، وحولته إلى حديث مستفز. يرجع السبب في ذلك في اعتقادها إلى عوامل عدة ومن أبرزها صعوبة الإمساك بأسلوب شكري غير المعهود، ومما زاد من صعوبة الإمساك بأسلوب شكري غير المعهود اصطدام المترجمين بشروخ الصمت التي تعمد الكاتب إقامتها بين مختلف المشاهد والمقاطع السردية. وبدل أن يتركوها على حالها لتؤدي

الوظيفة التي أراد لها الكاتب أن تؤديها راحوا يملأون الفراغ، ويقومون الجسور، ويتفننون في صقل الأسلوب وابتكار الروابط بين الجمل ولم شتات الصور المتشظية. مع أن شكري اختار أن يكتب بلغة فجة تتخللها شروخ الصمت من أجل بعث مشاعر القلق في نفوس القراء. وهكذا تم تدمير الأسلوب وتشويه مقاصد الكاتب ودلالات النص السردي. وكان من نتائج ذلك أن تشكلت الصورة السلبية التي شاعت في الغرب عن شكري وارتبطت بشكل متناقض مع شهرته. ولتغيير هذه الصورة قامت ملبورن بتأويل نصوصه في ضوء تصورهما لأسلوبه، وسنحاول فيما يلي إبراز خصائص هذا الأسلوب وفقا لما كشفت عنه الباحثة (1).

لقد كرست ساندراملبورن جهودها لإظهار العلاقة بين أسلوب محمد شكري وتجربته في الحياة. حيث حاولت على وجه التحديد، إبراز خصائص أسلوبه "غير المعهود" في علاقتها بسمات شخصيته المناقضة لمحيطها، وهي شخصية تشكلت تحت تأثير الطريقة الوحشية في التربية والتنشئة الاجتماعية. تركز هذه الفرضية على أساس وجود نوع من الانسجام بين ذاتية الكاتب وأسلوبه في التعبير عنها، بحيث يمكن القول إن مواصفات الأسلوب تعكس سمات الشخصية وخصائص السياق الاجتماعي والثقافي الذي يحيط بها. ومن هنا يتعين أن نتبع عملية تشكل الهوية الذاتية للسارد عبر مختلف المراحل الزمنية المتلاحقة، وتحليلها، وإعادة بنائها من أجل إبراز خصوصيتها التي طبعت أسلوبه بميسمها. ولكن تحليل الهوية الذاتية في هذه الحالة ليست مهمة سهلة، على اعتبار أن المعطيات المتضمنة في السيرة الذاتية مبتورة ومحولة تفسح مجالا واسعا للتأويلات المتضاربة. لقد نسج شكري سيرته في ضوء إستراتيجية مأكرة تروم أسطورة الذات من خلال الدفع بعملية التخيل إلى أبعد الحدود.

ومن الواضح أن المعطيات المتضمنة في "الخبز الحافي" مبتورة ولا تربط بينها أية رابطة منطقية، ومع ذلك تبدو على درجة كبيرة من الانسجام فيما بينها. وتحاول أهداف

1- أحمد أغبال: محمد شكري بعيون أمريكية جديدة: قراءة في أطروحة ساندراملبورن، الموقع: مجلة ميدوزا

الإلكترونية. www.midouza.net. تاريخ الزيارة: 23،01،2009. الساعة: 10.00.

الكاتب إضفاء نوع من التماسك والانسجام على تلك الأحداث حيث نجد أنها تصب كلها في اتجاه واحد رغم تناقضاتها، ومن هنا تأتي صعوبة التأويل.

ومن أبرز المخاطر التي تتهدد الدارس الميل إلى التركيز على المعطى الذي بالغ الكاتب في إبرازه لتحقيق مآربه على حساب المسكوت عنه. شكري الشهيد، ضحية السلطة الأبوية والفقير، هذه هي الصورة الجديدة التي أريد لها أن تحل محل الصورة التي انبثقت عن الرواية حين نشرت. فالكاتب نشأ فقيراً وجائعاً. في الريف كان الجوع قاتلاً أيام القحط، وفي طنجة وجد ضالته في القمامة، ثم إنه ما لبث أن اصطدم بمشكلة الاضطهاد الثقافي لجهله باللغة العربية، حتى إنه كان يخجل من كونه ريفياً أمازيغياً، وقد عمل جاهداً لإزالة اللكنة الريفية الأمازيغية من كلامه حين يتحدث بالعربية. حتى أن أسرته كلها عانت من الاضطهاد الثقافي، ووجدت صعوبة في التكيف مع الظروف الجديدة.⁽¹⁾

كان والده يعاني من الشعور بالنفي والغربة والحنين إلى بيئته الأصلية ونمط العيش الريفي، ولم يكن يتوفر على المهارات الضرورية لكسب العيش في الوسط الحضري. ونظراً لضعف القدرة على التوافق مع المحيط الحضري وتزايد الضغوط الاجتماعية اختل توازنه العاطفي الوجداني والعقلي، وعانت الأسرة من بطشه كلما انتابته نوبة من نوبات الغضب الناتجة عن اليأس وفقدان الأمل. ولكن لم يتبين ما إذا كان السلوك العنيف للأب مرتبطاً بوضعيته الجديدة الناتجة عن عملية الاجتثاث والهجرة أم أنه يعكس سمة ثابتة نسبياً من سمات شخصيته. إذ إن شكري صرح أن والده قتل أخاه الأصغر عبد القادر قبيل الهجرة تحت أنظار الأسرة إثر نوبة غضب شديدة، وهذا السلوك الغريب هو (المتغير الإستراتيجي) الذي بنت عليه الباحثة تأويلها لتصريحات شكري من غير أن تكلف نفسها مزيداً من عناء البحث والتدقيق ولم تقدم أية معلومات إضافية عن أسباب الحادثة وحيثياتها وملابساتها، ولا عن الأحوال المادية لأسرته بالمقارنة مع أحوال الأسر الريفية الأخرى واكتفت بالحديث عنها كما وردت على لسان السارد معلقة خارج الزمان والمكان.

1- أحمد أغيال: محمد شكري بعيون أمريكية جديدة: قراءة في أطروحة ساندرا مليون، مجلة ميدوزا الإلكترونية.

www.midouza.net. تاريخ الزيارة: 23،01،2009. الساعة: 10.00.

لكن كما هو معلوم أنّ والد شكري انضمّ إلى جيش فرانكو منذ اندلاع الحرب الأهلية الأسبانية عام 1936. فمن المحتمل أن يكون والده قد بدأ يتقاضى راتبه الشهري، ولا بد أن يكون هذا الدخل قد أسهم بشكل جوهري في تحسين المستوى المعيشي للأسرة. وفي هذا السياق جاءت الهجرة إلى طنجة. وفي هذه المدينة البعيدة عن مسقط الرأس استطاع الأب أن يعثر بسهولة عن سكن لائق نسبياً، يحتوي على التجهيزات الضرورية.⁽¹⁾ وليس بوسعنا إلا أن نتحفظ بشأن ما ورد ذكره في سيرته من أن الأسرة هاجرت من بني شيكر إلى طنجة مشياً على الأقدام أيام القحط والمجاعة. إنه سفر طويل قد يستغرق عدة أسابيع وربما شهوراً وخاصة عندما يكون الأطفال حفاة عراة جائعين. كيف كانت الأسرة تحصل على قوتها خلال الرحلة بينما جثث ضحايا الجوع ملقاة على جنبات الطريق؟ إن سكوت شكري عن ظروف السفر جعل منه حدثاً لا تاريخياً بامتياز. لكن الباحثة ربما لم يصلها أن شكري قد خانته ذاكرته، وقد لمح إلى ذلك في أحد حواراته الشهيرة قائلاً: "لا أستحضر كل شيء بكامل الوضوح. هناك انفلاتات. هجرة المجاعة الريفية - مثلاً - تحفظ ذاكرتي ببعض ملامحها وليس بكل ما حدث أثناء الرحلة رغم أنني عشتها. لا أذكر بالضبط كم دام مشينا على الأقدام لكي نصل الي طنجة - الفردوس آنذاك! غير أنّي أذكر الناس الذين كانوا يسقطون أحياناً مرضي وأحياناً موتي. رأيتهم يدفنون حيث كانوا ينهارون. الجوع والعياء كانا قاتلين. عندما بلغنا طنجة لم نجدنا ذلك الفردوس الموعد لكنها لم تكن جحيماً. من سوء حظنا أن أبي كان جندياً هارباً من جيش فرانكو. قبض عليه وسجن سنتين قضاها بين طنجة وأصيلة. اضطرت أمي إلى بيع الخضر والفواكه في أسواق المدينة وأنا كنت أقتات من أزبال النصارى الغنية لأن أزبال المغاربة المسلمين كانت فقيرة"⁽²⁾.

