

بوابات العالم

تجربتي في كتابة القصة والرواية
المحتويات

تقديم:

- كتابة الرواية تضاعف من العيش في الأماكن والأزمنة.
- شجرة الرواية.
- الكتابة الروائية والتعدد.
- سفر الكتابة.
- فاس في تجربتي الروائية:
- 1 - وكأني فاس في انحدارها نحو المغيب.
- 2 - مرآى فاس في مرايا الكتابة.
- 3 - فاس المستعادة.
- 4 - فاس ربيع الذاكرة.
- 5 - فاس وطن الدهشات الأولى.
- طنجة في تجربتي الروائية:
- 1 - مغارات الكتابة.
- 2 - من مغارات الدم، إلى مغارات الكتابة: نص على نص.
- 3 - لطنجة أبهاؤها.
- "رحيل البحر": عن معنى الكتابة وسحر المكان الروائي.
- حول الرافد الفلسفي لكتابة الرواية.
- ملاذ الكتابة.
- سيزيف روائيا: أربع ملاحظات حول قراءة الرواية وكتابتها.
- الإقامة في الكتابة.
- الإبداع والهجرة: أي ممكن لعلاقة ممكنة؟
- في رواية الفتيان: عيوشة امرأة الشمس والقمر.
- القصة القصيرة والرواية: تكامل بين زمنين إبداعيين.
- حارس بستان الحكايا، أو زفء الثياب البلبية.
- القصة القصيرة: التجسيد الجمالي وتشخيص الواقع.
- تجربتي في القصة القصيرة مع القراءة والتلقي.

تقديم

هذه مجموعة من الشهادات التي قدمتها حول تجربتي في الكتابة في كثير من المناسبات. وعلى تفرق تلك المناسبات، فقد أتاحت لي الفرصة لتأمل تجربة الكتابة ومساءلتها والنظر إلى مكوناتها الخطابية وعلاقتها بالإنتاج والتلقي. تحاول هذه الشهادات النظر إلى فعل الكتابة من الخارج، أي وهو يصبح موضوعا للتأمل والمساءلة والبوح، بعد المسافة الزمنية التي تكون قد تحققت بين الكتابة والنشر، وهي مسافة ضرورية لوقفات كهذه، تسمح بالمساءلة والتعليق على التجربة والتحشية على بعض النصوص، أو التعرض لسيرة الكتابة بما هي سيرة تتعالق مع سيرة الكاتب، أو هي سيرة نصوص تبدأ من لحظاتها الجنينية الأولى، وهي مجرد انطباع أو فكرة في الذهن، أو رعشات للقلم على الورق لم تجد معناها بعد، إلى أن تصبح وجودا نصيا يتخلخل بوجود آخر لذاته من خلال الكتابة والمحو، وإلى أن تظهر كثير من القضايا المتعلقة بالناشر، وبالقارئ، وبالناقد، وبالمؤسسة الثقافية. تأملات من هذا القبيل، لا يكون لها مجرد تقريب هموم الكتابة ومشاغلاها من الجمهور، في

المناسبات التي قدمت فيها شهادات في بعض المحافل، ولكن يكون لها - إضافة إلى ذلك - نوع من الحافز على تأمل آخر هو تأمل أفق تجربة الكتابة ومساراتها واشتغالها على التنويع الأدبي للأشكال، أي بما يعني تنظيراً يصاحب ممارسة الكتابة، ويبحث في طرائق تشكلها وفي تجديد موضوعاتها وفي اندراجها في استراتيجية أو استراتيجيات للاشتغال الأدبي. فلم يكن الأمر مجرد وقوف عند عمل صادر قصد جعله موضوعاً للحوار المباشر مع القراء والمهتمين، بل إن هذا العمل يصبح بعد تأمله منفتحاً لمسار تجدد من خلاله الكتابة أدواتها وتقنياتها ونظرتها إلى العالم. وما كان القصد في اللقاءات المباشرة مع الجمهور، والتي قدمت فيها تجربتي، هو شرح العمل، أو تلخيصه أو تقديم موضوعه، فذلك حتماً لا يفيد في شيء، ما دام لا يغني عن القراءة التي هي قراءات ربما كانت تتبدل مفاتيحها من وقت لآخر. كما لم يكن القصد هو الدفاع عن العمل لأنه ليس متهماً بجريرة من الجرائر. بل كان القصد هو أن يتحول الكاتب إلى قارئ لعمله، يسأله كما يسأله الآخرون، يعلق عليه، يربط بينه وبين تجارب أو أعمال أخرى تتقاطع معه أو تلتقي أو تتباين، وهي مناسبة للكاتب لكي يجد نفسه قارئاً لعمله وسط جمهرة من القراء، على اختلاف أنواع قراءتهم ومواقعها، ولذلك يحضر نوع من التجرد النسبي لصاحب العمل عن عمله، والنظر إليه نظرة فاحصة ومتأملة، تعيد للكتابة خصوصيتها كما تعيد للقراءة بهاءها. وأحياناً فهذه الشهادات قد حاولت أن ترفع اللبس عن قضايا الكتابة، كالمفارقة بين الشخص والشخصية، والمفارقة بين الذات الكاتبة والذات النصية، وتأمل ماهية الكاتب والكتابة في زمن الخسارات، وكيف يمكن للواقعي أن يحل في الأسطوري، لا كهروب من الواقع ولكن كمحاولة لفهم العالم من خلال المنظومات الكبرى التي انبنت على المشترك الإنساني. ما معنى أن نكتب الآن، وأن نُقَرَّبَ الكتابة والقراءة من الناس، بكل ما تتضمنه من واقع وتخيل، حتى ونحن لا نتوفر إلا على إمكانيات بسيطة لهذا التقريب؟ وما معنى أن تصبح الكتابة بالنسبة للكاتب رهاناً على وجود أعمق وأكثر قيمة من الوجود في سطحته ومبتذله وغبائه؟ وما معنى تمثيل الكتابة للعالم، وكيف تتمثله؟ هذه المعاني وغيرها، هي موضوع لأسئلة تعالجها الكتابة نفسها بطرائقها الخاصة، كما يعالجها الكاتب وهو يقف أمام مرايا الكتابة العاكسة لعوالمها المحيرة، الغنية بالشخصيات والتفاصيل، كما يقف الكاتب أمام مرايا القراء، ومرايا الحاضرين لتقدم هذه الشهادات إليهم. الهوامش والتعليقات على النصوص والتحشيات حولها قد تكون كذبا آخر كما هو كذب تلك النصوص. والكاتب من شأنه أن يتجشم عناء هذا الكذب المضاعف، في كتابة نصوصه وفي الشهادة على ما كتب، أما الناقد فهو كاتب آخر، ربما كان من شأنه أن يجد المفتاح السحري في هذه الشهادات، أو يرمي بها في سلة المهملات، وهو يبحث عن المفتاح. كتابة الرواية تضاعف من العيش في الأماكن والأزمنة

أولا

-1-

ما هي الرواية؟

وهل ما كتبه من أعمال أسميتها روايات، هو انسجام مع ما يمكن أن يتشكل منه جنس الرواية من حدود. أفهم الكتابة الروائية على أنها كتابة مفتوحة على الواقع والتخيل، بكل ممكناتها وطاقتها في خلق العوالم. لكن العلاقة التي تؤسسها الرواية بين الواقع والتخيل هي علاقة لا تحيل إلا على واقعها ككتابة، أي تشكيلها لملاحه وبنائه

لعوالمه ونسجها لتفاصيله وتوتراته وقدراته على تدميره والسخرية منه حتى وهي توهم بواقعيته، لأن مهمتها هي البناء والتدمير، وفي ذلك تمارس التعبير عن رؤيتها للواقع، وعن متخيلها الذي هو استحضار لأحداث وشخصيات من عالم الأحلام والاستبهامات. إن مستويات الحكى، قد يكون لبعضها منطق للحكاية ولكن بعضها الآخر يسعى لتكسير ذلك المنطق، وحيث لا مبتغى للحكاية وهي تسرد غير اللعب الذي يوسع من عالمها ويربك مساراتها ويبنيها على غير ما هو جاهز من أنماط البناء، لا ليزرع في ثناياها المفاجآت، كما هو حال الرواية البوليسية أو الرواية القائمة على التشويق، ولكن لجعل منها برمته مفاجأة، لأنها كشف واكتشاف. الرواية ليست محكيا يقوم على سرد الوقائع وحسب، فهي لا تفعل ذلك إلا لكي تجعل من تلك الوقائع مساحة للتخييل الذي يضيء على الواقع واقعية أكثر من واقعيته، بما تتناوله من أحداث وقائع، وما تخصه من أوضاع بشرية وتحولات مجتمعية وطقوس وعادات ورموز. لكن الرواية تُمرِّقُ غشاوة الواقع وجاهزيته باستحضار أزمنة تقع خارج زمنه الخاص، وأمكنة لها سريتها وسحرها، وشخصيات من عوالم تغريبية لها قلق الأحلام والكوابيس والرؤى العجيبة، وهو ما يوسع من قاعدة المحكي في الرواية، ويفتح أبنيتها على الممكنات التي تخلقها الكتابة نفسها، بدهشة الكشف والاكتشاف، وحيث لا يوجد العالم جاهزا في الحكاية، بل إنه يتكون ويتشكل وهو حامل للتصدع والفراغات. بين رواية تقدم العالم كما هو، أي كمعطى جاهز، ورواية تبني عالما من التعدد والتنوع، يتبدى للمتأمل في هذين النوعين من الكتابة الروائية، أنه أمام شكل تقليدي للكتابة وآخر حدائبي، فالأول سكوني والثاني دينامي: - الأول يحكي الحكاية ليوهم بواقعيته. - والثاني يكسر الإيهام بالواقع ويجعل من الحكاية ذريعة لارتداد عوالم الممكنة وتفجير خطية الزمن وتنازل الفضاء، ومن ثم فهي تبني شكلا يبحث عن الشكل من خلال مغامرة التأليف بين المواد ومغامرة تطويع اللغة (اللغات) وردم الهوية بين الواقع وأسطورة الواقع. ليس ثمة حد فاصل بين رواية تقليدية وأخرى حدائية إلا من حيث تلجأ الرواية الحدائية إلى التشكيل والتنوع، وهما مقومان يتجددان باستمرار، في أوضاع لا نهائية تستمد ديناميتها من استراتيجيات الأشكال. من هنا، فالرواية الحدائية لا تحكى شفويا إلا بما يضعف من خواصها الكتابية في اللغة والتشكيل، بينما الرواية التقليدية يمكن أن تحكى شفويا لأن قوامها هو الحكاية، وسلطتها محدودة في وضعيه السارد ودوره في خلق الانسجام بين الشخصيات وبين زمنها وبين مسرح الأحداث. الرواية التي تنحو منحى حدائبي تلجأ في معماريتها إلى اعتماد العناصر المتباينة (شخصية تراثية وأخرى تاريخية وأخرى ورقية /مكان جغرافي ومكان أسطوري /زمن للحلم وأخرى للمعيش...)، فتحتاج إلى انسجام من آخر بين هذه المكونات. الجمالية هنا تعتمد على التأليف الذي هو فعل للكتابة، يتجاوز سمة التراكم، إلى سمة إشاعة خيوط لا مرئية للنسيج، يدركها القارئ من خلال طبقات النص ومعنى معناه وتشابك أبعاده ومكوناته.

2

أعرف أن الكتابة لا تقدم حلولاً لمعضلات اجتماعية ولكنها قد تكشف عن تلك المعضلات، وبما هي قلق يضاهاى أو يضاعف من قلق الحياة. أصبحت أعيش حياتي مضاعفة، بين عيش عادي كالذي يحياه الآخرون، وعيش أكثر أهمية، وهو ما راهنت على أن يكون أكثر اكتشافا وتجليا للوقائع والأوهام والأحلام، أكثر كشافا ودهشة واختراقا لسطوح الأشياء و المبتذل من تشكيلات الواقع والبحث عن الاستثنائي والخصوصي الدال والرامز فيه،

وما كان يمكن لذلك أن يتحقق دون متابعة يومية للتحويلات التي يعرفها الواقع، ورصد لمكوناته السياسية والاجتماعية والثقافية. بهذه المتابعة الممهورة بالقلق، تكون الذات الكاتبة مرصداً لتحويلات الواقع والمرئيات والمسموعات والمقروءات، أي أن المرئي والمُشاهد والمكتوب، كنصوص ثقافية، سواء كانت تنتمي إلى الثقافة الشعبية أو إلى الثقافة العالمية، هي العناصر الأكثر تغذية واستحضاراً للمواد التي تتألف منها الرواية، فضلاً عن تجارب المعيش التي تتحول إلى جراح محفورة في ذاكرة تستعيد النسيان. الذات الكاتبة تتحرر في الكتابة، وتصبح لها سلطتها على التقاط تفاصيل اليوم، وتبئير الصور في الذاكرة، والمزج بين الشعري والنثري في الرواية، وتقديم كل هذه الممكنات والمدخرات للشخصيات الروائية، حتى تستقل بنفسها وبمصائرهم وبنضرتها إلى العالم، وحتى تتغايير، وتتعدد. تعلمت كيف أبنى الشخصيات باستقلاليته عني، ودون أن تحمل أفكاراً أو مواقف أو نظرة محدودة للحياة، بل منها تعلمت أن أعد نظري للمواقف ولأنماط العيش ولتفاصيل الواقع وللغات ولتداخل الوقائع بالرموز والأساطير، إيماناً مني بأن المغرب متعدد في الثقافات واللغات، ولا بد من التعايش داخل هذا التعدد. وبذلك التعلّم نفسه، وسعت من أبعاد الشخصيات، وتنويعاتها، واختلافها عن بعضها، وعني بالتأكيد، وحيث تساعد قدرة الكتابة (وصنعتها) على خلق العوالم والشخصيات والفضاءات بدلالاتها الاجتماعية وعمقها النفسي وسماتها المميزة. في ممارسة هذا الخلق للعالم الروائي، أو لعوالم روائية، كنت أتحرر من أفكارى الخاصة تجاه الحياة والوجود، وحتى وإن كانت كل شخصية من شخصيات أعمالى الروائية تحمل أثر خفياً من تجاربي في المرئي والمسموع والمقروء، فإنها ظلت تحررنى من ضيق النظرة للعالم، ومن أي موقف جاهز، ومن أي نزوع محلي أو إقليمي أو عرقي، وبالرغم من أن فاساً قد احتلت مكانة هامة في أعمالى الروائية، فقد جعلت مدناً مغربية أخرى، وغير مغربية، فضاءاً لأعمالى، انطلاقاً من إحياءاتها وخصوصيتها التي تسمح بإغناء العمل الروائي، فلا قداسة للمكان في الكتابة، ولكن المكان له سحره وإحياءاته وسلطته التي تؤهله لأن يدخل عالم الكتابة.

- 3 -

توالت الأعمال الروائية التي كتبتها، مراهنات من خلال أوقات كتابتها على ألا أقيم في عيشي الخاص إلا بما هي إقامة للعبور، بينما إقامتي اليومية، لا تجعلني أعيش إلا في عالم الكتابة، مع أماكن قصية كما أنا أحب التخوم، ومع شخصيات لها من مسحة الواقع ومن طابع العجائية كما أنا ذات مضاعفة ومتعددة، بتعدد (الشخصيات)، واقعية، تاريخية، عجائبية، أسطورية، ففي المعيش الخاص أرى نفسي أعيش حياة أسرية عادية وأمارس مهنتي كمدرس وأركب الحافلة فأتشاجر مع المزدحمين فيها ورصيدي البنكي هو دوماً في حالة دين، لكنني مشرق وذاهب في تجليات هي ملكي وليست ملك أحد، وهي التي تذهب بي دوماً إلى الجمع بين التقاط تفاصيل طرية من اليومي، تجمع بين الواقع والإشاعة التي هي خيال الناس حول الواقع، وبين طاقة للإختزان والتحويل، اختزان المعارف والمدركات والمرئيات وتحويلها إلى مدخرات للمرئي والمشاهد، يضاف إلى المقروء، والمعلوم به، وإلى صخب ذاكرة لا تكف عن استدعائها للصور والتفاصيل. وهو تقليد دائم لرؤية وتمحيص المقروء والمشاهد، ولتحليل الشائعات على ضوء العقل، لقراءة الحاضر في الماضي، ولجعل الحواس أداة لتجلية الظاهر في الخفي، واستثمار كل ذاك في الكتابة، ولهذا أعتبر نفسي قريباً من الجنون، أو من حالة تجلي الصوفي، أو من

حالة نبوءة لا تبشر ولكنها نبوءة عصرنا الجديد، ولهذا لا أعتبر الكتابة مقاولة، أو مشروعاً لاستثمار مادي أو معنوي، بل أعتبرها سياقاً قادني إليه تجربة في الحياة، كما لم يولد أحد وهو على حال، ولكنها مصائر نختارها لأنفسنا، فمن أجل الكتابة كرهان، عشت متعا مع أصدقائي الكتاب، لكنني عشت قلقاً كبيراً وتضحية بأشياء غالية، من أجل أن أحافظ على وضعي ككاتب.

- 4 -

في اليوم الذي سوف أكتب فيه سيرة حياتي الخاصة، سيتبدى من خلالها أنني سوف أكتب عن شخص لاعتن شخصية متخيلة، وسيبدو للقارئ جلياً أنني لم أكن أكتب في الرواية عن ذاتي من خلال الآخرين (الشخصيات الروائية)، وهذا لا يمنع من الاعتراف بأن معيشاً حقيقياً قد تحول إلى سلطة للتخييل، حتى وما خلقت من شخصيات في أعماله كان من حيث التجربة والمعاناة والشهادة على تحولات الواقع أهم بكثير مما عشته أو شهدت عليه، وما فكرت يوماً في شخصية روائية هل هي تضاهيني أو أنا في حياتي الخاصة أضاهاها، بل فكرت في وضع أساس هو إضفاء طابع المعنى والخصوصية على تلك الشخصيات، وبكل الوسائل التي تمكنني منها الصنعة، وممكنات التخييل. لم أكتب الرواية لكي أصفي حساباً مع أحد، أو مع حزب أو نخبة اجتماعية، وإنما كتبت من أجل أن أبني عوالم، وأن أجعل تلك العوالم تتشكل بكل تفاصيلها ومقوماتها ومكوناتها الشخصية والفضائية، لتدل علي تمزق الإنسان، وأوهامه التي يحيها بين الخطيئة وبين أن يكون ضحية أو جلاداً، وبين أن يحلم أو يرى موته، وبين أن تكون الحياة أسطورة أو أسطورة واقع، يحيها كائن اجتماعي، سياسي، في أوضاع متبانية ومتناقضة. وإذا كان هذا هو حال الذات الفردية فهو أيضاً حال الذات الجماعية، وهو حال المدن، باعتبار المدينة ومنذ وجودها التاريخي وإلى الآن، منذورة لاستيعاب تجمعات بشرية كما هي منذورة للخراب، أي أنها منذورة للحياة والموت، فلا تبقى منها التواريخ والذكريات، ولكن يبقى منها شيء مهم، وهو استعادة حياتها الخاصة في شريط الكتابة عنها، لا للتوثيق، ولكن لبعثها من الرماد.

