توصف المرحلة بعد الزاهري بالحاسمة في نشأة القصة القصيرة في الجزائر وتطورها، حتى أن البعض يعد بن العابد الجلالي المؤسس الحقيقي لها:

5- أو من **مساهمات محمد بن العابد الجلالي (1890–1967) بما نشره من قصص في (الشهاب) سنة 1935** (صالح خرفي: صفحات من الجزائر، ص: 211)، وهي: "في القطار" الشهاب جانفي 1935، ج10 مجلد 11، ص: 555، "السعادة البتراء" الشهاب ماي 1935، ج2 مجلد 11، ص: 84، "الصائد في الفخ" الشهاب جوان 1935، ج3 مجلد 11، ص: 180، " تموز" الشهاب أوت 1935، ج5 مجلد 11، ص: 291، " أعنّي على الهدم أعنك على البناء" الشهاب جويلية 1935، ج4 مجلد 11، ص: 214، " في باريس: الملاقاة"، الشهاب فيفري 1936، ج11 مجلد 11، ص: 613، على صوت البدال"، الشهاب جانفي 1937، ج10 مجلد 12، ص: 438. وقد كان يوقع قصصه باسم رشيد، ويعتقد عبد المالك مرتاض أن اختياره هذا الاسم لم يكن اعتباطا بل إنه " *آثر أن يرمز لأول عمل قصصي هو " فرانسوا والرشيد" إقرارا بتأثيره فيه من وجهة، وتكريما للزاهري الذي كان أول قاص جزائري على الاطلاق يمارس الكتابة السردية*" (*مسارات الكتابة السردّية في الجزائر على عهد الاستعمار الفرنسي: مرتاض CRASC، الجزائر بعد 50 سنة، حوصلة المعارف، ص: 95*) .

وقد اهتم عدد من النقاد بأعمال الجلالي وسرديته وأسلوبه (*تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة: شريبط، ص: 53*) حتى أولئك الذين لم يعتبروه مؤسسا للقصة القصيرة في الجزائر، فعايدة بامية اعتبرته "*رائدا في مجال القصة القصيرة. ص 306*". فهو أقرب إلى الكاتب المتخصص والأديب الذي يفهم الأدب على أنه مختلف عن الوعظ والارشاد؛ ففي إحدى قصصه يقول مقارنا بيننا وبين الغرب: " ***بينما نحن مازلنا نعتقد أن الأدب هو الأمر والنهي، وأن أعلى رتبةً هو الوعظ والإرشاد.*** *ولم نفقه أن الأمر والنهي موضوعهما القوانين التنفيذية، وأن الوعظ والإرشاد موضوعهما المنابر الجُمَعية والدروس المسجدية.. أما الأدب الذي ينبغي أن تتناوله الأقلام في الكتب وفي الفصول الخاصة في المجلات والجرائد، والذي يراد لثقافة الجماهير فهو شيء آخر لم نطرقه بعد..*" (*في باريس، بعد الملاقاة، الشهاب، فيفري 1936، ج11 مجلد 11، ص: 615*). بل إن أحمد بن ذياب (*حسب ما ينقله شريبط، ص: 53*) يعتقد أن أعمال الجلالي نموذج متكامل للقصة " *من حيث الأسلوب، ومن حيث الروعة في العرض، ومن حيث الاتصال، ومعالجة المشاكل معالجة حكيمة بثقة تستهوي القارىء وتمتلك عليه لبه، فيظل مشدودا بسياقها يتابعه، وتشتد الحبكة أو يتفاقم المشكل، فيأخذ ينتظر المصير متسائلا عن أي المفاجآت يتجلى الموقف*". والحقيقة أن هذه الأحكام تفترض أن كل عناصر القصة القصيرة قد توفر في عمل الجلالي، وأنه كتب قصصا قصيرة متكاملة فنيا، وهذا الحكم يبدو متسرعا وانفعاليا أكثر منه نتيجة دراسة علمية دقيقة.