وفي موضع آخر يقول: "خرجنا على بعض القرى مرورا بباب تازة، شفشاون وجمعة

1- أحمد أغيلال: محمد شكري بعيون أمريكية جديدة: قراءة في أطروحة ساندرا مليون، مجلة ميدوزا الإلكترونية.

www.midouza.net. تاريخ الزيارة: 23،01،2009. الساعة: 10.00.

2- يحيى بن الوليد و الزبير بن بوشتي: حوار مع شكري، القدس العربي اللندنية، 30،01،2002.

موقع: www.aslimnet.free.fr. تاريخ الزيارة: 10،01،2008. الساعة: 20.00.

الزينات . بقينا في جمعة الزينات أياما . أخذتني أمي إلى المسجد (الكتاب) وجلست مع الطلاب الصغار أنتظر ما سيحدث في ذلك الكتاب الكئيب. كان الفقيه أكثر كآبة من المسجد ذات لحظة ارتكب أحد الأطفال خطأ في قراءة سورة قرآنية. أخذ الفقيه يضربه بوحشية. لم أكن أعرف الدارجة المغربية. كان الفقيه الهمجي يضرب الطفل الصغير بضراوة. قمت وشتمت الفقيه بلغتي الريفية (...). ثم هربت أسابق الريح. إنها ذكرى خنزيرية بربرية " (1). وهذا ربما يثبت عكس ما أرادت الباحثة إثباته فهي ترى أن الوقائع المتخيلة حلت محل الوقائع التاريخية في السيرة ، وانحل التاريخ في تجربة الأديب وانمحي له كل أثر فيها. لقد كتب شكري سيرته بحرية المبدع متخطيا حدود الممكن والمحتمل ليبين كيف تنكسر الذات وتمسخ تحت تأثير الأحداث التاريخية. ولكنه تحاشى وصف تلك الأحداث وتحليلها، إننا لا نؤاخذ على ذلك، ما دامت ملكة الخيال هي العنصر الحاسم في عملية الإبداع. ولكن هذه الحقيقة لا يجب أن تمنع المحلل، وخاصة عندما يتعلق الأمر بتحليل السير الذاتية، من تسليط الضوء على الروابط المحتملة بين الوقائع الدرامية المتخيلة والوقائع التاريخية الفعلية، وبيان العلاقة بين الدلالة التاريخية والدلالة الوجودية أو الذاتية للأحداث التي إن وقعت بالفعل. يبدو أن ملبورن لم تشغل بالها بمثل هذه القضايا عندما حاولت إعادة بناء تجربة شكري في الحياة وعلاقتها بأسلوبه الأدبي. وربما وجدت الحل الذي يتناسب مع إستراتيجيتها في تركها، ومما يدل على ذلك قولها أنه لا يهم أن يكون كل ما قاله شكري قد وقع بالفعل أو لم يقع، فإن كانت هناك أشياء لم تحدث له شخصيا فإنه من الممكن أن تكون قد حدثت لغيره من الفقراء والمهمشين . ولا يمكن قبول هذا الاستدلال مادام الهدف هو بيان العلاقة بين تجربة الأديب في الحياة وأسلوبه الأدبي. لا يجوز الاستشهاد في هذه الحالة بتجارب الغير، ولا يمكن إحلالها محل التجارب الشخصية (2). وإذا كانت ملبورن قد تحاشت إثارة مسألة الصدق الداخلي فلأنها أرادت أن تتيح لنفسها

1- يحيى بن الوليد و الزبير بن بوشتي : حوار مع شكري، القدس العربي، 03،02،2002.

موقع: www.aslimnet.free.fr . تاريخ الزيارة: 2008،01،10. الساعة: 20.00.

2- أحمد أغبال: محمد شكري بعيون أمريكية جديدة: قراءة في أطروحة ساندرا ملبورن ، مجلة ميدوزا الالكترونية.

www.midouza.net . تاريخ الزيارة: 2009،01،23. الساعة: 10.00.

حرية التصرف في المعطيات وانتقاء ما يتناسب منها مع إستراتيجيتها. فما أن تبين لها أن أسلوب شكري يرتكز على بلاغة الصمت حتى ركزت اهتمامها على كل ما له علاقة بتيمة الصمت ومصادرة الصوت في كتاباته. ومما يدل على ذلك قولها: "أن الصمت هو التيمة المهيمنة في مذكرات شكري التي تؤرخ لمراحل الطفولة والمراهقة والشباب في الخبز الحافي". وربما هذا يتوافق مع مقولة رولان بارت "إن فعل الكتابة لا يتم دون أن يصمت الكاتب"⁽¹⁾. وأما مصادرة الصمت فقد رآها شكري تتحقق بشكل درامي حين أقدم الأب على خنق أخيه الأصغر بوحشية ليخرسه إلى الأبد. واستخلص العبرة من ذلك " ممنوع البكاء من شدة الجوع ". وما كان عليه إلا أن يلوذ بعالم الصمت منذ نعومة أظفاره. فقد كان يعتقد أن الكبار يتآمرون عليه لإخراس صوته ويمنعونه من التعبير عن آلامه. لقد تحالفوا ضده مع الفقر والجوع والمرض. لقد أنهكه الجوع والمرض وأخرسا صرخاته الهزيلة. وحرمته الأمية من القدرة على فهم العالم والتواصل معه، ولفته في قوقعة الصمت والخوف من أن يقتله أبوه أو يخرسه إلى الأبد مثلما حصل لأخيه عبد القادر، ولأذ بعالم الصمت الداخلي. وللتخفيف من عنف الصمت ابتكر الصبي صوتا داخليا، ولكن هذا الصوت ظل مكبوتا لمدة طويلة إلى أن استشعر الحاجة إلى تعلم القراءة والكتابة والرغبة في كسر القيود الداخلية والتحرر من السلطة الأبوية. وإن لم تكن كافية للحيلولة دون عودة المكبوت. لم يجد ما يساعده على الهروب والنسيان، وخيل له أن مفتاح الفرج يوجد بين أيدي الهيبين – إن صح استعمالنا لهذا المصطلح – وما لبث أن انضم إليهم، فقد كان مهيا للوقوع في شركهم. وبدأ يجرب المخدرات والكحول في محاولة يائسة لتحطيم جدار الصمت الداخلي.⁽²⁾ وكان من نتائج تلك التجربة، التي وصفها، أن تضاعفت قوة الصمت الداخلي واشتدت حتى بلغت درجة الانهيار العصبي وهذا ما صرح به في الجزء الثاني من سيرته. فلاذ بالكتابة وراح يكتب عن تجربة الصمت ببلاغة الصمت. لقد كثر استخدام كلمة (الصمت) في الفكر المعاصر وفي النقد الأدبي والفني في

1- رولان بارت: النقد النبوي للحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1988، ص: 8.

2- أحمد أغبال: محمد شكري بعيون أمريكية جديدة: قراءة في أطروحة ساندرنا ملبورن، مجلة ميدوزا الإلكترونية.

www.midouza.net . تاريخ الزيارة: 23/01، 2009، الساعة: 10.00.

التعبير عن المسكوت عنه في النص أو العمل الفني ، أو ما قد يشير إليه النص بطرف خفي من خلال بلاغة جديدة مقابلة للبلاغة التقليدية فالبلاغة إبلاغ ناطق، والصمت قد يصبح في النص علامة يوازي النطق بها، فيصمت الكاتب عنها ليلفت الانتباه إلى حضور مدلولها، ولذلك فإنّ البلاغة عند ابن المقفع قد تكون في السكوت والإشارة للمعنى. وهذا يعني أنّ دلالات الصمت مرتبطة بالسياقات التي توجد فيها ، سواء كانت هذه السياقات نصية أو اجتماعية أو سياسية أو عقوبية.⁽¹⁾