5

ستكون هذه الأفكار، هي التي ترسبت في لا وعيي الثقافي، أو بعضها على الأقل، وأنا أتجه بتجربتي في الكتابة الروائية، اشتغلاً على المكان، أو بالأحرى على محاولة جعل الاشتغال الروائي يقرأ المكان ويصفه ويوسع من عالمه ومدركاته وشخصياته (أو أشخاصه) ليصبح فضاء للكتابة الروائية. هذا الوضع لا يتحقق ببساطة، فمجيء مكان جغرافي للكتابة، لا يعني وصف أنماط العيش فيه ومعمارياته والقيم الاجتماعية التي تسوده والثورات التي تحدث ضداً على تلك القيم وهي تبشر بقيم أخرى. فربما كان الوضع سيؤدي إلى كتابة رواية تاريخية تستمد مادتها من الوثائق. لم أطمح إلى هذا المطمح، بل سعيت إلى تبوء الحكاية والمحكي في الفضاء، باعتباره شخصية، أي بما هو مركز للاهتمام، لا على مستوى الوصف، والتقلبات الزمانية، بل لأن الكتابة بكل إمكاناتها تخلق له معنى غير معناه المعروف والمتداول، فكأنه عالم بدئي، يتخلق في الكتابة، يوجد وقبل أن يوجد، بصعده وانهاراته، وبأشخاصه الحقيقيين وشخصياته المتخيلة، باختراق سريته وطقوسه وذاكرته، وبحياة الفرد والجماعة فيه، وبسيرته الخاصة.

-6-

الأجناس الأدبية قواعد والقواعد قابلة للخرق. وكل التنظيرات المدرسية التي تُعرف الرواية والقصة القصيرة والكتابة المسرحية وغيرها هي

مقتربات أو مداخل أولية لتعاقد بين القارئ والكاتب على ماهية وطبيعة المقروء. وفي شأن الكتابة الروائية ومداراتها وتقلباتها وهي تحاول تحديد الأشكال وبناء العوالم، لا توجد حدود أو تعاليم أو قواعد، بل توجد تجسيدات نصية، تسعى إلى كتابة النص بما يجمع بين تصورات غائمة وغامضة لمنحاه وتوجهه وبما تنجزه الكتابة من نصية لها ما لها وعليها، وهي في جميع الأحوال تضعنا كقراء أمام نوعين من النصوص: - كتابة فقيرة بموادها التأليفية، فقيرة بلغتها، فقيرة في أن تحيل قارئها على ذاته ومجتمعه و تاريخه، تنتهي إلى نهاية واثقة من أنها هي أفضل النهايات. - وكتابة مقامرة ومغامرة، تغتني لتفتقر، وتوسع من عوالمها ليضيق العالم، تعدد من أصواته السردية ولغاته فتكتشف أنه لا يتعدد، تصنع نهايته المفتوحة فتكتشف أنه من خلالها ينسل نصا من نص. كاتب النوع الأول معتد بنفسه وبإنجازه، وكاتب النص النوع الثاني قلق وحائر ينكر ذاته لا تواضعا ولكن لأنه شكاك، يؤمل في أن القيمة لن تتحقق إلا فيما سيكتبه، لا فيما كتبه. كنت واعيا بمثل هذا الفارق، منذ بداياتي الأولى. ولذلك لا يعجبني أن أتحدث عن ذاتي ككاتب وعن هموم الكتابة إلا في المحافل التي أعرف أن مثل هذا الحديث يههما، حتى مع عدم يقيني بيقين في الكتابة، فجنس الرواية ليس يقينا ولكنه محاولة للتجنس، لا للتجنيس.

-7-

حياة النص في القراءة، ومع ذلك لم أطلب من أحد أن يكتب عن أعماله، ولا أوحيت له بذلك، لكن نقادا وباحثين وطلبة، أعرف بعضهم ولا أعرف بعضهم الآخر، قد انتبهوا بذلكاء القراءة إلى بعض المناحي والنواحي الخفية في أعماله، فالقراءة فعل للكشف والاستكشاف عن شبكات النص الخفية والظاهرة، ورغم تمنعه عن القراءة الواحدة، الأحادية، فهو ينكشف بين قراءة وأخرى، محتفظا بوضعيته السرية لكشف محتمل.

-8-

كم الأعمال الذي أنجزته لحد الآن، هو نتيجة عكوف يومي على الكتابة، وبحث في مكوناتها واستثمار كل ما يجعل منها اقترابا من خلق الأشكال ومحاولة للقبض على تجليات الواقع بغناه وتعدد مظاهره في الكتابة. من عمل لآخر، أتجدد و أقترح عوالم أخرى لمغامرة جديدة، ولا يهمني الكم في حد ذاته بل إن ما يهمني هو أن أكتب ما لم أكتبه من قبل، وما يلاحقني، هو غواية الكتابة.

ثانيا

-1-

في حالة تشكل محكيات أعماله وعوالمها من فضاءات المدن، فقد تكون هناك بكارة للمكان، أو نمط أصلي أسطوري، أو اكتشاف أول لطاقت الرواية كعالم تخيلي وللمكان الذي تذهب الرواية إليه أو تحل فيه لتبدأه أو تبادئه، كي تكشف عنه أو تكاشفه، وتصغي إلى صخبه وأصواته السرية، قبل أن تمنحه معناه، أو أن تكتب المعنى من تجلياته الاجتماعية وأبعاده التاريخية، وأن تؤسس لرمزيته من الخصوصية التي يحتلها كمكان. قد تكون فاس هي المرأة الأولى، امرأة الكتابة، الرحم والمنبع، البشارة والخسارة، التذكر والنسيان، منها انطلقت في أرض الكتابة لكي أتوسع في فضاءات أخرى أو أماكن ليست مدنا، صارت هي الأخرى امرأة أولى، ورحما للكتابة. وقد تصادف أن ذهبت من فاس عبر الكتابة إلى طنجة وأصيلة والرباط ومرتيل، إلى المقبرة والضريح والمصحح العقلية وحواف الأماكن المنسية، وحيث كان نداء الكتابة قادمة من تلك المدن والأماكن التي عانت من اغتصابها الرمزي عبر

تواريخ وأنواع من المعيش يحتاج متخيل الكتابة إلى استبطانها وبعث لحظات صعودها وانهارها. رواية الفضاء لا تسكن في مديح أو هجاء المدن، أو النظر إليها من وراء قداسة ما، بل هي كواقع متخيل تسعى إلى الإمساك بجدل الموت والحياة في المدن، والاقتراب من كائناتها التاريخية والواقعية والمتخيلة وهي تتساكن في فضاء المعيش وصراعات اليومي وكابوسية الأحلام وغلالات الفرحة العابرة بين الظل والضوء. فالرواية لا تكتب التاريخ، والروائي ليس مؤرخا ولا نساخا للواقع، وإنما هو يبحث عن لحظة من لحظات رمزية العالم عبر الكتابة، وحيث يتداخل الواقعي مع الأسطوري ويتساكن التاريخي مع اليومي، فيشيع بين الشخصيات الروائية كل ما هو ثاو بين السري والمعلن، بين المقدس والمدنس، بين مثولية تفاصيل الواقع وبين الماوراء، بين الموت والحياة.

- 2 -

تثقيف النص الروائي يعني انفتاحه على الخلفيات الثقافية للشخصيات الروائية، وهذه الخلفيات لا تعني حضور خطابات ثقافية فوقية، عالمة، بل تعني جملة من المكونات و التجارب والأفكار، وهي تتحول إلى ممارسة لليومي، وحيث يتأطر بها ذلك اليومي. فالرواية ليست كَمَا من المعارف والمعلومات، وإنما هي حياة تعيشها الشخصيات، لها خصوصيتها المحلية والاجتماعية والثقافية، تتجسد في الرواية عن طريق التشخيص، وبذلك تختلف الرواية عن رواية الأطروحة، التي هي رواية تجعل من بطلها أو أبطالها حاملين لموقف أو وعي أو وجهة نظر تغيب فيها ذواتهم الفردية وهواجسهم ومعاناتهم فيتحولون إلى مجرد معبرين عن أفكار. لكن التعالقات النصية هي التي تسمح بتحويل نص سابق إلى نص لاحق، عن طريق المعارضة أو التحريف أو المحاكاة الساخرة، ومن خلالها يصبح النص الروائي جماعا لنصوص، ويصبح مكونا من طبقات نصية، وحيث يتفاعل النص الروائي مع نصوص أخرى، فيكتسب نوعا من الأسلبة. والتناس مظهر من مظاهر هذه التعالقات، يؤشر على ما يمكن إن تزخر به الرواية من حوار يقيمه نصا مع نصوص أخرى، لكنه ليس اعتمادا للرواية على المصادر والمراجع، بل هو امتصاص وتحويل لنصوص أخرى، تلتقي أو تختلف مع منحي الرواية ومعناها، وهو ليس مجرد حشر لنصوص خارجية، بل هو اشتغال وظيفي، دلالي وجمالي. في بعض الروايات التي كتبتها تحضر هذه المستويات من الاشتغال، وخاصة في (رحيل البحر)، (فوق القبور، تحت القمر)، (أيها الرائي)، (المباءة)، وفي (زهرة الآس). التجريب كما أفهمه، تقنية روائية تضي طابع الشكل على الرواية، وإن كانت هذه التقنية لا تخلو من أبعاد دلالية وترميزية، تحضر من خلالها نصوص دينية أو ميثولوجية أو تاريخية وأخرى شفوية ترجع إلى الذاكرة الشعبية.

- 3 -

الرواية والتاريخ بينهما أكثر من علاقة، فالرواية محكي لأحداث متخيلة والتاريخ محكي لأحداث مهما تظاهرت بأنها حقيقية فهو تحمل في كثير من الأحوال طابع التخيل. فالكذب الروائي، قد يجد نفسه كثيرا في الكذب على التاريخ، ذلك أن الذين كتبوا التاريخ كانوا يصورون الأحداث والأشخاص التاريخيين بأمزجتهم ومواقفهم وقدرتهم على تصوير لحظات ومواقف وأحداث لم يعيشوها ولم يشاركوا فيها وإنما تخيلوها، حتى وهم يدعون اعتماد تاريخهم على الوثائق والأحداث المعروفة، فالبياضات التي يملأها المؤرخ بخياله تجعل منه كاتباً لروايته للتاريخ، والرواية كجنس أدبي هي ما يكتبه الروائي عن أحداث وشخصيات من خياله، لكنها لا تؤرخ لتاريخ غير تاريخ تحولات مفهوم الأدب ومفهوم الكتابة

الروائية، ولا تؤرخ إلا لتاريخ الأشكال كما هو معروف في نظرية الأدب . بهذا المعنى فالتاريخ الذي تسلسل إلى ثقافتي الشخصية، وإلى أعمال الروائية، كان مجرد نصوص لا حقيقية لها، بل هي نصوص تصور عوالم وأبطال وحرور ووقائع وضحايا وجلادين، نصوص منتقاة من حيث لها سحرها وغناها ونبضها بالحياة، وما عدا ذلك لم يكن يهمني في شيء. لم أكتب الرواية التاريخية ولا أفكر في ذلك، وهي على أهميتها في تاريخ الرواية، وحاضرها، لا تعينني. يعنيني أن نصوصا تاريخية بعينها تسمح بأن أجعل منها مادة تجمع بين الواقع والتخييل، وإعادة كتابة تلك النصوص، توجج في سؤال وظيفتها في النص الروائي الذي أنا بصدد كتابته، فهي تخدمه وليس هو ما يخدمها، وهي توسع من قاعدة محكية ومن أبهائه ومساراته وأنفاقه الضيقة ومن عتماته وأضوائه، فهي تلوينات وتنويعات للمحكي، وما عدا ذلك لا يهم. في تاريخ المغرب، صارت كتب مثل (الاستقصا) للناصر، وتاريخ الضعيف الرباطي، و(القرطاس) لابن أبي زرع، و(جني زهرة الآس) للجزائري، و(روضة الآس) للمقري، و(سلوة الأنفاس) لمحمد بن جعفر الكتاني، و(وصف إفريقيا) للحسن الوزان، و(المسالك والممالك) لأبي عبيد البكري، وكتابات جرمان عياش، وما كتبه الأجانب عن تاريخ المغرب، كتبا قريبة مني، بكل صخب تواريخها التي تعرضت للبنية الثقافية والمجتمعية، وتاريخ الملوك وأعوام السبب وصعود السلطة السياسية أو اندحارها على يد سلطة أخرى، وتاريخ الأماكن، والأضرحة، وتاريخ الصمت والخراب. الرواية تحتاج إلى هذا التاريخ، لأنه في نهاية المطاف حكايات، وإذا كان الروائي فنان الحكاية فهو يبحث عن التنوع ليس هاجسا مجردا من البحث عن التأليف بين العناصر المتباينة والمتعارضة، لأن أصعب مهمة تواجهها كتابة الرواية هي التأليف، أي البناء.

-4-

بين كتابة النص وإعادة كتابته تظهر إمكانات كثيرة للتحويلات الأسلوبية، وتجاوز بعض التكرارات غير الوظيفية، ومحاولة إضفاء طابع البنية على النص، مما يشيع فيه تكاملا وانسجاما غير مثاليين، ولكنهما يرأبان صدعا في بناء. سوف تحدث مسافة لا بأس بها، بين نص (رحيل البحر) الذي نشرته المؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت، سنة 1983، وبين نص (رحيل البحر) الذي نشرته مؤسسة منتدى أصيلة في عام 2002. النص الأول، وعند مراجعته من أجل التحضير لطبعة ثانية بدا لي مثقلا بالتكرارات غير الوظيفية، يقول ويعيد القول، يكتب اللحظة ثم يعيد كتابتها، وهذا شأن المسودات لا شأن الكتاب المصفى والمقطر الذي يقدم للقراء. حاولت وأنا أقوم بالتصحيات المطبعية أن أمد يدي إلى تشذيب حذيقه النص، فترددت، واستشرت مع عدد من أصدقائي النقاد حول موضوع ربما لم يتداوله النقد، وهو موضوع أحقية الكاتب في أن يعيد صياغة عمل سبق له أن نشره، وكلهم دعوني إلى التصرف بما أراه، وبما لا يفقد النص روحه وهيكله الأصليين. قمت بتعديلات لعلها كانت في البدء تكثف من النص وتقيم أوده، على مستوى حذف مقاطع سردية أو فقرات، وتوجت مقاطعه بعناوين (أحاديث)، فكل مقطع هو حديث لشخصية سواء أكانت بطلا أو مكانا، كما أعدت الصياغة لبعض الفقرات، وحذفت كل ما كان تحاملا سياسيا أملتة المرحلة التي أصبحت متجاوزة اليوم. هل كنت خائنا للنص الأول، الذي اعتبره بعض النقاد رائدا للحدثة الروائية في المغرب، وعنه كتب رشيد أوترحوت علي رسالته الجامعية تحت إشراف الأستاذ أحمد يبوري التي قدمها لكلية الرباط؟ القراء أمام نصين، لم يخن أحدهما الآخر في طرائق تشكيل

الكتابة إلا بما تكون الخيانة جميلة وجمالية، ولكن ربما يجد القراء أنفسهم أمام تشذيب لحديقة أكل اليباس من بعض أغصانها وكان لابد لها أن تحضر من جديد، بدافع من أن الكتابة تتجدد. وفي مناسبة جمععتني بالروائي الأردني إلياس فركوح، حدثني عن قراءته ل (رحيل البحر) و(المبأة) التي وجد فيها تغيرا في طرائق الكتابة، وكان معنا في الجلسة أدباء منهم الفلسطيني وليد أبو بكر والتونسي صلاح الدين بوجاه والعراقي عبد الرحمن مجيد الربيعي، فأخبرت إلياس بما قمت به في الطبعة الثانية من تحويرات وتعديلات، لكن وليدا اعترض، وقال هل يمكن لكل كاتب أن يعيد كتابة ما كتب، وإذا كان الكتاب سوف تصدر منه عشر طبعات فهل عليه في كل طبعة أن يقدم لنا كتابا جديدا من كتابه القديم؟ ارتبكت وأحببت أن أوضح السياق الذي دعاني إلى إعادة النظر في نص (رحيل البحر)، وأعلمت بأن مثل هذه الطبعات وبهذا العدد لا يحظى به غير قليلين من الكتاب العرب، وتحدثت عن أن كل نص هو جرح، ولذلك فهو لا يداوى إلا بجراح النبش فيه ومداواته بجراح أخرى. لم أقل إن شيئا جديدا قد دخل في صلب الرواية، وهو ما اعتري تلقيا غير النقدي، وحيث حسب واحد من أبناء المدينة أنه (وهو شخص) يتماهى مع (شخصية) من شخصيات الرواية، فكانت لي معه قصة، أضفت جزءا قليلا من ملامحها إلى الطبعة الثانية للرواية، وأنه هدد بقتل الكاتب، متوهما أنه أحد أبطال الرواية. فكرت في كتابة نص مكمل ل(رحيل البحر)، أسميته مؤقتا (نساء البحر) كتبت منه أزيد من مائة صفحة، ثم تركتها للنسيان. ثم جاء يوم أردت فيه أن أضف كل رواياتي على الحاسوب، لحفظها، وربما إدخالها في موقع على الإنترنت، ضمن النشر إلا إلكتروني، فبدأت ب (أبراج المدينة)، ووجدت أن النص ليس هو ما كنت أريد، فقامت بتعديلات وتحويرات أسلوبية، وب حذف صغير وإضافات صغيرة. لكن ما تلاها من أعمال روائية ربما بقي على حاله. الكتابة النصية ليست حالة نهائية ولا يمكن أن تكون، لأن الروائي لا يكتب وثيقة، بل هو يحتاج دوما إلى ملاعبة البناء، واللغة، وزحزحة بعض التفاصيل، فليس هناك نص مكتمل، ونهائي، لأن الأعمال الخالدة هي التي يمكن أن تحمل هذين الصفتين، وأما الأعمال المكتوبة بقلق اللحظة والمرحلة، فهي دوما في حالة إعادة للنظر، فهي عبر تمزق الكتابة وعنفها، كما هو تمزق وعنف الواقع الذي تحيل عنه، تظل في حالة نكران لنصيتها كسكونية، لأنها تبحث عن دينامية دائمة، سواء بقلم كاتبها، أو بتحفيظها لقراء محتملين.