إن الطريقة التي كتب بها الجلالي قصصه قد نقلت الكتابة السردية مرحلة متقدمة لكنها ليست نهائية، والقاريء يلاحظ حضور تصوير الشخصيات، والحوار، والتخفيف من ضغط وتدخل الكاتب قليلا، لكن الفن القصصي لم يكتمل في أعماله بل سينتظر فترة أخرى. كتبت عايدة بامية تقول: " *يعتبر الجلالي واحدا من كتاب قليلين أبدوا، إلى حد ما، اهتماما ملحوظا بالشكل. ذلك أن معظم الكتاب كانوا يركزون كثيرا على الأفكار التي يريدون التعبير عنها ويهملون الشكل، على حساب المضمون، وهناك قصتان كتبهما الجلالي تكشفان عن مدى تمكنه من هذا النوع الأدبي، وذلك لأنهما تعتمدان على الحبك القصصي، ولهما موضوع واضح ولا يتضمنان إلا القليل من الوعظ والارشاد*" (*عايدة، ص: 306*). وهذا التقييم يبدو أقرب إلى طبيعة أعمال الجلالي ومستواها. ويبدو أن قصص الجلالي قد بلغت مستوى جيدا **يؤهلها لتكون بداية مقبولة للقصة القصيرة في الجزائر**، وهي وجهة نظر تدعمها شواهد من نصوصه السردية نفسها ومن القضايا التي تناولها.

إذا أخذنا إحدى قصصه الأولى ولتكن قصة: "السعادة البتراء" (المنشورة في "الشهاب" في ماي 1935)، وأحداثها تتلخص في مولد بعد يأس من الانجاب للطفل (محمد) لأبيه (أبي القاسم) الموظف البسيط، المتزامن مع مولد (سعاد) ابنة جارهم القاضي الذي سيرحل إلى بجاية. ويعمل (أبو القاسم) على تعليم ابنه حتى يكبر ويوظف في بجاية ويتزوج ابنة جاره القاضي. وفي تحليل عبد الملك مرتاض يعمل على التقريب بين القصة وقصة الزاهري السابقة وفضلها في نظره أنه "*عالج .. العلاقة العاطفيّة بين الرجل والمرأة في المجتمع الجزائريّ، ولم نجد عملاً أدبيّاً عالج هذه المسألة قبل*" لكن عايدة بامية ترى فيها انتقادا للزواج التقليدي وإشادة بالزواج المبني على التفاهم والحب، كما أنها تنتقد قلة فرص العمل للجزائريين.

تبدأ القصة بالوحدة السردية التي يسميها جينيت (الاعلان) كمقدمة لما سيقع، لكن الكاتب وهو يتحدث كراوٍ يحاول الابتعاد عن النص مع الابقاء على رغبته في التشويق والتوجيه (المثير). يقول: " *من كان يستطيع أن يتكهن بمستقبل حياة ذلك الشاب وتلك الشابة اللذين قذفت بهما الأقدار بين أحضان الوجود في هذا الوسط الجزائري، وقد فتحا بصريهما معا للحياة في شهر آذار من شهور سنة 1917 عن شيء مجهول لهما تماما،.. لعل كثيرا من الأطفال–بنين وبنات– قد تنفس بهم الوجود في نفس الوقت والمكان اللذين تنفس فيهما عن (محمد) و(سعاد). فهل السعادة ستكرم طفليها بضم كل من شاركهما بالولادة في الزمان والمكان إلى أحضانها؟ أو ستجعلهما شقيين بوجودهما سعيدين بين قوم أشقياء؟*". فهو يبدأ (وظيفة إنباهية) بالاستفهام ليدعو القاريء إلى المشاركة في بناء النص وفق الاحتمالات الكثيرة، فميلاد طفلين (ذكر وأنثى) يقترح صياغات كثيرة لمصيرهما. لكن الكاتب يريد أن يمنح القصة واقعية أكثر بتأطيرهما بأسماء الأشخاص وزمنيا ومكانيا، فأطفال يولدون في الجزائر خلال الحرب العالمية الأولى يجعل مهمة تصور مصيرهم صعبة، ولهذا سيعود القاريء إلى النص وسيرتبط به، من أجل المعرفة وإزالة الغموض الذي تسبب به الاستفهام والاعلان المسبق عن الشخصيات والأمكنة.

