

# الكتابة والتخييل في أعمال

محمد عز الدين التازي

(غلاف الكتاب)

الطبعة الأولى: منشورات نادي الكتاب لكلية الآداب بتطوان، مطبعة ألتوبريس، طنجة،  
نوفمبر 1999.

[ يتضمن هذا الكتاب أعمال اليوم الدراسي الذي نظمه نادي الكتاب لكلية الآداب بتطوان يوم 11  
مارس 1999 في موضوع: "الكتابة والتخييل في أعمال محمد عز الدين التازي" ]

## المحتوى

- . مقدمة بقلم العياشي أبو الشتاء.
- . "أوصال الشجر المقطوعة" وتحديث الكتابة القصصية: نجيب العوني.
- . الافتتان بالمكان في "منزل اليمام": عبد الرحيم العلام.
- . أحلام الجسد وكوابيس الروح:: فريد الزاهي.
- . لعبة "الشبايك" في مكان آخر: أحمد المديني.
- . رحلة الشعر في "رحيل البحر" عبد الله التخييسي.
- . لعبة المسافات في مهاوي الحلم: رشيد مروان.
- . المراوغة والاقتناص: عبد الحميد عقار.
- . الكتابة تبعث ذاتها من الرماد: محمد عز الدين التازي.

## مقدمة

### في التخييل والتخييل النقدي

#### العياشي أبو الشتاء

يظل العمل الأدبي قابلا للمقارنة إلى ما لا نهاية، ذلك أننا لا نستطيع أن نقول يوما إن النقد قد قارب مقارنة نهائية أشعار المتنبي وأي تمام أو أشعار لوركا ولوي دي فيغا أو كيبيدو. فالأعمال الأدبية تبقى معنا لا ينضب ، يصلح لمقاربات لا تنتهي، ولتأويل لا يقف عند حد أو يؤول إلى نهاية، خاصة إذا كانت هذه المقاربات النقدية تطمح إلى القبض على عوالم التخييل وعملية التخييل في عمل إبداعي واحد لشاعر واحد أو روائي أو مسرحي واحد، فما بالك إذا كانت هذه المقاربات تسعى إلى "الإيقاع" بالعوالم الممكنة والمتخيلة في مجموع أعمال مبدع شاعر كان أم روائيا أم مسرحيا. إن عملية التخييل في الأعمال الإبداعية، هي واحدة من تلك الأشياء التي تجعل من العمل الإبداعي عملا إبداعيا، وهي عملية تتوسل بوسائط متعددة ومفتوحة لجعل عملية التخييل حاضرة في العمل الأدبي أو مجموع أعمال، وبقدر ما تكون عملية التخييل مفتوحة على اللغة والأعماق ومساح الكينونة والتاريخ والذات والآخر... بقدر ما تكون عملية النقد والمقارنة والتأويل مفتوحة على اللانهائي المتحدد دوما، وقد أحسن المصطلح النقدي صنعا حينما صاغ لوصف عملية نقد الأعمال الإبداعية مصطلحات من قبيل المقارنة والتأويل والقراءة، وجميع هذه المصطلحات تفيد الاقتراب ولا تفيد الامتلاك النهائي أو الاستغراق إن لم تفد ذلك الامتلاك النهائي أو الاستغراق إن لم نقل الإشباع، ففي المقارنة اقتراب وليس امتلاك، وفي التأويل محاولة للعود بالعمل الأدبي إلى أسراره وأخاديه الجوفية المستعصية دوما على التشكل النهائي لدى المتلقي، وأخيرا، في القراءة يصبح العمل الأدبي على محك ذائقة قارئ يتغير دوما بتغير الفترات والأحقاب، وتبعاً لذلك بتغير الأذواق وأشكال التلقي ومنطلقات القراءة، لكل ذلك تظل الأعمال الإبداعية والفنية في منظور التأويل مهما تعدد وتنوع مستعصية على أن تؤول إلى أصل واحد ووحيد، وهذه هي المفارقة: فإذا كان التأويل في جذره اللغوي يؤول إلى حد أو جذر يكون هو الأصل، وهو ما تسعى إليه عملية التأويل باعتبارها قراءة، فإن العمل الأدبي يظل في الطرف الآخر، عملا فردا واحدا وحيدا، قائما بذاته، أصلا ومنطلقا ولكنه في النهاية، عند افتصاحه تأويلا أو مقارنة أو نقدا، ينكشف عن سر مكنون أو كنز مخزون، يتجلى في أنه تتعدد أعماقه وأبعاده وأسراره ومن ثم مستوياته التي لا تنتهي، حين يزيد التأويل المتحدد بتحدد القراءة والتلقي عبر العصور وهكذا يكون: الأعمال الأدبية قائمة بذاتها تعبر كل الفترات والعصور، فيما التأويل متعدد، مختلف يتحدد من فترة إلى أخرى ومن مؤول إلى آخر، وبذلك تتحدد الأعمال الإبداعية وتكتسب في كل حقبة تأويلا ووجها وسحنة وعمقا مغايرا. بهذا المعنى هل تصبح عملية التأويل والقراءة ضربا من "التخييل" النقدي..؟ يقابل "التخييل" الذي تتأسس عليه

الأعمال الإبداعية، قد يكون، وربما في أعمال " الكتابة والتخييل في أعمال محمد عز الدين التازي " المجموعة في هذا الكتاب بعض من إجابة على السؤال.

أوصال الشجر المقطوعة  
تحديث الكتابة القصصية

## نجيب العوفي

يقترن اسم محمد عز الدين التازي، بتاريخ إبداعه طويل وحفيل يذرف على أربعة عقود من الزمان، فقد ابتداء مشروع الإبداع واستعلن كاتباً منذ الستينيات، وما يفتأ دأباً على تنمية وتغذية مشروع الإبداع على الآن، ونحن على مشارف الألفية الثالثة بإيقاع لا يكمل وعزيمة ماضية لا تلين، طالعا علينا كل مرة، بالطرف والجديد من إبداعه وبوجه المتميز الثري، لا يخلف مع القارئ موعداً ولا يخطئ هدفاً ومقصداً. وهو في هذا الصدد من أنشط أدباء السبعينات، العابرين لأجيال، وأغزهم عطاء وحضوراً، في مجال الإبداع السردية بخاصة، رفقة رصفائه الأصفياء، أحمد المديني وأحمد بوزفور وإدريس الخوري ومحمد زفزاف وبنسالم حميش ومحمد المرادي والميلودي شعوم وأحمد زيادي، تمثيلاً لا حصراً...

والأهم من هذا، أن هذه الغزارة الإبداعية عند التازي، معززة بجودة إبداعية لا تبلى جدتها ولا تخذل طموحها وطموح متلقيها، والتراكم الكمي عنده صنو لابتكارات وافتراعات إبداعية ونوعية متجددة، تفتح كل مرة روافد وخلجاناً بكرًا ومدهشة في مسار تجربته الطويلة الحفيلة، بل إن هذا التراكم ليس سوى استجابة طبيعية لشوق متوقد نحو تجاوز محطات الطريق المعبورة، واستشراف محطات جديدة، خبيثة مستورة، على صعيد الشكل واللغة والرؤية والحساسية، أي على صعيد تجربة الكتابة ككل، كإبحار قلق ودائم، لا يركن إلى السواحل الآمنة والهادئة، والتازي بذلك، "رحيل بحر" إبداعية، مستمر، تصطبغ منه الأمواج والأثباح.

ومعلوم أن التازي استهل مشروعه الأدبي، كاتباً، متميزاً للقصة القصيرة، من خلال النصوص التي دأب على نشرها أواخر الستينات وأوائل السبعينات، وهي التي لم شملها بعدئذ في مجموعته الأولى، (أوصال الشجر المقطوعة)، الصادرة في 1975، ثم نادته الرواية بعدئذ إلى عوالمها الفسيحة ومغاراتها السرية، فلبى النداء وأسلس لها القياد، كما أسلاسته له، وكتب روايته الأولى (أبراج المدينة) الصادرة في 1978. ومنذ هذا التاريخ بدأ يوزع هواه بين القصة والرواية، بقسطاس فريد، لا يغادر هذه إلى تلك، إلا ليعود إليها بشوق جديد. والتازي إلى ذلك، ناقد أدبي من طراز رفيع، له في هذا المضمار، تأملات وأراء ثاقبة، يعرضها وعي معرفي وجمالي متماسك ومرهف، وإن كان أغلب القراء يعرفونه مبدعاً لا ناقداً وواصفاً للإبداع، ولهذا الإشارة دلالتها، بصدد التجربة الإبداعية ذاتها للتازي، فهي تجربة لا تنطلق من محض الحوافز والهواجس الأولية للكتابة والإبداع الأدبي، ولكنها تنطلق من وعي نظري متماسك بمسألة الكتابة وأسرار صنعتها، وتنهض على مرجعية معرفية، راسخة وباذخة. أردت أن أقول، أن التازي وهو يلعب لعبة الكتابة الجميلة، على وعي تام بقواعد وقوانين هذه اللعبة.

لأجل ما سبق وغير ما سبق، يصعب على شخصياً القبض على هذا التازي المبدع، المشاكس، المباحث، المتنوع إبداعاً والمتزامل دفناً وإشعاعاً. وحسبي أن أتوقف معه قليلاً، عند البدايات الأولى، عند مجموعته

القصصية الأولى الرائدة (أوصال الشجر المقطوعة)، التي أصدرها في تلك السنوات البعيدة، القاسية والمجيدة، سنوات السبعين.

وأبادر إلى القول، بأن هذه المجموعة من القصص ، كانت خطوة جريئة ورائدة على مسار تحديث الكتابة القصصية في المغرب، بعد الخطوة المماثلة التي قام بها في السياق الزمني ذاته مبدع آخر، لا يقل جرأة ومشاكسة، وهو أحمد المدني، من خلال مجموعته الأولى(العنف في الدماغ) الصادرة في 1971.

مبدعان كبيران، كانا سباقين إلى قرع أجراس الحداثة القصصية في المغرب، أيام كانت "الواقعية الملتزمة" إطارا وشعارا.

ومجموعتان قصصيتان، واتتهما الجرأة على تلغيم نهر الحكيم المغربي وإرباك خط سيره.

من هنا لا يكتمل، في تصوري، الحديث عن تجربة محمد عز الدين التازي، الطويلة والحفيلة، بدون العروج على مجموعته القصصية الأولى(أوصال الشجر المقطوعة).

ومعلوم أن ما ينجزه المبدع، بعد حبه الإبداعي الأول، حسب بعض الباحثين، هو تنويع وتوسيع، لأشواق ذلك الحب وأبجديته الأولى.

جاء التازي، بمجموعته هذه في الوقت المناسب تماما، بعد أن كانت القصة القصيرة المغربية قد خرجت من مخاضات التجنيس الثانية، على امتداد الستينيات، وأضحت حسبا كان باديا أو ضافيا لدى المبدعين، في حاجة إلى مخاض جديد ، هو مخاض التحديث والتجديد، على مستوى شكل القص ومضمونه ورؤيته واستراتيجية كتابته.

وقد أصاخ التازي السمع والوجدان لوجيب هذه الحاجة، وبادر بجرأة إلى تقطيع أوصال القصة المستنيمة لطقوسها الكلاسيكية الآمنة، عبر أوصال الشجر المقطوعة، وكتب نصوصا قصصية بدت لوقتها ولدى الذوق المتلقي السائد، نصوصا مستفزة ملتبسة ومتأبئة.

ويهمنا هنا الاستماع إلى الإشارة الدالة التي ذيل بها الكاتب مجموعته، حيث يقول: (ذات مرة قال لي أحد الأصدقاء بعد أن قرأ قصتي(الجاذبية الثالثة)، إن علي أن أعود إلى دراسة أصول الفن القصصي. ولم يكن يعلم، أن تسمية "قصة" في حد ذاتها موجبة لأن يكون الفهم ساقطا، ما دام معظم القراء، وقبل الدخول إلى النص، يتوقعون أشياء كثيرة، من محيط معارفهم، ويظلون متشبثين بموروث التسمية، ومحيط القص، مما لا يوازي ما يحاول كتابته بعد المبدعين المغاربة، وأنا من بينهم، لأن التسمية والموروث الذي يوحى به وتكاد ترتبط معه، لا تتصل بما يحاول الكاتب التقدمي - تقنية وانتماء- أن يعكسه من أوضاع انتكاسنا التاريخي، التي تتصف بالتعدد

والشمولية، الشيء الذي يجعلها ظواهر غير محددة، إذ نظر إليها الكاتب من خلال مدركاته، لا من جانب التحليل السياسي العلمي، وفي هذا الوقت، تشمل أوضاع الانتكاس - بغيرزة الكاتب - كل الساحة، والوجود الذي يبدو خربة سوداء. ورغم شدة فاعلية هاته الأوضاع، تبقى في نظر الكاتب، صورة رمزية مطلقة يبلورها حسب ذاته، وحسب تفرد، ومن ثم تبقى التسمية كالقواعد، إطارا غير مرغوب فيه. وتبقى الكتابة، في بحث جدلي عن تسمية وأصول). 10 شتنبر 1972.

هذه الإشارة / الشهادة التي ألح التازي على أن يدل بها مجموعته، هي بمثابة بيان أو "مانيفست" مركز، يبرر من خلاله انقلابه التحديثي داخل غرفة القصة القصيرة، ولعبة المتعمد بأثاتها المرتب ونظامها المؤلف، وفتح كواها على مصاريعها لتستقبل هواء طلقا وجديدا، ليس من الضروري أن يكون عليلا وأرخيا، وهو ما نوجه فعلا في نصوص المجموعة، المتحررة من قواعد القصص المتعارف عليها، وحقته في ذلك أن أوضاع انتكاسنا التاريخي (وهو يتحدث في بداية السبعينيات، وضمير الجماعة عائد إلى الجماهير المتضررة) لا تناسبها الأوضاع المؤلفوة للقص والكتابة، وأن الوجود يبدو خربة سوداء، والمبدع ليس محملا سياسيا، والنتيجة إن القواعد إطار غير مرغوب فيه، والكتابة بحث جدلي عن تسمية وأصول.

وهنا أود أن أ طرح ملحوظتين:

الأولى، أن الانتكاس التاريخي، حسب تعبير الكاتب، الذي يشكل الفضاء المرجعي للمجموعة وسياق انكتابها، كان وراء نزوع الكاتب إلى تفجير البنية القصصية وتحديث كتابتها، بما يعني أن التحديث القصصي هنا، لم يكن فعلا "تاريخيا" أي كان استجابة لظروف وجوابا على مرحلة. ودراسة المضامين والمحكيات.

الملحوظة الثانية، أن المجموعة وهي تتحاشى اللصوق المباشر بهذا الانتكاس التاريخي المتصف بالتعدد والشمولية، والمشمتم على ظواهر غير محددة، على غرار القصص "الواقعية الملتزمة" تغرق من الألف إلى الياء في حمأة هذا الانتكاس التاريخي، وترشح به مسامها سائلا كدرا ورائحة عطنة، وهو ما أشار إليه بتركيز لماع الأستاذ محمد برادة، خلال تقديمه للمجموعة، حيث يقول:

مجموعة "أوصال الشجر المقطوعة" تقول كل شيء عن مغرب ما بعد الاستقلال، ولكنها لا تقول ذلك بنفس لغة أو أرقام الساسة وعلماء الاقتصاد. صحيح أن اللوحة، من أينما انطلقت، تؤول إلى القتامة والعتمة، وتندر بالانفجار إذا استمر هذا "النمو في التخلف إلا أن الزاوية التي يختارها عز الدين، قوامها ذات حساسية، صادقة " تريد أن تفهم" ما يجري في " وجودنا الذي يبدو خربة سوداء" ص 6 أوصال الشجر المقطوعة.