- 5 -

لم يكن (ابن ضربان الشرياقى) غير ضمير للكاتب والكتابة، اكتشفته مع كتابتي ل (المبأة)، ثم عاينت فيه ضميرا حيا لا مرثيا لقلقي الخاص، وأنا أكتب، وأفكر في البناء، وفي الشخصيات، والأماكن، وفي الذات الكاتبة والذات القارئة. نصوصه التي جعلت منها عتبات نصية، كانت تحضر بموازاة مع ما أكتب، أو ما أفكر في كتابته، ومنا كنت أقرأه، فأحيانا كنت أصير أنا بورخيس أو المعري، الكاتب الأعمى الرائي، وأحيانا كنت أصير واحدا من الشعراء الصعاليك أو من شعراء الطروبادور، كما كنت أصير ممجدا لرامبو فالزمن هو زمن القتل، والحياة قطرات من السم نتناولها لحظة بعد أخرى بما يشبه الموت البطيء، أو ممجدا لملانو كونديرا، فالكائن لا تحتمل خفته، أو لإيميل حبيبي فأنا المتشائل، وما أكثر لحظات الحيرة، وهي لحظات تبدد الكتابة بإعجاز ما سبقها من كتابة، ولا شيء، لاشيء في النهاية. لكن (ابن ضربان الشرياقى) يعرف أكثر مما اعرف من أسرار الكتابة، و من

أسرار تاريخ السطوع والنضارة التي حققتها نصوص إنسانية، فهو المحرض على الكتابة، وهو المحذر من مغبة ابتذالها واستسهالها، وهو العين الخفية التي تراقب ما أنا فيه من ابتهاج وكأبة، وما أنا فيه من رهان على خسارة كبرى هي (بضاعة من لا بضاعة له) ، وسلعة لا سوق لها رائجة في القراءة ودور النشر والكتبيين، وهو يعرف لماذا ، ومع ذلك يحرضني على أذهب في المدن، وفي خلق حيوات للشخصيات، وفي الشهادة على الصعود والانهيار، أراه يبكيني ويشعر بغربتني، لكنه يواسيني بالمساءلة عما أكتب وكيف أكتب ولماذا أكتب ولمن أكتب، فهذا هو (ابن ضربان الشرياق). كائن نحت لغته من اللغة التراثية ، وأنا خالقه كشخصية جعلتها تتصدر عتبات نصوصي، لكنه غريب وغامض فهو مرة ضمير الكاتب ومرة ضمير القارئ ومرة أخرى يتسلل إلى تفاصيل الكتابة ليجادل أو ليحاور، أو لينصح أو لينذر أو ليبشر، فهو عارف بأكثر مما أنا عارف، رغم أنه صنو الكاتب، القارئ المحتمل، رفيق الغربة في لحظات الكتابة، الحلال لبعض المعضلات التي تتعلق بالبناء أو مسارات الشخصيات أو دقة الوصف، الرقيب المحبب، المستشار الأول. ماضي ومعاصر، تراثي ومزود بزاد اختراق الزمان والمكان ليجعل من التراث معاصرة، فهو قناع للقناع، يسكنني وأسكنه، أتمرّد عليه ويتمرد علي، وكلانا لا يحب أن يفارق الآخر، ولا يستطيع أن يستغني عنه، وهو يذكرني دوماً بأن كلام الليل يمحوه النهار، يعني بذلك أن الكتابة محو، أن المحو هو الفضاء الحقيقي للكتابة التي تحتاج دوماً إلى محو.

ثالثاً

-1-

جئت إلى كتابة الرواية من كتابة القصة القصيرة، ففي سنة 1975 صدرت مجموعتي القصصية الأولى (أوصال الشجر المقطوعة)، وهي نفس السنة التي كتبت فيها روايتي الأولى (أبراج المدينة)، وكنت قد أسميتها (رجل بدون طبقة)، كما كان محمد برادة هو أول من قرأها، بعد أن قدمتها إليه على أنها مسودة أولى، فلم يبد أية مقترحات لتعديل محتمل، ولكنه ناقشني في بعض التيمات، كانتماء البطل إلى اليسار وانتقاده للحزب والنقابة، وزواج صديقه المناضل الحزبي من "زرافة"، وضمير المتكلم في الرواية الذي لا اسم له، وأشياء أخرى. كان ذلك في مقهى غرناطة بالبطحاء، بفاس، يوم كان برادة يأتي من الرباط للتدريس بكلية الآداب بفاس، وكنت وقتها أتوفر على مال لا بأس به كنت أنوي طبع الرواية ببعض منه على حسابي الخاص، لكن المال تبدد، والرواية ظلت قلقتاً خاصاً بالنسبة لي وأنا أشعر أنها (غير مكتملة) حتى وليس هناك عمل روائي مكتمل، أو يجب أن يكون كذلك. كنت قلقتاً بذلك القلق المضاعف الذي تغذيه أسئلة ما تحولات الواقع وأسئلة تحولات الكتابة. وما كان ذلك القلق يبرر تسرعاً أو رغبة في التغيير من أجل التغيير، أو ظهوراً بالاختلاف من أجل الاختلاف، سواء على مستوى النظر إلى دموية المرحلة وسطوة الجنرال أوفقيير وانتكاسات محاولات التغيير، أو على مستوى صراع الكتابة الممكنة بتفجيرها لأشكال التقليدية مع كتابات أخرى تستنسخ الواقع ولا تعيد إنتاجه أدبياً، تكتبه كما هو ولا تفجره أو تنظر إليه من زوايا متعددة أو تنقله إلى حلم أو كابوس، فأية كتابة وأي واقع؟ أخبرني محمد برادة بأنه سلم للروائي عبد الرحمان منيف نص (أبراج المدينة) مع ديوان محمد الأشعري (صهيل الخيل الجريحة) قصد النشر في العراق. التقيت بعبد الرحمان مرتين في فاس وسهرنا في بيتي وتبادلنا أحاديث كثيرة، وكنت أنظر إليه كروائي كبير، فخرجت من قراءته لرواية هي موضوع شك وقلق لدى كاتبها، سواء

من حيث تمثلها للواقع ونظرتها إليه أو من حيث تعاملها من لغة تجريدية لم أفكر في أن تكون (تقية) بل فكرت في أن تكسر لغة الحكيم العادية، أو من حيث البناء ووقتها كنت قد قرأت رواية عبد الرحمان منيف (حين تركنا الجسر) وكتبت عنها دراسة مطولة هي التي نشرها بمجلة (آفاق عربية) العراقية. وفي يوم شديد الحرارة من أيام صيف 1978 سمعت طرقا على باب البيت، وكنت شبه عار، ففتحت الباب، ووجدت أمامي عبد الرحمان منيف، ارتبكت واستأذنته في أن ارتدي ثيابي، ولما دخل أطلعني على نسخة أولى من (أبراج المدينة)، وقد صدرت في بغداد. لعلي لم أفرح بصورها، فقد أحسست بالمسؤولية، وسألته عما وجد فيها من قيمة روائية فرد بأننا لو كنا قد تحاورنا من أجل ما يعيد كتابتها قبل النشر لكانت أفضل. وهو كلام صحيح لم أر فيه استرخاضا لأنه صادر عن روائي كبير. بعد وصول النسخ إلى المغرب أجرى معي الصديق رشيد بنحدو حوارا مطولا حول الرواية نشر بمجلة آفاق (العدد 5 من السلسلة الجديدة) وعقد لها اتحاد كتاب المغرب عدة جلسات للقراءة، حضرت بعضها، وأنا أشعر أنني لست متهما لكي أذافع عن نفسي، بل كنت أوضح سياقات كتابة هذا النص، وتعلمت من الكثير من الملاحظات، وكتب عنها عبد الجبار السحيمي ومحمد الهراي ونجيب العوفي، كما كتبت عنها عدة بحوث جامعية للإجازة، في عدة كليات، وكتب عنها الناقد حميد لحميداني فصلا من رسالته الجامعية بعنوان: (أبراج المدينة، وانتقاد إيديولوجية اليسار).

- 2 -

بين عامي 1980 و 1981، من شهر غشت إلى شهر غشت، كنت قد عكفت على تجريب هذه الممكنات، في كتابة نص روائي هو (رحيل البحر)، ادخرت له ذاكرة بالمكان ترجع إلى معاشته منذ نهاية الستينات، وحيث كنت قد زرت (أصيلة)، أول مرة للقاء بصديقي خليل غريب، للسفر إلى إسبانيا، وحتى زيارتي المتكررة لها في الصيف والشتاء، وما كنت أبحث عن مكان يكون موضوعا للكتابة، بل كنت أمارس عيشا عاديا من خلاله تجمعت تفاصيل حول الصيادين، ومدينة تعيش انقطاع الكهرباء في الشتاء وانقطاع الماء في الصيف. في الرواية ألفت بين عناصر منها ما يرجع إلى التاريخ والجغرافية من خلال كتابات الناصري وأبي عبيد البكري، ونصوص أخرى أسعفني أصدقائي من مكتبة كلية الآداب بفاس ومن خزانة القرويين. حكاية البحارة عن البحر، وثرثرات حمقى المدينة على أرصفة المقاهي وشرود بعض المقهورين يأخذوهم إلى الهذيان ومواضع بعض المصطافين، واللغظ، وتقاطيع المكان الذي لا يوصف ولكنه يرى قبل الوصف، والدروب النقية البيضاء، والحزن، والبوح، والمواربة، والجرائم التي يحكي عنها، والأعراس والجناز وممثل المدينة في المجلس البلدي، وأشياء أخرى كانت ترسخ في ذاكرة لا تحفظها كما هي، بل تبعثرها وتجعل منها فوضى للعين والحواس. تتجاوز هذه للحكايات مع عالم البحر، ومن تاريخ الناصري الذي أرخ من خلاله للمدينة، ومن كتابات الصحف التي جمعت منها قدرا كبيرا، ومع الموت والفراغ من حيث هما مكان للبعث وللامتلاء بالدهشة والاكتشاف، مع الموسيقى التي يعزفها متقاعدون عن الحرب الأهلية الإسبانية، ومع مرشدي السياح الأجانب، مع التشرد والطفولة الضائعة والشباب الذي يحياه الناس شيخوخة. وفي كل ذلك وجدت مادة للتأليف، ولكن كيف تنتظم في نص روائي، وكيف لهذه الفوضى أن تصبح كتابة مشروعاً للقراءة؟ لم أخرج من اعتكافي على الأوراق إلا وأنا في مهب ريح عاصفة هي التي جاءت إلى فاس فمزقت الأوراق ورميت بها من شرفة شفتي بشارع أحمد أمين، فرأيتها

تتوزع، تتجمع وتصد، وتشكل ما يشبه بركانا حممه من تلك المزق من الأوراق. كانت المزق هي ما كنت قد كتبت على الآلة الكاتبة، وأما النص الذي خطته بيدي فهو ما تبقى، ولذلك عدت أعكف عليه، ناظرا في زرم من الأوراق التي كانت تضم نصوصا تاريخية وقصاصات من الصحف، ورواية (أصيلا) لجميل عطية إبراهيم، الكاتب المصري الذي عاش في المدينة وكتب روايته عنها، ومذكرات عن عيشه هو نفسه في المدينة يوم جاءها مدرسا للرياضيات، ملاحظات عن الفرق بين عيش جميل عطية إبراهيم في المدينة كما قدمه لي شهود وتلاميذ درسوا لديه وبين مادة الرواية الحكائية. خلال ذلك العام الذي قضيته في كتابة (رحيل البحر) كنت أعيش محنة شخصية فكنت أجد في الكتابة والعزلة ملاذا لنسيان عيشي الخاص في عيش آخر أكثر رحابة وحرية، لكن الرواية، وبما لم يبهجني تماما، كانت قد تمت كتابتها، فلما زارني محمد برادة وإدمون عمران المليح والطاهر بن جلون، عرضتها عليهم، بغير فخر أو إدعاء، لأن جرحها كان يقيم كقلق في ذاتي، ومن حيث أنا شكاك دائما في قيمة ما أكتب، ولذلك لم أكن نرجسيا بل كنت وما أزال حاملا للوثرة قلق الشك والحيرة في البناء والشكل واللغة فلم أطمئن في يوم ما إلى نص إلا بفرح أول بتشكله يأتي تأمله فقلق وريبة وخوف من أن يكون نصا يسيء إلى كاتبه أكثر مما يضيف إليه جديدا أو يمنحه قيمة ما على مستوى الكتابة. بدا الفرغ على محمد برادة وهو أول من تصفح المخطوط وقرأ منه شذرات، وقال لي لقد تغيرت. وأمسك الطاهر بنجلون بالمخطوط الذي كان ضخم الحجم بحكم أنه مكتوب على وجه واحد للصفحة بالآلة الكاتبة، وبعد نظره فيه وتمحيصه، قال لي إنك تمزج بين الشعر والنثر، وهذا ما أفعله أنا، ونظر عمران إلى المخطوط فقال لي بارك الله فيك، الحياة ضيقة صغيرة، ولا يمكن أن نوسعها، وأن نعيشها إلا بزمن أكبر هو زمن الكتابة. لم أكن أحتمي بأسماء هؤلاء. بل كنت أحتمي بسماء للكتابة لا سقف لها، كعهدي بنفسى بحياتي الخاصة، فيوم أبيت تحت سقف أحمد الله على أنني لم أبت في العراء، لأنني عشت تجارب كثيرة للمبيت في العراء، وهو عراء مغر، له ابتهاجه بالأمدينة، ولا سقف، ولا عمران، ولكنه أيضا يستحضر بدفق كبير من الذكريات مدنا وهي تتشكل عبر تواريخها وأناسها وتقاليد العيش فيها. ستطبع (رحيل البحر) في بيروت، وسيقول لي عبد الكبير الخطيبي بعد أن قرأها، إنه لم يكن يحسب أن كاتباً مغربياً بالعربية يمارس الكتابة بهذا الشيق. (رحيل البحر) هي روايتي الثانية، كتبتها بعد نزعة تجريبية طغت على روايتي الأولى (أبراج المدينة)، ولذلك كان لا بد من صوغ حكايتي متعددة المكونات متباين في طرائق الاشتغال. ولأنه رواية لا تنتهي بنهاية كنص مفتوح، فقد كنت قد سوت صفحات طويلة لمشروع رواية متناصلة منها أسميتها (نساء البحر)، ثم صرت في طريق الرائي، راء الرواية، فمزقت أوراقها مزقا ورأيتها تتطاير وتحدث الزوبعة نفسها التي كانت قد أحدثتها مزق النص الأول، فسمعت لها أنينا هو أنين أرواح الكتابة.

-3-

بعد (رحيل البحر) ، كتبت (أيام الرماد) بين أكتوبر 1981 ونوفمبر 1986، وأعدت كتابتها بين أكتوبر 1990 وسبتمبر 1991، محاولا أن أرتاد عوالم جديدة ، وأن أؤسس لشكل روائي جديد. ففي (أيام الرماد) عدت إلى تجربة معيش عشته في قرية (المنزل) التي عملت بها مدرسا بين أكتوبر 1970 وأبريل 1971 عشت فيه مع سكان القرية وضعا مذهلا كان قد خلف في نفسي أثرا أو في ذاكرتي جراحا لا تنسى. في القرية نفسها رأيت تجاوزات السلطة وممارسة رجالها لقهر السكان، وتعرضت للاغتيال بسبب

ما كنت أنشره في جريدة العلم من مقالات يوم كان الصديق محمد الأشهب يشرف فيها على صفحة (مع المواطنين)، ومحاولة الاغتيال جاءت في ليلة رمضانية خرجت فيها لشراء السكر، وفي الطريق، ومن عد، وقعت صخرة بمحاذاة بسنتمرات، صخرة هي التي رأيتها في الغد في نفس المكان، ولا بد أن يزحزحها عشرة رجال أقوياء من مكانها يدفعوا بها نحو ذلك المهوى الذي هو الطريق الذي كنت أمر منه، ومن عجب من نفسي أنني قد مضيت لشراء السكر، ولكنهم في الغد اعتدوا على أختي فضيلة التي كانت وقتها تقيم معي بالضرب، وسلبوا منها حقيبتها المدرسية، وجاء من قبض على أحدهم فسلمه لمقر القيادة، ثم ليخبرني ورافقني إلى هناك لكتابة محضر، فأكرر موظفو القيادة عليه أن يكون قد سلمهم أحدا بتهمة ما، ولما ذهل أمام الحادث نصحتني بأن أغادر القرية، ثم كانوا يطرقون باب بيتي، الحديدي، بحداث لها صدى في عمق الليل والضبع نفسه كان يأتي من المغارات المجاورة ليقف تحت شرفة بيتي معولا بعويله فلما أخرج إلى الشرفة وأضيء الضوء أراه يهرب، فقد كان الضوء العمومي ينقطع مع الثامنة مساءً، وكان السكان يشتكون من أن الضباع تجول في الطرقات وتقف عند أبواب البيوت. في (أيام الرماد)، لم أوظف هذه التجربة الشخصية، بل استدعيت من معناها ما هو جمعي، دال وقابل للترميز، فخلقت على سبيل الفانطاستيك وضعية الأم التي تتحول إلى ست نساء متشابهات، وخلقت شخصية (حامد العسلي) الطالب بكلية بالرباط ابن القرية الذي يعود إليها ليكتشف واقعها، وليكتشف الوضع الذي صارت عليه الأم، وهو ست نساء على نفس القامة والهيئة واللباس. تعني هذه الكتابة الروائية في (أيام الرماد) أنني كنت أجعل من الواقع متخيلا، ومن التخييل عمقا استراتيجيا للكتابة التي لا تستنسخ الواقع كما هو بل تكتبه بدهشة الكشف والاكتشاف. ولأن الرواية نشرت لدى اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ولم تصل منها إلى نسخ قليلة، ولم يقرأها القراء في المغرب، حتى وقد حظيت باختيارها ضمن أفضل 105 رواية عربية.