لكن السرد يبدأ مباشرة بعد هذا المقطع: "*كان الكهل أبو القاسم موظفا في مكتب إحدى المديريات التي ترجع إلى قسم بجاية، وكان يسكن بيتا جميلا يملكه في مركز عمله لا ينقصه إلا مولود يفيض على أرجائه اللطف والسعادة، وفي المنزل المقابل له يسكن صديقه الشيخ القاضي...* ". هكذا انقطعت الصلة بين التقديم ونص القصة، لقد تحولت القصة إلى إجابة، لكنها في الحقيقة مشروع استعادة للماضي لبنائه وفق طريقة سردية محددة، فالمقدمة التي هي حديث في الحاضر تتوقف زمنيا وسرديا وخطابيا لينتقل الراوي إلى الماضي. ومن الواضح أن حركة الزمن خطية يتحد فيها زمن القصة بزمن السرد، لتستمر حركته وفق نظام اختصارات عدة من أجل تسريع السرد. لكن الكاتب منشغل بالشخصيات (أبو القاسم والقاضي والولد الغائب) وبتأثيث المكان (المكتب والمديرية والمنزل ومنزل القاضي المقابل)، وقد نجح في بناء فضاء حي من خلال هذه العناصر، التي تعيش في أمكنة محددة وواقعية. ويبدأ المقطع الثاني بقوله: "*وذات يوم كان أبو القاسم متغيبا في مأمورية رسمية، ولما رجع في المساء تلقته خادمه تتهادى بالبشارة، وكلها سرور، وكلها انشراح، فطلبت أُذن سيدها لتفرغ فيها هذه العبارة الموسيقية العذبة: لقد ولد لنا ولد ذكر بكرة هذا اليوم..*" وبالطبع فرح كثيرا وأعطى الخادم هدية لكنها زادت "*وقد ازدادت عند صديقنا الشيخ القاضي في نفس الوقت بنية*". إن الراوي يعمد إلى صياغات خاصة، فالحدث يكشف عن جوانب الشخصية دون اللجوء إلى الخطاب المباشر أو الوصف المسرود، فغيابه في مأمورية والعودة مساء يجعل من الخبر الذي تطلع إليه خمسين سنة حدثا أسطوريا تشرحه الفرحة والهدية، لكن الحدث يتحرك من جديد حين تخبره أن القاضي قد ولدت له فتاة ويكون الحدث عجيبا حين يجعلها تولد في الوقت نفسه مع مولد الطفل.

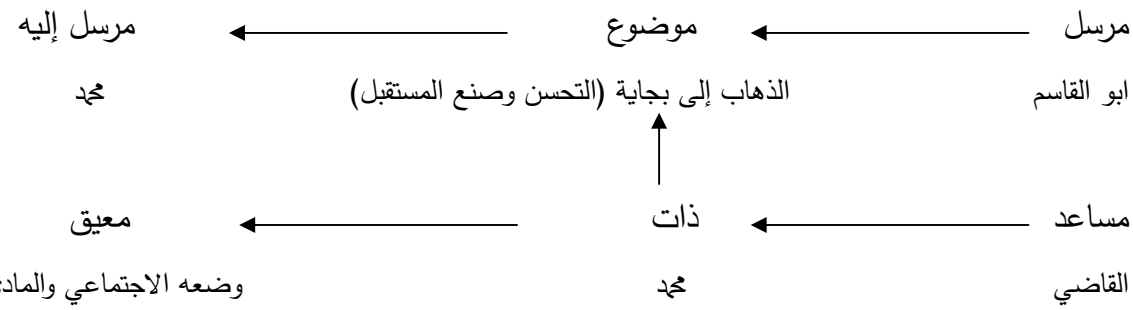
لقد تتنوعت الشخصيات هنا سيميائيا؛ بين شخصية مرجعية كالشيخ القاضي الذي لا يذكر اسمه لكن حددت وظيفته (*تحيل على معنى ممتلىء وثابت حددته ثقافة ما، كما تحيل على أدوار وبرامج واستعمالات ثابتة*) (*فيليب هامون: سيميولوجيا الشخصيات الروائية، ص: 29*)، وهي شخصية ذات نفوذ ديني ودنيوي وترتبط بالسلطة الكبيرة التي تملكها، أي أنها مملوءة دلاليا. لكن الراوي يفرغها من هذه الدلالات ويكسر صورتها النمطية حين يجعله (الصديق– الجار)، فمستقبل الحدث لا يفترض أن يسير نحو الدلالة المرجعية لشخصية القاضي بل نحو دلالتها كشخصية عادية (إشارية أو استذكارية). لكن شخصية الخادم تبقى شخصية مرجعية بشكل كامل وينتهي دورها عند حدود النبشير بميلاد الطفلين، أما الأم فلا تظهر ولا تذكر أبدا، والأغرب أنه حين يذكرها يضع فراغا يملؤه بنقاط متتابعة "*لايؤنسه في بيته إلا قرينته الأمينة ....* " أو "*فليهنأ أبو القاسم و ..... بمجد وليحرصا على تنشئته تنشئة صالحة*". وهكذا فإنها أم (جزائرية) في تلك الفترة، شخصية مرجعية في وعي المتلقين والقراء آنذاك، لا دور لها إلا الانجاب ثم التنشئة.