وصفة القتامة والعتمة هذه التي أشار إليها برادة، تشكل التيمة الوصفية والسردية المهيمنة على نصوص المجموعة الستة عشرة، فضاء وأشياء وشخوص وأحداثا وأحلاما وأوهاما، وقبل هذا وبعده، لغة وكتابة، إنه كابوس

الانتكاس ينوء ثقيلًا بين سطور المجموعة وخلف سطورها، كما ناء ثقيلًا مسترخيا بين سطور المتن القصصي الستيني والسبعيني برمته، إلى هذا الحد أو ذاك، وعلى هذا المستوى أو ذاك مع فارق أساس، وهو أن التازي في مجموعته (أوصال الشجر المقطوعة)، يلتذ إلى حد السادية والمازوشية، بتعرية جسد هذا الكابوس وتقطيع أوصاله، كما يلتذ في الآن ذاته، بتعرية جسد القصة القصيرة وتقطيع أوصالها.

ولست هنا في مقام يسمح بضرب الأمثلة وسوق الشواهد، فالمجموعة بأسرها، ومن ألفها إلى الياء، شاهد دال على ذلك، أقوى ما تكون الدلالة، وسأكتفي هنا بالإشارة لها إلى أهم الظواهر التحديثية التي اشترعها التازي في هذه المجموعة الرائدة، والتي أعطت الضوء الأخضر بعدئذ، لمسلسل من التجارب القصصية الحدائثية، على امتداد الأجيال اللاحقة.

أولى هذه الظواهر، تتمثل في خرق العمود القصصي وكسر عروضه الكلاسيكي بوحداته المويسانية المعروفة/ البداية-العقدة- لحظة التنوير، والإجهاز من ثم على الحبكة القصصية التي تشد أوصال النص وتشكل لحمته وسداه، مما أفضى إلى بعثرة نظام الكتابة القصصية وإنتاج نص سائل ومتحرر تارة، ونص مركب وبنوي تارة ثانية، وكان من نواتج هذا الصنيع أن وقع التداخل في الزمان والمكان، والتركيز على التقاط التفاصيل المشهدية الدقيقة وسير الدفائن الداخلية المتبسة، بدل التركيز على بؤرة قصصية محددة وتنمية صيرورتها ونموها، وهذه السمة تطول معظم قصص المجموعة.

الظاهرة الثانية المؤسسة على الأولى، هي خلخلة وتكسير " الحكاية" أو الحادثة" القصصية، التي تغدو في بعض الأحيان مجرد شيء (ما يحدث في الذهن)/ عنوان قصة أو مجرد (فراغيات في وضع مقلوب)/ عنوان قصة أخرى، أو مجرد (حركات في توهج الصهد)/ عنوان قصة ثالثة....

من هنا يصعب تلخيص المادة الحكائية في نصوص هذه المجموعة وتحديد مضمونها وموضوعها، فهي من هذه الزاوية، نصوص منغلطة ومراوغة، لا تقدم جوابا شافيا عن السؤال/ ماذا تحكي هذه القصة؟

لأن اهتمامها موجه أساس صوب سؤال آخر هو كيف تحكي هذه القصة، وكيف تنكتب وتنحت لغتها وأسلوبها.

الظاهرة الثالثة: هي خرق وتكسير قواعد الحوار القصصي الذي لا يعود في نصوص المجموعة، أداة تداول وتفاهم وتجادب بين الضمائر القصصية، بل يصير علامة على "سوء التفاهم" وانعدام التواصل والتفاعل، ولأجل ذلك، تزرع البياضات ونقاط الحذف في معظم حوارات المجموعة، وتبدو حوارات ناقصة وغير مكتملة، أشبه ما تكون بحوار الطرش.

نقرأ مثلا، في قصة (الشجرة)، ص، 80، الحوارية التالية:

(توقفنا.

. لم يصلني شيء.

. يطلع النهار.

. فلوس الكيف حاضرة، كذاب يا مجوسي.

. حياتك كلها من أمثالي يا ولد القح... امش وإلا.....).

وفي الصفحة الموالية، 81، نقرأ الحوارية التالية:

. يا مصيبة هذه الليلة.

. واحد غدار يفعلها.

. الحشيشة .. إيه.

. الله ينحينا. كان الموت في طريقه.

موت الفضيحة).

أما أهم ضربة لازب تحديشية، أجزها التازي في مجموعته بخاصة، وفي أعماله السردية بعامة، فهي التي تتلحق بدقة الوصف وبلاغته وشعريته ودلالته، على نحو يسامت كبار المبدعين، ويجعل من نصوصه القصصية قماشات إبداعية مرهفة، مطرزة بأدق التفاصيل وأخفى الأسرار، تلك التفاصيل والأسرار المطروحة على الطريق، والثانوية في الدواخل والأعماق، والتي لا ينتبه إليها إلا الفنان المبدع، المهرف، الحس واللغة، وذلك بحق، هو جوهر وروح القصة القصيرة.

ونستعيد هنا المقولة الذكية، للكاتب الذكي ويليام أو فلارتي:

إذا كانت تستطيع أن تصف دجاجة تعبر الطريق، فأنت كاتب حقا.

وقد وصف التازي وأجاد وصف أشياء وأطياف كثيرة، عبرت وما تفتتا تعبر طريق الحياة، هنا وهناك.

وبعد،

لقد أراد التازي من خلال مجموعته الأولى (أوصال الشجر المقطوعة)، وفي سياق استفحال الكابوس الانتكاسي، الذي جاء في أعقاب هزيمة 67، وما أعقبتها من هزائم وكبوات وطنية قطرية، مست في الصميم أحلام وأشواق التغيير، وبناء الغد العربي الأفضل، أراد أن يفجر قواعد القص وأصوله، كتعويض وبديل رمزي وجمالي عن تفجير قواعد الواقع الهشة، والإسمنتية في آن.

لكن التازي عاد في أعماله القصصية اللاحقة المتمرحة في الزمان، إلى "بعض" قواعد وأصول الكتابة القصصية التي ثار عليها في بدء العنقوان، لا كما يعود المحارب إلى قواعده، انتجاعاً للأمان والاطمئنان، ولكن كما يعود الرحالة المغامر إلى ساحل ما، ليلتقط عنده الأنفاس ثم يبدأ الرحلة من جديد بعزم حديد.

## الافتتان بالمكان

### في " منزل اليمام "

#### عبد الرحيم العلام

محمد عز الدين التازي من بين الكتاب المغاربة المتميزين بكتاباتهم السردية، القصصية والروائية. كتب العديد من الروايات والمجاميع القصصية، مما نتج عنه تراكم نصي يشكل، عبر مجموع النصوص الصادرة للتازي لحد الآن، مشروعاً سردياً لازال الكاتب يواصل بناءه عبر جنسي الرواية والقصة. وهو التراكم الذي توج، مؤخراً، بحصول الكاتب على جائزة المغرب في الإبداع الأدبي.

فبعد سلسلة من النصوص القصصية والروايات الصادرة على امتداد سنوات السبعينيات والثمانينيات وما انقضى من العقد التسعيني، صدرت للتازي مجموعة قصصية بعنوان "منزل اليمام" (1) وهي المجموعة التي جاءت حاملة معها الاستمرارية في مطارحة سؤال جوهري سبق أن تفاعلت معه النصوص السابقة للكاتب، ويتعلق الأمر، هنا، بطبيعة العلاقة مع المكان، باعتباره يشكل العنصر المهيمن، الآن، على التفكير الأدبي للتازي، وهو الذي يقول بخصوصه: "المكان دائماً مصدر لإجاءات تدخل صلب الكتابة من المعيش لتنتقل إلى مجال التخيل والتخييل، فالفضاء يكون له سحره الخاص عندما يصبح حيزاً لبناء عالم من الأحداث والتفاصيل، وجاذبية المكان تتشابك فيها مجموعة من المكونات الكتابية: حكاية، لغوية، تخيلية، تشكيلية، بصرية، صوتية...". (2) . داخل هذا التصور، إذن، يكتب التازي للمكان سيرته وبطولته التي أضحت مفتقدة في كثير من النصوص السردية العربية.

إلى جانب السؤال السابق تطرح علينا هذه المجموعة الجديدة سؤال موازياً، يتصل أساساً بهويتها التجنيسية، فهي وإن أعلنت صراحة عن ميثاقها النصي كـ "قصص" فإنها تبقى، شأنها في ذلك شأن مجموعة "اشتباكات" للأمين الخليلي، أو مجموعة "الفرح أغنية أخرى" لحياة جاسم محمد، على سبيل المثال فقط، وذلك من زاوية تكسير هذه النصوص جميعها لمقولة الجنس الأدبي، لتتخرط، بالتالي، ضمن إطار عام يعتمد تناسل الحكيم وامتداد صورته من نص قصصي لآخر.

إن تكرار ثمة المكان فاس في "منزل اليمام" تذكرنا، في ذلك، ب (عمان) في المجموعة القصصية "طقوس أثى" لسامية عطعوط، وذلك انطلاقاً من إحساس خاص بالمكان وبالعيش داخل المدينة (كصورة للأغتراب والاستبداد). إلا أنه في "منزل اليمام" تتقدم المدينة فاس وهي تكتب سيرتها الخاصة في تعدد تفاصيلها وأزمنتها وصورها. فالمكان، هنا، في هذه (المجموعة)، وعلى حد تعبير جمالي ناجح، لا يتحقق إلا عبر اتصاله واشتباكه

بأميرين غاية في الأهمية هما: الإحساس والذاكرة (3). نفس هذا التصور لطبيعة العلاقة مع المكان يشير إليه التازي، أيضا، في قوله: "عندما أتحدث عن علاقة الفضاء بالتجربة والمعيش واليومي، فالأمر هنا يتعلق بخصوصية تستمد حضورها من التجربة المباشرة للكاتب، ومن حساسيته في تلقي الأماكن وقراءتها والأنفعال بها وامتلاكها على مستوى الذاكرة، وخرق معانيها الأصلية المحدودة" (4).

عبر المستويين السابقين، إذن، يكتب التازي لفاس سيرتها التي سبق له، وما زال يواصل ذلك الكتابة عن بعض جوانبها. إنها سيرة تحول مدينة في الزمن، بما هي سيرة للموت، إلى جانب كونها سيرة للحياة، ف "زمن فاس القديم هو الذي يعود الآن ليمارس موته" (ص16).

إن الكتابة عن سيرة المدينة /فاس تعتبر من بين انشغالات التازي في كتاباته السردية عموما. هو، إذن، مشروع كتابي توزعته، في السابق، بعض نصوصه الروائية ويتابع التازي بناءه على مستوى أكثر من نص: "زهرة الآس" و"مهاوي الحلم"، وربما عبر نصوص أخرى آتية. المهم، هنا، هو هذا الافتتان لديه بالمكان في واقعيته وفي رمزيته (فاس، الرباط، طنجة...). وهو افتتان يبقى مؤطرا بثيمة أخرى أساسية، ويتعلق الأمر، هنا، بثيمة (ال فقدان)، هاته التي تكشف مجموعة "منزل اليمام" عن تجلياتها عبر مجموعة من القرائن والصور والإيحاءات، تلك التي تجعل من مدينة (فاس) فضاء موبوءا بعنف الفقدان، بحيث يصبح داخله السارد بقدر امتلاكه لعدة أشياء بقدر افتقاده لأخرى، وهو ما يولد لديه عنفا موازيا من خلال حضور صورة (الموت) بكثافة أيضا، لكن الذاكرة تبقى، بالرغم من كل ذلك حاضرة لترمم وتقول وتحكي، وإن كانت المدينة قد فقدت ذاكرتها، تلك المدينة التي كان اسمها فاس (ص23).

من ثمة، فإن فقدان المدينة لذاكرتها يوازيه فقدانها، أيضا، لتلك الصورة الماضوية التي رسمها لها الناس وهي الصورة التي أضحت الآن وهمية في زمن، يقول المحكي، تنكر فيه الأبناء للكتب وباعوها في المزادات هذه، يضيف المحكي، هي فاس (ص33).

فكل الأشياء، في هذا النص = فقدان المدينة لذاكرتها يوازيه فقدانها لماضيها = كما في المدينة، تبقى قابلة لأن تتحول نحو الفقدان، الأشياء كما الطيور والكتابة والناس:

فالبرقالة العجوز لم تعد لها أية رائحة .. وبرادة الماء جف، كما جف فطراتها، ولم تعد له أية رائحة" (ص6). كما أنه لا حروف للسارد في فاس التي ماتت (ص23)، وهو الذي يتساءل في الوقت نفسه "أفقد نفسي ولا أعرف أين أنا (24). ويستمر السارد في طرح تساؤلاته وتحسراته عن المدينة "أية حرب يمكن أن ترد وجه فارس على هذه الصورة" (59).

هكذا، إذن يكتب عز الدين التازي عن المكان انطلاقا من إحساس خاص بوطأته وتحوله، وإن كان لا يكتب عنه من منظور استرجاعي حكائي فقط، فهذا "الوقوف على الأطلال" كما يعنون بذلك إحدى قصص هذه (المجموعة)، شأنه في ذلك شأن "الوقوف" على الأطلال عند الشاعر الجاهلي. هو وقوف محكوم أساسا بالإحساس بضغط الزمن، وليس فقط مسخرا لوصف الخراب والمال: "يتعذر علينا أن نصف المدينة، أو أن نصف خيالنا حولها، فلعل ذلك سوف يقودنا إلى توهيمات وتذكرات لا بداية لها ولا نهاية" (ص 35).

إن (فاس)، وهي تؤسس حولها مشروعها التخيلي والاستيهامي، تتبادل، في ذلك، مع السرد نفس اللعبة، فالحديث والحكي عن (فاس) هو حديث في الوقت نفسه، عن المشروع السردى الذي كتب ويكتب عنها " لن يأتي أبو نواس بنفسه ليكذب بعض الشائعات حول سيرته أو ليقرا علينا أشعاره المحذوفة من ديوانه وهو يضع في عروة بذلته الإنجليزية زهرة نرجس مبشرا بالكتابة وراقصا أو يدعى بالشاعر. لن تصير ذاكرة السارد مثقوبة، لن يصيب الوباء دروب فاس السفلية ولن تصير مباءة، لن يخرج لكم من الخرابه قاسم، وهو شخصية مشهورة في رواية غير معروفة ، وقد ارتدى لباس الجرائد المطلي بالزعراف، لن يعود" بينيئي " من القبر ثانية إلى الحياة كما جاء في كتاب مشؤوم على كاتبه ، بعد أن خرج له مغيث، وهو شخصية في الرواية، شاهرا سكينه التي ظل يشحذها لأيام ، فاحترار الكاتب في تحديد الفرق بين مغيث الذي يشهر السكين ومغيث الذي في الكتاب، ولذلك فقد رحل مع البحر. لن أموت أنا فيبقى هذا النص غير تام ولن تتمموه أنتم ما دمنا جميعا نعرف بقية الحكاية، لن تكسف شمس فاس كما وقع في نهاية القرن الماضي ولن تحدث في ظلام النهار تلك الأشياء الغامضة التي ينوي المؤلف أن يقصها عليكم في رواية لم يكتبها بعد.. " (ص ص 39-40). قد تكون هي رواية (زهرة الآس) أو رواية (مهاوي الحلم)، أو غيرها من الروايات الآتية للمؤلف. المهم، هنا هو هذا الموقع المتبادل بين الكاتب (الذي أراد لنفسه أن يكون ضمينا في الفقرة السابقة) والمدينة (فاس)، هذه التي وإن حاولت، في هذه المجموعة ، التخلص من الصورة التي رسمتها لها رواية "المباءة" لكي تعوضها بصورة فاس (الحضارة)، إلا أنها لم تتخلص كليا من شبح الصورة الأولى، لأن فاس / المباءة أصبحت تحتل الآن مكان فاس / الحضارة، فكل شيء يتحول بسرعة في فاس، كما في مدن أخرى مغربية وعربية تستحضرها هذه المجموعة.