- 4 -

لكن (المبأة) تولدت في خلال الفترة نفسها، فكتبتها بمجاورة مع كتابة (أيام الرماد)، على اختلاف الموضوعين. ففي (المبأة) حضرت فاس من جديد، ومن خلال (قاسم الورداني) مدير السجن الذي تحول إلى مجنون يسكن في مقبرة باب الفتوح، بعد اعتقال ابنه الطالب والمجيء به إلى نفس السجن، وحيث تعلم من نيته وفلسفته في الأخلاق ومحاورته للزرادشتية وفكرته عن الإنسان المتفوق. لكنها فاس ليس وحدها هي (المبأة)، بل هي مبأة مغرب نظام سياسي فاشي تسلفت خرائبه إلى النفوس والأرواح، وإلى ذوات المواطنين، وحيث يشهد جنون (قاسم الورداني) على أن الرفض هو تعبير عن خلل كبير يبدأ من السلطة السياسية وتنتهي إلى المعاناة الفردية.

-5-

كتبت روايتين قصيرتين هما: (فوق القبور، تحت القمر) و(أيها الرائي)، وفي وقت وجيز لم يتعد الثلاثة أشهر. في الأولى عكفت على تصويغ حكاية مقبرة يهودية تقع في ب(اشجن) قرب مدينة وزان، يزورها اليهود من كل بلاد العالم، في موسم (الهيلولة). والحقيقة أنني قد منحت شيئا من تجربتي الخاصة ل (فراولا) الألمانية التي جاءت للمقبرة قصد الاستشفاء. فقد كنت قد عشت حالة نفسية عصبية جعلتني أرى (طائر الرعب) الأبيض وهو ينقض علي من سقف الغرفة، لكن الكتابة الروائية حولت الطائر إلى رمز للفلسطيني وهو يمارس غارته على اليهود الذين يتذرعون بالموسم قصد جمع الأموال وإرسالها لإسرائيل. ولقد نشر النص

في مجلة (الكرمل) الفلسطينية بعنوان طائر الرعب، ثم غيرت العنوان وأنا أعد النص لينشر في كتاب. وأما (أيها الرائي)، فقد عشت تجربتها مع عدد من الزوج الأفارقة في (مالكا) يوم سافرت إليها وأنا على وشك الانتحار، تحت ضغوط نفسية كنت قد تعرضت لها في بداية السبعينات، ففي النزل الرخيص الذي أقيمت به التقيت مع أولئك الأفارقة، ومع قائدهم الذي كان يعرف الفرنسية، فحدثني عن ترحيلهم قصد العمل في ألمانيا، لكن هذه التجربة ظلت مخبوءة ولسنوات في الذاكرة، حتى جاء موعد استثمارها في كتابة نص روائي. وفي كلا الروايتين، كان هناك البطل الجماعي، أي أن الأحداث تعيشها شخصيات متعددة، قد تختلف في ردود فعلها وفي تلقيها لما يحدث، ولكنها تشترك جميعها في وضع واحد، ومصير واحد. وكلا الروايتين، تطلبتا مني أن أثقف الكتابة بمعرفة ثقافية حول الموضوع. تطلبت مني (فوق القبور، تحت القمر) أن أقرأ التوراة وأن أوظف نصوصا منه للدخول إلى ذهنية (اليهودي)، لكنني لم أتقيد بحرفية تلك النصوص ولا بمرجعيتها، بل صغتها لما يتلاءم مع احتواء النص الروائي لها، وكان القصد هو أن يحتفي النص الروائي بتعدد اللغات والمرجعيات وأنواع الخطاب. واستدعت (أيها الرائي) معرفة خاصة بالميثولوجيات والرموز والشعائر الإفريقية، فقرأت عدة مراجع حول الموضوع، اغتنيت منها بما استطعت أن أغني به الرواية، وفي البدء، كما همي الأول هو البحث عن أسماء للشخصيات، وأسماء للقبائل، ثم تطور البحث إلى تجسيد الميثولوجيات في حياة الإفريقي، ولذلك انبنت الرواية على يقظة تلك الميثولوجيات في عالم الغربية (مالقا)، ومحاولة إسقاط الأفارقة لرموزهم على رموز أخرى غربية.

- 6 -

مغارة الكتابة هي التي جعلتني أقترب من شعرية خاصة لمدينة المغارات، وحيث تصبح إحياءات المدينة وممكناتها تعبيراً عن الأنا بقلق تاريخها وهذياناتها وجنونها الخاص. طنجة هي المتعدد في اللغات والأقاييل والحكايات والشخصيات: شخصيات مغربية وأجنبية، وحيث لا غرابة في تصاهر جميل بين الوطن وانفتاحه على الآخر المتعدد. منذ أن كانت طنجة دولية وإلى اليوم فهي مدينة الانفتاح على التعدد، هنود وطيان وأنجليز وفرنسيين وإسبان. ويمكن في حالة الكتابة ومتخيلها أن تعود الرواية إلى رمز المغارات الهرقلية، وإلى أسطورة واقع أو واقع أسطورة، وحيث تغدو المغارات مغارات للكتابة، ومغارات للماء والدم والظلام والأساطير المتماهية مع الواقع. لم يكن كل ذلك سبباً لكي آتي إلى طنجة عبر الكتابة، بل كانت طنجة نداءً جميلاً لدخول المغارات، مغارات اليومي والمتخيل، والمسكوك عبر لغة الناس، والظاهر والباطن. ما معنى أن تتناسل روايتي (مغارات) كنص مفتوح مع رواية أخرى هي (ضحكة زرقاء) ومع نص ثالث محتمل؟ هل هو الغنى الرمزي للمغارات أم هو حنين الكاتب لمدينة التعدد اللغوي والترميز التاريخي لتحويلات المغرب الحديث؟ بين الكتابة كتخييل وبين فضاء الكتابة يسكن التاريخي السياسي واليومي والأسطوري، وحيث تملك الكتابة أبعاد الواقعي، والممكن، والمحتمل. في كل ذلك تنهض طنجة كمدينة مسعفة وموحية بالكثير من التفاصيل، والمعاني، غنية بأشخاصها الذين هم كشخصيات رواية كتبتها المدينة نفسها. منحنتي طنجة أسرار العلاقة بين الواقعي والتخييلي، كما منحنتي الاقتراب عوالم جديدة ومن أناس / شخصيات، لا يمكن أن تلدهم غير هذه المدينة، فمغاراتها هي مغارات الكتابة.

- 7 -

تحضر فاس في الكثير من أعمال الروائية، وكأنها سلطة لذاكرة جريحة، ذاكرة فردية وجماعية، فهي فضاء لمعيش متعدد ومتنوع، متجدد بما يمنحه للروائي من عوالم ومواد حكاية وتقلبات للوقت، مدينة تتجاوز فيها أنماط من العيش مع ما يطبعها من أثر لحوادث التاريخ، وللثقافة الشعبية، وللشعري والأسطوري، وفي هذا التجاور ما تجد فيه الكتابة إمكانية لتجاوز آخر للمحكيات مع النصوص أفقدتها التداول مرجعيتها فأصبحت منتمية إلى فضاء فاس، من داخل أسوار المدينة إلى خارجها، ومن صناعات التقليديين إلى صمت الدروب ولغط الأضرحة وبهجة الحدائق ورائحة التوابل والأطعمة والليالي والعبيد والسراق والملوك وجنود السلطان، وفي كل درب أثر أو علامة تركها من مضوا في الطريق، تاريخ لا ينفصل عن الحاضر. بين أبواب المدينة، وأبراجها، وبياضات تاريخها السري، تحضر تفاصيل اليوم، مبوأة في دروب فاس وأحيائها وخرائطها، كما يحضر ربيع النزه وصيف الحرائق، وتحضر الأعراس والمآثم. لكن رمزية المدينة تكمن في جماع المكونات والمواد التي تحيل على عالم سري، مسكون بالدهشة، يقع بين الوقائع والأخيلة، بين الباب والباب، بين تاريخ وآخر، بين فاس المبووءة وفاس الموعودة. أسميتها في الكتابة مباءة، منزلا لليمام، مهوي من مهاوي الأحلام، وأسميتها زهرة آس، أسميتها وهي لا تسمى غير فاس. بين (قاسم الورداني) في (المباءة) و (عبد الفتاح) في (زهرة الآس) و (عبد الحي السراج) في (خفق أجنحة)، في (عبد الحميد الدباغ) في (الخفافيش)، (عبد الرحيم الأزرق) في (دم الوعول)، تحضر شخصيات روائية استعدت من خلالها حضور مفهوم البطل، بمعيشه وتجاربه وأخيلته ورؤيته للعالم، فبعد أن كانت روايات سابقة على هذه، تحفل بالبطل الجماعي، وجدت في تنوع الشخصيات السابقة، وعوالمها، ما يحيل على متعدد فاس في أزمنتها وأمكنتها وتفصيل ما يجعل منها خصوصية محلية لا يمكن أن تتحقق في مدينة أخرى. لكن الشخصيات ما كانت سوى ذرائع للدخول إلى عوالم فاس، فبالرغم من جرحها الشخصي فهي تحمل جراح مدينة، كما تحمل آثار تنوع وجماع ثقافات واختلاط بشري وأغان للملحون ومعمار خاص هو ربيب أندلس وصنائع وحرف وعلماء ومتصوفة ومجانين، وعادات في الموت والحياة. صنعة الكتابة، وبناء الأشكال، وخلق العوالم، هي السمات الأساسية لكتابة تحاول تملك العالم، وكتابة فاس لا توجد إلا في الكتابة، حتى وإن كانت تحيل على المعروف والمتداول، لأنها لا تبتذله، بل تولد منه ما يمكن أن يتناسل من محكيات وفضاءات تقع بين أسطورة واقع وبين واقع أسطورة. هي رؤية للكتابة الروائية من حيث هي جماع نصي، وهي رؤية لفاس من حيث هي منبع للحكايات ولإيحاء والإستيعاء. ولا يمكنني، كذات فردية أن أكون كل تلك الشخصيات التي حضرت في الأعمال الروائية السابقة، ومهما اتسعت تجاربي الشخصية فإنها لن تتنوع وتتعدد لذلك الحد. لم أسمع إلي أي توفيق أو تلفيق بين تجاربي الخاصة وبين ما عاشته الشخصيات أو شهدت عليه أو رأته في الأحلام والأوهام، فحدود التماس وإن كانت توجد في بعض اللحظات فهي تتسع لتصبح تخوما تقع على التخوم. (عبد الفتاح) في (زهرة الآس) ليس غير مفتاح لدخول عالم فاس التي يتبدى له من فوق راحة يده بعد أن تنطفئ نار البراءة لتشتعل نار أخرى هي نار الكشف والاكتشاف، و لا أحد يدري هل كان هو من يقود جدته العمياء (المبصرة)، أم أنها هي التي كانت تقوده وهو الأعمى (المبصر)، فكلاهما ذريعة للولوج إلى عالم فاس كما هو عالم الرؤية، فالعمى والإبصار هما الوجهان لرؤية المرئي ولرؤية ما يتجلى من التجليات. وأما في (خفق أجنحة)، فتجربة الصوفي لا تحضر إلا من داخل

نبض الحياة اليومية وتاريخ الحركة الوطنية وتاريخ الذات الذي يبدأ اليتيم، وحيث يبدأ (عبد الحي السراج) ذو الأصل الأندلسي من تهدم منزل فاسي مات فيه أبواه فأصبح متبني من قبل (سيد الحبيب) الصحراوي، وهي ليست لحظة لقاء بين فاس والصحراء كما عرفها تاريخ المدينة، بل هي لحظة بادئة للعالم من الهدم واليتم واليقظات التي تسبق زمنها. وكذلك حال (عبد الحميد الدباغ) في (الخفافيش)، فهو أيضا شاهد على الخراب التي لم تتحول إلى ملجأ للأيتام بعد أن أقيمت طقوس لجمع مال وذهب من تبرعات السكان، وكلها ستسرق، كما سرقت فاس وسرق العمر الجميل. سيسرق (عبد الرحيم الأزرق) من عالمه ليتحول إلى قزم، وليصبح مدارا للشائعات، كما كان (عبد الفتاح) في (زهرة الآس) قد سرق من قبل سحرة وجدوا في ملامحه ما حسبوا أن الكنز مرصود عليه. كلهم مسروقون من مدينتهم، ومع معاناة المعاناة لا يستيقظ فيهم شيء غير مدينتهم المسروقة، التي يستعدونها عبر التاريخ والذاكرة والطقوس والمراسيم، يتعالون على ذواتهم وإن كانوا يعيشون جراحها الشخصية، ليستعيدوا أسطورة مدينة، أو مدينة أسطورة. ولا يمكن لهذه النظرة وحدها أن تشكل مدخلا لفاس، فثمة مداخل أخرى، كما لفاس أبواب للدخول والخروج، الأحداث في الروايات تدخل وتخرج من أبواب الحكاية. والحكاية ليس لها باب واحد للدخول أو الخروج، كما هي تستعير ذلك من رمزية المدينة ذات الأبواب. قد يكون البطل الحقيقي في هذه الأعمال الروائية، هو المكان نفسه، وهو يتناسل ويتنوع ويتعدد، كما هو متناسل ومتعدد، وكما لا يمكن أن يقبض عليه المؤرخ أو الخرائطي أو المحلل، فهو مكان سري، لا تقبض عليه الكتابة الروائية إلا من حيث هو منفلت أبدا، لأن تجلياته تبدو بذلك التضعيف المرآوي، والرواية لا مرآة لها، بل لها مرآة المرأة.

-8-

في مرتيل لا يكون العيش إلا مع (كائنات محتملة)، فتاريخ المدينة لا يحيل إلا على البرج وعبيد البخاري، وعلى ثغر من الثغور. لكن التاريخ القريب يحيل على مدينة صغيرة لها حدائق وممشى للبحر وحانة كان يرقص فيها الإسبان كل مساء، وكانت بها محطة للقطار الذي يعبر من تطوان إلى سبتة. مدينة كانت لمغاربة قلائل، تكاثروا عليها وهم يأتون من قبائل (اجبال) ومن (الريف)، حتى أصبحت موقعا إستراتيجيا لتهديب المخدرات، وللهجرة السرية، ولعيش (كائنات محتملة). جئت صدفه إلى مرتيل وأنا أحمل تحت جلدي تاريخ فاس ومدن أخرى في الوطن وخارجه، نوعت من ذاكرة المكان ومن تجلياته وتبدلاته. تجلت لي مرتيل واقعا مغايرا وأرضا للكتابة فيها لا عنها، فقد كنت أحسب أن المكان الذي نحيا فيه، نبتذله إلى حد أننا لا نستطع أن نرى علاماته وممكناته، ولذلك فقد كتبت (زهرة الآس) عبر خمس سنوات، ثم جاءت أعمال أخرى. فلما فكرت في كتابة نص روائي عن مرتيل، وجدتها غير المدينة المسطحة التي لا تاريخ لها، فبدأت أبحث عنها في كتب التاريخ، كما بحثت عنها في الوقائع، والإشاعات والأقاويل. وكما أفهم الكتابة الروائية فهي استيحاء للمكان وتجارب أناسه وذاكرتهم الفردية والجماعية كما أن هذا الاستيحاء يقود إلى بناء عالم تخييلي، يستمد عناصره من الواقع، ولكنه لكي لا يستنسخه يبنيه من جديد في الكتابة، ليخلق منه عالم الرواية الذي لا يضاها عالم الواقع، وبهذا المعنى لم تكن (مرتيل) هي التي تهمني، ولكن ما همني هو (زرقانة)، المدينة التخيلية التي تجمع بين الواقع والتخييل. ففي (زرقانة) بنيت مدينة من الفراغ، كما تبني المدن على الفراغ عادة، مدينة ذات بعد أسطوري تاريخي اجتماعي،

لعلها برمزياتها هذه تكبر عن أن تكون هي مرتيل، لكنها قد استوحت بعض التفاصيل، وهذا ما لا يجعل المطابقة، واستنساخ مرتيل في الرواية أمرا ممكنا. وليس من قبيل المصادفة أن يكون (فردريكو سبيانو) مهندسا مختصا في هندسة المدن، لأرافقه وهو مدينته (زرقانة) من التراب والحجر وأنا أبنيتها على الورق، ليشيد من عالمها تفاصيل واقعية وغرائبية، ولأشيد معه رواية من الفراغ، وعلى الفراغ الذي كان لابد له أن يمتلئ بالتفاصيل اليومية والمحكيات وتاريخ الكذب الأدبي بما هو تاريخ يشهد رمزية التصدعات التي تمس المغرب، من حيث توسيع الواقع على واقع يتجاوز المدينة إلى ما يمكن أن يدل على مجتمع لم يستوعب بعد قيم الديمقراطية والتعدد في الأفكار، لأنه مجتمع يعاني من التخلف، ولذلك تتحول الانتخابات إلى مافيات. وتتحول المدينة إلى مجرد معالم لا يملأ فراغها غير القتل والانتحار والهجرة والتجريح، بدموية من لا أفكار له يدافع عنها بواسطة الحوار، بل له الدم يسفحه أو يسفح به دم الآخرين. لهذا السبب، حاولت الإمساك بتفاصيل يومية لها أبعادها في بناء عالم كلي، علما مني مرة أخرى بأن الكتابة لا تغير حياة الناس وواقعهم، ولكنها تشيد واقعها ومتخيلها على تفاصيل من اليومي، والتاريخي، والمشاهد، والمسموع، وعلى ما هو أهم من ذلك، وهو بناء رمزية للعالم، هي رمزية لا تمنحها إياه غير طاقة الكتابة على استثمار المعارف والمدرجات، استثمارا يدفع نحو بناء العالم من جديد. هي إمكانية تستشرق آفاقها وممكناتها في نصوص روائية أخرى، بما هي الكتابة تعدد وتنوع، وتضاعف من العيش في الأماكن والأزمنة. - قدمت هذه المداخلة ملخصة أمام طلبة الدراسات العليا، مجموعة البحث في الصورة التي يشرف عليها الدكتور عبد المجيد النوسي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالجديدة، بتاريخ 26 ديسمبر 2003.