عند ذكر اسم (أبي القاسم) يخلق بياض دلالي أو فراغ، سيتم ملؤه تدريجيا، ولا يلجأ في ذلك إلى المظهر الشخصي (بورتريه) بل إلى وظيفته ومسكنه وجيرته للقاضي والأهم من ذلك رغبته الشديدة في إنجاب ولد. لكن سماعه للخبر السعيد جعله يرفع يديه إلى السماء ويدخل في مناجاة وحمد لله مستعيذا من اليأس (مونولوج). وهنا يتدخل الراوي ليصف حالة أبي القاسم وصبره قبل إنجاب (محمد) ويتمنى أن ينشئه أبواه تنشئة حسنة، وبذلك يغلق المقطع السردي الذي شكَّل أول أجزاء حبكة القصة.

ولكي يبرر سلوك (أبي القاسم) في تربية ابنه (محمد) واختياراته المستقبلية له، فإن الراوي يواصل في تقديمه فهو " *رجل مثقف، قد تلقى دروسه في المكتب الاعدادي الفرنساوي بقسنطينة، ثم التحق بتلامذة الكلية، لكن مدة قراءته بها لم يطل، إذ اضطرته الظروف إلى تحصيل معاشه بنفسه عن طريق الوظيف*". وهذا الوصف المسرود هو ما يملأ به الراوي البياض الدلالي للشخصية، فقد اتضحت صورتها أكثر، وقد يتعاطف القارىء مع الشخصية في انكسارها واضطرارها إلى ترك الدراسة والعمل، لكنه أفق لا يريدها الراوي، ولهذا يتدخل من أجل تأطير التلقي وشحن النص بخطاب مباشر خرج به عن المستوى السردي الذي كان قد بلغه، يقول الراوي (وهو صوت الكاتب نفسه): " *ومازال الناس يعتقدون في الوظيف أنه الباب الوحيد للرزق، وقد يكون لهذا الاعتقاد مبرر، سيما في الأوساط التي هي من قبيل وسطن الجزائري الذي ضُربَ فيه بين الرزق وبين طلابه بسد مانع، لايمكنهم أن يروا السعادة من خلاله إلا من طريق هذه الكوة الضيقة، أعلمتم ما هي؟ هي الوظيف. إذاً سيكون طريق محمد إلى العيش هي طريق والده أبي القاسم؛ التعلم، فالتوظف..*" . والملاحظ أن الكاتب لم يجد سبيلا إلى تقديم موقفه غير هذا التدخل المباشر (السرد الذاتي). وقد أحس بثقله وبعده عن روح الفن والسرد؛ ولذلك أوهم القارىء أنه مجرد تبرير سردي لاتوجيه الأحداث إلى المسار الذي اختاره للطفل (محمد).