إن العودة مجددا إلى استثمار ثيمة المدينة / فاس، سواء في هذه المجموعة أو في نصوص روائية أخرى لنفس الكاتب، أو لغيره، تشي بعدة دلالات ، منها أن هذه المدينة التي استأثرت باهتمام كتاب مغاربة آخرين، وتجاوزت نسبة استثمارها تخيليا (أديبا) باقي المدن المغربية الأخرى، مازالت تمارس إغراءها التخيلي الخاص وتبرر غناها المرجعي والأسطوري ومتخيلها الاجتماعي والسياسي والثقافي والفني داخل هذا المناخ من الإغراء، إذن يبرز سر هذا التجاذب بين الكاتب (التازي) والمدينة (فاس) فهو وإن كان تجاذبا لاشوفينيا، كما يؤكد التازي ذلك بنفسه، فإنه يمكن اعتباره، بالمقابل، تجاذبا رمزيا واستيهاميا، تتداخل في فرضه عدة عوامل أساسها إبداعى محض، لأن التازي لا يكتب عن (فاس) لأجل (فاس)، فقط، ككل هو خصوصياتها الاجتماعية والحضارية والتخيلية

أيضاً. فهو يكتب عن (سقاية الماء)، كما يكتب عن (البطال) و(السطوان) و(صيف فاس) و(باب بوجلود) و(الطالعة) و (الطرفين) و(الشرابيين) و(ذكر الله) و(لالة البتول) و (سوق الرصيف) و(نساء فاس) و(شرشرة الماء من السقاية) و(الخصبة) و(السّمك النهري) و(فاس القلسم) و(باب المكيّنة) و"قاسم) وأسطورة نطق (الراء) "غاء". يكتب التازي عن كل ذلك بافتتان وجنون، وبلغة رمزية موحية هي أقرب إلى الدهشة، دهشتنا نحن من هذا المكان نفسه.

هوامش:

محمد عز الدين التازي، منزل اليمام، قصص، الطبعة الأولى 1995.

محمد عز الدين التازي، في حوار معه، أنجزه عبد اللطيف البازي، في: أنوال، العدد 1856، 31 تشرين الأول 1995، ص 7.

جمال ناجي، شركاء في مؤامرة نفي المكان، في مجلة: المدى، العدد 10-95/7/1 ص 50.

في حوار مع التازي مرجع سابق، ص 7.

أحلام الجسد وكوابيس الروح

## قراءة في "يتعرى القلب"

### فريد الزاهي

منذ صدور مجموعته القصصية الأولى (أوصال الشجر المقطوعة 1975) ومحمد عز الدين التازي يمارس الكتابة القصصية بالمتغيرات نفسها وبالاستراتيجية "التفكيكية" ذاتها. وسواء تعلق الأمر بالكتابة القصصية أو الروائية، فإن الناظم المشترك بينهما هو هذا الإدمان على التجريب، واستكشاف الذات والمساءلة القلقة للدنس الأدبي ولثوابته، والانفتاح على معطيات اللاوعي والخلط المكثف بين النصي واللانصي، وبين الذاتي والغيري. ولعل هذه الاستراتيجية هي ما يفسر كون التازي لم يهجر الكتابة القصصية، على غرار بعض روادها، بل جعلها موطنًا للبحث وصياغة الأفق اللامحدود لجماليتها الممكنة.

#### أسئلة الأقصوصة: الموقع المتأرجح.

ربما كانت القصة القصيرة (قصيرة أم طويلة، أقصوصة أم قصيرة جدا) أكثر الأجناس الحكائية مدعاة للسؤال. بذكرتها أولا، فالقصة حكاية وخرافة وتسلسلها زمني وشهرزادي. وبامتدادها ثانيا، إذ هي في اختصار بيني يولد في لحظات العسر ويميز، بشكل أو بآخر، مراحل تمتاز بصعوبة النشر وقساوة السؤال وعسر الكتابة. بيد أن هذه الخصائص الظرفية لم تمنع أبدا من تحولها إلى جنس أدبي، لم تستطع أن تحجبه "رصانة" الرواية وطابعها "الملحمي" و"التاريخي". فالقصة بهذا المعنى كيان برزخي تتجاذبه الحكاية والنكتة في اقتضابهما والرواية والسير في "كماهما". إنها شذرة مهاجرة في الحكائي لا يستوي بها المقر في مكان بحيث إنها غدت - بشكل أو بآخر - مكونا أساسيا في الكتابة الروائية المعاصرة، لتشذرها واحتمائها بالمقطعي، لحد غدت معه الرواية المعاصرة أشبه بتوليف استيهامي لقصص متعددة، مكتوبة ومصوغة وفقا لمنطق حلمي، منذورة لاحتمالات إعادة الصياغة من منظورات ومواقع القراء.

إذا كان ذلك أمر القصة (إذ هي "أم" الأقصوصة وحفيذة الرواية، ولو أن هذه الجنيولوجيا ليست اشتقاقية محضة) فإن الأقصوصة، في اقتضابها، تطرح علينا من الأسئلة ما يجعلنا نقف عاجزين أمام تحديد هويتها. وهويتها حدية: على حد الصمت والكلام، وعلى حد الحكيم والوصف، وفي الفاصل بين التشخيص والتمثيل، أي بين القول والخبر، وبين التمثيل الذهني والإدراك اللغوي.

إن هذا الموقع المتأرجح والمتذبذب هو ما يجعلها أقرب إلى الجنس ولا هي بالجنس. ومن ثمة فلا حد لها (الحد هنا أيضا بالمعنى المنطقي، أي التعريف). وباعتبارها لحظة هاربة ومقتلعة، فإنها تستعصي على التعرف لأن زمنها حضور ذو إيقاع ووتيرة ينفلتان من التركيز. الأقصوصة غير ذات مركز. إنها أشبه بحبة بصل، وهي غير ذات بداية ونهاية لأن البدء والمنتهى يحتاج إلى زمن وفضاء مدركين حق الإدراك.

هذه العلاقة الإشكالية بالزمن والفضاء هي ما يجعل من الأقصوصة صورة مجازية للحكي، تنبثق مثل ومضة، يغيب جسمها ويظل بريقها حاضرا في المخيلة أمام العينين. إنها حضور مطلق لأنها تمتع عن الاستمرار والتحول وتمنع عن الإمساك، وكأنها تراود الزمن والفضاء عن نفسيهما وتبحث لنفسها عن موقع أكبر من المخيلة. لذا فهي أقرب إلى الرغبة في عنفها وانجاسها منها إلى المتعة في اشتعالها وانطفائها. وبما أن الرغبة اجتياح وقسوة وألم، فإن الأقصوصة لها نفس البنية وإن اختلفت مؤدياتها وموضوعاتها وطرائق كتابتها والمرامي التي تخترقها. اختلاف بسيط. تلك هي الأقصوصة. ومن هذا الاختلاف البسيط الصعب على التحديد تأخذ منطلقها. لهذا فللأقصوصة مبتدأ ومنطلق هو أيضا منتهاها.

لذا فهي ما فتئت تنكتب. إن لها بنية الدائرة لا بنية الخط أو أي شكل آخر. أو بالأصح إن لها بنية الدائرة حين تصغر حتى تكاد تغدو نقطة. أو لنقل إنها أشبه بنقطة دائرية. وحين تقرأ، كأنها تقرأ على حد موسى، قد يدمى بصر ومخيلة الجشع للعواطف والانفعالات (قارئ الرواية مثلا) وقد يكون رؤوفا بمحب الشعر وخاصة بعاشقي قصائد الهايكو. من ثمة فللأقصوصة قرابة مع القصيدة في توهجها واستنفارها للحواس وللإدراك. فهي تقرأ بالبصر وتستنهض خيول المخيلة.

إنها فن هامشي. أو على حد قول جيل دولوز: أدب قاصر mineur. وبين القصر والقصور علاقة وشيجة في جسم وذاكرة اللغة، علاقة بالمدى والفضاء. وكان الفضاء اختزالا لسيولة الزمن. لذا فغن الأقصوصة مخصصة للتصور، لا للتصوير، للكلم لا للكلام، وللإيقاع لا للتوقع. وفي ذلك يكمن جوهرها الغائب.

في زمن غدت فيه الرواية لدينا، في النظرية والدراسة والتدريس، عصب الحكي، تغدو القصة القصيرة والأقصوصة في التباسها الجنسي منفتحا ومنبسطا تختمر فيهما تجربة الكتابة الحكائية ويبحث فيها السرد عن آفاق أكثر غورا في شعاب المتخيل.

ثمة خاصية تخترق هذه المجموعة وتجعل منها كتابة الذاتية subjectivité هي كونها تحبل بالحديث عن المرايا والأشياء والصور الشبيهة والأحداث الانعكاسية التي تجد فيها الشخصية موضوعا لحكاية هي أسيرتها. ونحن نعني بكتابة الذاتية تلك اللعبة الحكائية التي تكون فيها الأصوات السردية مندججة اندماجا عاطفيا ودلاليا في ما تحكيه بحيث يبدو الأمر أشبه بسيرة ذاتية وما هي كذلك. هذه اللعبة المرآوية تمكن الكاتب من حكي الآخر(ين) مرورا بهواجس الذات ومنعطفاتها الدفينة.

هذا الانسراخ السردية/ الدلالي يمكن القارئ من تلمس عناصر ومكونات أخرى تمنحه مشروعية الوجود: النبرة المأساوية والعلاقة التكرارية بالزمن والسخرية.

**عنف المأساوي:**

يشكل العجيب (بوصفه صيغة كتابة) الأسلبة الضرورية للمأساوي هنا. إنه يمكنه من وضع اليد على المفارقات التي تبينها. وإذا كان المأساوي علاقة تناقض أو مفارقة بين أحلام الذات ورغباتها ومال العالم الخارجي، فإنه يتبدى هنا في عنف المفارقة وطابعها القاسي والمفاجئ، الذي يأخذ أحيانا طابعا ساخرا. لنقرأ من "الإمبراطور والعربة" هذا المقطع الذي يخلخل مظهر الوقائع:

«امتطى الإمبراطور العربة، وسار من خلفها الأطفال سارت العربة الذهبية بين الجنان التي في وسط الخرائب، لكن الإمبراطور كان قد زاد كأسا على كأس، وقرر أن يتعري داخل العربة، حتى يصير كما ولدته أمه، وتعري، وفي تلك اللحظة تفككت العربة، وتدرجرت العجلات وسط الخرائب، وانكشف الإمبراطور أمام الشعب، عاريا كما ولدته أمه، وكانت الكاميرات تصور وتبث الصور غير الأقمار الاصطناعية، فظهر الإمبراطور أمام كل العالم عاريا...» (ص7).

إن هذا الطابع المأساوي (الغيري هنا) يغدو ذاتيا كلية في الأفاصيص الأخرى. فسواء اتخذت الكتابة طابعا أليغوريا تمثيلا (في حلم أقل مثلا) أو حافظت على سمة الكتابة القصصية الحكائية، فإن هذا العنف المأساوي يسمها في غالبيتها، إلى درجة أن الشخصيات في أحسن أحوالها، إن لم تصبها مصيبة ما، تزل قدمها، وتهوي طريحة الأرض (وهي مسألة حديثة يمكن تحليلها من الوجهة النفسية باعتبارها استعادة للأومومي). إنها سقطة السخرية التي تنبع بدورها من المفارقة بين الرغبة والواقع. ليتغلغل المأساوي حتى يصل الجسم. فهذا "رابح" وبنو مدينته يطلون على قلوبهم فتظهر لهم عارية نابضة تضخ الدم (ص34)، بحيث تغدو هذه الصورة مجازا مأساويا لتقلبات أحوال البلاد والعباد.

### قسوة الزمن والحكاية الافتراضية

تلعب أغلب قصص المجموعة على عنصرين زمنيين وأسلوبين متوازنين: التكرار الحدثي، بحيث كثيرا ما تؤول هذه التكرارية إلى الدائرية الحديثة (كما يتبدى الأمر بصورة نموذجية في أقصوصة المقهى). ثم التكرار اللفظي والدلالي الذي يجعل كل شيء يبدو متسلسلا في روتينه واختلافيته (كما تعبر عن ذلك أقصوصتنا: أنصاف الأشياء والرغبة المفقودة).

وإذا كان التكرار الحدثي يبني الحكاية في صيغة تمكنها من التعبير عن الرتبة وكل الأمراض المتصلة بها، فإن النوع الثاني من التكرار ذو مرام جمالية وإيقاعية تنهض عليها الحكاية وصيغها معا. والعملتان معا تساهمان في حجز الحكاية وبنائها على الفراغ والدوران اللانهائي والمراوحة في عين المكان. من ناحية أخرى تغدو الحكاية هنا حكاية افتراضية قد تحدث أو هي تكون حدثت. يأخذ هذا الحجز صيغتان:

- الأولى، ويكون فيها التكرار دلاليا، بحيث يبدو الراوي وكأنه يحكي حكيًا نافلا:

«هنا أنا أدخل محل بيع السجائر المعتاد، كما فعلت بالأمس، وأول البارحة، وفي الأسبوع الماضي، وقبل سنوات خلت، وأقول لنفس البائع: صباح الخير، وأطلب علبتين من "أولمبيك الحمراء" الجديدة...»(ص44).

أو أنه يبدو وكأنه يحكي في لحظة تزامنية مع تلقي الحكاية ما لا يحتاج إلى الحكي. إن الحكاية هنا تغدو مثقلة بالتكرار وبالزمن. وهي لذلك على حد الحكي واللاحكي. لذا يلجأ الراوي إلى المضارع، إلى هذا الحاضر الذي لا يفتأ يحضر، في شبه زمن ممتد ومستطيل إلى ما لا نهاية.

تغدو الحكاية هنا افتراضية بفعل فراغها وطابعها النافل. إنها مجرورة إلى القول جراً، يجعلها التكرار أشبه بمقطوعة مكررة مملة. بيد أن التكرار والافتراض جوهر لها والحاضر صيغتها الزمنية الممكنة، لأنه زمن اللازم، أو بالأحرى زمن كل الأزمنة. لذا فإن حكاية من هذا القبيل ذات صيغتين ممكنتين: ألا تقال أو لا تنتهي، والأمر سيان.

فالحكاية الافتراضية حكاية محجوزة لأنها تكاد تحكى، وإذا ما هي حيكّت فإنها تكاد لا تنتهي.

«وهنا أسمع كركرة شحذ السكين وأفكر في رغباتي المنسية، الضائعة، المؤجلة إلى الغد، أو بعد غد، أو الأسبوع القادم، أو العام القادم....  
...وأنسى أن الزمن يدور وأنا أدور،  
وها أنا....»

وها أنا....»(ص46-47).