فللصمت هو ينبوع لكلّ الأعمال التي تعبر عن وحدة الذات ، أو قمة التواصل مع الغير، حين يصير الصمت رسالة عميقة لمشاعر لا يمكن التعبير عنها بالكلمات، لأنّ الشعور بالصمت والسكون لا يكون عميقاً إلا حين يكون هناك توافق تام بين الجسم والعقل والروح، لأنه نتيجة لتلك الحالة من السلام الداخلي التي لا تقوم على نفي هموم الشخص بل استيعابها ضمن كلية الحياة، وهذا المستوى لا يبلغه الشخص بسهولة، وإنما يحتاج إلى قدر كبير من التأمل والتدريب على فن الحياة . إننا ندرك العالم ونفهمه في صمت، لن تفصلنا الكلمات عن العالم ولا عن الآخرين، ولا عن أنفسنا لأننا لم نعد نثق كليّة في اللغة لاحتواء وتفسير هذا الوجود، فبالصمت المطلق نصل إلى كنه الموجودات. إن الصمت في الحياة قد يكون الملاذ الأخير في كثير من المواقف التي يمر بها المرء، لأن هناك أشياء لا يمكن للإنسان أن يتكلم عنها لأنها تؤلمه ، وحين يبوح بها ينتج عنها ألم أشد.⁽²⁾

تنتفح رواية (الخبز الحافي) على النحيب والعيول، على صدى الموت والصمت الأبدي " أبكي موت خالي والأطفال من حولي. يبكي بعضهم معي . لم أعد أبكي فقط عندما يضربني أحد أوحين أفقد شيئاً . أرى الناس أيضا يبكون . المجاعة في الريف. القحط والحرب ".⁽³⁾ ولعل هذا ما يوافق قول امبرتو إيكو: " إنّ كل شيء يكتمل في الصمت "، فما

1- خطاب الصمت: ما بعد الحداثة في أعمال الكاتبة البرازيلية كلاريس لسبكتير، (تر : مازن جاسم الحلوي)، مجلة العلوم

الإنسانية، الموقع: www.ulum.nl . تاريخ الزيارة: 2010، 01، 12. الساعة: 23.00.

2- أحمد أغبال: محمد شكري بعيون أمريكية جديدة: قراءة في أطروحة ساندراميلبورن ، مجلة ميدوزا الإلكترونية.

www.midouza.net .تاريخ الزيارة: 2009، 01، 23. الساعة: 10.00 .

3- محمد شكري:الخبز الحافي ،ص:9.

يرمي إليه الكاتب من وراء هذه الافتتاحية هو إعطاء دلالة قوية لذلك الصوت المأساوي والحيلولة دون تلاشي الصدى في ثقب الذاكرة الأسود. ففي زمن الغربة والضياح تتمحي آثار من عبروا العالم في صمت بسرعة، يوارون الثرى، وينتهي كل شيء. وما كان ينبغي أن تنتهي حياة الفقراء والمهمشين وقضاياهم على هذا النحو الدرامي بينما تشيد الأضرحة لمضطهدهم وجلادهم. لذلك قرر محمد شكري الانتفاض ضد مؤامرة الصمت. ومن غياهب الصمت خرج بروايته ليجعل منها نصبا تذكاريًا أبدى على قبر أخيه وغيره من ضحايا الظلم الاجتماعي وكل المعذبين في الأرض. كتبها أيضا ليجعل القراء شهودا على جريمة هذا الأب. وبما أن الشهادة لا تجوز إلا بالرؤية والمعينة استخدم شكري قلمه مثلما تستخدم الكاميرا لتصوير ما يجري في الواقع.

لقد كتب بطريقة تمكن القارئ من مشاهدة الوقائع، فهو يري ولا يروي. يرينا الوقائع بدل أن يحدثنا عنها لنشعر بوقعها الرهيب على النفس. أسلوب محمد شكري في الكتابة بعبارة فرانز كافكا " إزميل لفتح الطريق في البحر المتجمد بداخلنا " ، لقد خرج شكري من غياهب الصمت الذي كاد أن يودي بحياته، وليس هذا فحسب، بل إنه نجح في تدجينه وتوظيفه في كتاباته. وسنحاول أن نعرف كيف تمكن شكري من إعادة إنتاج تجربة الصمت في رواية "الخبز الحافي" على مستوى الوحدات الصغرى (الميكرو) والكبرى (الماكرو) للنص. يتجلى ذلك من خلال اختزال للوصف إلى حدوده الدنيا، والسكوت عن كل ما له علاقة بالحياة الداخلية لشخصه وتاريخهم، وتجريد الوقائع والأحداث من سياقها والزمني المكاني، وعدم الربط بين المشاهد السردية وفصول الرواية.

لقد كتبت الرواية بطريقة تجعل القارئ يصطدم بشروخ الصمت على مستوى الميكرو والماكرو من أجل بعث مشاعر القلق في نفسه، والعصف بمخيلته، وإثارة الأسئلة في ذهنه. لقد أراد شكري تصوير عالم طنجة السري، ولكنه أسدل ستارا سميكا من الصمت على شخصه، وكأنه يرفض الكلام والصمت في الوقت نفسه.⁽¹⁾ يرفض الصمت لأنه

1- أحمد أغبال: محمد شكري بعيون أمريكية جديدة: قراءة في أطروحة ساندرا مليون، مجلة ميدوزا الإلكترونية.

www.midouza.net .تاريخ الزيارة: 23،01،2009، الساعة: 10.00.

عكس صور شخصياته على " شاشة " الرواية، وفي فض الكلام لأنه تحاشى إظهار ملامحهم لا يقدم لنا شكري وصفا كاملا للأطفال والنساء والرجال الذين يعج بهم عالمه السري، ولا يقول لنا شيئا عن تاريخهم، يظهرهم كأشباح ترقص على الصفحات ويختفون بسرعة. نجد في نهاية المقطع الأول من الرواية مشهدا من المشاهد النموذجية التي تبين طريقة شكري في توظيف تقنية الصمت الإيحائي . فبينما كان يحدثنا عن العلاقة الحميمة التي كانت بين أمه وأبيه ويصورها لنا بدقة، إذ نجده يخبرنا عن توديعه لتلك الفتاة التي حررتة من الحبس على حد قوله، ويخبرها برحيلهم إلى تطوان: " قبل رحيلنا بيوم رأيت الفتاة التي حررتني من الحبس وأعطتني الخبز المعسل. أخبرتها برحيلنا إلى تطوان...". (1) لكن كيف جاء هذا القرار وما أسبابه هذا ما سكت عنه شكري، كما نجد ذلك أيضا يتكرر في نهاية المقطع الثاني وبداية المقطع الثالث حيث قال: " انتقلنا إلى حي الطرانكات . أعين أمي في بيع الخضر والفواكه...". (2)

وتتكرر الظاهرة في المقطع الثامن ففي هذا المشهد يظهر شكري نائما إلى جانب غلام في إحدى حدائق المدينة. استفاق مذعورا حين نبهه الغلام :قم((البوليس .. البوليس)). (3) هربا معا من شدة الفزع، ولجأ إلى مقبرة "بوعراقية"، استلقيا وناما. من هو ذلك الغلام؟ لم يعطه السارد اسما، ولم يعرفنا بملامحه. نعرف فقط انه نام إلى جانبه واختفى بعد ذلك، المعلومات القليلة المتوفرة هي عبارة عن (ومضات) متناثرة عبر الصفحات. تصاغ كل معلومة منها في جملة مقتضبة، يسميها شكري نفسه (الجملة الفلاش) أو جملة الوميض، وهي عبارة عن شذرة تحمل صورة مدهشة تبعث على الحيرة والقلق. (4) ومن أمثلة ذلك ما وصف به لالة حرودة: " استلقت على الفراش، ينفتح مقصها ". (5) وعندما رأى الشابة التي كانت تنظف البيت الذي كان يسرق منه الأجاص وصفها بقوله:

1- محمد شكري: الخبز الحافي، ص:27.

2- المصدر نفسه، ص:97.

3- المصدر نفسه، ص:97.

4- أحمد أغبال: محمد شكري بعيون أمريكية جديدة: قراءة في أطروحة ساندرا ملبورن ، مجلة ميدوزا الالكترونية.

www.midouza.net .تاريخ الزيارة:2009، 23، 01، الساعة:10.00.

5- محمد شكري:الخبز الحافي، ص:43.

" ونهديها العاريين الصغيرين ،يهتزان يُطلان ويختفيان من خلال فتحة قميصها مثل عنقودين من العنب يتدليان . شعرها ملفوف في المنديل الأبيض الملوخ بالحنة ملفوف مثل رأس الملفوف".⁽¹⁾ كذلك لما بكت أخته لاحت له مثل سلحفاة مقلوبة على ظهرها " أبقى في الدار أحرس أختي ارحيمو.أعرف كيف أضاحكها، لكني لا أعرف كيف أسكتها عن البكاء أضيق فأخرج.أتركها تبكي وتعارك نفسها بأطرافها المعوجة مثل سلحفاة مقلوبة على ظهرها".⁽²⁾ إن المحلل يحار في تأويل دلالة هذه الصور المتشظية .