شجرة الرواية في معنى الكتابة وفضاءات التجربة يمكن أن يؤدي بنا التأمل في الرواية، إلى رمزية مجازية تجعلنا ننظر إليها كشجرة غريبة استثنائية، ثمر فواكه من ذهب. وهنا نستطيع أن ننظر إلى واقع الأسطورة، وأسطورة الواقع كوعي جديد يتلقاه كاتب الرواية للعالم، ويعيد إنتاجه عبر وسائط الكتابة الروائية واستراتيجيتها الشكلية. لا ينبغي أن ننسى الشجرة، فالشجرة تُنبئنا أرض الكتابة، والذاكرة الشخصية للكاتب تعطي مزيدا من السواد لتلك الأرض، والقناديل الساهرة تتزيت من زيت الطفولة وذاكرتها، والفواكه الذهبية مغرية للصوص البساتين المسحورة، والنساء، وكهنة الوقت، لكن تلك الفواكه الذهبية تغري جنون القراءة، وحيث القراء يقعون في أسر الفواكه الذهبية بسحرها وعوالمها. هذا الإغراء لا يعني الشجرة الروائية في شيء، ويعني لديها الكثير، لأنها تريد أن تكون ساحرة ومغرية بالقراءة لكنها مفتونة بجسدها وتضاريسه وكيفية تشكله، وإمكان أن يتشكل على هيئة أخرى من الفتنة والافتنان. جذور شجرة الرواية تمتد في أرض الواقع. الرهان الحقيقي لوصافي النصوص، بنيويا، هو أن يتوصلوا إلى عقلنة الفهم بدل من عقلنة التفسير، إنهم يفهمون وجود الفاكهة عن طريق وصف حجمها ووزنها وشكلها والغصن الذهبي المثقل بتلك الفاكهة والكثافة والظل والسموق والاختضار ومقاومة العواصف والأنواء. يصفون ولا يفسرون أما الأسطورة فهي تسكن في أرض الواقع التي أنبتت شجرة كهذه. واقع هذه الشجرة الجبلي بثمار أخرى لعلها الأوانس، ولعلها العوانس، ولعلها جلادو ما مضى من الوقت. لعلها الأعداء وأصوات الموتى فواكه القتلة وفواكه الذين يأتون من الذاكرة، فواكه الفضاءات الواقعية، التي تملك أسطوريتها والرجال

الذين عايشناهم وإن كانوا يمتلكون أسطورتهم الشخصية. فواكه ليالي الأرق، والأغاني وصخب الصمت. فواكه للموعودين بالقراءة أيا كان موقعهم وزاويتهم القرائية، فالفواكه هي الفواكه والشجرة هي الشجرة، تبدو قابلة للإثمار بأي شيء حتى ما يغضب السلطان ويفرح الأقدان ويكون لي ولك عونا على فهم هذه الحياة وتجاعيدها المحفورة في التاريخ والزمن والذاكرة فكن رعاك الله راعيا لهذه الشجرة حتى ترى مراهاها في مراكب أو ترى مراكب في مراهاها، أو ينتهي الأمر بينكما إلى تحطيم المرأة فلا يبقى سوى ما لا تعكسه المرأة. الرواية شجرة، أم، رحم كوني، واقع وأسطورة، تنقل في الزمان والمكان، وعي جديد بالعالم، تذكر، طفولة ببدء لا يبدأ وينتهي ليبدأ من جديد. والرواية غواية، مروق وخروج عن الطاعة. الرواية ألف بلاء هذا العالم. الرواية إعادة بناء لانتهيار هذا العالم. الرواية روايات فلو كنت صادقاً في السؤال وأنت تسألني ما هي الرواية لما وصلت إلى هذا المال، فلا تسأل عن جنس أدبي لم يكتمل واقرأه كما هو في الكتاب، فالرواية غواية ولا نريد لها مالا غير هذا المال.

1- الرواية وموضوعها

الرواية صنعة وكل صنعة تستهدف بناء علاقات الانسجام والتكامل بين المواد الحكائية بكل تنويعاتها، وإقامة التوازنات الضرورية بين التفاصيل. الرواية بحث دائم عن نمذجة كتابية مفقودة، لكنها توجد كتفاصيل في المحكي السردي وجودا أوليا يظل في حاجة إلى انبثاقه داخل قواعد الجنس الروائي، أو حتى خارجها. البحث عن النموذج هو هاجس الروائي، ما دام رافضا لنماذج كتابية أخرى تتعارض نصوصه معها وتسعى إلى تدميرها عبر طاقات جديدة نسميها التركيب الذي يعتمد المشهدية، وتداخل المحكيات واللغات، وتنازل الفضاءات، وموت الشخصية المركزية لتحل محلها شخصيات متعددة في الأمكنة والدلالات الرمزية. الرواية جنس لم يكتمل، بمعنى أنها تفتح على حدود لا حدود لها، وتحتوي أجناسا ما قبل روائية، وأشكالا أخرى من التعبير. ولعل هذا المنظور للرواية يسمح لنا بطرح سؤال وجيز وهام في نفس الوقت: ما هو موضوع الرواية؟ أو بصيغة أخرى: هل للرواية موضوع تختص به عن موضوعات الشعر والمسرح والسينما والتشكيل؟ إن هذا السؤال قد يقود إلى جواب جاهز: موضوع الرواية هو الواقع. لكن الواقع بالنسبة للروائي هو المجهول والمكتشف في الكتابة، واللامرئي، ويمكن قراءة هذه المقولة بطريقة أخرى أكثر انفتاحا، ونحن نميز بين واقع الحياة اليومية وبين الواقع الروائي، واقع معروف لدى القارئ وواقع جديد يكشف عنه النص، فالروائي يعيش واقع الناس ولكنه يعيد إنتاجه وإعادة الإنتاج هي موقف وموقع، موقف من العالم وموقع لتلقي هذا العالم، وكلاهما يسمح بإعادة تشكيل العالم وبنائه من جديد. إن كلمة الواقع الفضفاضة تقودنا إلى متاهات، كما تقودنا تجربة الواقع كما عاناها الكاتب وتمثلها وأعاد إنتاجها إلى متاهات أخرى، فعن أي شيء نبحث؟ عن الموضوع أم عن كيفية كتابة الموضوع؟ كل موضوع سواء أكان ينتمي إلى المعيش أو عالم الذاكرة، أو التاريخ، أو الحكاية الشعبية والشفهي، أو الشعري بمعناه كرؤيا، أو البدائي، المستعصي عن تصنيفات الجنس الأدبي، والبصري والمرادف لعالم الكتابة يمكن أن يكون موضوعا للرواية، والمشكلة الحقيقية بالنسبة للروائي لا تكمن في الموضوع، وإنما في توليف الموضوعات واستثمار كل الإمكانيات السالفة داخل منطق حكاوي يبدو لا منطقياً، ما دام يبني منطقاً الخاص، الذي هو منطق حكاوي يقوم على تسييس للجنس، وأسطرة للواقع وبناء للأسطورة في إطار

الواقعي، وقراءة للتاريخ كماض يمتلك بعض تجليات الحاضر. هل هناك كاتب لا يجد ما يكتب، كاتب عاطل عن الكتابة كما يكون الناس عاطلون عن العمل؟ يوجد كتاب كثيرون عاطلون عن الكتابة، ولكن لأسباب لا تتعلق بفقرهم تجاه وجود موضوعات للكتابة، ولكن لأسباب أخرى، فجميع الروائيين يتوفرون على موضوعات واقعية أو مستوحاة من الواقع، وهم يحارون كيف يكتبون هذه الموضوعات، أي كيف ينقلونها إلى اللغة. الكاتب لا يفسر العالم ولا يغيره وإنما هو يسعى إلى وصفه كما يراه، أو كما تراه الشخصيات. موضوع الرواية هو موضوعات التاريخ، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، وحقول الإيدولوجيا، لكنها في ذات الوقت ليست ذات موضوع، فموضوعها ليس هو ما يشكل ثقافة الكاتب، أو وعي أو لا وعي شخصياتها، أو استنادها إلى مرجعيات وإحالات على أماكن و الوقائع، فحيث يوجد السرد توجد الرواية، والسرد يوجد في الملحمة والدراما والشفوي البصري والخطابات اليومية والسينما والتشكيل وكل ما هو سرد. الرواية تُولف سردها من السرد نفسه، حيثما كان، وهو موجود في كل شيء، فمشكلتها هي مشكلة التأليف، وخلق علاقات البنية، والتصادي بين تفاصيل المحكي، وخلق الإشارات القرائية التي تتغير باستمرار. فخطاب الرواية هو خطاب الخطابات، لأنه يأتي مُشكَّلًا، لأنه رؤيوي، كاشف ومكشوف.

2- مؤلف الرواية

من هو مؤلف الرواية؟

أشكال حضور المؤلف تختلف. معلوم أن كل كتاب ينسب إلى مؤلفه، كما ينسب الشريط السينمائي إلى مخرجه، واللوحة التشكيلية إلى مبدعها. لكن مؤلف الرواية قد يتحول من شخص حقيقي إلى شخصية روائية تقوم بالفعل الروائي أو بوظيفة السارد. النظرة التي يقدمها النقد التقليدي أرادت أن تجعل من المؤلف قطب الرحى في تفسير العمل الروائي. أما النظرة التي يقدمها النقد الجديد فهي تسعى إلى التمييز بين المؤلف كسارد، وهنا يتحول إلى شخصية ورقية، كباقي الشخصيات الروائية الأخرى، وبين المؤلف الذي هو كائن من لم ودم. موت المؤلف مقولة نقدية جديرة بالاهتمام. ذلك الكائن الحي، الذي يكتب اسمه عادة على غلاف الرواية هو إنسان عادي لا يتمتع بأي امتياز، فأسطورة الكاتب، يمكن أن تنقلب اليوم إلى كاتب أسطورة الواقع، والرياح نفسها، تلك العواصف والأنواء اليومية التي تعصف بأرواح كل مواطني هذا العالم، تكون أكثر عصفا بأرواح الكتاب، ولهذا يمكن أن نتصور الكاتب كائنا روحانيا، مسكونا بالأحلام والرؤى والتوقعات، إنه بكل بساطة، قارئ يعيد إنتاج ما يقرأ، مريض ولكنه يصحو دائما في الساعات الأولى من بياض هذا العالم، سياسي غير محترف، ومنظر يرفض التنظير، عاشق خائن، ليلي ونهاري، صاحب خسارات كبرى، ملعون ورافض، راصد ومرصود، يعايش كل النساء في امرأة واحدة دون أن يضع كل الساسة في خانة واحدة، آخر من يموت وهو المورق بسؤال الموت، متردد، يشك دائما فيما كان قد أيقن فيه، طفل، حريمس على واجباته اليومية، يسرق الوقت لكي يحلم ويكتب، ولا يطمح إلى منصب أو تمثيل للآخرين، يعارض في السياسة، يستمع إلى حوارات الموتى، ويرعى النباتات بعناية حتى يطفح، تطفح النباتات وتطفح معها بعض الخطابات البانية للعالم من جديد، وحيث تبدأ ملامح الشخصيات وهي تكتمل بالتدرج، يمنحها المؤلف الموقف والذاكرة والمعاشة للواقع كما يمنحها الأحلام والانتظارات والنهايات. المؤلف يخون نصه السابق مع نصه اللاحق.

3 - العاشق و التاجر

العاشق باع فرسه واشترى بثمنه خلخالا للمعشوقة، والتاجر باع خلخال أمه واشترى به سهما صغيرا في شركة للإسمنت، ما هي طبيعة العلاقة التي تقوم بين العاشق والتاجر؟ العلاقة مستحيلة، ولكن يمكن أن نفترض أن يكون التاجر عاشقا، مع أن عشقه لن يكون صوفيا أبدا، ولن تتحدد رؤيته لموضوع العشق إلا على أساس أنه نزوة، مغامرة بحساب الريح والخسارة، امتلاك، بيع وشراء، مقيضة. هل ينطبق لهذه المفارقة بين العاشق والتاجر أن تنطبق على الكاتب والناشر، وهل يكون الكاتب هو ذلك العاشق، والتاجر هو الناشر؟ ليس دائما، فكثير من الناشرين في الشرق والغرب مثقفون يعرفون كيف يقيمون العلاقة بين الكتاب وهو يتحول إلى سلعة وبين دور الكتاب في نشر المعرفة. ومع هذا فبأي معنى يمكننا أن نتحدث عن الناشر العاشق لرواية ينشرها، أو عن الكاتب الذي يحول رأسماله الرمزي إلى رأسمال مادي؟ هل يمكن طرح هذا التصور في واقع علاقة الكاتب الروائي العربي بالناشر العربي؟ ربما، قد تكون هناك استثناءات. دراسة السوق ليست من شأن الروائي، وحتى القارئ لا يعني تحديد عدده ونوعيته الكاتب في شيء، حتى وهو لا يكتب لنفسه، لأن ذلك من شأن مؤسسات النشر، وهي التي عليها أن تنشط سوق القراءة بالدعاية للكتاب وبتقريبه من الناس. المشكلة هنا في واقع النشر بالمغرب، أن التاجر في غالب الأحوال لا يعرف طبيعة السوق التي يتعامل معها، ولا يسعى إلى ترويح البضاعة بأي شكل من الأشكال. التاجر شكاء أبدا، يعلل كساد الكتاب بارتفاع سعر الورق، وعدم إقبال الناس على القراءة نظرا لمزاحمة ثقافة الصورة للكتاب، ومشاكل التوزيع، لذلك فهو يماطل في حق الكاتب (عشرة في المائة) مماثلة تجعل العاشق ينسى الموضوع، فهو من باع فرسه واشترى به خلخالا للمعشوقة.

4 - الرواية والقراءة

القراءة علاقة مع النص، فالنص لا يوجد خارجها. القراءة هي ما يخلق للنص وجوده بالفعل، عبر المعاني والدلالات والرموز التي يحفل بها. بدون القراءة يظل النص في حالة انتظار، فالقراءة لا زمن لها، أو أنها توجد في كل الأزمنة، ولكل زمان قراءاته للنص الأدبي. الرواية دائما في حالة انتظار للقارئ، والقارئ الذي يمتلك ثقافة واستعدادات وحساسية جمالية وقدرة على الكشف والاستكشاف، فهو من يضيء النص الروائي، وبه يستضيء، يراوده، يغالزه، يدعي دائما أنه قد تملك كليته ولكنه في أعماق سريره يعرف أن لذلك موعد آخر. تتعدد قراءات النص الروائي الواحد، على مستوى القارئ الواحد، وهو يعيد طرح مشاكل المقاربة المنهجية ومشاكلها، فالقارئ صاحب موقع، وسواء أكان الموقع إيديولوجيا أو اجتماعيا أو نفسيا أو جماليا، فالنص الروائي يظل مفتوحا على كل القراءات الممكنة، نظرا للمعاني اللانهائية التي يحملها. للقراءة تاريخيتها بحسب تغيرات الحساسية الثقافية من عصر لآخر، ومن حقبة لأخرى، ومن جيل إلى جيل. أما الرواية فهي تمتلك شاعتها وانتشارها في الزمان والمكان، عبر الانتشار ولا محدودية القراءات التي تنتظر أن تمارس عليها. ننظر إلى القراءة على أنها نشاط خلاق، تحدهه مستويات التلقي. ليست هناك قراءة أمثل، أو قراءة نموذجية، يمكن اعتماد معياريتها وطرائقيتها في التعامل مع النص، فمن القراءة التي تقارب الرواية باعتبارها نظاما وتسعى إلى الكشف عن طبيعة تشكل هذا النظام، إلى القراءة التي تقيم تأويلاتها للنص الروائي على أساس علمي، ينطلق من علم الدلالة، لسانيات النص، وتحليل الخطاب، إلى القراءة الإسقاطية التي تعبر النصوص باتجاه المؤلف أو المجتمع، وكلها قراءات تسعى إلى النظر إلى النص من الداخل أو من

الخارج أو منهما معا. كل قراءة هي قراءة ناقصة، ولذلك تتطلب قراءات أخرى ليست تصحيحية وإنما هي تروم القبض على جانب من جوانب النص أو مكون من مكوناته، أغفلتها القراءة السابقة. الرواية تنتظر قارئها دائما، وبغض النظر عن القراءات المدفوعة بدوافع البحث العلمي في الجامعات، أو القراءات التعليقية التي تقوم بها الجرائد والمجلات، فقراءة الناقد العاشق تبقى وإن لم تكن غفلا من الخلفيات المرجعية هي السند الذي يحقق للرواية كينونتها، ويفتح أفقها على كل القراءات الممكنة.

5- الرواية والسيرة

التعاقد بين القارئ والكاتب ضرورة أملت بها بعض محاولات التنظير المندرجة في إطار البحث عن خصوصية الأجناس الأدبية وحدودها. وهو تعاقد يعني ما يكون الكاتب قد أعلنه على غلاف الكتاب. وحيث تكون المطابقة تامة بين اسم المؤلف وبين البطل كما هو حال السيرة، بينما لا تتحقق هذه المطابقة في الرواية. السيرة تقترب من الحقيقة، أي أنها تسرد أحداثا عاشها البطل الذي هو المؤلف بالفعل، بينما الأحداث التي تسردها الرواية هي محض خلال مهما كانت درجة اقترابه من الواقع. الرواية سيرة للمعيش اليومي، بتفاصيله المتخيلة والممكنة والمحتملة وهي سيرة للمرئيات والأحلام والمشاهدات والتذكرات، إنها لا تسعى إلى أن تكون وثيقة حية عن حياة الكاتب بالمعنى الحرفي، ولكنها تطرح رؤيته للعالم وتصوره للحياة والوجود، من خلال الشخصيات التي هي ليست بالضرورة ناطقة باسمه أو حاملة لوعيه، فهو عبر تنوعها وصراعاتها يقدم معنى من المعاني ودلالة من الدلالات. كاتب السيرة الذاتية يكتب كتابا مليئا بالبياضات التي ترجع عادة إلى فقدان مؤقت للذاكرة أو إلى عوامل أخلاقية أو دينية لا يريد أن يصرح بها الكاتب أو إلى مكبوتات تمت السيطرة عليها بعدما تحولت إلى حالات واعية بذاتها والبياضات دائما موجودة في السير التي يكتبها الكاتب عن حياته الخاصة لأن الأمر هنا يتعلق بالاعتقاد يكون تجربة الكاتب في الحياة هي تجربة استثنائية متفردة تحظى باعتبار خاص. لكن كاتب السيرة الذاتية غالبا ما يمارس الكذب المتعمدة لتزيين حياته الخاصة أو إظهارها بمظهر المأساة أو البطولات الخارقة التي تحدى من خلالها واقعه الاجتماعي ومن تم فهو يؤثث فضاءات السيرة لتتكيف مع الموضوع ينسى ما ينساه ولا يتذكر إلا ما يريد، أما الروائي فهو يعي حقيقة ما يكتب أنه يمارس الكذب الروائي. الروائي يكتب عالما يستقي مادته من المعيش، والذاكرة والأحلام والتاريخ والميثولوجيا وأخبار الجرائد والرؤى والكوابس وذاكرة الطفولة وفي جميع الأحوال فالأنا الكاتبة تختلف دائما عن أنا الكاتب. كائنات الورق تكون دائما كما عرفها بول فاليري شخصيات أحياء بدون أحشاء. أما الشخصيات التي لها أحشاء فلا وجود لها إلا في السيرة الذاتية.