ويعمد الراوي الآن إلى طريقة مختلفة في تسريع السرد، فهو يفتتح مقطعا جديدا ينكب فيه الأب على تجهيز ابنه بالأدوات المدرسية ولوازمها، فقد كبر الطفل ودخل المدرسة وصار يجالس زملاءه التلاميذ ويتفوق في تعليمه لكن هذا الوسط البسيط لم يعد – كما يقول الراوي– صالحا لأن يعيش فيه محمد " *فلا بد من نقله إلى إحدى مدارس بجاية، حيث يعيش أبناء السعادة من الأوروباويين هناك بكثرة، وقبل أن يقدم على هذا الرأي استشار صديقه الشيخ القاضي الذي كان نقل وظيفه إلى بجاية منذ سنوات، فارتاح الشيخ القاضي إلى هذا الرأي، وأظهر استعداده للقيام بكل ما تتطلبه حياة محمد المدرسية والبيتية. فحينئذ عزم أبو القاسم ونفذ رأيه*". لقد قطع وأوقف الراوي السرد وعاد إلى الوراء (الذي كان نقل إلى بجاية منذ سنوات)، وكان ممكنا أن ترد المعلومة سابقا بحيث لا يضطر الكاتب إلى هذا الاستدراك.

وهنا تبدأ حبكة أخرى؛ يبحث خلالها القارىء عن ملامح فترة أخرى وسيرورة جديدة للحدث ولحياة الطفل محمد. ويمكن تصور ترسيمة لسير الحدث:



وتوجد هنا ثلاث مزدوجات مختلفة:

الأولى: المرسل/المرسل إليه: فأبو القاسم يخطط لمستقبل محمد، وهو مستقبل مؤطر وفق ما يراه هو انطلاقا من تجربته ومن واقعه المعاش.

الثانية: الذات/الموضوع: وتتعلق بأفق بجاية بالنسبة لمحمد. وهي محور التحول.

الثالثة: المساعد/المعيق: المتمثل في وضع أبي القاسم الاجتماعي والمادي. ولا تظهر في النص كصراع إلا من خلال تدخلات الراوي أو حوارات التلاميذ. وهنا تظهر دلالة أخرى لشخصية القاضي بوصفه عاملا مساعدا؛ لا كجار وصديق فحسب بل بكل ما يمكن أن يوفر من إمكانيات للطفل محمد في بيئة (مكان) غير مألوف وخال من العوامل المساعدة للطفل.

يقول الراوي: " *الآن اطمأن أبو القاسم على ولده، إذ صار إلى وسط يناسب مقامه بين تلامذة هم من طبقته، وترك أولئك التعساء لتعاستهم، وسيجد محمد عند الشيخ القاضي وزوجته من عطف الأبوة وحنان الأمومة ما ينسيه عطف أبيه وحنان أمه، أما السعادة التي سيفيض بها عليه قلب سعاد الطيب فهي فوق الوصف وفوق التقدير؛ وليس هذا بالشيء الغريب من مثل سعاد بنت النعيم وخريجة المدرسة. ألم تأخذ سعاد قسطها من الآداب الاسلامية في مدرسة بجاية العربية؟ فلا بد إذن من أن يكون لهذه الثقافة الاسلامية أثرها في حياتها، وبخاصة في حياتها الزوجية، من إخلاص وشهامة.*" فكلمة (الآن اطمأن) تشير إلى نهاية صراع داخلي يعيشه أبو القاسم وإلى دخول العامل المساعد الذي أنهى الصراع بما يرغب فيه من تغيير لوضع اجتماعي لا يراه مناسبا لابنه، والتحول إلى بجاية يرفعه إلى مقام القاضي وطبقته (السعداء) ويضمن له مستقبلا مشرقا.

لكن دخول شخصية (سعاد) ضمن الشخصيات المساعدة يبدأ في إخراجها من فئة الشخصيات الغامضة غير العاملة إلى شخصية فاعلة، ورغم أن الراوي يركز على طيبة قلبها إلا أنه يؤطره بمفهوم طبقي أيضا فهي طيبة تعود إلى حياتها في وسط غني وتعلمها في أرقى مدرسة. لكن الرواي يلجأ إلى (التعليق) من أجل شرح الدلالة التي يريدها من خلال تعلمها في المدرسة، فيوجهنا إلى نوع المدرسة