شكري أكثر من توظيف تقنية الجملة الوميضية في وصف أبيه ليقدم عنه صورة رهيبة، صورة الوحش بيديه المرعبتين: " أراه يمشي إليه، الوحش يمشي إليه... يداه إخطبوط...". ويقول في مكان آخر: "...سمعته يسب. يتوعدي بيديه المطبقتين على عنقي في الفراغ".⁽³⁾ فما دلالة هذه الصورة ؟ إنه من الصعب إن لم يكن من المستحيل تشكيل صورة ذهنية واضحة عن والد شكري. فليس باستطاعتنا أن نشكل انطلاقا من شظايا هذه الصورة المقلقة سوى صورة شبح مريض مندس في الظلال على أهبة الانقضااض. بتقديم الأجزاء المربعة فقط عن صورة والده،جعل شكري هذا الرجل يبدو في هيئة مخلوق لا إنساني وخطير. إن وقع هذه الصورة كوقع تأثير الوحش غير المرئي في أفلام الرعب فهو أكثر إيلا من الرعب الذي يحدثه الوحش المرئي. لا يستطيع أحد أن يتبين ملامح الوحش غير المرئي، قد نرى منه بعض الأجزاء، ولكن ذلك لا يساعدنا على تشكيل صورة أكثر وضوحا، وكلما حاولنا تشكيل صورة ذهنية متكاملة وجدنا أنفسنا وجها لوجه أمام المارد الذي يسكننا، إننا نميل على العموم إلى إسقاط صورة المارد الذي يسكننا على الوحش غير المرئي أو المرئي جزئيا، فتنعش مشاعر الخوف الدفينة.

ترتكز بلاغة الصمت لدى شكري على قواعد الأسلوب التلغرافي، وتأتي في مقدمتها قاعدة اقتصاد القول، وسرعة الاتصال، وعدم الانشغال بوحدة الموضوع وتماسكه وانسجامه. يطلق شكري الجمل القصيرة المتشظية المبتورة أحيانا طلاقات سريعة تتخللها

1- محمد شكري:الخبز الحافي ،ص:21.

2- المصدر نفسه ، ص:24 .

3- المصدر نفسه ، ص:94.

جيوب الصمت. لا تخضع هذه الجمل لمنطق التسلسل، حيث ينتقل بنا الكاتب من جملة قصيرة إلى شذرة أو جملة منقوصة تعقبها جملة يتيمة، وهكذا دواليك. وهنا نمتلكنا الحيرة، ونتوقف لاستعادة الروابط المفقودة، واستكمال الجمل المبتورة، وسرعان ما نقع في شروخ الصمت التي حلت محل التفصل الأول في النص السردي. وفي سكينة الصمت نصيح السمع، فنسمع همهمة شكري الباطنية، ونسبر عوالمه السرية بما تنطوي عليه من صور عجيبة وغريبة.

يقدم لنا المقطع السردى الأول من الخبز الحافي مثالا نموذجيا على ذلك. تطالعنا في هذا المقطع جملة قصيرة وحادة تضاهي ما سماه دانتي تولومي (Dant Tolomei) بـ"التهديدات السريعة للذاكرة المتحسرة". فللرواية تنفتح على مشهد طفل صغير يبكي موت خاله. وما هي إلا لحظة حتى ينتقل بنا السارد إلى مشهد أناس يبكون. يشعر القارئ للوهلة الأولى أن الآخرين إنما يشاطرون الطفل أحزانه ببكائهم، ولكنه سرعان ما يصاب بنوع من الارتباك عندما يأتي على قراءة شظايا الجمل المتعلقة بالجفاف والقحط والحرب، ويتوقف ليتساءل عن كون هؤلاء المنتحبون من الرجال والأطفال. تمتلكه الحيرة، ويعمل جاهدا على إقامة علاقة ما بين دلالات الجمل المتعاقبة المفككة الأوصال. ويضطر في النهاية إلى إعادة النظر في تأويله وفهمه عندما يدرك أن أولئك الأطفال والرجال لا علاقة لهم بشكري، إنهم ريفيون آخرون يكون موتاهم مثله أو يندبون حظهم من شدة الجوع. وهكذا يجد القارئ نفسه وقد أبحر في عوالم الصمت الممتدة بين الجمل المتشظية المعلقة خارج الزمان.⁽¹⁾

يتعذر على القارئ تشكيل صورة ذهنية واضحة عن المشاهد والأحداث المتلاحقة بسرعة انطلاقا من المعلومات التلغرافية المبتورة. لا يمكنه أن يعرف على وجه التحديد من كان يبكي، ولماذا، ولا أن يدرك منطق تسلسل الأحداث وعلاقاتها السببية. ولا يشعر إلا بصدى العويل الجماعي الذي يدل على وجود وضعية مأساوية. يتكرر الشيء نفسه في

1— أحمد أغبال: محمد شكري بعيون أمريكية جديدة: قراءة في أطروحة ساندرا مليون، مجلة ميدوزا الإلكترونية.

www.midouza.net . تاريخ الزيارة: 23،01،2009. الساعة: 10.00.

المقطع الذي وصف فيه شكري أوضاع أسرته في طنجة، حيث استخدم الجمل الوميضية الخاطفة المنقطعة التي تفصل بينها شروخ الصمت. لنتأمل هذا المقطع على سبيل المثال لا الحصر: "روائح كريهة، أحشاء ممزقة، دود ودم وصدید" (1). اكتفى الكاتب باستخدام واو العطف والفواصل للربط بين تلك الجمل الوميضية المقتضبة، مما أدى إلى إغراق الوقائع التي تحيل عليها في بحر الصمت. وهنا نمتلكنا الحيرة مرة أخرى، فنعمل جاهدين للإحاطة بدلالات الصور المتلاحقة، ولا نلوي على شيء، ولا تخلف القراءة في نفوسنا غير مشاعر الرعب المنبعثة من تلك الصور.

إنّ ما يضيفي الغموض على الوقائع والأحداث هو انسلاخها من سياقها الزمني والمكاني. فإذا كان شكري قد امتنع عن وصف شخصه وصفا دقيقا فإنه أعرض بعنايته أيضا عن وصف الفضاءات التي يتحركون فيها (المقاهي، البارات، المواخير، الفنادق...). فعندما يتعلق الأمر بالمكان يقف شكري عند الحد الأدنى من الوصف. لا يخبرنا بما يؤثته ويزخر به من نشاط ويملاه من صخب وضجيج، ولا يذكر منه في أغلب الأحيان إلا الاسم. توحى الجمل الوميضية التي يطلقها من حين لآخر بأن المكان مقفر وبائس، ولا يشعر القارئ مع شكري إلا بالفراغ، ويبدو المكان وكأنه مجرد حلبة للصراع من أجل البقاء. وكذلك التزم الصمت بخصوص البعد الزمني للأحداث. وعندما يريد وضع الحدث في سياقه الزمني فإن مرجعيته غالبا ما تكون فضفاضة، حيث يكتفي بالقول مثلا: ليلة باردة، في ذلك اليوم، الخ. ونادرا ما يشير إلى مرور الزمن. وعندما يشير إليه يكتفي بالقول: بعد ذلك، حينئذ. وبذلك طمس البعد التاريخي للأحداث وتسلسلها وعلاقاتها السببية، وصنع لنفسه عالما لازميا تتكرر فيه الوقائع نفسها باستمرار. أحداث الحاضر في هذا العالم المعلق خارج الزمان هي أحداث الماضي الرهيب (2).

وإذا كان الصمت قد خيم بظلاله الكثيفة على وحدات النص الصغرى، فإنه بسط سلطانه أيضا على الوحدات الكبرى ليقيم بينها فجوات وشروخا يتعذر على القارئ عبورها. لقد

1- محمد شكري: الخبز الحافي، ص: 10.

2- أحمد أغبال: محمد شكري بعيون أمريكية جديدة: قراءة في أطروحة ساندرا ملبورن، مجلة ميدوزا الإلكترونية.

www.midouza.net .تاريخ الزيارة: 23/01، 2009. الساعة: 10.00.

كشفت التحليل على مستوى الفقرات عن وجود حلقات محذوفة تعمد السارد إسقاطها من سلسلة الوقائع والأحداث.