- الثانية، ويغدو فيها التكرار تسلسلاً للمشابه والمختلف، بحيث تتحول الأقصوصة إلى عرض أو استعراض للعبة تسلسلية حكيمية، أشبه بالأحجية وأقرب إلى اللغز:

«كان ثمة رجل نصفه اله ونصفه بشر

وامرأة نصفها غزال ونصفها طائر

وكتاب نصفه مكتوب بحروف بيضاء ونصفه مكتوب بحروف سوداء...» (ص51).

تبنى لعبة الحكي على إتقان لعبة الوصف، هنا، لكي تبني الأقصوصة على نمط "منطقي" من العلائق، وعلى بناء تضادي من الخصائص. ولأن الأقصوصة جنس هجين فإنها تجد نسغها في كل الأجناس المجاورة لها وتمتصها في بنائها. وبهذا المعنى فالتكرار الاختلافي هنا حافز لانجاس الحكاية الافتراضية وللانهايتها أيضاً. بل إن النهاية هنا تغدو نهاية أسطورية بنفس الشكل الذي كانت به البداية أسطورية.

يبدو إذن أن الكتابة الأقصوضية لدى التازي نوع من المراهنة على عنصرين، الفضائي والزمني.

وبما أن الأمر كذلك فإن حكي الفراغ والدائرية يشكلان المعادل الحكائي لتلك المراهنة. وكأن هذا التطابق بين الأقصوصة - اللقطة وبنية الفراغ- التكرار قصدي، بحيث إن الكاتب يلجأ إليه للتعبير عن هذا الخلل الهيكلي الذي يسم الذات والخارج معا. لهذا فإن أغلب أقاصيص المجموعة تصوغ الدائرة بطريقتين: صياغة أفقية، تمكن الحدث من الانطلاق ثم العودة إلى المبتدأ. وصياغة عمودية تتشكل من سلسلة من الدوائر ينيها التكرار ويعاود بناءها ملحاحه. هذه الثنائية البنائية هي التي تعمل على منح الفراغ شكلا ممتلئا، هو المعنى الاختلافي الذي يتكون تدريجيا في ما فوق المتشابه، والمعاد والمكرور، سواء حديثا أو حكائيا.

لعبة "الشبابيك" في مكان آخر

## أحمد المديني

أحتاج في مدخل حديثي عن المجموعة القصصية "الشبايك" إلى تقديم جملة ملاحظات وإشارات من شأنها، أولاً، أن تضيء عنوان المحور الذي نحن بصدد «تحديث القصة القصيرة، مراهنات على جنس أدبي». وثانياً، أن ترسم الإطار المناسب الذي تندرج فيه الكتابة القصصية لمحمد عز الدين التازي، وضمنها مجموعته المذكورة.

إن الأمر يخص التذكير بماض بدا ييهت في الأذهان لسبب غامض، وكان التحديث هبة نزلت من السماء، وضرورة استرجاع لحظات ومحطات حاسمة في التبلور النصي للإبداع السردي الحديث في تربتنا الأدبية، وخصوصاً ظهور النص المحدث، المطور لكتابة العتبات والتكوين البدئي. ونحن نعني قصصاً بدأت تصدر بكثير من التقطع في الأركان الثقافية لبعض الصحف الوطنية راسمة منحى جديداً في التصور النوعي لجنس القصة القصيرة، وغرضيتها، ومادتها أصلاً، فطريقة أو طرق الصوغ المعتمدة فيها، وإجمالاً بداية "انتهاك" ما يمثل هويتها الواقعية بتجلياتها المختلفة، كما تلاحقت منذ منتصف العقد الأربعيني، في مطالع ظهور الأدب المغربي الحديث، وصولاً إلى مطالع العقد السبعيني الذي سيشهد ما يمكن أن نصطلح على تسميته بـبروز أدب المنعطف، والذي يعد الإبداع السردي معلمه الأبرز.

لقد كانت القصة القصيرة، وكل ما هو مكتوب بنسيج السرد الفني أو على محمله، تتوخى عرض حكاية منظمة، منمطة، متناظرة المقاطع، بلا أبعاد أو نتوءات، توضع في حدود غرضية قبلية، وبغية إبلاغ رسالة قصدية أو ملتوية، ذات محمول أخلاقي أو تبشيري، أو سياسي وطني، أو اجتماعي منتقد، وأحياناً، وفي النادر، يشتم منه نفس ذاتي.

لقد كان السرد عاماً مسألة موضوع، وأداة من بين أدوات أخرى لتسيير سبل النقد والإصلاح بل والدعوة إلى التغيير في حد أقصى. وهو بذلك أيضاً، كان تعبيراً ولكن من حيث إنه منقاد إلى تعبير أعلى منه عنوانه الضمير الوطني العام، والقيم الكبرى الممثلة لروح أمة ووجدانها وسيادتها ونهج خلاصها.

من الطبيعي، والحالة هذه، أن لا يكون المراد من الفن عند القص أو في القص إلا أقله، حتى لو تسربت الكتابة عندئذ بلبوس ومقاسات معينة لتوحي بالفن وتكتسب بعض إهابه.

وإن من الحق أن أقول إنها - أي الكتابة السردية - لم تكن خلوا من ذلك الأثر ولا عزلاء من جهة الميسم الفني لأن أصحابها وجهوا يراعهم بقوة الأشياء نحو هذا الاتجاه فكان لا بد من أن يراعوا دليله، وأن يقتنوا

الأثر بصحيح للعثور على ضالتهم فيه فيتحصل لديهم ما تيسر من الفن يطرز الرسالة ومضمون اللوحة المرسومة، وفي الوقت نفسه يأتي مظهرها على ما وصل إليه جنس أدبي ما فتى يتأسس، ويتخذ له أبنية وألوانا.

إن غلبة الموضوع لا ينجم عنها انقياد الكاتب أو القاص للمدلول أكثر من عنايته بالدال أو تطويعه له، بل إلى جانب ذلك تغليب النمط على كل خصوصي، وللعام العمومي جدا على أي ذاتي محتمل، ومعناه أن الذات ملغاة ولبست في وارد أي كاتب، يكاد الاحتفاء بها يمثل ضربا من البدعة التي تمس قداسة الدفاع عن الأخلاق والقيم الفاضلة والوطنية الكبرى، وتتعارض بالطبع لاحقا مع مفهوم الالتزام الطبقي الملزم للأدباء جميعا، من وحي إيديولوجية دوغمائية ومسطحة، على غرار ما ساد في الحقبة الستينية كلها، وما بعدها بقليل، ولم يجعل من الأدب أكثر من ذيل للسياسة أو لواحد من حساباتها المختلفة.

أقول الأدب، ثم أراي مضطرا لضبط ما يشبه جموحا في استخدام المصطلح، فلم يكن الأمر في جوهره ذات صلة وثيقة بالأدب ولكن على صلة قريبة أكثر من أي شيء آخر، ولا كان الأديب على الأغلب إلا قولا سابقا عليه لا قوله بالضرورة. الحديث عن مطلب الأدب أولا، أي عم حصر القول المختص بمن الانتقال إلى صعيد الكلام، إلى التعبير الذي لا يليق إلا بهذه المادة وليس غيرها، وقد أصبح هم الكاتب منصرفا إليه بالذات في تلك العلاقة التي تجعل خطابه يحتفي بقيم ومشاعر وهو جسد وحدوس لا يشترك معه فيها خطاب آخر، ويقول أكثر دقة لا تنقل أو تداع إلا بالأدب نفسه، بأدواته. وهذا كله أو جله أغفله النقد الأدبي عندنا الذي ضاع وتعدد طويلا بين رصد الاتجاهات والإملاءات المضمونية والإيديولوجية وعموما النزعة خارج الأدبية لينتقل منها ظفرة واحدة إلى مفهوم "الأدبية La littérature" المنقول حرفا عن الاتجاه البويطقي، وفي فرع واحد من فروع الضيقة والمبسطة كما هو عند تودورف و مترجماته عن الشكلانية.

الأدبية لقد بدا البون شاسعا حقا بين نقد وتصورات ومفهومية معينة في حقل النقد والنظر الأدبيين في المغرب منذ نهاية العقد الستيني وعلى امتداد السبعيني وبين كتابة أخرى تجاوزات غرضية الستينيات ورسالتها، ومعانقتها المباشرة لمفهوم مضمحل للالتزام، كتابة سردية على الخصوص كانت مجموعة "العنف في الدماغ" لكاتب هذه السطور من استهلالاتها، وتجاولت وتشجرت بالتتابع مع قصص محمد عز الدين التازي، والمضمومة في مجموعته الأولى "أوصال الشجر المقطوعة" حيث شرع التخيل حقا يزحج مفهوما قسريا ومبسترا للواقع والواقعية، التخيل بوصف قلب العلائق والمنظور والرؤية والبنية السردية بتجاوزها نحو نقائضها

هذا قليل من كثير مما ينبغي استحضاره ونحن على عتبة المجموعة القصصية "شبابيك"، خاصة في مرحلة من تاريخ الأدب المغربي المعاصر والمحدث، اختلطت فيها المفاهيم، وتضبيب الرؤى أو ضاعت تقريبا، وتلفت المقاييس في المعالجة النقدية التي راحت تعتبر الخواطر والكلام المرسل على عواهنه إما شعرا أو قصا، وخاصة قاصا يقال عنه إنه يجترح تجربة تخطي حدود الأنواع الأدبية، أو صهرها في بوتقة نصية واحدة (كذا)... هكذا بضرية لازب. والحال أن من يتأمل أو يقرأ بأناة تاريخ وتطور النص القصصي في الأدب المغربي سيلاحظ كيف أن تجربة

كهاته - بدون أن تتخذ أي تسمية مزعومة بلا سند - كانت ترسي دعائمها بتوعدة من خلال تفكيك الإوالات المعلومة للقص الواقعي المتناسب مع تنضيد اجتماعي محدد، وضبط إوالات أخرى أنسب، ليس لرصد ووصف الحالات الخارجية فقط بل وللبوح بمكنون الذات، وإطلاق العنان لمخزون المتخيل المكبوح.

هكذا حين نصل في سفر كتابة التازي إلى مجموعة "الشباييك" فإننا سنجد هذا القاص قد احترف التجريب بصفة نهائية والتجريب هنا لا بمعنى الحذقة الفنية، أو الاطراح الأخرق لقوالب وصيغ جاهزة و"مبتذلة"، بل يعني جوهريا ربط علاقة فوق واقعية مع المعطى اليومي، والتفاعل الحي مع الزمني عبر الزمنية، واعتبار الفرد مركزا وليس محيطه هو القضية، وتبديد مفهوم أي مركزية من أي نوع، قائمة أو مفترضة لصالح الجزئي - الجزئيات والنادر العبقري، أي حيث مصدر الخلل وموضع تشكل المفارقة وقبل وبعد ذلك انفساح مساحة الحلم التجريبية هي هذا كله ومعها ممارسة اللعب الفني الموظف لكل الأدوات بوعي وبشبه مقامرة في آن واحد، وهو ما يولد في كل حين "سردا" خارج النسق حتى تصبح لا نسقيته هي نسقه الوحيد الممكن.

وإن مجموعة "الشباييك" هي بمثابة مختبر آخر لهذا النهج، والقصص المتضمنة فيها، لو صح تجنيسها كذلك، تصنع كل واحدة منها نسقا ينقض ما قبله فما بعده، ولكنها في الآن عينه بمثابة جداول تؤلف وتصب في الجرى المتحرك لكتابها. لنختبرها عن كتب:

- في قصة "حديقة الأرواح" فإن السرد ينهض على تقنية توالد وتوليد الصور والقصة أو محكيها هو صور مولدة بتعاقب. ثم القصة ومحكيها صور مستعادة تتقاطع وتتداخل. والقصة كذلك هي عنقدة الصور وضفرها.

لا يهم هنا ماذا يحدث، ولكن كيف يحدث ما لا يحدث. الكيف يجيل على الكاميرا، العدسة التي تلتقط الصور، تصورها وهي تحدث لحظة لحظة، كل شيء يتحدد بما يحدث، صورة متوهمة أساسا وكأنها تحدث فعلا ولا شيء من ذلك.

هنا يقع انقلاب على شروط الواقعية فتغدو الواقعية هي إمكان تحويل الواقع ونقله على صعيد المتخيل والمتوهم بما يصنع كثافته ورمزيته وشعريته أيضا. وفي العبارات التالية داخل السرد ما يوجز هذا الطرح:

"سأظل هكذا ذا عينين سلبيتين تأتي إليهما الرؤية بدل أن تختار ما تريدان أن ترياه". (ص 15 من المجموعة).

- في قصة "أسطورة الشمال" يكون التذكر هو إيقاع السرد بواسطة تداعي الذكرى واسترجاعها كأن ما تحكيه القصة يحدث للمرة الأولى، ثم مرتين، ثم إلى ما لا نهاية حتى يعود إلى أصله، أي يصير ذكرى من جديد، ما ينجم عنه تجريد الزمن، المفضي بدوره إلى زمن آخر وإذا كان الزمن عموما يحتاج إلى مكان، وعلى الأغلب يقترن به فإن "أسطورة الشمال" تؤكد هذا المبدأ إنما ذلك التأكيد الرامي إلى "تسفيه" بنقضه واتخاذ مجرد مطية لتحرك مطلق في فضاء التخيل. هكذا يصبح تشخيص المكان تم إلغاؤه أو تبديده معلما آخر من معالم المغامرة في رؤية

قصصية قوامها تشظي عناصرها التي تحتاج في النهاية إلى إعادة تركيب لواسطة التلقي الواعي والمتخيل الذي سيسعى للقبض على الأشياء، كما سيحاول الانزلاق فوق سطح زمن الانسياب، ومعه تنساب حفنة من الذكريات في مكان ما من الشمال. هذا الانسياب في حد ذاته هو الحكاية، هو "لسان الحال المبتور".

أما قصة "الشبابيك" في قلب المجموعة بالاسم نفسه فهي تقدم لنا ما يمثل النموذج الأخير لقصص محمد عز الدين التازي رغم تنافي الكاتب مع الخطط السردية المتواترة أو المتماثلة. وما نعنيه بالنموذج هو الخطاطة الممكن وبالأحرى المفترضة للفضاء الزماني -المكاني الذي تنسج داخله الحكاية- الحكايات وتتناسل من بعضها بطرق مختلفة، وضمنه أيضا الرؤى المتقاطعة بحثا عن وحدة مفتقدة تؤول في النهاية إلى الوحدة الممكنة.

إنه على الرغم مما في هذا القول من تضارب إلا أنه يعد توصيفا جائزا في غياب المصطلحات المناسبة مع كتابة سردية ما تني تبعث من رمادها. في القصة المعنية يتحدث، فاعلها، بطلها، أو من في مقامه -وهو بالمناسبة شخص وظيف، وهلام ولا حد، يتحدث واصفا وساردا نفسه:

"كان مذهولا بطول جسده الذي يتسامق، بالحكايات التي تأتي إليه من أزمنة تتقاطع وتمتزج في آن واحد". (ص 23 من المجموعة). فعلا إننا أمام تعدد في الحكايات لا حكاية واحدة أو قل إن هذه تشظي إلى محكايات صغرى لا من حيث عناصرها الخبرية، ولكن في خطابها أو ما توحى به. ثم إنها تتقاطع في بؤرة الرؤية وليس الخبر، فتقاطعها، من نحو آخر، من حيث أنها تصب في مجرى شخصية واحدة (إنها على الأقل توهمنا بأنها مفردة) ساردة ومتأملة وفاحصة للعواقب. وفي النهاية يراد كل شيء للخروج بمحلول منسجم.