(إسلام–عربية) مما أثر في حياتها. ولا بد أن الطبقة الداخلية لهذه الجملة السردية تحوي صراعا ثقافيا، يعيشه الراوي ويلاحظه، فمن جهة يكون التحول إلى بجاية للتعلم في مدرسة راقية حلا للصراع وتحقيقا لرغبته بالخروج من طبقة بسيطة إلى طبقة أعلى ومن جهة أخرى يوجهنا إلى عدم الحكم بانسلاخ الأبطال وخروجهم من ثقافتهم الوطنية التي تعني سياسيا (البقاء جزائريين) وتعني ثقافيا (البقاء مسلمين) وتعني اجتماعي (إبقاء الاخلاص والشهامة). فالراوي يحاول أن يخبر القاريء أن المشكلة غير موجودة؛ إذ يمكن تحقيق الهدف والانتقال من الهامش إلى طبقة أخرى دون الاندماج في المركز. فالهامش صنع لنفسه مركزا، ففي وسط الجزائريين يوجد مركز وهامش وعليه أن يكون في مركز المحليين لا في هامشهم، أما المركز الحقيقي فلا يمكنه الدخول إليه.

يمكن للقصة أن تنتهي هنا؛ باعتبار أن تحول (محمد) إلى بجاية انفراج لما يمكن اعتباره أزمة، لكن الراوي يواصل سرده من أجل الوصول إلى هدف حدده مسبقا. وعن طريق الحذف يسرد علينا سيرورة الأحداث "*لم ينقطع أبو القاسم عن زيارة ولده وتفقد أحواله والتملي من طلعته في كل مناسبة مدة السنوات التي قضاها في بجاية، .. وفي زيارته الأخيرة سأله هذا السؤال العادي: كيف تجدك يا ولدي*؟". وهي فترة طويلة (سنوات) قفز عليها الراوي مرجحا عدم أهمية أحداثها، واختار لحظة عادية يوجه فيها سؤالا عاديا أيضا. لكن (محمد) أجاب بأنه بخير إلا من شيء واحد يقلقه وهو عجزه عن القيام بعمل يكافيء به سعاد نظير عطفها عليه واهتمامها به "*لم تترك سعاد بابا لإسعادي وإدخال السرور على قلبي إلا وطرقته، فكل شيء أعجبك من مظاهري إلا وهو من عمل يدها أو من إلهام روحها، سعاد ملاك علوي طاهر .. آه .. ما أرقها وآنسها...*". وهكذا يحدث تحول جديد داخل التحول الذي طرأ على حياة (محمد)، وهو في عبارته ينجز رسالة ذات حمولة كثيفة، لقد ابتعد الحوار عن اللغة العادية النفعية إلى سلوك لغوي يركز على الرسالة نفسها؛ أي أنه يحولها إلى مدلولها الشعري والخفي، فالشعور بالعجز عن مكافئتها يثقل كاهله، وهي طرقت كل الأبواب لإسعاده، وهكذا.. يدها تجلب السرور وروحها ملهمة، .. إنها رسالة تريد تبليغ واقع نفسي وشعور قوي مختلف عن الاعتراف بالفضل مما ينسب لوالديها، إن ذكراها تتبعها آهات، والعلاقة بها رفق وأنس.. وبالفعل – كما لاحظ النقاد– فإن هذا الصوت وهذه الرسالة تصدر للمرة الأولى في الأدب الجزائري وعلى الجرائد.

وهي رسالة قوية جسدت التحول الجديد وبنت نقطة تأزم جديدة في حبكة القصة، وقد فهم الوالد (المرسل إليه) المثقف معناها "*وأدرك أن هذا الخاطر الذي بدأ يجول في نفس ولده خاطر جبار لا يذعن لسلطان ولا يؤمن بقانون*"، وقد وجد الحل في العامل المساعد نفسه؛ أي صداقته للقاضي، فطمأن ابنه واتفق معه على موعد يحضر له فيه المكافأة الملائمة لسعاد. وبالفعل يذهب إلى القاضي وقد قرر مفاتحته في الموضوع