نقرأ في الفقرات الأولى من الخبز الحافي أن والد شكري انهال عليه ضرباً وركلاً، وانتقل في الفقرة الرابعة إلى وصف الهجرة إلى طنجة. نراه يصوره لنا قائلاً: " رفعني في الهواء، خبطني على الأرض. ركلني حتى تعبت رجلاه وتبلل سروالي".⁽¹⁾ ثم يردف قائلاً " في طريق هجرتنا مشياً على الأقدام رأينا جثث المواشي تحوم حولها الطيور السوداء والكلاب، روائح كريهة، أحشاء ممزقة ، دود و دم و صديد".⁽²⁾ لا نعرف ماذا حصل بين مشهد الضرب ومشهد الرحيل، لا نعرف مثلاً كيف تم الاستعداد للهجرة، ولا كيف كانت الأحوال النفسية لأفراد الأسرة وهم على أهبة للرحيل ، ذلك الرحيل الاضطراري الذي يعني مفارقة الجيران والأقارب، وهجران البيئة الأصلية ونمط العيش الأصلي. ليس بوسع القارئ إلا أن يتخيل أحزان الأسرة ولوعة الفراق التي تسببت فيها عوامل لا سيطرة لها عليها. لا توجد أية رابطة بين المشاهد المتوالية، ولكن السارد يخلق الانطباع لدى القارئ بوجود نوع من الترابط بينها. فالتبول مثلاً هو صلة الوصل الوحيدة بين مشهد الضرب ومشهد الرحيل. وكذلك يقوم الدم والصدید مقام الجسر الرابط بين الرحيل والأحداث الموالية.

كثيراً ما يلجأ شكري إلى استعمال قاموس الجسد المتعلق بالإفرازات (القيء، البول، الغائط، الخ) لإقامة نوع من الروابط الوهمية بين الأحداث.⁽³⁾ غير أن الوظيفة الفعلية لهذه الكلمات تكمن في ملئ الفراغ وصرف الأنظار عن المحذوف أو المسكوت عنه. فهي تدل على شروخ الصمت التي يقيمها بين وحدات النص. إن إحلال هذه الكلمات الجسمانية محل التمثيلات الطبيعية للنص يعصف بتماسكه وانسجامه، ويجعل منه خطاباً بدائياً بالمعنى المتعارف عليه في التحليل النفسي. كما يرى محمد برادة أن الطابع الجسماني

1- محمد شكري: الخبز الحافي، ص: 10.

2- المصدر نفسه، ص: 10.

3- أحمد أغبال: محمد شكري بعيون أمريكية جديدة: قراءة في أطروحة ساندرا ملبورن ، مجلة ميدوزا الإلكترونية.

www.midouza.net .تاريخ الزيارة: 2009، 23، 01، الساعة: 10.00.

لأسلوب محمد شكري يعكس رغبته الدفينة في إعادة إنتاج تصوراته الطفولية للعالم ، لأن الأطفال يدركون العالم من خلال أجسامهم. وهذا ما ذهب إليه أيضا سعيد بنكراد بأنّ الإمساك " بالوعي الطفولي " بالعالم وبدايات التعرف عليه في حسيته كما يأتي إلى العين حافيا، وكما يستوطن الذاكرة، معناه خلق حالة انفصام حاد في الذات التي تكتب وتروي وتستعيد ما فات. فالسيرة يُنظر إليها عادة باعتبارها استعادة واعية لأحداث لم تعيشها الذات الساردة بشكل واع، أولم تعيشها بدرجة الوعي نفسه الذي تُكتب به السيرة استنادا إلى منطق الاستعادة البعدية. ولهذا السبب، فإن كل استعادة هي تهذيب للوقائع من خلال فعل الحكي ذاته. فالسرد، وهو بؤرة الفعل ومبرره الخاص، يقوم على تصريف حر للزمن: إنه يقابل بين الحاضر والماضي، ويفسر اللاحق بالسابق، ويسقط السابق على اللاحق من خلال إحالات ضمنية منتشرة في جميع الاتجاهات.⁽¹⁾

إنّ الأمر في الخبز الحافي مختلف تماما، فالعودة إلى الطفولة من خلال لغتها ورؤيتها وفعلها كما كانت، تتم خارج الوعي الذي يستعيد ويرتب وينظم ويصفي ويحذف ويضيف ويبرر أيضا، وهو ما يمكن الذات " الراشدة " من التملص من مسؤولياتها في تحمل تبعات ما يراه الطفل ويرويه خارج كل رقابة. فالملاحظ أن شكري ذهب بعيدا في توظيف لغة الجسد، لم يكتف باستعمالها لوصف الوقائع المرتبطة بمرحلة الطفولة، بل وظفها أيضا في وصفه لمرحلة المراهقة ومرحلة الشباب.

وما نخلص إليه أنّ الطابع الجسماني لأسلوب شكري لا يدلّ على الرغبة في إعادة إنتاج نظرتة الطفولية إلى العالم بقدر ما يدلّ على التقهقر والانحطاط تحت ضغط الظروف القاسية إلى مستوى الكائنات التي تحركها الغرائز. ويغيب على الظن أنّ نموه الشخصي قد توقف عند مرحلة الطفولة كما سبق وأشار إليه سعيد بنكراد .

أمّا فيما يخص الوحدات الكبرى نلاحظ غياب فصول كاملة من السيرة الذاتية، فتوجد على سبيل المثال فجوة عريضة بين الفصل الثامن والفصل التاسع. ففي نهاية الفصل الثامن بدا الغلام الهارب من بيت أبيه حائرا خائفا يبحث عن ملجأ يأوي إليه. هرب من

1- سعيد بنكراد: السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2008، ص:140.

أبيه ليلقي بنفسه بين فكي مازق رهيب، مازق الاختيار بين المبيت في الشاطئ أو في
عربة من عربات القطار المهجورة المرعبة، مترددا بين هذا وذاك لعلمه أن المغتصبين
بالمرصاد في كل مكان. وأخيرا قرر الدفاع عن نفسه، وأوى إلى إحدى العربات مسلحا
بالحجارة، وقبل أن ينام همس همسة تمتزج فيها الحسرة بالتمني لو وجد من يحميه وينقذه.
وأسدل الستار على ذلك المشهد.⁽¹⁾ وفي الفصل الموالي انتقل السارد إلى مكان آخر وزمان
آخر. ظهر الغلام هذه المرة واثقا من نفسه يلعب لعبة الورق مع بعض الرجال في إحدى
المقاهي.⁽²⁾ لا نعرف كيف قضى الليلة في تلك العربة المخيفة وما إذا كان قد تعرض لأي
هجوم. لقد أصبح له الآن صديق اسمه الكبداني. من هو؟ كيف تعرف عليه؟ وكيف تشكلت
عرى الصداقة بينهما؟ لا نعرف شيئا عن ذلك كله، كل ما نعرف هو أن المنقذ لم يأت.
ظهر الغلام في الفصل التاسع مع بعض الرجال وهو في ما يشبه حالة استعراض
للقوة، يعطي الانطباع أنه قادر على تدبير أمره بنفسه. ثرى كيف حصل هذا التحول
المفاجئ في شخصيته؟ وكيف تم الانتقال من حالة الشعور بالضعف والخوف التي يشهد
عليها المونولوج الداخلي الذي ختم به السارد الفصل الثامن إلى حالة الشعور بالقوة
والتحدي التي تدلُّ عليها تصريحاته في الفصل التاسع؟ أم أن قساوة ظروف العيش في
الشوارع هي التي علمته كيف يتغلب على مشاعر الخوف؟ .

كثيرا ما ادعى شكري أنه لم يعرف معنى الخوف في حياته أبدا. علقت "ساندرا ملبورن"
على هذا الإدعاء بقولها إنه لا يعدو أن يكون مجرد تبجح فارغ يرمي إلى إخفاء مشاعره
الحقيقية، ووصفته بأنه " فعل الإخراس" وهو سلوك قمعيّ موجه ضدّ الذات لإخماد صوتها
وبهذه الطريقة الدرامية أعاد محمد شكري إنتاج تجربة الصمت على مستوى الماكرو. من
الواضح أنه لم يعان من الصمت المفروض عليه من الخارج فحسب، ولكنه ظلّ يعاني
أيضا من أعراض الصمت الداخلي، وهو صمت أكثر رعبا وإيلاما. لقد جعلت شروخ
الصمت التي أقامها بين الفصول نشعر القارئ بمرارة فقدان الصوت، وربما كان الهدف

1- محمد شكري: الخبز الحافي، ص: 114، 115.

2- المصدر نفسه، ص: 117.