قصة "أحلام عند الهادي" تصوغ لنا النموذج ذاته، حيث تظهر الشخصية مثل عقد انفطرت حباته تباعا، ولا تكتمل صيغة العقد (القصة) إلا بجمع الحبات كلها لإعادة سبكها، وهو ما يتعذر لأنها تنزلق من بين أصابعنا، وتهرب متدرجة كل واحدة خلف الأخرى، وهكذا. لو أردنا وصفا آخر لهذا الضرب من السرد لو سمناه بالاستطراد، لا سهوا ولا اعتباطا، بل لغاية بنائية وكأن العالم، أي عالم، لا يوجد ولا يبني إلا من تفككه وتبعثر أعضائه. وفي قلب هذا العالم طعم الغواية، أي الحكاية تناسل مع بعضها فتغوي بتبعها فيما هي قد تحولها تشعب البناء وتبعثر فضاء آخر.

خاصية تتحدد وترسخ في نسيج السرد وبنائه مع قصة "شخصية تبحث عن أكثر من مؤلف" حيث أنا هو (آخر) اسمه رضوان يعبر عن تضايقه من أشياء وأحوال كثيرة حوله. هكذا تسرد الأنا أناها بوسيط، لكن ماذا تسرد؟ من أجل العثور على جواب متوهم يلقي إليك بالطعم، بالغواية، فيما اللعبة في مكان آخر.

نظن أن الوصول إلى هذا المكان، وتعيين موقعه الحقيقي، أو النسبي، داخل خريطة السرد الفني أبلغ عندنا من الملاحظات والتشخيصات السابقة. ونظن كذلك أنه ليس بوسعنا القيام بذلك على الوجه الكامل من الوضوح والتفصيل لأننا عندئذ سندخل حقل إعادة التحنيس الأدبي كله، وما اختص منه بموقع النص الأدبي

السردى المكتوب فى المغرب على غرار نصوص عربية أخرى وأجدر. مثل هذا الدخول يتطلب منا التزام الحذر، والتسلح بأكبر قدر من النصوص، وطرح كثير من التمهيدات كمقدمات مطلوبة للوصول إلى بعض الاستخلاصات، ومن جملتها فى ما نحن بصدده: تبديد بعض "خدع" محمد عز الدين التازى الذى يوهنا فى المجموعة، قيد الدرس، بكتابة قصص، فى نصوص منفصلة بعناوين مستقلة. لكن لا شىء يلزمننا باتباع هذا الدليل، ذلك أنه فضلا عن أن تجنيس الأغلفة يمكن أن يكون اعتباريا أو اتفاقيا لإبرام ميثاق مفترض، أو لاعتبارات السوق نفسها، فضلا عن هذا وذاك بوسعنا إنجاز قراءة مختلفة، هى جزء من عمليتي التلقي والتأويل، وجزء أيضا من كسر الأطر التقليدية للمراسيم القائمة على "بروتوكولات" ثابتة لا تتزحزح.

مختصر نظرنا أن "قصص" شبابيك هى نصوص قصصية، حكائية، تسلس القيادة لبعضها، لا فى ما تحكيه بالضرورة، ولكن فى الفضاء العام الذى تتحرك فيه شخصها، والهواجس التى تستبد بها، والمواد الحلمية التى تعمها أو الاستيهامات العامة السابجة فيها، ما يصنع فى النهاية رؤية مشتركة موزعة بتدرج وعنونة مختلفة لتصوغ ما نعتبره نصا واحدا. وسواء قصد الكاتب ذلك أو لم يقصد، خطط له أو التحق به من غير قصد، فإننا مع "الشبابيك" أمام تجنيس آخر ولست أنا من سيلحق المجموعة بجنس الرواية مثلا. ورب سائل: إذا لم تكن تلك النصوص قصصا قصيرة، ولا تتجنس بالضرورة رواية فماذا تكون يا ترى فنا؟ جوابنا أن هنا لعبتها، ذلك اللعب الذى يحتفظ بسره، وسحره فى كونه يلعب، فى هذه السيرة النصية التى تتشكل إلى أن تستنفذ طاقتها ببلوغ كمالها أو اكتمالها أى الحدود العليا لتجنيسها، هكذا...

## رحلة الشعر فى

## رحيل البحر

عبد الله التخيصى

لم يعد في الآونة الأخيرة موضوع نقاء الأنواع واختلاطها مثار جدل ونقاش بين النقاد والدارسين، فضلا عن القراء والباحثين، لاقتناع الجميع بالتعددية والاختلاف من جهة، والاعتقاد بأن نقاء النوع وصفاءه غير متحقق في الواقع ولا في الفنون والآداب من جهة ثانية، وعلى هذا (فنظرية الأنواع الحديثة لا تحدد عدد الأنواع الممكنة، ولا توصي الكتاب بقواعد معينة فهي تفرض أن بالمستطاع مزج الأنواع التقليدية وإنتاج نوع جديد على أساس الشمول والغنى) كما يرى مؤلفا نظرية الأدب: أستين وارين وريبي ويليك. والنقد العربي الحديث يسير في هذا الاتجاه ويؤيده، بل إن الحدائث في أصل نشأتها إنما تقوم على أساس المغايرة وتقويض السائد والمألوف، ولا تضع حدودا وفواصل بين ما هو شعر وما هو نثر، معتمدة على مفهوم الكتابة ليشمل سائر الأنواع وجدت تطبيقاتها على أيدي الشعريين الغربيين أولا ومن سايرهم من نقادنا المعاصرين ثانيا. ولهذا لم نذهب مكانا قصيا، حين اقترحنا (رحيل البحر) للأستاذ محمد عز الدين التازي موضوع هذه المداخلة مجالا حيويا لتعايش النوعين والجنسين: الروائي والشعري تعايش وئام وانسجام ودونما فرقة أو خصام، يضاف إليهما تلاوين وإيقاعات لأجناس أخرى وخطابات بيد أنها لا تشوش عليهما أو تكدر من صفوفهما بقدر ما تمدهما بعناصر القوة والحياة على مستوى الشخصوس والأحداث. والشعر بينها في اعتقادي عنصر فريد في هذه الروايات (رحيل البحر) لأنه يقوم بدور فعال في نسيج الرواية وبنائها، وكذلك كان من قبل في الملاحم العتيقة والعريقة، فلم لا يكون في (الملحمة) الحديثة؟ دنيا بلا حدود.

والشعر في (رحيل البحر) يجري مجرى النسغ في الجذور والفروع من الرأى إلى الرأى: من راء رحيل البحر، عنوان ومفتتح الرواية، إلى راء الراوي، خاتمتها ص: 317، الحائرة والمتسائلة في آن عن دورها لتعبر عن عجزها عن الإجابة؛ كما لا أملك الجواب بدوري عن تلك الأسئلة ومثيلاهما من قبيل حدود السرد وحدود الشعر في الرحيل التزاما للوقت المتاح من الكلام المباح وسأكتفي بالإشارة إلى أهم مظاهر الشعرية في «رحيل البحر» وهي قائمة على خمس:

1- شعرية الموضوع.

2- شعرية الإيقاع.

3- شعرية اللغة.

4- شعرية الفضاء.

5- شعرية التناس.

وكل واحدة من هذه الشعرية الخمس تشير إلى جهة من الجهات كالنجمة الخماسية لدى النظرة الأولى لكنها بعد إمعان النظر تبدو متشابكة ومتداخلة بحيث لا نثر على أولها ولا آخرها وكذلك حال الشعر في (رحيل البحر). فمن أين تبدأ الشعرية وإلى أين تعود؟

لن أغامر بالتجديف بحثا عن جرتومة التكوين والخلق تاركا للصدفة عقد هذا القران بين الشعر و(رحيل البحر). وصلة الاثنين متأصلة في الوجود والوجدان منذ كانا في قديم الزمان موضوعا وإيقاعا، حقيقة ومجازا، فلا

شعر بلا بحر ولا بحر بدون شعر قبل أن يصبح الشعر بحور الرمل والبسيط وغيرها من الصافيات صفاء ومن المختلطات اختلاطا. وإنما هي ممتدة في نبض الحياة وإيقاعها في فضاءها الواسع بلا حدود ولا قيود.

ويحتل البحر كموضوع في شعرية الرحيل مكان الصدارة بين شخصوها ونصوصها:

(سيدي يا بحر الظلمات، ها أنت حاضر معنا

في هذه السهرة، تنظر إلينا بعينيك المنطفئتين،

ترفع فوق أصواتنا، تمتد في دمنا من الميلاد إلى آخر الرمق...

أنشدني نشيدك. علمني كيف أفتن وأفتن. افتح لي صدرك. قدني نحو مراتع الجنيات...) ص69.

صورة البحر هنا ذات طبيعتين: ناسوت ولاهوت، ومن ثم يتخذ النص خطابا مزدوجا: صورة إنسان يعيش بين الناس ويعتريه ما يعتري البشر من نوم وعياء.. في مقابل صورة القوي، الجبار، المهلك والمغرق للعباد، فجاء أسلوب الابتهاال مناسبا للمقام كطقس مناسب مما يسمح لنا باعتباره (أنشودة للبحر).

وتطرد هذه الصورة المزدوجة للبحر على امتداد الرواية: (البحر دافئ، تغيرت جلده، أصبح أسمر شديد

الملوحة، يرمقنا بعينه الساخرتين، ينقلب على ظهره كأنه لا يرانا...) ص15.

للبحر إذا صورتان: صورة واقعية وأخرى شعرية، فالأولى تبقى على مواصفاته الطبيعية كالدفع والملوحة والسمر والثانية تشخيصية بصورة إنسان يرى ويسخر وينقلب على ظهره... وأمثال هذه الصورة المفارقة تتوافر بكثافة في الرواية فتمنحها طاقة شعرية هائلة لا تكف عن المراوحة بين الواقع والخيال، بين الحقيقة والحجاز، بين الرمزي والأسطوري. ولا يقتصر هذا الأسلوب من التعبير على البحر إذ نجد هنا وهناك فحى الفضاء (يقف أبيض خيالا صامتا يتوقع أن يحدث في وجه السماء شيء...) ص14.

كما نلاحظ ملمحا شفافا من شعرية الرحيل يتجلى في الصوت الغنائي الحزين خصوصا حيث يتداخل مع صوت الراوي كما هو الحال مع السلحفاة:

(أنا سلحفاة البحر. البحر معي، منذ أيام لم يتراجع عني المد كي لا يتركني وحيدة بين الصخور الناشفة. يأتيني بالطعام من الأسماك الصغيرة، يدفني، يغريني بأن أمارس شهوة الافتراس، افتراسكم إن تقدمتم رغم الجراح) ص22.

ويتكرر كثيرا هذا الملمح الشعري / الدرامي مع كثير من شخصيات الرواية وبخاصة مع هارون كما في المشهد: (انقلعت عيناى، أغشاهما الضوء. أرض واسعة حمراء تسقط في جليد من الضوء البارد، ابيضت الأرض. استرجعت عيني من النيران الذائبة ونظرت إلى وجه منْ بجاني) ص39.

وتطرد مأساة هارون في أكثر من موضع: (رأت الأسماك. رأت الأطفال. رأت امرأة الأب. لم ير هارون. قالوا له في المستشفى: ر. قال ما رأته) ص44.

كما ينتقل السارد / الشاعر في كثير من نصوص الرحيل من الخطاب الدرامي إلى الأسلوب الخطابي والتحريضي كقوله:

(أخرجوا عن الدورة...)

انفضوا. كهف الحمائم، هضبة بينيتي، رؤوسكم كلها  
معاقل للاستمرار.

ابدءوا.

لا تراجع.

ابدءوا.

أنا النجمة إني ذاهبة إلى كهف الحمائم

فاتبعوني) ص 111-112.

وهذا الأسلوب الثوري / التحريضي شائع في الشعر العربي الحديث كقول أمل دنقل في قصيدة (سفر  
الخروج):

(أيها الواقفون على حافة المذبحة

اشهروا الأسلحة

سقط الموت، وانفطر القلب كالمسبحة

والدم انساب فوق الوشاح

المنازل أضرحة.

والمدى أضرحة.

فارفعوا الأسلحة واتبعوني!). (الأعمال الكاملة. ص 230-231).

ومن الواضح أن الفرق بين النصين بسيط للغاية ويتمثل في حرص الثاني على الإيقاع فقط. أما إيقاع  
التحريض فسيظل ملمحا بارزا في الرواية مما يضفي على بعض مقاطع الرواية وأحداثها شعرية تتجسد في إيقاع  
كثيف ومثاله:

(أخرج إلى الشوارع.. تعقل، شخ.. قل.. كن.. اختر.. تحلق.. غص.. اصعد.. امزح، اضحك واسخر..

اضرب. وتلق الضربة، عاجل.. اسكر وتحشش، ثرثر.. ضاجع.. تورد، احلم.. غن.. انس.. اشتر.. انفض، جل..

ر.. تراءى... ص 150.

فالنص يقوم على بنية فعل الأمر الموجهة إلى شخصية هارون وهذه الأفعال تتداعى بالتزادف حيناً آخر.  
وفي كلا الحالتين تسري في النص حركة إيقاعية قريبة من إيقاع الرقص أو الخبب في قالب شعري مدور لا يتوقف  
قارئه إلا بعد أن يكف فعل الأمر عن الفعل أي بعد سبعة عشر سطراً.

انسجام الصورة وتآلفها:

وأمثلة هذا النمط كثيرة ومتنوعة في الرواية ويقوم بوظيفة أساسية فيها، هي بناء الدلالة وتماسكها تماسكا بنويوا. ولتقريب ذلك أمثلة بالأسطر التالية والمجتزأة من نص طويل يشغل صفحتي: 136 و 137 من الرواية ويتم فيها تكثيف دلالة النص كقول المؤلف:

(من تكون زهرة البحر؟

ظبية تلهو في واحة.

هلال في سماء ليلة الصيد

غابة من الرغبة) ص 137.

تتناغم هذه الصورة رغم ما يبدو من تباعدها جغرافيا، فالصيد للظبية في الواحة أو الغابة، لا فرق وهو أمر مرغوب فيه ليلا أو نهارا، برا وبحرا، كما تتضافر هذه الصور فيما بينها، إذ القاسم المشترك بين الظبية والزهرة والواحة والهلال في ليلة الصيد -فضلا عن أنها أسماء وصفات لنساء- هو الإشراق والضيء في الكل وهو ما يحقق الأصرة المكنية بين الرمز والمرموز، بين الإشارة والإيحاء. لكن الراوي لا يترك هذه الشعاعية يخدر أعصاب عبد الكريم إلا برهة قصيرة من زمن الحلم، إذ سرعان ما تتحول هذه المشاعر الآسرة إلى كابوس مرعب مما يكشف عن رؤية شعرية عميقة مفادها أن تحقق الرغبة أو الحلم لا يتمان إلا عبر التضحية بالدم، وهذا الموقف يمكن اعتباره بمثابة الأطروحة المركزية في الرواية بعامتها، وفي مقامها الشعري بخاصة؛ وهذا البعد هو نفسه الذي يجعل من فضائها المكاني: فضاء واقعا أصيلا من جهة، وواقعا مأساويا يجلله السواد من جهة ثانية، إذ لا يستقر عالم الرواية على حال فسرعان ما يتبدل من لغة الحلم الجميل إلى لغة الرعب الرهيب مما يضفي على الرواية جدلية مميزة بين البعدين الواقعي والرؤيوي: الشعري والروائي في رحيل البحر، لكنه جدل وئام وانسجام كما أسلفت القول.