وهنا يقترح الراوي حلا عجيبا؛ لأن " *الحظ خدم الطفلين*"، فما أن سأل القاضي عن أحوال العائلة وعن سعاد حتى بادره صديقه: " *لقد نكَّرتني باسم ابنتي سعاد بشيء كنت قد هممت أن أكاتبك في شأنه وقد كفى حضورك عن المكاتبة، ما رأيك في زواج محمد بسعاد؟ فأجابه أبو القاسم- والفرح يملأ جوانبه: البنت بنتك والولد ولدك، ولا معارضة لرأيك في شيء تراه صالحا لولديك، ثم قال القاضي: وقد كنت كلمت رئيس إدارة القسم في شأن قبول محمد كاتبا في مكتب الإدارة بأجر مبدئي قدره ألف فرنك في الشهر فقبل، فما رأيك؟ وأجابه أبو القاسم: لا رأي لي معك في كل شيء تختاره لمحمد، وما أنا وولدي وأهلي إلا عبيد نعمتك وأُسَراءُ فضلك*". ويخبره القاضي عن تحضيرات الزواج وموعده.

من الناحية السردية فإن (الحل) أو (النتيجة) فعل بسيط جدا؛ فهي نهاية تقليدية سعيدة، لكن القاريء يحس بالفرق بين النهايات الكلاسيكية المعتادة ونهاية هذه القصة، رغم تطابقهما في الجوهر، لكنهما مختلفان من حيث أن الراوي هنا يقوم بتسيير الحدث في اتجاه (بؤرة) معينة، وهي نظرته إلى السعادة في الجزائر في تلك الفترة بالاضافة إلى قضايا أخرى كالحب والزواج وسوق العمل والطبقية. ويمارس الراوي هنا تقديم وجهة النظر أو (النتيجة) في خطاب مباشر بوصفه مهيمنا على الأحداث ومتكفلا بقيادة الأحداث والقراءة أيضا: " *وسيكون زواجا ناجحا بأتم معنى الكلمة؛ لوقوعه على أساس الحب والتعارف، خلافا للمألوف عندنا من تلفيق الزوجين من روحين قد تكون العلاقة بينهما ضعيفة، وقد تكون معدمة بالكلية، فينشأ عن ذلك شقاء الأسرة وفساد الأخلاق وتوتر العلاقات في النهاية. وسوف لا ينقضي شهر أيار إلا ومحمد يشغل كرسي الكتابة في إدارة القسم، ذلك الكرسي الذي كان مناط آمال ثلاثين مرشحا من نبغاء الوطنيين، فيكون محمد قد ضرب الرقم القياسي لتقرير نسبة السعادة في وطننا الجزائري!! وهكذا السعادة البتراء*". فالتقنية السردية مازالت تفتقد إلى روحها الحديثة بتدخل الكاتب وتقديمه لأطروحته بشكل مباشر، رغم أنه يستخدم تقنية السرد التنبؤي حين يكون الحكي سابقا على المروي زمنيا، فهو سرد متقدم (استباق) قائم على توقع الأحداث، لكن تدخله يعيدنا إلى أسلوب المقالات ويخرج العمل من دائرة القصة.

*****- لكن بعض الباحثين لا يعتبر مساهمات الكتاب السابقين إلا مرحلة في تطور السرد نحو قصة قصيرة مكتملة وناضجة فنيا وهو ما لم يتحقق إلا بعد الحرب العالمية الثانية. ففي تحليل عبد الله الركيبي فإن ثلاثة أسباب أدت إلى تأخر ظهور القصة في الجزائر، وهي: أثر الاستعمار في اضطهاده للعربية أولا، ورد فعل المحافظين والاصلاحيين في دفاعهم عن العربية وأدبها ثانيا؛ مما أدى إلى تأخرها عن لحاق الركب، فبين الهدفين: "*هدف الاستعمار الذي حاول القضاء عليها وهدف المثقفين – وخاصة الاصلاحيين منهم- الذين كان يهمهم أن تبقى سليمة... بين الهدفين افتقدت لغة الأدب والفن* "، ثم سبب ثالث يعود إلى عدم الاهتمام بالقصة أو إدراك وظيفتها أصلا في تلك الفترة في الجزائر وهي فترة ساد فيها تقدير الشعر فقط، وحتى " *الذين فهموا القصة ووظيفتها فكان فهمهم لها أيضا ساذجا*" (الركيبي: م.س ص:163)