منها هو حثّ القارئ على ولوج حقل الممكنات وتخيل المسكوت عنه.⁽¹⁾

لقد التزم شكري الصمت عما يجري بداخله مثلما رفض الكشف عن ملامح شخصه وسماتهم النفسية، وأضاع مفاتيحها بين ثنايا النص الذي فكك أوصاله وتمفصلاته التعبيرية والسردية، وجعل منها لغزا مستعصيا على الحل. امتنع عن التصريح بأفكاره، وتصورات، وتساؤلاته، وأحكامه، وحالاته الشعورية الباطنية، ولاذ بالصمت. يتجلى ذلك بوضوح في الجزء الرابع من (الخبز الحافي) حيث وصف مصرع تيجري، صديقه الوحيد في وهران ذلك الكلب المسكين الذي نهشت الثعالب جسمه حتى الموت. يقول عنه: " دخل تيجري ينزف دما"، رأيته يموت شيئا فشيئا، مات قبل أن أنام... استولى علي شعور غريب".⁽²⁾

لقد علقت ملبورن على ذلك بأ نه كان من المتوقع، أن يصف شكري تفاصيل وقع الموت على نفسه، ولكنه اكتفى على عاداته بالتلميح بهذه الجملة الومضية الخاطفة "استولى علي شعور غريب". السكوت عن الأثر النفسي الناتج عن مصرع صديقه ، هو سلوك يعكس صدى تجربة الصمت السابقة المرتبطة بمصرع أخيه عبد القادر. ولكن هناك شك في أن تكون هذه الحادثة قد وقعت بالفعل، لأن الثعالب لا تهاجم الكلاب، ولا تحركها الغريزة الجماعية، ولا تتعاون بالتالي فيما بينها لاصطياد الفرائس. وإن لم تكن قد وقعت، وهذا هو الاحتمال المرجح، فإنه من الصعب أن يصف مشاعره تجاه واقعة متخيلة. لكن الباحثة تجاهت بقية الكلام ، أولا شكري قال: " لا شك أن خمسة أو ستة من الثعالب قد تعاركت معه." كما أنه لا يؤكد كلامه ولا ينفيه في العبارات اللاحقة، أيضا لقد علّق على سبب استغرابه بعدة أسئلة: " لماذا يسوق القدر هذا الكلب إلى الموت بهذا الشكل الفظيع؟ القطيع أيضا داسه القطار. الراعي غبي. تيجري لا يعرف معنى الموت. لا شك أن العالم مليئ بالغباء. أنا أيضا غبي" ⁽³⁾ . لقد نعت الكلب بالغبي لأنه لا يعرف معنى الموت لكن شكري يعرفه تمام المعرفة لقد عانى منه الأمرين ، حتى أن افتتاحية الرواية كانت بذكر

1- أحمد أغيلال: محمد شكري بعيون أمريكية جديدة: قراءة في أطروحة ساندرا ملبورن ، مجلة ميدوزا الإلكترونية.

www.midouza.net .تاريخ الزيارة: 2009، 01، 23، الساعة: 10.00.

2- محمد شكري: الخبز الحافي، ص: 63.

3- المصدر نفسه، ص: 63.

الموت، موت خاله ثم أخيه ، وما سبّب له من معاناة فيما بعد.

وهكذا وعلى الرغم من أن محمد شكري قد لجأ إلى الكتابة لتحطيم جدار الصمت

المفروض عليه من الخارج، فإنه عجز عن فك الحصار المضروب عليه من الداخل

أيضا. لكن يستفاد من تعليق ساندرنا ملبورن على هذه المسألة بالذات أن سكوت شكري

عن حالاته الشعورية أبلغ من التعبير عنها، لأنّ السكوت في هذه الحالة يجعلنا نشعر بمدى

قوة الصمت وعنفه، ويكشف عن دلالاته بالنسبة للإنسان المقهور الذي يعاني من التهميش

ذلك لأنّ الحياة في الشارع يحكمها قانون الغاب حيث القوي يأكل الضعيف.

ويعدّ الإفصاح عن المشاعر في هذا العالم الرهيب مؤشرا على الضعف، ولذلك يميل

الفرد إلى طمس مشاعره وإنكار مقومات هويته الإنسانية من أجل الحفاظ على البقاء. هذا

بالإضافة إلى أن الإنسان المقهور المهمش لا يهتم في الغالب إلا بضمان العيش، ولا

ينشغل بالتفكير في الذات ولا في العالم من حوله. لأنّ المشاعر والأفكار بالنسبة إليه نوع

من الترف. ينطبق هذا الحكم على شكري مثلما ينطبق على شخوصه. على حد قول أحد

الكتاب الأسبان عن شكري: " إن شروط حياته اللإنسانية لم تنعم عليه بترف التمييز

والتفكير".⁽¹⁾

وبناء على ما سبق يمكن القول إنّ رواية (الخبز الحافي) إنما تعبر عن نظرة الإنسان

الفاقد لهويته الإنسانية، وهي نظرة غائمة يمتزج فيها الواقع بالخيال، والماضي بالحاضر

إلى درجة تصبح معها الحدود الفاصلة بين تلك الجهات غامضة حتى في ذهن القارئ. وما

يؤكد هذه الفكرة هذا المقطع السردي " سعدت إلى السطح بحذر. إنّه الآن صامت. ربما

يحشو فمه بلقمة كبيرة. إنّه يأكل كوحش. ألتقت ورائي وأنا أربط الحبل. انبتق شبحه. إلى

أين أنت ذاهب يا ابن الحرام؟ تعال. إلى أين؟ . ارتميت بلا تردد على أسلاك الكهرباء

الغليظة. سمعته يسبّ يتوعدني بيديه المطبقتين على عنقي في الفراغ".⁽²⁾

حيث يروي شكري قصة هروبه ليلا من البيت عندما رفض تناول العشاء مع أبيه.

1— أحمد أغيال: محمد شكري بعيون أمريكية جديدة: قراءة في أطروحة ساندرنا ملبورن ، مجلة ميدوزا الالكترونية.

www.midouza.net .تاريخ الزيارة: 23،01،2009، الساعة: 10.00 .

2— محمد شكري: الخبز الحافي، ص: 94.

و كيف أفلت من قبضة أبيه، و أنّه صعد إلى السطح وارتقى على أسلاك الكهرباء ولكي يضي على الحدث طابع الراهنية انتقل من استعمال صيغة الماضي إلى استعمال صيغة المضارع – وهذه التقنية وظفها شكري كثيرا – لجعله أكثر قدرة على التأثير في القارئ والتشويش عليه حتى لا يتمكن من التمييز بين الواقع الذي يهرب منه واللاواقع المأساوي الذي ينتظره. يقول إنه هرب من والده الوحش ليلج عالم الليل الرهيب. وبذلك أحدث قطعة مع الواقع، لا لشيء إلا ليستدرج القارئ معه إلى عالم الصمت والحزن العميق وفي المشهد الموالي ظهر الغلام في قاعة السينما وهو يحلم بقتل أبيه، ويخلق لدينا الانطباع بأنه مجنون مقبل على ارتكاب جريمة.

لقد جرد شكري شخوصه من مقومات هويتهم الإنسانية وخصائصهم الفردية التي تميز بعضهم عن بعض. ملامحهم هي ملامح "الغوغاء"، متماثلة ومعلقة خارج الزمن والمكان. بإطباق الصمت على الخصائص الفردية لشخصياته طمس شكري هويتهم الإنسانية. وبالإضافة إلى ذلك تحاشى وصف الآليات التي أفرزت تلك الكائنات المنحطة، وفي المقابل وظف مجموعة من التقنيات التي تستحضرها في ذهن القارئ وتدفعه إلى التتديد بها. وكما أنّ شكري جردّ شخوصه من هوياتهم، كذلك جردّ الأحداث والوقائع من إطارها الزماني والمكاني. يتجلى ذلك بوضوح في ميله التلقائي إلى استخدام صيغة المضارع للتعبير عن أحداث الماضي. ومن أمثلة ذلك: "أبي يعود كل مساء خائبا. نسكن في حجرة واحدة. أحيانا أنام في نفس المكان الذي أتقرفص فيه...".⁽¹⁾

ومنها أيضا المشهد الذي يروي فيه مقتل أخيه: "أخي يبكي، يتلوى ألما، يبكي الخبز. يصغرني أبكي معه. أراه يمشي إليه. الوحش يمشي إليه. الجنون في عينيه. يدها أخطبوط. لا أحد يقدر أن يمنعه. أستغيث في خيالي. وحش! مجنون! امنعوه! يلوي اللعين عنقه بعنف. أخي يتلوى. الدم يتدفق من فمه".⁽²⁾

إنّ استخدام هذه الصيغة يجعل تلك الأحداث أكثر راهنية ومباشرة. وهكذا يمتزج زمن

1- محمد شكري: الخبز الحافي، ص: 12.

2- المصدر نفسه، ص: 12.