### ملامح أسطورية شعرية:

يمكن مقارنة بطل أغاني مهيار الدمشقي مع صورة (بييتي) (الذي أصبح صرخة مدوية تخترق الكائنات والأشياء، توقظ الليل من غفوته. تنفض عن الرؤوس الخوف والغباوة واستراق السمع الجاسوسي... اسألوه. يعرف كل الناس من الأجنة في البطون، يعرف دواخل البيوت وما يجول في الرؤوس، خلاق ومدمر، وربما كان أيضا يعرف ما سوف تأتي به الأيام مع أنه ليس عرافا... ص 141.

(هذا بعض من صورته، ولكنه لم ير صوتي) (عبد الكريم).

وفي أغاني مهيار الدمشقي لأدونيس نجد نظير هذه الصورة في مزموّر مُفْتَتِح الديوان.

(يقبل أعزل كالغابة وكالغيم لا يُرد، وأمس حَمَل قارة ونَقَل البحر من مكانه.

يرسم قفا النهار، يصنع من قدميه نهارا ويستعير حذاء الليل ثم ينتظر ما لا يأتي. إنه فيزياء الأشياء -

ويسميها بأسماء لا يبوح بها.

إنه الواقع ونقيضه، الحياة وغيرها...) (الأثار الكاملة لأدونيس ط1. دار العودة بيروت. 1971. ص: 329 - المجلد الأول).

يستوي الشخصان في المعرفة والأسرار والقوة وبقية الصفات الأسطورية. والفرق بين الشعري عند أدونيس والشعري في (رحيل البحر) أن شخصية (بينيتي) محددة المعالم، فلسفته ومسالكه واضحة وتستعاد خلال الرواية في عدة مواقع مما يخفف عنها أسطوريته التي لا تتأني إلا من جانب عبد الكريم ف(هو نجار وأنا نجار) ص141. ومن ثم تسقط الملامح الأسطورية في سياق آخر عن الشخصية كبينيتي وسواه بسبب تغاير السياقات والشخصيات والرواة، منفردة حيناً ومجمعة حيناً آخر، لكنها في عيار الشعر تظل ثابتة لا تتغير إلا في اتجاه تأكيد أسطوريته بتوسيع طاقاتها كإضافة حوار وعجائب تنضاف إلى بقية ملامحها الأسطورية. وأظن أن تعاطف الراوي مع الشخصية، سواء لمبادئها وطموحاتها ولتضحياتها، كل ذلك وبسبب ذلك أيضاً، يرفع الشخصية من بعدها الأنطولوجي إلى بعدها، (الأسطولوجي) إن صح التعبير.

ولا يقتصر البعد الأسطوري في الرواية على الشخصيات فقط، بل يتعداها إلى الأشياء والأمكنة، نظراً لقوة الخيال عند مؤلف الرحيل. فعلى سبيل المثال لا الحصر نجد مشهد المقبرة الذي يأتي في سياق عابر سبيل لكنه يستقطب مجموع دلالات الرواية وتشابك فيه خيوطها. نصب المشهد يبدو وكأنه مقحم في بناء الرواية لكن ونحن نقرأه يتكشف لنا عالم الموت الرهيب ومن خلاله عالم الفقراء والمهمشين والمصير الذي ينتظر سائر الطبقات، ومن هنا تبرز القيمة الشعرية للموضوع الذي هو الموت كموضوعة أثيرة في المشهد الشعري خصوصاً وفي الإبداع الإنساني عموماً. (انظر الصفحات: 196-197-198 من رحيل البحر).

### شعرية اللغة: الانزياح

ومن مظاهر الشعرية في (رحيل البحر) الانزياح اللغوي. وهذا باب متسع لا تسلم منه صفحة من رواية، إن لم أقل لا يخلو منها سطر، ولهذا لن أتحدث عن انزياح الحرف أو الكلمة أو الجملة، على مستوى البناء اللغوي، كما لن أتحدث هنا الانزياح البلاغي: التشبيه والاستعارة والمجاز والرمز الخ، والرواية حافلة بأنواع كثيرة مما يمنحها قيمة شعرية عالية؛ و لكن أشير إلى نمط واحد من هذه الأنواع فقط وهو تداخل الفصح والدارج في الرواية، ليس على شكل جمل أو حوار وإنما كنصوص وأساليب تقوم بوظيفة فنية قد لا يقوم بها أسلوب آخر بديل، ومن هنا تتأني شعرية هذا النمط.

(خويا حسون يا صاحب الجنية مولاة البير...) ص:266. يستمر السرد خمسة عشر سطراً من الكلام الدارج وقد أحسن المؤلف صنعا حين قام بشكل الكلمات رفعا لكل التباس، كمولاة و معلاق. ولغة النص مناسبة لمقام المتحدث إذ لا يعقل أن يتحدث شخص يؤمن بالخرافات والمعتقدات السخيفة وهو يتقن العربية ولا يلحن في النطق بها ويلحن في باقي الأصوات الأخرى غير أن مضمون الخطاب لا يختلف عن بقية مضامين الرواية كالتحريض و الطموح إلى التغيير و الثورة.

(قل لها تعطيك يدين حديد باش نهرسوا هاذ الحديد، وحبال ومكاحل وجيش الخطابي ولجام من الشعب باش نمشيوا فهاذ الشعب..) ص: 267.

### شعرية الإيقاع :

لعل هذا العنصر الشعري بامتياز هو أظهر العناصر الشعرية في رواية (رحيل البحر) وهو أكثرها إثارة وإلحاحا في الرواية، كان يتقصدها المؤلف تقصدا ويجشد لها عدة وعتادا، وتتشكل هذه الشعرية في جملة من الأشكال والصيغ ويمكن إجمالها في خمس نقاط:

1- شكل الكتابة مشاكل لكتابة الشعر.

2- الشكل الشعري المقفى أو المدور.

3- إيقاع التكرير أو التكرار.

4- إيقاع التوازن الصوتي والدلالي.

ولو تتبعنا إلى هذه الإيقاعات الخمس وتكويناتها الصغرى والكبرى، لخرجنا لخرجنا إلى مبحث مستقل وواسع يضييق عنه مجال هذه المداخل المحدودة، ولكن أشير إلى بعضها حيث تتجمع من الإيقاعات في قول البحر:

(يا أيها الجبل، لماذا فيك البشر والشجر والحجر والقمر وجمرات النار الطائفة على شفاه تحرق؟ يا أيها الجبل، فيك الطيور الكواسر أيها الممتنع، فيك الحجر والدم وبنادق بوشفر، قل أيها الجبل هل يصعد إليك البحر؟ فيك الشجر والحجر والطيور الكواسر، ونحن إليك صاعدون) ص 278.

(أيها الناس، نادى مناديكم: بين الصوامع والقلاع،

بين البحر والجبل،

بين الريح الشرقية وبين الريح الغربية

... بين... وبين) ص 280.

إذ تتصدر كل سطر من الأسطر الثلاثة عشر كلمة (بين) للمقارنة والمقابلة بين الأشياء والشخوص القائمة على بنية المفارقة حيناً والمترادفة حيناً آخر. وتنصب كلمة (بين) في أول كل سطر كقافية البداية لتعطي، إضافة إلى إيقاع المقابلة والمفارقة، إيقاعها شكليا وجماليا ينتهي بسطر: بين... بين.. كخاتمة للنص.

وتستغرق الإجابة عن سؤال ماذا أعطانا البحر؟ ثلاث صفحات مكتوبة وتستغرق الإجابة عن سؤال ماذا أعطانا البحر؟ ثلاث صفحات مكتوبة على شكل قصيدة، أي في الصفحات 45، 46، 47.

وتبتدئ ب:

(أعطانا الزرقة التي لم تكن دائمة، والتحديد

ونسمة الحنين، ونعيق طيور الفجر التي ترسم

وقع الخطى على جسد الرمل البارد وهي تنبش..).



إن ذلك يرجع في الحقيقة إلى ما ذكرناه في البداية، إلى ازدواجية هذا النث المبني على الواقع والتخييل في لآن. لذا استنجد المؤلف بخطاب شبه مجنون. فالجنون يقع كما نعلم في منتصف المسافة بين الواقع والحلم، يستطيع تلمس حقيقة الحلم وأوهام الواقع، يطيح بالترانيمات الجاهزة وبمعايير القيم والمتكلسة. وإن كان ثمة شخصية أدبية تشبه يوسف فلا شك أنها ستكون من نفس طراز الشخصية المركزية لرواية «السقوط» لألبير كامي التي تتحدث بنفس إيقاع يوسف، بنفس حرقه أزمته التي يمكن أن نوجزها في أزمة انهيار الحلم، في تشظي الخطاب بحثا عن مخاطب غائب أو عن صمت يرتاح المتكلم.

من هنا تصبح الإشكالية الرئيسية التي يطرحها الروائي محمد عز الدين التازي في مهاوي الحلم هي إشكالية بلاغة الرسالة الضائعة إشكالية التواصل. فأمام انثيال الخطاب والغياب الواضح للحوار إلا فيما ندر (هذا إذا اعتبرنا التبادل اللفظي بين يوسف وزوجته حورا، على اعتبار يوسف الهوة بين الطرفين أكثر مما يقربهما)، يجدر بنا أن نتساءل عن ماهية العناصر التي تجعل النص مشحونا بعزلة البطل الخائفة، عاكسا لأزمة التواصل، لمحنة اللغة العصية على الفهم والشخصيات المنغلقة على فضائها وتبحث عن الضحك فلا تجد، وتبحث عن الحب فلا تجد، وتبحث عن الحياة فلا تجد إلا أشباح للحياة تتحرك في زمن مندور للموت، لتشظية الشخصيات الرئيسية جميعها. والدليل على ذلك هو كون المؤلف قد أعطى للنص صبغة دائرية عندما افتتحه واختتمه على مشاهد التشظية والموت، على لوحات الاغتيال واقتلاع الأعضاء الذي يتعرض له أبطالنا في شاطئ طنجة، من طرف عصاة دولية تتاجر في الأعضاء الحية الموجهة للاستهلاك الغربي.

إن التشظية هنا، واختزال الشخصيات إلى مجرد وظائف الحيوية من قلب ينبض بالدم وكلية تتحرك وأعين محفوظة الشرايين والأحداق، معدة للاستعمال، يعتبر تعبيرا بليغا عن عزلة الشخصية الروائية، عن كونها مجرد جماع لوظائف بيولوجية في جسد متحرك قابل للتقسيم، ولأداء نفس الوظائف في أجساد أخرى معادية ومجهولة.

لماذا قتل محمد عز الدين التازي شخصياته وأعلن هذا القتل منذ الفصل الأول؟ لماذا نظم خطاب السارد الرئيسي يوسف على خلفية حادثة اغتيال عمر بن جلون وحكايته الغارقة في الدم؟ ولماذا دأب السارد على الإشارة إلى الدماء والأعضاء التي ترمي بها في القمامة مصححة مجاورة لبيت البطل فيتذكرها كلما آوى إلى بيته أو خرج منه؟

في الحقيقة أن ذلك يندرج في إطار ما دعونا به بجمالية التشظي والتشظية: تشظية الخطاب والتواصل، الجسد والروح، المعنى والفضاء. وهي تشظية ظلت تراود متخييل المؤلف منذ أمد بعيد وتجد تجليها في العديد من أعماله. فالرواية بالنسبة له ضرب من التحليل، والمناطقة يعرفون أن لا تحليل بلا تجزيء ولا تجزيء بلا تشييء الذي يتعرض له الكائن ينتج جرح وحرقه الإبداع، ما دام الإبداع مرتبطا

دائماً بالمواضيع الحزبية ومكامن الكآبة التي تعتري الإنسان عندما يحدق في وجه القدر وتحاصرهما أمواج العزلة المعاصرة الصاخبة غلايقاع على خلفية الصمت الداخلي والحواء.

جمالية التشظي في نص محمد عز الدين التازي لا تقتصر على الأجساد والأرواح، بل تطال كذلك الأماكن والأزمنة والمواقع الاجتماعية. إذ تنتظم الفضاءات الروائية في عدد من الأماكن المتقابلة المتناقضة التي تنبني علاقاتها مع بعضها البعض على المفارقة. يوسف وريبعة مقابل الدكتور عبد الوهاب وبديعة، الحي الشعبي الذي يقطنه موظف البريد البسيط قبالة الفيلا البهيجة وحفل الاستقبال، الزوجان المنعزلان قبالة الزوجين النافذين اللذين يُدعيان إلى الأماكن وتنزاح من طريقهما الحجب والأستار اللذين يأخذان مبادرة كسر رتبة الفضاء والذهاب لاستكشاف أقاصي الشمال في الغابات الشاطئية لطنجة.

إن الرحلة إلى الشمال تصبح هنا (ولنتذكر موسم الحجرة إلى الشمال للطبيب صالح) بمثابة ذروة روائية وإبداعية لمواجهة الهوية ومساءلتها، تصبح بمثابة توقف عن السير وخروج من زخم الحياة اليومية للتدبر في الماضي والحاضر والمستقبل، بمثابة للاستذكار، لاستعادة الحيوانات الأربع الحميمة جميعاً وإعطاء الحساب حولها من خلال الاسترجاعات المطولة ليوسف.

يصبح الانتقال في الفضاء الفيزيائي لدى محمد عز الدين التازي معادلاً لقطع مسافة نفسية، وروحية ونقدية كذلك، الشيء يذكّرنا هنا ببعض الخصائص العامة لأدب الرحلة. ورغم أن رحلة أبطالنا صغيرة قصيرة لا تطال إلا الفضاء القريب، فإنها تصبح بمثابة خشبة مسرح تلتقي تحت ظلاله الشخصيات جميعها ويتم فيه التناظر بين تجاربها، خاصة وأن الفضاءات الطنجاوية المذكورة ستظل هي فضاء الفندق والغابة الشاطئية الكثيفة الأغصان التي تؤدي إلى الموت. والفندق مقام العابرين كما أن الغابة ملاذ الهاربين اللانئذين مهدأة الطبيعة بعدما أعياهم صخب الحياة.

إن اقتلاع المؤلف لشخصياته من محيطها الطبيعي، من مدينتها الداخلية سيسمح في الحقيقة بزحزحتها عن جذورها الروحية والطبقية والفكرية، بإخراجها من نمطية تضمن لها مصيراً عادياً، أي عبارة أخرى مصيراً غير روائي. ماذا لو لم يقتل المؤلف أبطاله في هذه الرواية؟ ماذا لو لم يلتقوا في طنجة، لو لم ينزح وعي يوسف عن المنطق القويم، دونما ربط الخطاب اليومي؟ ماذا لو مشى كل في طريقه الطبقي القويم، دونما ربط بين الدكتور المتسلق للسلم الاجتماعي وبين موظف البريد بواسطة صلة القرابة بين زوجيهما؟ ماذا لو رفض يوسف القدوم إلى طنجة وتخوف من ليل الفنادق ففضل مواصلة حياته النمطية دون توقف؟ لا نعتقد بأن ذلك كان ممكناً لأن مصير الروائي للشخصيات تجميعاً مرتبط بالرحلة نحو الشمال، مرتبط بالمسافة وباستثمار هذه المسافة في التحليل والتخييل. وإذا أردنا أن نلخص هندسيا إشكاليات الرواية كلها يمكن أن نتحدث عن أزمة المسافات في داخلها.

بين يوسف والعالم الخارجي مسافة عصية على الاختراق تجعل عالمه الداخلي يجاور باستمرار حادثاً يرفض الابتعاد عن الخيال رغم المسافة الزمنية (اغتيال عمر بن جلون). بين الدكتور عبد الوهاب

وعالمه العائلي مسافة رهيبية قطعها وحده فيما ظلت زوجته بديعة وقرينتها ربيعة وزوجها يوسف بمثابة أجزاء مغتربة من الديكور في سهرة فاس البورجوازية (الفصل المعنون بالقوارير. ص 71).