6- الرواية ولغاتها

تستطيع الرواية أن تخترق نقاوة اللغة وخلوصها ومعايير فصاحتها القديمة التي أرسنها قواعد البلاغة التقليدية. ذلك لأن الرواية جنس أدبي هجين تتلاقح فيه اللغات كما تلتقي في جسده سلاطات المحكي ولغاته بكل لفظ الشوارع ومظاهر التبيي الاجتماعي اللغوية، لأنها تعبير عن شخصيات منغرس في تربة المجتمع، واللغة كائن اجتماعي. لكن الكاتب أو السارد غالبا ما يستخدم أسلوبه الخاص في النيابة عن تلك الشخصيات، بتاريخيتها وأسطوريتها وانتمائها العرقي والديني والقومي والجغرافي ليجعلها تقول ما يشكل خطاب الرواية. الأمر لا يتعلق

بحوارات الشخصيات داخل الرواية، بل بلغتها الخاصة ذات الإيحاءات الثقافية والدينية والاجتماعية، وهذياناتها وتحررها من الأسلوب الأدبي المنمق، المعتمد على البيان والبديع. الرواية تنحت لغتها من الصخر وتستقيها من الشارع. وظيفة الرواية هي أن تشكل لغتها الخاصة من كل هذه اللغات. لتتحرر من التصنيع حتى تتمكن من مقاربة الصنعة.

7- الرواية والوصف

اشتغال الوصف هو اشتغال على الفضاء والشخصيات والأزمنة. إنه يخيل المرئي عبر اللغة كما أنه يبني وجوده بواسطتها. البعد المعرفي والبعد السيكولوجي والبعد الجمالي والبعد الوظيفي هي أبعاد الوصف الأربعة. الواصف سواء أكان ساردا أو شخصية روائية يتحلى دائما ب: - معرفته الخاصة بموضوع الوصف وهي معرفة تمثل نوع امتلاكه للموضوع. - حالته السيكولوجية وهو يقارب موضوع الوصف أي مجموع المسافات الشعورية التي تربطه بالموضوع. - لجوئه إلى الإشارات الوصفية والاجتزاء والتكثيف وتقديم موضوع الوصف كشيء مبني ينسجم مع رؤيته العامة للموضوع. - استهدافه لوظيفة تزيينية جمالية أو دينية أو نفسية أو سحرية (عجائبية) أو ساخرة أو غيرها من الوظائف التي تبرر الوصف وتدمجه في علاقات البنية العامة للنص الروائي. الوصف منظم، أي أنه يتبع في تسلسله منطقا معيناً. الوصف يعرف بذاته. الوصف تلقائي. السرد حيوي والوصف تأملي رغم تلاحمهما ومظاهر التعطيل التي يمارسها الوصف على السرد. الوصف يتداخل مع السرد ويحل فيه. المتخيل السردى يتشاكل مع المتخيل الوصفي. الوصف يمحو الوصف. الوصف انتقائي يندرج ضمن غاية محددة هي خلق بعض العلامات الدالة داخل نسيج الرواية.

8 - الرواية والفضاء

السرد المتشظي، المسرود على شكل تقاطعات وامتاليات وتواز، يظل دائما في حالة بحث عن تنظيم فوضاه، ومن أشكال تنظيم هذه الفوضى تبويئ الأحداث في الفضاء، وجعل الشخصيات حاضرة وفاعلة ومتفاعلة كما هو حال الأحداث المعروضة على خشبة المسرح. لأجل ذلك لا توجد رواية بدون فضاء، والفضاء أشمل من المكان وهو يتكون من عدة أماكن ينظم العلاقات البنوية بينها ويضفي عليه الخصوصية والمعنى. الفضاء ليس زمنا فحسب، بل إنه تاريخي كذلك، فإذا كانت للفضاء أزمنته فله تاريخيته، أي أنه شاهد على تحولات أساسية عاشها وتهايا لأن يكون مسرحا لها، ولذلك فهو يرمز إليها. إن وقوف المكون الفضائي في الرواية عند مستواه الجغرافي، كاستحضار الشوارع والمقاهي والعلامات المكانية الأخرى لا يعدو أن يكون سوى جزء صغير من بنية فضائية عامة تعمل الكتابة على شحن عناصرها بالدلالات والرموز، وجعل الوصف يشتغل في دائرتها، وإلا فلماذا تختلف الروايات التي استوحت نفس الفضاء، أو استندت إليه كمرجع، أو أعادت تشكيله داخل الرؤية والصيغات والخطابات؟ هناك روايات عربية كثيرة اشتغلت على فضاء القاهرة، أو دمشق أو بيروت، أو فاس، ولكنها تختلف من حيث المعنى الذي تمنحه لهذه الفضاءات، ومن حيث بنائها لغويا، على صورة لها طابع الخصوصية التي هي خصوصية كل كتابة. وهناك روائيون يستخدمون فضاءات الأحداث باعتبارها مسرحا لعرض تلك الأحداث، بينما يسعى روائيون آخرون الاشتغال على هذا المكون الروائي، ليجعلوا منه عنصرا مهيمنا على باقي المكونات الروائية الأخرى، بإشباعه بالوصف، وبالدلالات والمعاني، وجعله فضاء يلتقي فيه المعيش مع المتذكر كما هو فضاء للحلم. قدمت هذه الشهادة أمام ملتقى الروائيين العرب المنعقد بقابس التونسية من 31 يوليوز إلى 4 غشت 1992.

الكتابة الروائية والتعدد
تخصيب عالم الرواية بمذخرات العالم
في حالة تأمل الكاتب لذته، ولوعيه بالعالم، ولطرائق إنتاجه لتنوعات
المحكي السردي، فإن هذا التأمل، باعتباره يقع خارج الكتابة أو
مصاحباً لها، فهو لا يوجد إلا في منطقة نقدية كاشفة تروم الفهم ومحاول
الإجابة عن أسئلة، حتى وهي تنتج أسئلة. تاريخ الكتابة وإن كان تاريخ
أفراد، هم الكتاب أنفسهم، فهو تاريخ ملغم ببياضات ومثاهات وتحولات
قد تكون غريبة عن منطق التحول في المجتمع والسياسة، ما دام لها
منطقها الخاص. والتاريخ بهذا المعنى، هو حصافة ذاكرة قرائية قادرة
على استبطان ما تختزنه، ليفقد صفة الترتيب في حلقات زمنية أو عصور،
وليتزامن مع زمن الكتابة نفسه، فعنصرة والمتنبي وابن رشد ولوكا
وكارسيا ماركيز وكاداريه ونجيب محفوظ ومحمد برادة يخلقون لحظة
التزامن، حتى مع انتماء كل واحد منهم إلى مرحلة أو عصر أو اتجاه في
الكتابة، وهذه واحدة من الأمور التي تجعل تاريخ الكتابة ملغماً، أما
الثانية فهي معنى الكتابة نفسه، وكيف يتخلق من الكتابة نفسها،
ليصبح المعيش والمتذكر، والمعلوم به، والتراثي والأسطوري،
والتاريخي، والشعبي، مجرد تنضيدات تتصاهر وتتذات في صلب رحم مهمته
الأساس هي إخصاب اللغة وإخصاب المخيلة وإخصاب تعدد المواقف من
العالم، وأما الثالثة، فهي أن تصبح الكتابة مشروعاً للوجود، وشرطاً
أساساً لاستحضار لحظاته ويقينه وحيرته وربحه وخسرانه. هذه المحطات
الثلاث، ليست صادمة، لأنها ليست نتاج تفكير يقيني ينتهي بالكتابة إلى
أن تصبح نموذجاً، مثلاً أعلى، شكلاً جاهزاً يقاس عليه الجيد من الرديء،
أو وعاء ما دور المعاني والعبارات سوى أن تملأه بما تريد. بل إن
رهانات الكتابة على قلقها الخاص، الذي هو قلق مضاعف، يجتمع فيه قلق
الوعي بالعالم وقلق تشكيل هذا الوعي في الكتابة بواسطة اللغة
والأشكال والجماليات. قلق كوني، لأنه يستغرق المقروء والمرئي
والمحسوس والمجرد، والمعيش والمتذكر والمعلوم به، يتجه نحو الفلسفة
والتاريخ والمجتمع والسياسة وسيماء الصور والرموز والعلامات. وأما
الرابعة، فهي ما يمكن أن تصاغ على شكل سؤال: كيف يمكن للكاتب
الروائي والقاص، أن يكون حاملاً تحت جلده كل هذه المواقف، مع إمكانية
نقدها، كما هو يمارس نقد السلطة ونقد الأحزاب، نقد الذات والمجتمع،
نقد التقليد الذي يجعل من الكتابة أفقاً مغلقاً ونقد التجديد الذي لا
يفتح هذا الأفق؟ والخامسة، فليس ثمة من تفسير وحيد وأحادي يعلل لنا
مجيء الكاتب إلى العالم، وكيف، ولماذا، فلسنا أمام ظاهرة طبيعية
يشتغل حولها منطق العلة والمعلول، بل نحن أمام كائن اجتماعي
وسيكولوجي وثقافي يحمل وعياً بالذات والكتابة والعالم. وليذهب كل
تفسير أو تعليل نحو مذهبه، فالحاجة إلى الكاتب والكتابة هي حاجة
الإنسان إلى أن يلامس حجر الواقع مع حجر التخيل لتتقد نار اللغة
الكاشفة عن الأبهاء والتواريخ والوقائع والتوقعات، والحاجة إلى
المشي في طريق لم يسبق أن وجد، والحاجة إلى الكشف عن الذات ومجتمع
الذات. والسادسة أن الكاتب لا ينوي الكتابة من الفراغ، لأنه يملك
ذاكرة ثقافية للمسموع والمرئي والمقروء، كما يملك تجربة في
الحياة، ورصيда من الصور والأفكار والمواقف، ودهشات ويقظات وكوابيس،
وحساسة قرائية وجمالية، فمم يتشكل النص، وما هي حدود العالم الذي
تخيله الكتابة وتبنيه، أي حدود البناء أم حدود التدمير والخرق
والتجاوز، أم هما معاً؟ وحتى وإن كان الكاتب أعمى فهو راء، وإن
فوضوياً فهو ينظم الفوضى، وإن كان مجنوناً فهو يعقلن الجنون.

والسابعة، تعني التعدد في الكتابة، والتعدد في الكتابة الروائية هو تعدد في أصواتها السردية ولغاتها وشخصياتها التي تمتلك وعيا وتجارب وخبرات ومواقف، مما يترتب عنه توسيع في قاعدة المحكي وتنوع في مظاهر الحياة الاجتماعية وتعدد في المواقف والخطابات. التعدد اللغوي مظهر خلاق، لأنه يستجيب للأوضاع اللغوية التي تباشرها الشخصيات على تعددها، فهي تتكلم لغتها الخاصة، وتعدد اللغات في النص الروائي. الكتابة الروائية وهي تقوم على التعدد، تحفل بتخصيب عالمها من الوقائع والأخيلة، ومن طفرات الذاكرة الفردية والجماعية، وهي تغتنى بمدخرات لانهائية وكنوز لم تكتشف من اللحظات والمواقف الإنسانية، ولذلك فللرواية مناجمها التي معانها من معادن الواقع، وهي معادن تحتاج دائما إلى تصنيع، من خلال صنعة الرواية. عالم جديد يتشكل في الكتابة الروائية، بما هي حلم وتخيل، وبما هي حياة مضاعفة نحيها في القراءة والكتابة، وهما تنبعثان كالعناق من الرماد. قدمت هذه الشهادة في إطار "زمن المغرب بفرنسا" - مركز جورج بومبيدو - المكتبة العامة للإعلام - 10 ماي 1999.

سفر الكتابة

الكتابة السردية استعادة لتفاصيل اليومي، واشتغال للمخيلة والذاكرة، وهي حالة من الانتشاء والاستحضار، هي إعادة ترتيب لخريطة المكان وإعادة ترتيب وقت المكان. الكتابة السردية ليست مجرد خبر عادي، فالمخبر عنه ليس جاهزا، ليس حكاية على طرف لسان، تُروى شفويا، بل هي حكايات تُحكى عبر اللغة، ومن خلال طرائق الصياغة واللعب السردية وبناء العلاقة بين الصفة والموصوف. الكتابة السردية تؤسس عالمها من التفاصيل، ومن التصادي الذي يحدث بين هذه التفاصيل، ومن الدلالة التي تريد أن تمنحها لعالم هو في طور التشكل. المعنى هنا ليس جاهزا كما هو الشعار السياسي الجاهز، ولكنه خلق للمعنى، وحتى وإن حضر البعد السياسي في الكتابة السردية فهو يحضر من خلال الاستبطان والتشخيص، وحيث يهتم التشخيص بنقل الفكرة إلى حادثة لها معنى أو دلالة أو رمز، أما الاستبطان فيعني التأمل الذي يربط بين اللحظة السياسية وبين وجودها في اللحظة التاريخية، كما أن شأن الكتابة السردية هو رصد اليومي، وحياة الناس، ومظاهر الاحتجاج والغضب والتسلق والانتهازية، وتحولات المجتمع. كما أن شأنها هو الاحتفاء بالمبتذل والساحر، والمشرق في أذهان الشخصيات من ذكريات ولحظات تعسة أو مفرحة، وكل هذا يتم في إطار تملك النص السردية لمواده ومعانيه، وبالطريقة التي ينجز بها هذا التملك، عبر الكتابة. الكتابة السردية سفر. سفر الكاتب في الكتابة وسفر القارئ في القراءة. سفر قاس ومعذب للكاتب كما هو معذب للقارئ، قسوة لذيدة وعذابا ممتعا، لكنهما قسوة وعذاب. الكتابة السردية اختراق للجهاز، تحطيم للعلاقة مع المرأة، بدء من الدهشة وإعادة الكشف عن الأشياء. امتلاك لسطوة الكلام كما تمتلكه الشخصيات وهي تعبر عن نفسها. خرس للغة. هذيان وتنظيم للفوضى. هدوء صاحب. ومن ثم فالكتابة تكتب سيرتها الذاتية بالكتابة، بالحلم، بالرؤى، والتجلي والمكاشفة، وبالاختراق والتجاوز، فهل يكون البناء بدون تدمير، وهل نستطيع أن نسمع صراخا حادا يزلزل الأسوار ويحرك مياه البرك الآسنة دون أن نفكر في الصمت العميق؟ شبق الكتابة لا يلتقي إلا مع شبق القراءة، وإن وجد أحدهما دون الآخر فثمة مكبوت لا يدري له أحد كيف سوف ينفجر. الكتابة السردية ليست تليقا لموضوع ليس هو موضوعها، وليست مصالحة مع القارئ الذي يمتلك نموذجه في القراءة، لأنها لا نموذج لها في

الكتابة. الكتابة السردية تحرر من سطوة المحرم ومن كل عقد الخوف التي تحجر عقل الكاتب وتسجنه في النظر الأحادي إلى ذاته وللعالم أو لمجال الكتابة، والكتابة عندما تتحرر بهذا المعنى فإن الأنا الكاتبة تنزاح أو تتراجع أو تؤجل حضورها لتعطي للنص استقلاليته ووجوده الخاص، حيث يبدأ احتفاله وتأسيس معرفته وخلقه للشخوص والعالم ومساره السرد من حيث اللا بداية والالنهاية. الكتابة السردية نهر يحفر مجراه، باحثا عن توسع في أرض الله التي هي أرض الكتابة. الكتابة السردية لا تتوفر على مُسبق أو جاهز، لأنها تبدأ من البياض. وهي تُسَرِّبُ النص السابق في النص اللاحق، مضمنا أو عرضا أو بتداخل بين المعنى والمعنى أو بين الشخصيات وحضورها من عمل لآخر، وحيث يدخل النص السابق في النص اللاحق كما يدخل الماء في الماء. الكتابة السردية سَفَر، كما أن السَفَرُ أضحى للسَفَر، والرواية غواية، وهي أخت للرؤيا. الكتابة السردية ليست احترافا لكي لا تصبح عادة وامتھانا بل هي بالنسبة للكاتب المقامر بحياته والمراهن على الكتابة شغل يومي، مؤمل ومؤجل. الكتابة السردية تحب الرشاقة في اللغة لكي تقترب من الشعر، وهي لا تحب التخمة والترهل اللغويين. في السفر لابد من متاع، ومتاع الكاتب في سفر الكتابة هو ما كان قد أعده من تثقيف للذات ومن خلجات ومن صبوات كلها تتجه نحو الكتابة. الكتابة السردية تشبه المرأة المشتھة في غموضها السري المحبب، وحيث تحجم عن إقبال، وهي تدعو إلى مزيد من الإقبال. الكتابة السردية هامش يقع خارج القوانين والأعراف، بحر أو غابة أو صحراء. امتداد لا نهائي مغامرة للكشف والتعرية، سؤال مؤرق وهذيان صاحب في صمت عميق، كابوس وإعادة تشكيل للحيز الفضائي، قراءة غير واعية في التاريخ والتراث، إحباط وشعور بلحظة الوصول التي هي لحظة التجلي المستحيلة، فما الذي يتجلى في الكتابة غير محاولة تجلية الواقع كما هو، أو كما يمكن أن يكون؟ وإذن فما هو السفر وما هي الكتابة؟ السفر هو السفر، والكتابة هي الكتابة. السفر هو البحث عن السفر، والكتابة هي البحث عن الكتابة. وأما ما قبل وبعد، فتلك حكاية أخرى. نشرت بمجلة آفاق-عدد خاص بندوة الرواية المغربية، 3، 4 دجنبر 1984.