التاريخ بالزمن المتخيل ليصبحا زما واحدا، وهو الزمن الفارغ. المكان في الخبز الحافي فراغ والزمان فراغ. لا حركة ولا تغير ولا تطور في زمان ومكان هذه الرواية العجيبة، لا شيء غير العود الأبدي للمأساة. كما أننا نلمس توظيف شكري لرابط دلالي متمثل في العراء، العراء يطل علينا من كل النواحي، إنه موجود في كل شيء وهو نمط في الربط بين الأحداث والشخصيات، ونمط في الفصل بينها ونمط في بناء الحدث ذاته. التركيب السردي في مجمله، ليس سوى لقطات عامة تشكو من كثرة الفواصل وقلة الروابط الممكنة والمستحيلة، ومن يمنح البياضات معنى. فبإمكاننا حذف مقاطع كثيرة تقول الشيء نفسه، أو نقوم بوصف مكرر للفعل نفسه، إلا أن القيام بذلك سيكون مسا بخاصية من خاصيات النص التي لا ترى من خلال التحقق، بل هي مبنوثة في الآثار التي تولدها هذه اللقطات في نفسية المتلقي، فالتكرار هنا ضروري، لأنه إصرار على القذارة وإدمان عليها. (1)

وخالصة القول إن أسلوب شكري المتشظي لا يسمح للقارئ بتشكيل صورة ذهنية واضحة عن شخصيات الرواية. فكلمًا حاول لم شتات الصور المتناثرة في ذهنه إلا وباء بالفشل، ولا يحصل في النهاية إلا على صور متشظية لمخلوقات هلامية تحوم على مشارف الوعي. وهكذا ظلّ الصمت مطبقًا على حاشية شكري وعوالمه السرية. ومع أن أسلوبه لا يسمح بالإمساك بتلابيب الواقع فإنّه وظّف حزمة من التقنيات التي يؤدّي دور المنبه لخيال القارئ وعقله، وتدفعه للتساؤل، وبذلك تفتح الطريق في البحر المتجمد بداخله، وتحتّه على ولوج حقل الممكنات الممتد في عوالم المعذبين في الأرض.

ولمّا كان الهدف هو تغيير الصورة السلبية التي نسجت عن شكري في العالم العربي والعالم الغربي، ولتحقيق هذا الهدف حاولت الباحثة "ساندرا ملبورن" إبراز السمات الفنية لأسلوبه السردي وتقنياته التي تحيل بطريقة ذكية ومنتكرة على الحقول الدلالية المحظورة لنقادي الرقابة والقمع ويعد التلميح في مقدمة هذه التقنيات .

يأخذ التلميح في أعمال شكري أشكالًا متنوعة يمكن التمييز فيها بين نوعين: التلميح الخاص والتلميح الشمولي. يحيل التلميح الخاص إلى الحياة النفسية المتشظية لشخصيات

1- سعيد بنكراد: السرد الروائي وتجربة المعنى، ص: 144.

الرواية ، ويهدف إلى إظهار طبقاتها العميقة بطريقة غير مباشرة .ولتحقيق هذا الهدف استخدم شكري " تقنية الاستنتاج " التي استطاع توظيفها بشكل ذكي .تتحقق التقنية عندما يدس الكاتب بين ثنايا السرد إشارات تحت القارئ على استنتاج كل ما يمكن استنتاجه من المعلومات القليلة المتوفرة حول الحالات الشعورية لشخصياته .ومن هنا تأتي أهمية أعمال شكري في دراستها لحالات الشعور .

أمّا التلميح الشمولي فإنه يستهدف تسليط الضوء على طبيعة النظام الاجتماعي و الاقتصادي والسياسي من أجل اتخاذ موقف منه والتنديد به. يسمي الباحث روبرت آلتز (Robert Alter) هذا النوع من التلميح بالمدراشي نسبة إلى المدراس (midrach) وهو مصطلح عبراني من مصطلحات علوم التأويل القديمة للتلمود .يهدف التأويل المدراشي إلى الكشف عن المعاني العميقة المتضمنة في الهجادة التي تمثل الجزء الأسطوري في الكتاب المقدس. و على غرار التأويل اليهودي القديم يعيد التلميح المدراشي إنتاج النصوص الدينية من خلال صياغتها في لغة العصر، وتحريف معانيها الأصلية وإكسابها معاني ودلالات جديدة يقول روبرت آلتز: " ينشأ التلميح المدراشي عندما يقع الكاتب تحت تأثير أو سحر تلميح آخر إما بمحض الصدفة أو بشكل مقصود".⁽¹⁾

وهذا بالضبط هو ما حصل لشكري، فقد كان يستحضر النصوص القديمة ليشيد عليها أعماله الإبداعية، وخلال عملية الإبداع يتحول النص القديم إلى مركز من مراكز التخيل الذي يتخذه العمل كمرجعية وعندما يوظف شكري النصوص الدينية من خلال التلميح إليها فقط فإنه يحرف معانيها بطريقة لا تخلو من السخرية مثلما فعل مع قصة النبي يونس عليه السلام ،في المقطع الذي يروي فيه تفاصيل لقاء حميمي مع مومس إسبانية حيث يقول أثناء سرد العملية بتفاصيلها: " لم تقبض علي بمقصها .تمددت مثل تونة كبيرة .سمعت أن النبي يونس ابتلعه الحوت".⁽²⁾ بهذه الكلمات يكشف عن نزعه الهيدونية وميله إلى الإسراف في الملمات حتى الإرهاق دون إشباع. وتتفجر الطاقة الإبداعية لشكري عندما يلامسها لهيب

1- باتريشيا كرونه، مايكل كوك: الهاجريون ، تر نبيل فياض ، د، ن، ط1، 1999، ص:54.

2- محمد شكري:الخيز الحافي،ص:48.

العشق الصوفي من خلال استحضر الأشعار القديمة ، فتنبعث من أعماق الذاكرة نغمة قصيدة من الموشحات الأندلسية ، وذلك لما دعاه صديقه التفرسيتي إلى سهرة في أحد بساتين ((كيتان)) وقد سبق الحديث عنها.⁽¹⁾

ففي الأبيات المقتبسة إشارة إلى التجربة الصوفية ، يكشف شكري من خلالها عن شخصية متشظية، شخصية تتجاذبها رغبتان: رغبة الجسد في نيل حظه من متاع الدنيا وملذاتها، لذا نراه يتلذذ بشرب النبيذ الذي يهيري في شرايينه. والرغبة في الخلاص مما يعانيه. استسلم للقوى الشهوانية حتى أصبح بركان شبق يتفجر عبر مسام الجلد ، وخاصة عند ما يفتح مقص المومس أمامه.

كما يكشف التلميح إلى أنّ شكري من الشخصيات التي ترفض قيم المجتمع ومؤسساته، وتتنظر إليها بازدراء ، وترفض الارتباط بكلّ ما من شأنه أن يُضفي على الحياة معنى ويجعل لها هدفا . إنّه القلق البائس الواقف على حافة الانهيار. وكلّما تقدم الحلي يتجلى الفراغ الروحي بوضوح أكبر في حياتها ، وتتكشف تعاسته أكثر فأكثر، ويزداد غضبه تأججا، ولا يجد من الوسائل ما يستعين به لإطفاء نار الغضب إلا النبيذ والمخدرات والجنس المنحط. ولكن عدم الإشباع يدفعه بقوة في كل مرة إلى طلب المزيد من المتعة . وينفق كل أمواله في شراء المتع الرخيصة وكل ما يفتنه ويمحقه.

3-2 التصوير الروائي:

دأبت جميع الدراسات التي تناولت البناء الفني للرواية العربية على دراسة العناصر التقليدية المكونة لبنية الرواية من سرد وحوار وشخصيات ولغة، وزمان ومكان، إذ بحثت في كل ذلك بطريقة سريعة لا تستقري بنيان النص بكل مكوناته وتفصيلاته التي يبنى عليها وبها وتشكل صُوى ومفاصل وهيكل تمنحه قوامه، ولم يتوجه أي منها، إلا فيما ندر، إلى دراسة التقنية الرئيسة التي استخدمت في صناعة النص، فحين تقوم بعض الدراسات ببحث السرد مثلاً تركّز على لغته وخصائصها ونوع السرد وافتتاحيته وخاتمته. لكنها تغفل العملية الرئيسة في صنع السرد وهي التصوير الذي يعد أعلى قدرة ومرتبة،

1- محمد شكري : الخبز الحافي، ص:85،86،87.

لأنّ السرد تقنية مشتركة بين العملية الإبداعية بمفهومها الفني وبين العمليات السردية الأخرى غير الفنيّة أمّا التصوير فمقتصر على إنشاء العمل الفني ومن هنا تأتي أهميته التي تساعد في خلق أدبية النص، ويتفاوت هذا الخلق في قيمته الفنيّة.