ويذكر سببين آخرين هما ضغف النقد الأدبي ووضع المرأة في المجتمع (م.س 164). أما عن قيمة القصص المدروسة تقول عايدة بامية: " *إن القصة القصيرة جب أن تدرس مع بعض التحفظات والحذر، ذلك لأن العديد منها يفتقر إلى المتطلبات المبدئية للقصة القصيرة، وإذا كان مثل هذه القصص قد أدرج في هذا البحث فليس ذلك معناه أن الباحثة هنا تعتبر هذه الأعمال قصصا (بالمعنى الفني للكلمة)، بل نفعل ذلك إما لإعطاء صورة أكثر تمثيلا للأنشطة الأدبية للفترة بما يسمح بتقييم أفضل للاتجاه العام، أو فقط لمجرد أن الكتاب يعتبرون كتباتهم قصصا قصيرة*" (بامية *306*).

ومن أجل الخروج من هذا الجدل، اعتبر عبد الله الركيبي أن القصة ظهرت أولا في أشكال بدائية ثم تطورت إلى القصة الفنية ، ففي بدايتها " *انحصرت في شكلين قصصيين يفتقدان سمات وخصائص القصة الفنية ولكنهما يمهدان لها ويحملان بذورها هما: المقال القصصي، والصورة القصصية*" (*الركيبي 167*). ويبدو أن عددا من النقاد قد تابعه في هذا الطرح.

والمقال القصصي هو صورة عن المقال الإصلاحي الديني في مضمونه ووظيفته أما في الشكل فهو مزيج من المقامة والرواية والمقال الأدبي. فهو لا يهتم بالسمات الأساسية للقصة القصيرة من رسم للشخصيات وربط الأحداث منطقيا وفنيا. وهو شكل استمر إلى ما بعد الثورة. أما **الصورة القصصية** وهي التمهيد الحقيقي لنشأة القصة، فهي قصة لم تنضج ولم تتوفر لها الخصائص الكاملة للقصة لكنها أقرب إلى روحها من المقال القصصي. وهي في نظره تهدف إلى رسم لوحة للطبيعة أو صورة كاريكاتورية لشخصية إنسانية أو التركيز على فكرة معينة دون الاعتناء بتطور الحدث ورسم الشخصية. (*الركيبي 169*). وقد استمر هذا الشكل أيضا إلى ما بعد الثورة. ويقول: " *هناك من الكتاب من جمع في كتابه بين هذين اللونين القصصيين مثل السعيد الزاهري ومحمد بن العابد الجيلالي الذي كان له باع طويل في هذا الميدان، فلقد عالج موضوعات اجتماعية كثيرة في صوره القصصية*" (*الركيبي 170*). فالقصة الفنية – في نظره– تبدأ بعد الحرب العالمية الثانية، وتأتي الثورة لتدفع بالقصة خطوات إلى الأمام، مع ظهور أعمال أمثال: عبد الحميد بن هدوقة، أبو العيد دودو، الطاهر وطار، عثمان سعدي، الجنيدي خليفة وحنفي بن عيسى وغيرهم.

ومما سبق، فإن عددا من النقاد يرشحون أعمال الشهيد أحمد رضا حوحو (1910–1956) للريادة الحقيقية للقصة القصيرة المكتوبة بالعربية في الجزائر (*قراءات في القصة الجزائرية، أحمد منور، ص: 24*). ولذا يرى مصطفى فاسي أن القصة "*لم تظهر في واقع الأمر بصفتها شكلا أدبيا فنيا يفرض وجوده إلا ابتداء من بعض محاولات الأديب المعروف رضا حوحو الذي بدأ يكتب في الثلاثينات" وساعده في ذلك "اطلاعه على نماذج عامة من*

القصص الغربية وخاصة منها الفرنسية، مع الاشارة إلى أنه كان يحسن الفرنسية التي ترجم منها بعض النصوص "

(*مصطفى فاسي، القصة الجزائرية القصيرة، مجلة الثقافة، 2008، ص: 119***).**