المسافة الثالثة الرهيبية في النص هي تلك التي تنتصب بين مجمل فضاءات الكتاب وأزمته، وبين الفضاء الغامض المجهول الذي تقتاد إليه الشخصيات مقطعة الأوصال في بداية/ نهاية الرواية. تفضي الرحلة نحو طنجة إذن إلى رحلة أخرى أعمق غورا وأبعد مسافة يكون مقصدها الأخير هو البحر، هو المجهول، هو العصابة التي تسرق الأعضاء البشرية بعد أن تقطع أوصال الشخصيات وارتباطاتها الطبيعية بأرضها لتعيد استنباتها في أرض غريبة، لاستكمال توسيع الهوة بينها وبين واقعها ولتكريس شكل جديد من أقصى أشكال العزلة وغياب التواصل، تاركة يوسف ساردا في جنونه الراسخ بين خلفية اغتيال الرفيق وأفق اغتيال الأسرة والوطن والحلم والمسافات، أي بعبارة أخرى أفق التشظية في درجاتها المطلقة، تشظية الخطاب والمسافة والأحلام واللغة والحب. فالتشظية تعادل كما نعلم خلق مسافة بين مكونات الشيء الواحد، أي خلق مسافات متعددة متداخلة انفجارية للاتجاهات والنوازع بين الشيء وذاته، بين المكونات المختلفة للجسد وللعقل وللهوية التي تعايشت متشابكة ردحا من الزمان قبل أن يطاها خطر المسافات ومشروط التجزئ الروائي والتشريح الإبداعي الثاقب. وبهذا يمكن أن نعتبر محمد عز الدين التازي نفسه زارعا لألغام المسافة، جراحا يشرح الحكاية ليصل إلى عقدها وأزماتها المستحكمة المستغلقة العصبية على الذين لا حساسية لهم. بل قد يكون أحد أقسى زراعي المسافات في الأدب المغربي المعاصر.

لكن لماذا يتعمد محمد عز الدين التازي زرع المسافات وتشظية الشخصيات؟ لماذا يقسو على أبطاله إلى حد تقطيع أوصالهم؟ هل قسوته رد على قسوة الواقع واصطدام الحلم بهذا الواقع؟ هل هي قسوة على الذات تعكس رثاء لأحلام حميمية للكاتب بحثت عن تجسيد لمنطقها في هذا الواقع فلم تستطع له تجسيدها؟ هل هي مجرد انعكاس لسمة تطبع أديبا المعاصر وتجسد الحس المساوي العام إزاء الزمن المغربي؟ قد تكون هذه القسوة ناجمة عن هذا العصر أو ذاك، أو عنها جميعا. لكن الشيء الأكيد هو أنهما قسوة تقع في مكان وسيط بين المودة الحاملة المستذكرة لمتخيل الطفولة القاسية وبين الرهبة التي تطبع علاقة كاتبنا بهذا الشمال الذي جعله مرادفا للقسوة والجريمة. إنها قسوة تنبني دائما على المفارقة، على احتلال موقع وسيط بين أصناف الخطاب. لكنن أليس الإبداع في عمقه وأساسه إلا خلقا لعالم ثالث يخفف اصطدامنا مع الواقع؟

## المراوغة والاقتناص خطاظة لقراءة تجربة الكتابة لدى التازي

عبد الحميد عقار

يعتبر محمد عز الدين التازي من بين الكتاب المغاربة القلائل الذين حققوا في مستوى النشر تراكما إبداعيا لافتا للنظر، قياسا إلى الظروف والملابسات التي تتحكم في نشر الكتاب الأدبي، وفي تداوله وتسويقه بالمغرب. إن ذخيرته الأدبية تبدو غزيرة إلى حد ما. فهي تتألف من اثنين وثلاثين مؤلفا أدبيا: سبع مجموعات قصصية، وثلاثة عشر رواية، وثلاث دراسات نقدية، وكتب للأطفال والفتيان، ونصوص مسرحية، فضلا عن أعمال أخرى توجد في انتظار النشر أو قيد الطبع.

تكمن دلالة هذا التراكم، في وجود نوع من الانتظام في الإيقاع والاتصال في الحلقات بين التأليف والنشر، وبين القصة والرواية، وبين الخطاب والخطاب الواصف، وبين التجربة والكتابة.

هكذا تبدو الكتابة بالنسبة للتازي، فضاء للاستغراق والانغماس الوظيفيين. فعبر الكتابة يتأمل لحظته، ويسائل أفاقه واستيهاماته، وفيها يدرك كينونته. هذا الفضاء يشيده الكاتب ويحياه بمثابة تجربة. فاللعبة المسلية

للكتابه لديه اشتها للمُتَمَنِّع، أو بالأحرى مراوغة واقتناص: (اهدئي أيتها الرواية، فلسوف أراوغك كما تراوغيني إلى حين أن أطمئن على أنني قد اقتنصتك).

للتجربة في هذا السياق معنيان أو مظهران بينهما تلازم: الخبرة من حيث هي حصيلة اندراج ومشاركة في لحظة تاريخية و وجودية وثقافية تشرط وجود الكاتب، وتجعل منه ذاتا فاعلة منفعة بالمحيط، وبمكونات الأنا، بالذاكرة والمقروء. ومعنى (المحنة) أو الاختيار بوصفه معاناة شخصية لعقد التجربة الإنسانية الملموسة، حيث لا يكون هدف الذات هو إيجاد الحلول للمعضلات، بل محاولة الاستلذاذ بها، أي الصياغة والتشخيص الجماليين لما يتعذر تصويره خارج إطار التخيل. الاختيار (خليط عضوي مكون من المغامرة، والاعتراف، والإشكال، والقداسة، والأزمات، والافتقادات).

فالتازي الكاتب يتمثل إذن تجربته، أي حضوره، و وعيه، واستيهامات أفقه، في الكتابة و بها وعبرها، هذا الارتكان للإبداع الأدبي بالبعد الأنطولوجي، هو منبع ما يميز الكتابة القصصية والروائية لدى التازي وبعض الكتاب المغاربة الآخرين، من توتر وقلق حادين. ولا غرابة في ذلك، فالتازي ينتمي لجيل من الأدباء تبلور تصوره للكتابة، وتشكلت رؤيته للذات وللعالَم وللآخر، في سياق مناخ مشدود إلى قيم التمرد، محفز بروح التجديد و التجريب، مسكون بالشك والمساءلة. يتعلق الأمر بمناخ حقبة خصبة بتوتراتها و صراعاتها وأوهامها، تمتد بين مطلع الستينات ومطلع السبعينات تقريبا.

إن ملمحي القلق والتوتر يترجمان في مستوى الكتابة لدى التازي عبر حرارة الانفعال وحدته، وغياب الاطمئنان للموجود، وعدم الركون ليقين ما، بما في ذلك يقين الكتابة ذاتها، وعبر الإلحاح على عنف اللغة في مستوى التصوير والوصف، باستدعاء استعارات الدم والكوابيس والأوهام، والمشاهد ذات الظلال والإيجاءات السوداوية. غير أن هذا القلق متحرر مع ذلك من العدمية. إنه بالأحرى ثمرة تلاقح هاجسين يسكنان الكتابة: هاجس الشك والتجريب، و هاجس التأسيس والتجاوز والتوق إلى الأفضل والأرحب، ضدا على (حصار الأبراج الشبحية التي تقف أمام العين)، وبعيدا عن أزمنة المحارق ومهاوي الأحلام، ومن أجل تجاوز كتابة (الحقائق التي فيها تلغى قوة الخيال).

لتجربة الكتابة لدى التازي بعد ذلك، جمالياتها ومجال تمييزها، فالتراكم في حد ذاته، ومهما تكن دلالاته، ليس بالعنصر الحاسم في تقدير مكانة الأديب، وتقدير ما لإبداعاته من خصوصية.

إن التازي ينطلق في الكتابة من وعي نظري يسند الموهبة ويغذيها، ويعمق التجربة وينوع تجلياتها. هكذا تصبح الكتابة في القصة والرواية لديه، موضوعا للإبداع وللتأمل في آن واحد. يتحقق ذلك من خلال العناية بالكشف عن أسلوب التقنية الروائية البديلة، والاشتغال على استعارة الطرس، وعلى التناسبات الثقافية، سواء أكانت متخللة، أم في شكل عتبات.

هذه التناصت تصل النص بما هو خارجه، والأدبي بما هو غير أدبي. هكذا يتضاعف النص لانبنائه على مسارين: حكائي و تنظيري، وتتضاعف بسبب ذلك، الأسئلة حول الكتابة و حول الواقع، وتندرج الكتابة في منطوق الممكن متجاوزة منطق الأحداث.

إن البناء و التشكيل متعدد المستويات و المكونات. هذا التعدد يمس مادة التأليف فيضفي عليها تنوعا في المرجعية، و غزارة و تدفقا في الشخوص، أو في المحكيات، أو في المشاهد والنبرات، وذلك هو مصدر ما نلمسه في قصصه و رواياته من تشابك بين ما هو خيالي مفترض، وما هو واقعي معاد تشخيصه وتأويله، بين الملتبس والمبهم، وبين ما هو مباشر ومسمى بوضوح، وبين آثار المقروء، وامتدادات المعيش.

هذا التعدد، يمس طرائق السرد و وسائل التعبير الأدبي، فيحول القصة والرواية إلى مساحة للتوتر والصراع والتعارض بين الأساليب والقوالب والصور، فيصبح الشكل بسبب ذلك، يتسم بالتركيب، لأنه نتاج التوالد واللامنتظر، أكثر مما هو ثمرة السببية الموضوعية، ولأنه حصيلة حرق الخطية.

واللافت للنظر في هذا الشكل بما هو تجريد، هو الدائرية المكسرة الاستدارة والانغلاق. ففي جل روايات التازي، هناك في الغالب، سيرورة تنطلق، ثم تمتد و تلتوي و تتشعب، قبل أن تعود في النهاية إلى نقطة الانطلاق. فنهاية الرواية تناظر بدايتها، لكن بقيمة مضافة، تتمثل في ذلك التنوير أو تلك الإضاءة التي تلقى عليها على التباسات البدء ومبهمات. هناك مظهر آخر لهذه الدائرية، تجسده بعض الصور النووية التي تكاد تكون من لوازم السرد والكتابة الروائيين لدى التازي، من ذلك مثلا: صور المدينة المقتولة، والأحلام الكابوسية، تجارب القتل الشاقة، ومنظر الدم المسفوح، والاستدعاءات الغريبة. لكن هذه الدائرية بعيدة عن الانغلاق، إذ هناك دوما بين البداية والنهاية، سلسلة كبيرة من مكونات اللاشعور والمخزون الثقافي وتعقيدات الواقع، وتارة نحو إغناء الرواية ببعض تفاصيل اليومية والمرئي، و تارة نحو أسلوب الهزل و التفكك.

هذا الشكل المنبني من الدائرية المكسرة، يبدو ذا فاعلية أدبية في تفتيت صلابة الواقع، والتقاط تفاصيله ومنحنياته، فالواقع في سيرورته متشعب و بعيد عن الخطية والانغلاق. وهو شكل ذو فاعلية أيضا في مستوى التأليف، إذ يتيح للكتابة تلك الفسحة من اللعب على التخوم بين ما هو خيالي متصل بالممكن والمحتمل، وما هو واقعي متصل بالتجربة والملموس.

في المستوى الأول، تفتتح الرواية على عوالم ما هو عجيب وغريب، وعلى لحظات التذكر والاستيهام، وبالأخص على الحلم. الحلم في روايات التازي وقصصه ذو وظيفتين: تكوينية ودلالية، إنه يحضر بوصفه مادة، أي تحقيقا متكررا لرغبة مكتوبة. ويحضر من حيث هو صورة وأسلوب يُدَوِّثُ اللغة، ويجذر الخطاب فيما هو ذاتي وخصوصي وحميم. إن قصة الحلم، هي بشكل ما، قصة تعاسة أو نكبة أو حظ عاثر، وهذه هي الأجواء التي تنتفسها الشخوص المتخيلة وتستوحىها، وتقاومها بالحلم أو بالكابوس في قصص و روايات التازي.

وفي المستوى الثاني يضيف المؤلف على ما هو خيالي وتخييلي من ابتداعه، سمات توهم بالواقعية، عبر أسلوب الوصف و التصويري للكائنات و الأشياء و المشاهد والفضاءات، من خلال الخطوط و الألوان

المتشابهة والظلال الموحية. ويستوحى الكاتب في ذلك ثقافة بصرية غنية، تجعل من العين و الرؤية منبعاً لإدراك العالم والاستمتاع به، و تجد في (رأي العين لذة تشبه الوصول).

وفي كل ذلك، تلعب اللغة دوراً تشكيميا واستعارياً بالغ الأهمية. فالاشتغال على اللغة ومستويات التعبير، هاجس يحضر بقوة في الكتابة لدى التازي، وقوام هذا الحضور، هو التكتيف والترميز والتجريد، مما يقرب اللغة من المنزع الشعري، وينحو بالكتابة و الرواية تحديداً نحو الرمزية الكثيفة، فالمؤلف حريص على توليد الصور والامتاليات، شغوف بالتقاط صور اللغة في الفضاءات المستحضرة، معني بالتفاعل النصي في مستوى التركيب، بين صيغ الحكى الشعبي و الحكى التراثي وتقنيات السرد الجديدة. ونلمس بالإضافة إلى ذلك، انفتاحاً للكتابة لديه على أساليب التوضيب السينمائي في مستوى التقطيع السردى، من خلال التكرارات والإرجاعات والخدع التصويرية.

إن الكتابة بهذه المقومات، تتحرر من وهم الموضوعية، لأنها تغدو عندئذ، هي (تفجير مكامن الرؤيا والخيال). لكنها تظل، رغم ميسمها التجريبي المهيمن، منغمسة في الواقع، مشدودة إلى أسئلة الراهن. فالصور و المشاهد السردية ذات النفس الشعري الواضح، واللوحات، والتلوينات اللغوية والتشكيلية، كل ذلك يوحى بجذرية الرفض والنقد.

إن عوالم التخييل السردى لا تقطع الصلة باليومي والمتحول. والجملة الاستهلاكية ل(أبراج المدينة)، ترسم ظلال هذا الاتصال وهذه الجذرية، وتنهض بمثابة نواة لها، ستعمقها القصص والروايات التالية للكاتب: (المدينة تحتضن نفسها وتنتظر ساعة الميلاد).

ولعل اللعب على الحدود بين الموت وانتظار ساعة الميلاد، وبين الواقع والحلم، وبين الاستلذاذ بالكتابة كفعل جميل، والاستلذاذ بتشخيص الإحساس بالمرارة وبالخيبة بل وبالمطاردة كأفعال تنقيصية مرفوضة. هو ما يؤكد عمق الارتباط بين كتابة تجريبية منفلته من سلطة النموذج الجاهز، وبين واقع هلامي مستعص على الإدراك والإمسك. هنا بالضبط، تكمن أهمية تجربة الكتابة لدى التازي، ومن هنا تتجدد مكانتها ونسغها الخاصين.