المستوى الأول الأقل عمقاً في التصوير التقني الذي يحدّد الامتدادات الفنيّة ويقرر الشكل الكلي التقني للنص وهو الطريقة والأسلوب اللذان يقدّم بهما النص ذاته للوصول بها إلى المتلقي. والمستوى الثاني الأعمق التصوير الفني الذي يرمي إلى أبعد من الصنع والتكوين ويهدف إلى الخلق الفني المبدع وتستخدم فيه البلاغيات والعناصر الفنيّة العالية كالمجاز والرمز، والبلاغيات التصويرية كاستدعاء الرصيد الثقافي أو ما يمكن أن ندعوه (بالتناس).⁽¹⁾

3-2 أ التصوير الثابت: الفوتوغرافي:

يستخدم النصّ هذا التصوير مقدّمة تصويرية للانتقال إلى تصوير متحرك إيحائي، فشكري يستخدمه عندما يريد خلق تأثير نفسي بالجزء الإيحائي كما نرى في هذا المقطع الذي يصف فيه لالا حرودة التي تعد نمطا نموذجيا للمرأة المومس: "ابتسمت وهي تفحصنا وجهها يلمع بالمساحيق وعيناها مكحلّتان".⁽²⁾ ويتجلى ذلك أيضا في مقطع آخر عندما يصف الفتاة آسية: "تعرت. آسية تعرت. ابنة صاحب البستان تعرت. ما أضوا ما في جسمها (...). صدرها ملآن. ثمراتها منتصبّتان. زغب أسفل سرتها أسود مخيف وجميل".⁽³⁾

ويبدو من خلال الاستقراء أنّ هذا النوع من التصوير يتكرر عندما يكون الموصوف المصور الأنثى في وضع خاص كما يصور هنا سلافة "تنام على بطنها، مديرة هي أيضا وجهها نحو الحائط بدا لي شكلها المترخي كأنها أنقذت من الغرق".⁽⁴⁾ ويأتي أيضا في وصف المكان الثابت وفي وصف الطبيعة والأشياء وهو موجود بنسبة ضئيلة في الرواية،

1- سليمان حسين: مضمّرات النص والخطاب، ص: 375.

2- محمد شكري: الخبز الحافي، ص: 42.

3- المصدر نفسه، ص: 34.

4- المصدر نفسه، ص: 132.

والتّوع المسيطر على التصوير الثابت هو الصورة اللوحة التي يرسمها الكاتب بلغةٍ سرديةٍ وصفيةٍ كأنه ينشئ لوحة، تحقق أغراضه الفنية والفكرية والنفسية ويأتي هذا التصوير في الدرجة الثانية بعد التصوير المتحرك وربما يكون الغرض من وراء تثبيت الصورة في بعض الأحيان وبخاصة صورة المرأة من أجل التمعّن بمكوناتها والتلذذ بتفحصها وتشبيتها من أجل السيطرة البصرية عليها والتدقيق في أجزائها لأنّ الحركة تغيب جزءاً كبيراً من التفاصيل وتلغي كثيراً من أجزاء الصورة.

3-2- ب التصوير المتحرك: يبدو أنّ النصّ الروائي لشكري يحاول بوعي من منتجه أو بلاوعي أن يوائم بين البنية النصية والمرامي الخطابية، وهذا يستدعي اهتماماً نصياً بالحركة لأنّ مفهوم العالم عند الكاتب متحرك، ومعنى الثبات لديه يوازي معنى الاندثار كما رأينا في كثير من المواضع .

لا يمكن إدراج الصّور المتحرّكة جميعها في البحث، لأنّ ذلك يعني أن يُدرج ثلثي صفحات الروايات مع أن استقصاء هذه الصور لأهميتها الفنية ضروري، وهو وحده يؤلّف بحثاً مهماً في بنية الصّورة في نصّ شكري، لأنّ الدّراسة البنائية للصّورة وحدّها هي التي تؤدي إلى استيضاح مراميها ورموزها المحمولة فيها من نفسية وروحية وإيحائية وتخيلية. ويبدو أيضاً أن الفعل الروائي متلاحق في خلق الحركة وتتفاوت الصور المتحركة بين مشهد وآخر، والتفاوت ليس في التحرك أو الثبات، وإنما في عنف الحركة وسرعتها وبطئها وهدوئها ففي بعض المشاهد تكون الح بجة بطيئة وإيقاعها ثابت منضبط بسرعة منتظمة، تتسارع في بعض الأحيان التي تستدعي شحنة بحركة إضافية، على الرغم من أن كثيراً من الأحداث ومن أن الإيقاع الروائي يحتاج إلى تسريع في كثير من المواضع لكن هذا لا يعني انعدام الإيقاع التصويري السريع إذ نجده في مواضع متعددة وتتسارع الحركة الداخلية لأن ذلك يؤدي أغراضاً نفسية خاصة، يوكلها الكاتب إلى الشخصية، ويستمر الخط البياني في ذروته التصويرية .

3-3 أنواع الصورة:

أ - الصورة اللقطة : صورة سريعة وظيفية مشتركة بين التصوير الثابت والتصوير

المتحرك تأتي في التصوير الثابت على شكل لوحة مرسومة باللغة وصفيًا، وهي صورة منقولة عبر تقنية السرد التقليدي غالباً. وتأتي في التصوير المتحرك لقطة سينمائية متحركة مبنوثة عبر التقنية ذاتها التي يبيث بها النص اللوحة الثابتة، وتكون وظيفة هذه الصورة أداء دلالات نفسية وجمالية، وقد تأتي الصورة اللوحة بعض الأحيان موحية بالحركة بالإيهام الداخلي نفسياً في مثل وصفه لفاطمة: ثوبها الخفيف أراه في الخيال ترفعه الريح. أسية أجمل لكن فاطمة قريبة مني وأسهل. الأخرى صارت ذكرى عابرة. رفعت رأسها ، قبضت بيدها على خصرها ، تألمت، تمطّطت . فحذاها ممتلئتان عاريتان. أطلقت ثوبها على ركبتيها . دنوت مناه في خيالي. أعدت انحسار ثوبها في الخيال. أشعلت النار في ثوبها".⁽¹⁾

ب – الصورة الومضة: صورة سريعة جداً أشد تكثيفاً للتصوير وهي أكثر الأحيان صوة إخبارية تختزل الحدث بجملة أو تركيب لغوي سريع بسيط ،هذه الصورة في مساحة النص وتأتي تمهيداً تصويرياً إمّا للصورة اللقطة وإمّا للصورة المشهد، أو عنصر تكويني في إحدى صورتين.

ج – الصورة المشهد: المدى الأقصى الذي يمتد إليه التصوير في النص ينقطع عنده ليعود إلى ابتداء تصويري جديد ندعوه الصورة المشهد، وقد يأتي المشهد تجميعياً صورياً لمجموعة من المشاهد القصيرة نسبياً أو يأتي مشهداً مستقلاً مقصوداً إليه بذاته ويرتبط المشهد التصويري حتماً بالمشهد الزمني والمشهد الحدثي، ولا ينفصل عنهما أبداً إلا في المشاهد التصويرية النفسية يكون منفصلاً عن الزمن الخطي الواقعي وعن الحدث الإجرائي المباشر، ولكنه مرتبط بالزمن النفسي والحدث المتعلق به.

ويأتي المشهد مسروداً بشكل تقليدي مباشر، أو بشكل (مونولوجي) بالتداعي النفسي وبتيار الوعي، وبالاندفاع اللغوي التراكمي أو التصاعدي وفق طبقات تصويرية منظمة بنظام خاص، وفي ما يتعلق بحدة الارتقاء الوصفي في الامتداد أو العمق أو الإيحاء نجد أن السارد ذو أثر كبير. فالشخصية تحدد امتداد المشهد التصويري بحسب أهميتها وتأتي

1-شكري محمد:الخيز الحافي ،ص:36،37.

أهمية المشهد من أهمية الشخصية.

لقد كان لشكري أسلوبه الخاص وقد صرح بذلك قائلاً: لما كتبت الخبز الحافي، كان لي رصيد محدود نوعاً ما في الكتابة السردية. و يضيف: لم تكن لدي فكرة عن كتابة "الخبز الحافي" بالطريقة التي تمت بها كتابته. يبدو أنه لم يفكر في طريقة الإخراج فإذا بالرواية تنبثق من الأحشاء بطريقة مرتجلة. فشكري لم يكن آنذاك قد فقد تلقائيته بعد.