فاس في تجربتي الروائية

1 - "وكأنني فاس في أنحدارها نحو المغيب"
يمكن للقارئ الفطن، أن ينتبه إلى أن أول سطر في أول رواية نشرتها، وهي "أبراج المدينة"، وقد جاء مثقلا بالدلالات التي تنبني على المكان، في حال ميلاده، أو كما يمكن أن يولد في الكتابة. فمشروعية الفضاء تمتحنا مشروعية الدخول إلى العالم، عبر مقولتي: الكتابة / القراءة. هل كانت أول جملة في أول رواية نشرتها: " المدينة تحتضن نفسها وتنتظر ساعة الميلاد"، متضمنة لمظهر أولي، مسبق، لوعي بالكتابة بالمكان، أو لوعي بمكان الكتابة؟ ربما. في "أبراج المدينة"، غاب المحكي بمعناه التقليدي، الذي يرصد الحوادث والتفاصيل ويطورها ويعدد من الشخصيات ليجعل لها مواقف ولحظات ومصائر، وحضرت الأبراج (التي استلهمت منها عنوان الرواية) بدلالاتها المتعددة، وهي لصيقة بفضاء فاس، وربما لغياب مجموعة من التفاصيل حول بناء الأبراج ودورها العسكري لمراقبة المدينة ووظيفتها الاستعمارية يوم أن كان المحتلون الفرنسيون يراقبون المدينة من خلالها، ربما لغياب محكي روائي حول ذلك، بتفاصيله التي كنت قد عايشتها أو سمعت عنها، يحضر الرمزي، أي أن الأبراج تصبح دالة على ما هو أبعد من الزمن الاستعماري إلى زمن آخر هو زمن الاستقلال وذهاب المستعمر، ولكن الأداة القمعية التي جاءت

مع الاستقلال لم تفتح فضاء للحرية، فبقيت الأبراج تقوم بوظيفتها، حتى وإن تحولت إلى معالم أثرية أو تاريخية. ثمّة فاس في الجغرافية والتاريخ وفاس أخرى في الكتابة، وربما كان بإمكان الكتابة أن تنتج عددا لا نهائيا من الروايات، وكلها تحوم حول فاس أو تشرب من مائها، أو تنظر من ثقب من ثقوب أسوارها الأثرية، أو تسهر مع مؤذنيها ومؤنسي غربائها أو تدخلها من باب من الأبواب، وكلها أبواب للتاريخ، وأبواب للكتابة. فللمكان التاريخي عقبه الخاص، وأسطوريته وتجليه في الواقع وفي الأحلام والأوهام.

2 - مرآي فاس في مرايا الكتابة

المكان في أبهى لحظات انخطافه وزواله وأقصى درجات عزلته، هو في أغلب الأحوال مكان سري ناطق بابتهاجه وجراحه وتلمسه الأعمى للحيرة في الزمان، كما هو ناطق بتفتته التدريجي الذي يجعل منه وثيقة غير مكتملة، لأنها في حاجة دائمة إلى حواس متيقظة وإلى مخيلة، كما هو ناطق بسهره وحماه الليلية وأحاديث ذاكرته ونهوض موثاه وقيامه أحيائه وانتشاره في الأزمنة والأماكن الأخرى. هنا تكون المرأة غير عاكسة إلا لشظايا وتبدلات وانحناء خفيف كأنه استعداد للنهوض. وتكون المرأة شاشة تخيلية يسهر أمامها أناس خفيون لأن مكان ظهورهم مزدوج: في المرأة وخارجها، في الصهد والزمهرير، في البوح والتكتم، في فاس وفي أوقات انتشار في فاس في المدن والبوادي. في حالة علاقة فاس بالكتابة، هل هناك طاقة لغوية وتخيلية تستطيع أن تدخل مناطق الزوال والصمت والتفتت التدريجي؟ ربما اللغة في ممكنها دائما مبتذلة، وحينما تطاوع فهي تخذل، أما المخيلة بجموحها - كفرس أسطورية - في الأماكن وفي لحظات وأزمنة تلك الأماكن فهي اختراق وتجاوز يتأبى على المكان الواحد، ولذلك تتعدد فاس وتكون لها تضعيفاتها في الكتابة من خلال زوايا النظر إليها أو من خلال اللحظات التي تتبدل فيها زوايا النظر هذه، أو من خلال دخول الذات في الموضوع، واشتغال الذاكرة كمخزون يجعل الأشياء والشخصيات تحيل على الزمان والمكان، ولكنها ذاكرة للتجربة والمشاهدة والاستماع والقراءة، ومن ثم فهي ذاكرة غير مسيجة لأنها تحتوي العالم ولكنها لا ترغب في تنظيمه داخل نظام الاحتواء الزماني والمكاني، فهي انفجار. تعود بي فاس إلى زمانها الأول، الأسطوري، إذ يقال إن سيدنا آدم قد حط بقدمه أول مرة في ترابها وهو يخرج من الجنة. أما الحانوت الذي يسمى "أقدام النبي" فيحيل على الخيال الشعبي الذي يلج على وجود "بُلْغَة" انتعلها الرسول (صلعم)، وهي معلقة على حائط ذلك الحانوت المغلق دائما. أما الجنان والمنازل والشرف والدروب ومواقد الحمامات والأفران، وأما الأضرحة والمقابر والخرابات، وأما لحظات الصمت والعمى النهاري والاقتراب المرتبك نحو الكشف فكلها تحيل على تواريخ وأزمنة، وعصاب وأرق وحروب وخطط وأبهاء منازل تدور فيها الحوارات كما يتطلع إليها اللصوص، وأما "جنان السبيل"، وأما قصيدة الملحون، وأما "زقاق الرمان" وزقاق الخيل" وزقاق الماء"، فأنا أرتبك أمام التسميات الإشارية كما ترتبك اللغة وهي تفسح فراغاتها الثاوية بين الدال والمدلول، وكما تسهر الذاكرة على تنظيم تفاصيلها، وكما يسرح الخيال حتى يصبح قبضا على لا شيء، وأما "سوق الحناء"، فثمة عند المدخل محامل للموتى، مدخل معتم قليل الضوء، وعند الساحة حناء وكحل وغاسول، وفي وسط الباحة، الميزان القديم، الشاهد على تجارة فاس مع العالم، و"سيدي فرج" مصحة المرضى العقلين الذين كانوا يعالجون بالاستماع إلى الموسيقى الأندلسية، وثمة في الباحة شجرة أسطورية

لعلها تعرف أن تحكي أفضل من سارد آخر. هو تجاور للحياة والموت. أمام هذا الزخم والتعدد في اللحظات والمصادر والمرجعيات أجدني مذهولا بحالة فاس كتاريخ عام يلتقي مع تاريخي الشخصي في التفتت البطني، اللامرئي، اللامحسوس بجبروت مقاومة الانحناء للزمن وكأنني فاس منذ بدئها الأول، وكأنني فاس في انحدارها نحو المغيب. الكتابة التي لا تغامر باقتحام المجهول ليست كتابة. والكتابة التي لا تهشم مراها لتجعل لها مراها أخرى للغة والذاكرة والمخيلة والمكان السري ليست كتابة. هو التاريخ الإبداعي للحظات الزوال، زوال مدينة. هو مغامرة بأخر رصيد رمزي يتبقى، فمقاربة فاس من هذا المنحنى تتطلب قدرة على الفناء واختراق السطح والتجلي في الكتابة. في حال الكتابة (ب) فاس، فثمة استحضار للأرواح، وثمة رعب حقيقي مصدره رجال المخزن وبوليس الاستعمار والجن واللصوص وأمزجة الصناعات الفوارة بالغضب وعتبات الدروب والوحدة والوحشة والفراغ، وأشياء أخرى لا أذكرها الآن، لعلها تشبه التقاء عين القاتل مع عين المقتول، كما قتلني فاس أو قتلتها، وكلانا بقي حيا. وثمة شبكة لموضوعات تمارس السحر والإغراء، ولكنها أيضا تقود إلى جعل الموضوع هو اللاموضوع، هو ذلك الزوال البطني، اللامحسوس في تاريخيته، اللامرئي في الآني، لأنه عميق وبطني ومؤسس في زمن الكتابة الذي هو أزمنة فاس، وكأنما مكانها هو المكان الجمعي الذي يستدرج إليه أماكن أخرى تنسرب في خرائطه وجسده وأوهامه وتأرقاته وذاكرته الخاصة وحروبه اليومية. في مكان الكتابة بفاس تحضر بعض المفردات: مياضة. نافذة. حمام. حانوت. باحة. سقيفة. باب. محراب. إلخ... ولعلها كمفردات تشكل عناوين للارتباك الشهواني أمام ساحات للفراغ والتداعي، أو للوقوف على وقائع، أو لتشكيل عتبات نصية تشبه عتبات الدخول إلى فاس، أو للرمي بالجمرات، أو للتلويح بإشارات الوداع لأناس مجهولين قادمين من التواريخ، وليس الواقف للتوديع أول من فعل. الكتابة التخيلية تخلق المعنى لهذه المفردات من طاقتها ككشف واكتشاف، وهي تود أن تجعل للمعنى معنى آخر، أو معان أخرى، لأنها لا ترغب في إغلاق نوافذ تلك المفردات على صورة واحدة. يستحيل ذلك، إلا في ممكنات الكتابة، حيث تمنح حياتها الخاصة داخل اللغة وداخل غداء وطاقة التخيل والتخييل. فكلما تسائل الكتابة ذاتها وهي تذهب نحو التلاشي والزوال، فهي تسأل زوال فضاءات تخيلها بحثا عن الصمت والعزلة والفراغ والعممة وأصوات أو هسهسات الرحيل. أما الحنين ومداواة الجراح والذاكرة المنسية وأصوات الموتى ووصايا الصلحاء وتواشج الموت والحياة، فتلك لحظات أساسية من سيرة المدينة/فاس، التي تتجلى، ولا تظهر إلا في مراها المكسورة. فالكتابة بفاس إنما هي جرح سري للكاتب، لأنها تستطلع، وتصغي إلى عوالم الفوق والتحت، وتنظر بحيرة إلى الواقع كيف يتأسطر، وإلى السياسة كيف تتجنس، وإلى الربيع كيف يأتي في الخريف، وإلى الوشم اللامرئي كيف يصبح علامة، أما تنقيط برادات الماء بالقطران، القطران الذي يخطط على أبواب الغرف لكي لا تدخلها العقارب، فذاك سؤال برادات الماء والعقارب، وهو سؤال العطش أيضا. غصابة الحرير على جباه نساء فاس، المنتفخات الأوداج، المصبوغات الوجوه بالكحل والعكر (شقفة الودع لمصبوغة بالعكار البلدي لم يكن يضاها لونها شيء من مستحضرات التجميل الحديثة)، والآه، وتغيب العين في العين، والمساعات الكئيبة، والعروبيات كأغان تغنيها نساء فاس، والصبايا الحائرات بين ارتباطهن بأحضان أمهاتهن وبين استجابتهن لسهام العشق التي يرميها الرجال، كل ذلك يحدث في مدينة واقعهما أسطورة، وزهوها النادر حكايات

على الألسن وجامعها (القرويين) دروس وفتاوى وصراعات تمتع من إيديولوجيا المخزن أو أنها تتمرد على ذلك. أقف مشدوها أمام تجاوز الملاح مع قصر السلطان، والميضأة مع المسجد، ودكان لبيع العطور والماكياج مع دكان لبيع التوابل ومحل لصنع حذوات الخيل والحمير مع آخر للإلكترونيات وصيدلية لبيع الدواء مع بنك وجامع مع محل جزارة وموقد لفرن مع حمام وعرضة مع خرابة ومكان للوجع مع آخر للراحة. هو تجاور المتناقضات في فاس. تاريخها حافل بهذا التجاور بين المتناقضات، كما كان التجاور بين الموت والحياة قديم في فاس، وله مظاهر شتى. والكتابة بفاس تقرأ تفاصيل المدينة كتقاطع للظل والضوء والنار والماء، والاختراع والوان الموت والصعود والهبوط، والروائح (حنوط الدفن وعطور التزيين والقطران والتوابل، واد بوخرارب الذي يصرف أوساخ المدينة بعد دخوله إليها وهو يسمى واد فاس، أو وادي الجواهر كما كان اسمه في القديم، الأمعاء المحشوة المشوية، الاحتراق، رائحة الأرض إلخ...). وكل تفصيل من تلك التفاصيل هو لحظة للصمت وفراغ للمعنى وحيث يمكن أن تحتلها المعاني. لحظة وقوف حائر للأشياء وكأنها لا تعرف ما عليها أن تفعل بنفسها في من أوقات الغربة والتيه. الإنسان الذي يحتل تلك الفضاءات ويتبوأها يسير فيها كظله، من وقت لوقت، ولكل وقته، وللعبيد وقتهم ولخروج السلطان وقته وللذهاب إلى المسجد وقته. العبيد والجواري لهم أوقاتهم، وكذلك زقزقة العصفير وخريف الماء وحفيف الشجر، إلا أن الوقت يدخل في الوقت كما يدخل المكان في المكان. كائنات الكتابة بفاس كائنات تعيش هي الأخرى زوالها باستمرار. التهميش جعلها تقوم بأدوارها المحدودة في الزمان والمكان بتلقائية وعفوية ثم تمضي نحو زوالها. وأمام سلطة المخزن التي سرقت أضواء التاريخ فقد اختارت سلطة الكتابة أن تجعل من هذه الكائنات كواكب ونجوماً حتى وإن كانت تعيش زمن التهاوي. البرنامج السردى للكتابة بفاس هو أيضاً غير منمط أو نموذجي، وهو يحفل باستراتيجية الظهور والاختفاء، المجيء والذهاب، فالبطل لا بطولة له إلا في مكانه الخاص الذي يمارس البطولة فيه ومن أجله. الطفولة (طفولة عبد الفتاح) والعمى الرائي (عمى لالة رقو) بطلان أساسيان في "زهرة الآس"، لكن ديمقراطية الشخصيان تجعلهما يختفيان ليفسح المجال لشخصيات أخرى كثر عددها حتى إنني لم أقم بإحصائها، وتصورت أن شخصيات أخرى قادمة من التاريخ أو اللحظات المنسية يمكن أن تأتي إلى الرواية، وكأنها فراش حائر يأتي للتلذذ بالاحتراق، وأنا واقف أتفرج. ولقد سألت مرة الروائي الكبير عبد الرحمان منيف وأنا أهبط معه في هبوط فاس: هل يغريك هذا التشكل الجغرافي للمدينة، والمسالك المؤدية إلى العتمة، والأبواب التي تؤدي إلى المركز، بأن تبني رواية على محو هذا البناء؟ صمت لحظة، وأجاب: ربما. ثم تبادلنا الصمت ونحن نخترق مسار هبوطنا مع "الطالعة"، حتى قال لي: ما الذي أوحى لك بهذه الفكرة؟ فأجبت: ألا يمكن أن تبتكر الرواية معماريتها من معمار المدينة، بكل تعرجاته ومسالكه ودروبه المغلقة وصعوده وهبوطه، وانحناءاته وشموخه؟ قال لي: هذا ممكن نظرياً، فبناء الرواية لا يخضع لنموذج جاهز، ولكن على مستوى تحقق ذلك في الكتابة، فالأمر يحتاج إلى جهد كبير وتجربة خاصة. كان ذلك في 1976 أو 1977 إن كنت أتذكر جيداً بعض التواريخ، ولم أتجرأ بعد ذلك، على طرح السؤال على الروائيين جمال الغيطاني وصنع الله إبراهيم وأنا أهبط مع كل واحد منهما تلك المهابط نفسها في وقتين مختلفين، واحتفظت لنفسى بفداحة السؤال: كيف تبني الرواية مجاريها السردية من محاكاة معمار مدينة حافل بالصمت

والخراب والمنازل والبساتين والأبواب؟ كيف يجري السرد في الدائرة، كطواف لانهائي، وكيف يهبط ويصعد، ويتوغل في اتجاه المغالق ثم يتراجع، وكيف تدخل الحكاية من باب وتخرج من باب، وكيف لا تكون بداية أو نهاية كزمن أزلي وسرمدي لمدينة ورواية؟ حقا إن مدينة ما لا تتفوق على غيرها من المدن إلا بإغوائها للكتابة، وأنا لا أنسى أن مدنا أخرى غير فاس قد أغوتني، لكن إغواء فاس يشبه إغواء شاهدة القبر بقراءتها أو توسدها والنوم تحت حروفها وظلالها، كما يشبه إغواء امرأة ترسل جدائل شعرها مع الريح نحو الجهات، أو إغواء ربيع الذاكرة، وقطوف العرصات الدانية، وحرائق الأيام، ومراتع الطفولة. الكتابة هي التي ترتوي من عيون فاس، فكلاهما ظمان لن يرتوي إلا من الآخر. ثمة لعبة مأكرة بين الكتابة وأرواحها ومهاويها، وبين المدينة بمهابطها وانحنائها وشموخها، وظلمائها وسريتها، وهي لعبة غير مصنعة، لأنها فرح بلقاء كلقاح الشجر. فهل تغدو فاس في "زهرة الأس" سرمدا للأزل؟