## الكتابة تبعث ذاتها من الرماد

محمد عز الدين التازي

في حالة تأمل الكاتب، لذاته الكتابة، ولوعيتها بالكتابة وبالعالم، ولطرائق إنتاج هذا العالم من تنوعات المحكي السردي وأشكال البناء والتخييل؛ فان هذا التأمل، \_ حتى وهو يتخذ موقعا خارج الكتابة (قبليا أو مصاحبا أو بعديا)\_ لا يشتغل إلا كتأمل، ومحاولة فهم، وارتداد مناطق كاشفة من التفكير.

وهذا التأمل، بما يحاول أن يجيب عنه من أسئلة، أو ما ينتجه من أسئلة، هو انشغال ضروري ملازم للحظات قلق بناء بيت الكتابة، أو بيوتها، مدنها وخبرائها وعرضاتها، انحناءاتها وشموخها. وهل من وظيفة للكتابة سوى أن تشغل ببناء بيتها من مواد متنوعة وطرائق متعددة في البناء؟

عموما، سوف تبقى لهذه اللحظة المتأملة براءتها، حتى وان تسلحت بوعي نظري نقدي، كما ستبقى التلقائية هي الموجه الحميم للكتابة، والوقود الذي يذكي نارها، والوهم الجميل الذي يجعلها رهانا على حياة مضاعفة، متعددة مناطق السر والسحر والوضوح والالتباس.

هي لحظة تأمل لا تستدعيها مناسبة تقدم شهادة عن التجربة، أو عرض حال الكاتب مع الكتابة أمام شهود عيان أو فضوليين أو حكام الأدب والنقد وحكمائهما. بل هي لحظة قلق لها عنفها وعنقوانها، ولها كذلك النسيان الجميل لما كان قد كتبه الكاتب، فهذا النسيان هو ما يعفيه من أن يقع في مطبات ومزالق التعلق التقديسي بالنموذج والنمذجة، أو اللجوء إلى الحديث عن مراحل وتحقيقات لتجربة كتابية من شأنها أن تتأبى عن النموذج، حتى نمودجها، وان تفسد على الذين ينشغلون بالراحل والحقب حساباتهم وتصنيفاتهم.

من شأن تأمل الكتابة لخالها، في ديمومته، أن يذهب في اتجاه النسف والتدمير، بحثا عن شكل أو أشكال جديدة لا صلة لها بالقوارب الجاهزة، حتى وإن كانت مبتدعة من قبل الكاتب نفسه. مظاهر التكرار في كل تجربة كتابية (استلهاج التاريخ، توظيف اللغة الشعرية، اللجوء على فضاءات ومدن معروفة قصد كتابة غير المعروف عنها، استثمار طرائق الحكيم الشفوي واللغة الدارجة...) كلها مظاهر يمكن أن تعاود خلق وجودها الخاص في العمل السردي الخاص، وعبر هذه التكرارات نفسها، وعلى سبيل المثال، فما كتبه عن فاس في "أبراج المدينة"، يختلف تماما عما كتبه عنها في "المباءة". وفاس في "مهاوي الحلم"، تختلف عنها في فراغ يشبه العدم.

الكتابة لحظة عدمية، تمتد نحو الوجود، أو هي وجود ناسخ للوجود الذي قبله. لأنها لا تستنسخ العالم كما هو، وإنما تنهياً لأن تبني عناصره وتفصيله من بناء لا يشبه البناء.

الكتابة وهي غير قابلة للتعريف الجاهز الذي يختزل طرائق اشتغالها وأنواع بنائها للأشكال، هي مغامرة حياة أخرى للإنسانية، تمتح من أبهاء التاريخ ومن تفاصيل اليومية والمحلي وتستفيد من تجارب وصراعات الإنسان مع قوى الظلام وأعداء الديمقراطية وحملة شعارات التضليل والعشائر وهي تتحارب، ولكنها وهي تمتح من ذلك، تنظر إليه كمرکز، وكأسطورة، حتى وإن كانت الأساطير معاصرة، أو لها وجودها الخاص في عصرنا.

تاريخ الكتابة، وإن كان تاريخ أفراد، هم الكتاب أنفسهم، فهو تاريخ ملغم ببياضات ومثاهات وتحولات قد تكون غريبة عن منطق تاريخ المجتمع والسياسة والعمارة والحروب.. لأنه تاريخ يسكن إلى منطقته الخاص. هو تاريخ الأشكال إذا شئنا، إن كان للأشكال تاريخ يهتم به تاريخ الأدب، وهو تاريخ للأساليب الأدبية، وأثر الذاكرة التراثية، وتاريخ وجدانات وتجارب يتمها في الفرد مع الجمعي، وبهذا المعنى، سيظل كل من عنترة، المتنبي، ابن رشد، غارسيا لوركا، كارلوس فوينتيس، إسماعيل كاداريه، نجيب محفوظ، عبد الرحمان منيف، إلياس خوري، محمد برادة وأحمد المديني، معاصرنا مادامت المعاصرة. فكتاباتهم تظل أبداً، في لحظة تزامن، حتى مع انتماء كل واحد منهم إلى مرحلة أو عصر أو اتجاه في الكتابة.

الكتابة هنا كالقراءة، لا زمن لها، فأنا في زمن واحد أقرأ لكل الغابرين والحاضرين، وما المانع في أن تحتزن الكتابة طاقتها المستقبلية، وقدرتها على أن تحترق الأزمنة والعصور، لتبقى محافظة على نصاعتها وقوتها وطاقاتها الخلاقة؟ هذا يحدث بالفعل، إذا اختزنت الكتابة قدرا من المعاناة، والصنعة، وزواج الممكن بالمستحيل، وإذا تخلقت من معناها ككتابة، ومن موادها وهي تتصاهر وتتذوات وتتخلق في صلب رحم مهمته هي إحصاب اللغة وإحصاب المخيلة وإحصاب تعدد المواقف من العالم.

وكما أفهم تنسب هذه المواد إلى تنوعاتها، فإن المعيش واليومي، والمتذكر والمعلوم به، والتراثي والتاريخي والأسطوري والشعبي، هي مساحات لتنوع الثقافة والفكر والمعاناة الإنسانية واحتمالات الرمز وممكنات اللغة، ولذلك، فإن الرواية في اعتقادي، يمكن أن تتعیش على لحظة تفاصيل، ومواد يمكن أن تنضد من جديد، ويمكن للكتابة أيضا تسرح في تلك المساحات المتنوعة، والتي تصنع من تعارض انتمائها وتعارض لغاتها نوعا من المفارقة، والرواية تقوم في مستويات كتابتها على المفارقة.

ساعة تصبح الكتابة مشروعاً للوجود، وشرطاً أساساً لاستحضار لحظاته وتعثراته ويقينه وحيوته وريحه وخسرانه، ساعتها يحق للكاتب أن يقول أنا كاتب. إما الإعلام والدعاية الترويجية والجوائز ومناورات صانعي النجوم، فهي لا تراهن عادة، على الكتابة، بل على الكاتب. وهذا الأمر ربما، يجعلنا نتأمل علاقة الكاتب بالمؤسسة، سواء أكانت للكاتب أو للمثقفين، فالمؤسسات عادة، لا تضع كتاباً، ولكنها تؤسس وجودها على تجمعات الكتاب ورغبتهم في أن يذوبوا نوعاً من الجليد بين خصوصية تجربتهم في الكتابة، بكل ما تستأثر به من "أنا" لها نرجسيتها أحياناً، وبين رغبتهم في الحوار واللقاء والإصغاء. وإذا كانت هذه الرغبة في إذابة الجليد، تصطدم بجليد آخر، له صلابته وقوته على التدمير، فإن الكتابة تظل هي الملجأ الوحيد، لأنها مؤسسة ضد المؤسسة ولأنها حياة مضاعفة بين صخب العزلة وعزلة الصخب، حيث يتجلى العالم تجلياً وجدانياً وتصوفياً بعيداً عن نقيق الضفادع.

الكتابة لا يقين لها، فإذا كانت ترفض النموذج، أو المثل الأعلى، لأنها لا يمكن أن تتغلب في النموذج أو أن تظل سادناً في محراب تقديس ذلك الأعلى، إذا كانت ترفض ذلك، فإنها تتحرر من النموذج والمثل الأعلى (حالة شكسبير وشوقي) لكي تلجأ إلى التلقائية، وعي تلقائية تفجيرية، تفجر سكونية الخطابات وجاهزية العوالم وتراض الأفكار وأحادية النظر إلى الأشياء والأحداث والذات وموضوعها.

الكتابة كتفجير. هذا ليس شعاراً إشهارياً أو تضليلاً، لكنه تعريف من تعاريف الكتابة الممكنة.

الحلم انفجار والغضب انفجار والضحك انفجار والوقوف أمام المرأة والمحكمة والبرلمان ومراكز الشرطة انفجار. والوقوف أمام مرايا الذات والمجتمع انفجار. والجلوس أمام الجريدة انفجار والحرب انفجار. والخيانات انفجار. والبكاء انفجار، وإلى آخره، واستعادة التاريخ انفجار، لأن كل هذه الحالات، هي تملك وضعها وأوضاعها الأخرى، المقابلة لضعاف أخرى من التذكر والنسيان، وضعاف من هذيان الذاكرة ومحكي التاريخ ولغنت اللغة وهي تراود القدرة على الكلام.

إنني لا أجد تحديدات محددة، لمعنى أن أكتب، أو لما أكتب، وهذا الوضع قد يبدو قلقاً، ومخاتلاً، وواعياً بذهاب نحو المستحيل ولكن الذهاب في الكتابة هو أجمل ما في الذهاب، لأن المصائر ليست أبداً إلا في قبضة المجهول. ما الذي سوف أكتبه غداً؟

أصنع خططاً وتفصيل ومسودات وأوراقاً سوادها على بياض وكل ذلك منذور لمزق سوف تطيرها الرياح (حالة الذي جاء لكتابة تحقيق عن أصيلة في روايتي "رحيل البحر"). وهي حالتي تماماً.

هي خيبة الكتابة التي تمنع النرجسية من أن يصرح بها الكاتب، خيبة من الداخل، من بيتها الخاص الذي لا يروم الكاتب غير بنائه، وهي خيبة تتضاعف في مستحيالات السلم العالمي، وحق الشعوب في الأمن الدولي والداخلي وحسن الجوار، وحق الطفل والمرأة والرجل والإنسان عموماً في ممارسة عيشه الكريم وتعبيره الشجاع عن موقفه من الحزب والسلطة والذات والمجتمع.

هو نجاح الكتابة في ألا تستظل لمظلة أحد، وأن تمارس وجودها في صحراء أو بحر أو غابة، في وجود ممكن ومستحيل، حيث لا رقابة للدين والأخلاق والمجتمع، إلا رقابة الكتابة على ذاتها وهي تنكفى على ما يبني البناء. وأقول بشجاعة، إن خرق تلك الرقابات جميعا، عبر الكتابة، يمكن أن يتم من أنها كمؤسسات قد خرقت ذاتها بذاتها، وصنعت الهوامش لمراكزها، والمعارضات لأنواع تقديس وجودها، والكاتب ليس متناقضا مع وعيه الخاص، ولكنه متحرر منه أيضا، من أجل أن تصبح الكتابة حاملة لأنماط من الوعي والسلوك والممارسة اليومية التي لا صلة لها بحياة الكاتب اليومية، أو بوعيه الخاص، أو بموقفه الشخصي من المرأة والمجتمع والتاريخ، ومن ثمة فلا محاكمة.

المحاكمات كانت دوما جاهزة، عبر تاريخ الإنسان، لأنها كانت تريد أن تستنطق الكاتب بما كتب، أو القائل بما قال، أو المفكر بما فكر، وكل ذلك إنما يتم في استحضارات لها كونيتها، لا لحظيتها، وأصحاب حسابات اللحظة، هم دائما صانعو المحاكمات.

وليس من خوف على الكتابة من أن تمتلك براءتها، وقدرتها على امتلاك ربيع الأشياء، وخصوبة الذاكرة ومجاهة اليومي، فالكاتب منذور للهباء، والكتابة منذورة للبقاء. وإذا ما امتلكت الكتابة رؤية كلية تختزن العالم وتحتزله عبر ترميزاته الممكنة، فإنها سوف تفسد منطق التعليل، أي علة وجود الكتابة بوجود الكاتب، كما كان النقد التاريخي يريد أن يذهب إلى ذلك، فسقط في فساد العلل.

الكاتب والكتابة مرارا أرادت أن تكون مشروحة، أو مضاعفة للصور (بدل عكسها)، وعبر تشويشات جمالية وتوهيمية آسرة للحظات الفتنة الهاربة.

الرؤى وإن تجلت، ذاهلة، ومذهلة، مسبوكة في لغتها أو لغاتها، فهي مزيج أشياء قد تكون لا رابط بينهما، ولا صلة لها بالتجربة المباشرة لحياة الكاتب، مادام قادرا على امتلاك العالم عبر هذه الرؤى، التي هي جماع أشياء، وعلى منح الكائنات النصية حريتها في التشكل والقول والوجود، وعلى ملامسة حجر الواقع مع جهر التخيل، وعلى وقد نار اللغة. وسواء رمت جنية بحجر، أو ارتج قاع النفس بالحسرة والتهيان والظنون، أو التمتع أشعة صباح خريفي، أو ماست صبية بين الدروب، أو تتهتت الكتابة في بجرانها وجالت في أنحاء عوالمها تجوس الخطى حذرة من مغبة التقليد والاحتذاء، وسواء أحاء الربيع في الخريف، أو خاب فأل رجال السياسة أو تبزل ما بين العشيرة بالدم، أو غاب القمر من وراء حجاب، فإن هذه الحالات وغيرها، إنما هي حوافز داخلية تنفر غزالات الكتابة وذوات الكواعب المياسات لتدخل الوهم في الواقع والواقع في الوهم، ولتنسل الحكاية من الحكاية. القوى الخلاقة، الكامنة في جنينية العمل الروائي، هي ما يدفع به نحو وجود الوجود. لأنه لا يحاكي الأصل، الذي لا أصل له، وإنما ينشئ معارضته التخيلية على منطق التكسير الباني للأشكال.

وحتى وإن كانت الخطى والخطط عمياء، فإن عماها يقود إلى تبصر باطني يسعى إلى توليد اللحظات وتناسل المحكيات وترتيب أنواع الدخول والخروج من حكاية إلى حكاية حيث لا باب. أو هي باب الأبواب.

للكتابة كل هذا الجنوح الخاص، فالكائن متعدد مظاهر الحضور، والعالم متعدد زوايا الحضور، ولذلك فإن تأمل الكاتب لذاته الكاتبة ولوعيتها بالكتابة والعالم، هو مشروع منفتح، دائم التحول، وإعادة النظر، مسكون بقلق مضاعف هو قلق الذات والمجتمع والكون، فجواب اليوم هو سؤال الغد، ومثولية النص هي الذريعة لتخريبه عبر بناء نص مغاير، فما الذي تجديه المفاهيم والتنظيرات، سوى أنها تعين على تحديد خريطة هذه الفوضى؟

حالات الذهول، العميقة جدا، إن تحققت فه تدعو عالما جديدا لأن يتشكل، قبل أن يبدأ دور تصنيعه وصناعته في الكتابة. وحالات الذهول تلك، هي التي تستفز الكتابة وتدعوها إلى يقظة عميقة كما هي حالات ذلك الذهول. هو ذهول في أوجاع العالم وأبنيته وخرائبه وحدائقه وحرائقه وأنحائه. ذهول يستدعي تفاصيل كل ذلك، عبر الحكاية والمحكي، والمواد القابلة للتشخيص.

وحتى وإن ضاع الكاتب في ذلك، فالكتابة تبعث ذاتها من الرماد.