3 - فاس المستعادة

"مدينة لحلم، مدينة لوهم، مدينة لكابوس، وكأنها فاس، المدينة الموبوءة، الموءودة، الموعودة". تفتح هذه الأوصاف على التعدد والتناقض والاحتمال والقلق والانتظار، وتلك هي حالة فاس كما تخيلتها اختراقات السارد في "منزل اليمام". ولعل إعادة التأمل في هذه الأوصاف سوف تؤدي إلى ذهول عجيب تصيب به حالة فاس المتعددة في الكتابة كما هي مستعادة من الذاكرة والتاريخ والمعمار والمعاشة، ذهول أمام صورة مدينة، أو صورها المتناسخة والمتداخلة والمتعددة، فاس الموت والخيضور والزنجار، وفاس الأصوات الأولى، فاس الملح. فاس الخصة والمحراب. فاس السفلى، وفاس تخاريم الجبس والخشب. فاس التي تتناسل صوامعها، والتي كان اسمها فاسا في البدء يوم كانت مدينة للحرور. فاس فاس التي في القدم، فاس السطوح والنوافذ والشرفات والأبراج. فاس المشمولة بالرقعة والرقعة فيها الله. فاس الجراداة التي سقطت في البرادة وقالت فرررررر. فاس الزواقيين والزلاجية والسطارمية والسراجين وصانعي الفنارات، وإلى آخره، فالكلام ليس لي، وإنما هو لسارد أو سراد قصص "منزل اليمام". لعل هذا التعدد هو الذي يفسح المجال أمام مدينة-متاهة، ويبرر استحالة تكوين أي خطاب وثوقي ونهائي حول فاس، لأنها لا تتخلق في الكتابة إلا وهي في حالة البدء، وقد نسجت حضورها من مسارات لا نهائية، وفي كل الاتجاهات، وبدؤها هو البدء. وستكون لا يقينية الكتابة التي تسترجع فاسا أو تحاورها أو تؤسس متخيلها، مستمدة من تنوع المظاهر والمرجعيات والخطابات واللغات والأصوات، ومن ثم فإن أشكال السرد التي تتبوأ فاسا لا يمكن أن تكون إلا شذرية، لا خطية، استرجاعية، باحثة عن الكلية في بعض التمظهرات والجزئيات وهي تتلاءم وتتواءم. إنه قلق المكان والتباسه ودخوله في الأماكن وفي ظلمائه التي تستدرج العين في اتجاه السري والمخترق والمفتتن به والمكشوف والمكتشف واللامرئي. كيف تخترق العين كل هذه الأسرار وهي تسكن المكان؟ في فاس دروب متاهية، قابلة للترميز والاستعارة كما الخرائب والمقابر والحدائق هي رموز للموت والحياة، تتجاوز لتمنح معنى الحياة والموت للمدينة. الدروب المتاهية تنطق بالصمت والبلى والتفتت وروائح التاريخ وأشباح الليالي، وهي توحى بانهيارات مفاجئة سوف تحدث. قلق المكان وحيرته ووقوفه متأملا ذاته يتحول عبر الأزمنة والتواريخ. مكان يسهر على نفسه، وأصواته السرية وعماه الرائي. ألا يكون كل هذا محفزا لكتابة الصنعة والتصنيع، لا التّصنّع، وللسرد لا يؤسس حدائيته على مجرد الرغبة في الحداثة، بل إن

نسيج النص السردي، وانبناءه، وتكتمه، وضوء فضاءاته وظلماءه، في حالة الكتابة بفاس، إنما هو كتابة للتعهد، بما يحتمله هذا التعهد من شقوق وتصدعات وإطلاقات من أسوار وأبنية وصوامع تستنطق فراغها وتستدرج الحكاية كما يستقطر الماء الماء؟ ثمة كيمياء للعناصر تجعل المكان يتلاحم ويؤسس خصوصيته من سهره وحماه الليلية وكوابيسه وأوهامه ووصلاته وجولاته، وهذا الاستحضار للمكان يجعلني أستحضر قطف فاس التي تتشبث بمخالبها وهي تتسلق الحيطان وترتقي السطوح وتهاجر من سطح لسطح ومن حي لحي ومن باحة لخرابة ومن خرابة إلى رياض. قطف سطوح المنازل وإن كانت لها أرواح فهي أرواح المدينة، لأنها هي الشاهد على ما يحدث، فحياتها في السطوح، أي في الإشراف على المنازل والطرق من فوق، وهي وإن جاءت إنما تقفز على قطعة من لحم القديد المعرض لشمس الخريف في سطوح تلك المنازل. هذا إذا لم تكن النساء في تلك السطوح يعركن "الغاسول" أو ينقين الزرع أو يفتلن السميد أو يتخاضن ليتصالحن، ففضاء سطوح المنازل على علويته هو مكان أرضي لممارسة طقوس الحياة، وعلى علويته فهو نافذه على السماء، وعلى مؤذني المآذن، ومراقبة هلال شهر رمضان، فهو فضاء يجمع بين الأرض والسماء. لا حاجة إلى التعليق أو الشرح أو التفسير، فالكتابة بكل ما تمارسه من إرباك وارتباك، لا تملك مثل هذه المغامرة للقبض على مظاهر التعهد في فاس، وهي نفسها تقف مذهولة أمام مجيء فاس إلى الكتابة، مجيئاً بأذخا ومرصعا بالمعاني، وبمظاهر المرئي والمسموع، وبالصنائع والصناع. مدينة لها ألف عين وألف مرآة للرؤية وتعدد مظاهر المرئي، ولها ألف أنف لكي تشم روائح جسدها وفواكهه المحرمة، ولها ألف لسان لكي تتذوق الأطعمة وتحكي الحكايات وهي تروي سيرتها، ناهيك عن باقي لحواس، وحواس أخرى لا تسمى لأدراك الأرواح والجواهر والمواقف والتجليات، وإيقاظ شهوة النار وشهوة البدء. هذا التعهد الملتبس قد يأخذ شكل تخوم فاس، التي تمتد من سطوحها ودروبها ومنازلها وأبهاء تلك المنازل، ومن الباب إلى الباب وما وراء الباب وما هو بداخل الباب، ومن الميضأة (النجاسة) إلى الحمام (الطهارة) وموقد الحمام والفران ومشاعل الحدادة (النار)، إلى المقابر (الموت والتراب)، إلى النهر والسقايات والنافورات و"المعدات" (الماء)، إلى ألوان التوابل والأصباغ التي يصبغ بها الصباغون الحرير أو الجلد، ومن فواكه للصيف والخريف تجود بها جنان فاس، من نساء حوراوات، دافئات الأجساد مرحات الأعطاف، وكلها عناصر في كيمياء فاس، تطوع المادة وتخلق منها أشكالا للجسد والروح (الحياة). التسميات تربك اللغة وتسمها بالغموض، وكأننا أمام غابة من التسميات الاستعارية، أو أمام كون رمزي. ويكفي أن أشير إلى أنني قد عشت طفولتي الأولى في درب صغير يسمى "درب البشارة" الواقع في "سويقة بن صافي". فأية بشارة كان يحملها إلي ذلك الدرب الذي درجت فيه وأنا صغير، وما كان يتوفر إلا على "معدة" ماء هي سقطت فيها وكنت أختنق وأنا غرق في مائها، كما لم يكن فيه غير خالتي التي كانت تجعلني أرى اللصوص وهم ينزلون من سطح البيت بالحبال، لكي تجعلني أنام، فإن لم أنم فاللصوص سينزلون، وما كان في "سويقة بن صافي" نفسها غير يقال اسمه عبد الغني، وهو الذي كان كلما وقفنا أمام محله أنا وجدي إلا ويشير إلي ويسأل: باه! ولما لم أكن أفهم أن لي أبا آخر غير جدي فقد كرهت سؤال عبد الغني، ولكن يوم جئت لكتابة "زهرة الآس" واطلعت على مراجع تاريخية تسند قدرة الكتابة السردية على التزود بتفاصيل من التاريخ فقد وجدت أن "سويقة بن صافي" كشریان يصل بين "باب بوجلود" وقلب المدينة قد عاشت أحداثا

تاريخية يوم قتل أحمد عميرة ف وقعت الحرب بين " الأندلسيين " و" اللمطييين"، وهي الحرب التي توسط فيها للصلح بينهما سيدي محمد العياشي، وكان اللقاء بين الفرقيين المتحاربين في نفس المكان. المكان نفسه هو الذي شاهدت فيه وأنا صغير رجال المقاومة يقتحمون الدكاكين المفتوحة في أيام الإضراب ويخلطون الزيت بالسكر بغاز الاشتعال، ليلقنوا درسا لمن لم يمتثلوا لأمر الإضراب الذي كانت المقاومة تراه على شكل إغلاق كلي لكل محلات المدينة، وإفراغ للشوارع، كمظهر سلمي للاحتجاج على بقاء فرنسا في المغرب. يختلط على المقروء بالمعيش، وبالمتذكر، وهو اختلاط غير مقصود، لأن زمن الكتابة يستحضر كل هذه التدايعات. ولأنني قد عشت طفولتي في أحياء عديدة بفاس، نظرا للترحل من منزل إلى منزل، ولأسباب عائلية لا أعرفها، فقد اكتسبت ذاكرة المكان لدي مخزونا هائلا عن الدروب والأحياء والطرق، لا كجغرافية للمدينة، ولكن كفضاءات ومحكيات هي التي كانت تصل إلى أذني وحيث اختلط فيها الواقعي بالأسطوري. أبواب ومداخل وحدائق وخرابات ونهارات وليال، وانحناءات وشموخ وبياض وشذرات، وحواش للحواشي، وانسراب ومروق وأطراف وأقاص، ولعب ومراوغات. ثمة فاس التي لها فاسها الأخرى، في المحل الأرفع والصوفييات والروحانيات، والتفاني في إنشاء الشيء من المادة وصنعه وإبداعه. وإذا لم يتعلم الروائي من الصانع في فاس فإنه سوف يخذو كائنا ثقافيا يستورد الأشكال ولا يكتشف الأشكال في تعددها واستعادتها من المكان ومن فقدان المكان. الغاية المتمنعة على الكتابة هي تشكيل فاس أخرى في الكتابة، فاس المتعددة التي لا يمكن استنفاد طاقات إحياءاتها سواء على مستوى المعيش في أزمنته التاريخية كما تحدث عنه المؤرخون أو على مستوى تحولات هذا المعيش إلى الراهن أو على مستوى تمثلات فاس الأخرى في الخيال الشعبي أو في الثقافة الشعبية أو على مستوى معاشة فاس معاشة تمزج بين كل هذه المكونات وغيرها، وهو تمنع على كل حال، تقترب منه الكتابة اقترابا جريئا أو خجولا ولكنها تقترب من ممكن مستحيل. لذلك لا يمكن لفاس أن تستوعبني أو أن أستوعبها، فهي كجبة الصوفي. فلا يمكن للمدينة أن تخمرني بالضوء الكاشف عن الحقيقة كما لا يمكن أن أقدم لها أسئلة عن أجوبة، ولهذا السبب ففاس سهرانة على معيشها وتاريخها كما أنا سهرنان على الكتابة، بين الواقع والحلم، واقع مدينة ومعيش كاتب، وحلم مدينة بمدينتها، وحلم الكاتب بأن يقبض عليها وهي كالسراب. مدينة لحلم، مدينة لوهم، مدينة لكابوس، وكأنها فاس المدينة الموبوءة، المولودة، المؤودة، الموعودة.

4 - فاس ربيع الذاكرة

تستيقظ فاس كالجمره الحارقة فوق راحة اليد، أو كريح تزوبع أثاث الفضاء، أو كمرايا للمرايا. لكنها لا تستيقظ كسيدة من وسنها الجميل إلا في حالة الكتابة، حيث تصير حالة اليقظة حدا فاصلا بين واقعية المدينة وأسطوريتها، بين الذات والموضوع، بين فاس السفلى التي تسكن في المخيلة، ووهن الظل واخضرار الضوء، وفاس التي باعت ملامحها للأغراب وأعارت ماءها ورواءها لمن استباحوا كل ذلك. تغدو فاس أسطورة للفاسيين ولغيرهم، وخارج أي منطق شوفيني أو تعصبي لمكان على حساب مكان آخر؟ لكنها فاس وهي تتعدد، وهذا هو الجوهر في مدينة كان من شأنها أن تتعدد. لهذا فكل فاسه التي هي فاس كما يراها أو كما عاشها أو كما يتخيلها، ولهذا السبب تحضر فاس في العديد من مجالات الإبداع، في الرواية والسينما والمسرح والتشكيل. ولا نص يشبه الآخر. ولا أثر لتقليد نص لآخر. لماذا؟ لأن المدن الزاخرة بممكناتها تقدم عدة

إيحاءات للإبداع، ليستوطنها باستيطانه الخاص، وليستوحي من ربوعها وأفاقها ما تقدمه من إيحاء. لهذا تغتني فاس بالمبدعين الذي داروا في مدارات كواكبها كما يغتنون بنصوصهم التي دارت في تلك الكواكب. لم أختَر فاس في "زهرة الآس"، وفي منزل اليمام، لأنني أعود إلى مسقط الرأس، البيت الذي ولدت فيه، وهو يقع في حي "القلقلين" القريب من ضريح سيدي عبد القادر الفاسي، ولم أختَر التيهان وقلق الذات لسبب بسيط وهو أنني لم أحي بجوار سيدي عبد القادر الفاسي إلا ثلاثة أشهر بعد ولادتي، فقد طلق والدي عبد الواحد أمي، فذهبت معها للعيش مع جدي في "درب البشارة". لوعة فاس في تاريخ تشكلها كمدينة، وفي الحروب التي جاءت إليها من قبل المتنازعين على السلطة، ولوعتها للتردي والدمار والخراب الذي أصابها، كذات لمدينة، هي نفسها لوعتي في الخسارات، وهو تضاه مستحب على كل حال، لأنه تضاه يقيم العلاقة بين كاتب وبين نصوصه وبين المدينة، وبين نصوص أخرى. في ليالي الأرق أراها. في النور والديجور أراها، تعالت وتجلت.

5 - فاس وطن الدهشات الأولى

المدن التي ترتبط بالذاكرة الطفولية هي أقوى المدن أثرا على المخيلة، وحيث يحيا فيها المرء حياة مضاعفة، يمتزج فيها واقع المعيش بما يمنحه الخيال لذلك المعيش من استيهامات. هذا هو شأن علاقتي بفاس، فالمدينة التي عشت فيها طفولتي ليست هي فاس التي أزورها اليوم، لا لأنها قد تبدلت وحسب، ولكن لأن استعادة فاس من الذاكرة تبدو مغمورة بالحنين مفعمة بالتلذذ بعيش آخر في فاس ممكنة تتسع لتفاصيل الأزقة والدروب وأنواع الصنائع والحكايات وتاريخ المدينة، أي ما يشكل أسطورتها وسكنها في عالم الأساطير. هل من شأن الكاتب أن يميل إلى استرجاع الواقع كما هو من الذاكرة، أم من شأنه أن يميل إلى استرجاع أسطورية الواقع؟ هذا السؤال هو من غير شك يضع حدا فاصلا بين كتابة وأخرى، أي بين كتابة تقليدية تصف الواقع كما هو وبين كتابة حدائية تفجر الواقع. فاس مدينة محتملة، تقع بين الظن واليقين، بين الواقع والوهم، بين معاناة طفولة بئيسة وبين الحنين إلى تلك الطفولة على رؤسها وحيث يغدو من غير الممكن استعادتها إلا كصورة من صور كأن الخيال هو صانعها لا المعاناة والمعيش في اليومي، مع أن الخيال لا يخون تلك المعاناة وذلك المعيش، ولكنه يرفع من قيمتهما الرمزية ويحي فيهما المفتقد ويسعفهما بكثير من الحياة رغم التحسر على ما ضاع. عندما أتأمل علاقتي بفاس، أجدها كعلاقتي بالكتابة، فهي استعادة للماضي تهدف إلى التحرر منه، وهي تشكيل لفسيفساء من الأحياء والدروب ووجوه الناس وأصوات المؤذنين وحكايات الجدة والأسواق والأضرحة والمقابر، لا تلملم تفاصيله غير محاولة للقبض على جماع المدينة، كما هو النص، فللمدينة خرائطها وللرواية خرائطها كذلك، وللمدينة روحها التي تسري في الوجود، وللكتابة المعنى والأبنية التي تنظم الفوضى، وفي كلا الحالتين، فثمة بحث عن جوهر يختفي وراء الأعراض، فالأعراض زائلة والجواهر باقية، وهكذا زالت الصور والمشاهد والمواقف التي عشتها في فاس خلال طفولتي الأولى، فقد هزنتي مشاهد العمليات الفدائية، وأسماء الزعماء، والمواد الغذائية التي كانت تباع وتشتري من سطوح المنازل إذا ما كان هناك إغلاق للدكاكين احتجاجا على سياسة الاستعمار، وليالي رمضان والأعراس والمآثم وأكل الفقراء، وإقامتي في الصمت وليالي الصهد أو الزمهرير، وعوالم ما كنت أقرأه من مكتبتي الصغيرة التي اعتبرتها كنز حياتي، حتى ولو لم يكن في الأسرة أحد يقرأ أو يكتب، والأسوار

والنوافذ وأصوات المؤذنين وأصوات المتسولين وهسهسات الليل وهمهمات الريح، والمدرسة الأميرية وما حفظته فيها وما نسيت، ورائحة التاريخ، والحب الأول، ووادي الجواهر ووادي بوخرارب، وغير ذلك مما هو أعراض للجوهر. كتابة روائية لا تمتح من المعيش والمتذكر وحدهما، لفا، ولا من التاريخي وجماع ثقافات واختلاط بشري وأغان للملحون ومعمار خاص هو ربيب أندلس وصنائع وحرف وعلماء و متصوفة ومجانين، وعادات في الموت والحياة، بل إن ما تمتح منه الكتابة أيضا هو الأحلام والأوهام وطقوسية المعيش واحتفالية الموت والحياة، عبر لغة الكتابة ومتخيلها وبنائها للعالم. كم قلت إنني قد غادرت فاسا إلى الأبد، ذاهبا نحو الأماكن والحدوس والظنون وقراءة أماكن أخرى من خلال المعيش والمتأمل والمتخيل، لتكون عالما للكتابة. وكم قلت إن المدن والأماكن تتزاحم في أرق الكتابة وسهرها على موحيات المكان. لكنها فاس تأتي إلي بقوة غامضة بما هي سحر للموضوع. تدخل عالم الكتابة بغير قصد، وربما طوعا وتطويعا لخطط الروائي. لست أدري إن كان ما مضى من الوقت يسمح باستعادة مستحيل فاس، فيقينا إن ذلك لا يحدث إلا في ممكن الكتابة وفي احتمالاتها التي تجعل من فاس متعددا لمدينة واحدة. فربما يكون من الأجدر، مع فقدان فاس، أن يتم اللقاء الحميم معها في إيجادها وهي متعددة، يحسب المرء أنه قد عرفها وهو لم يعرفها، ويحسب أنه قد رآها وهو لم يرها، ويحسب أنه قد جسدها في الكتابة وهي لا تتجسد في نص واحد لأن تجليها هو الخفاء الذي يبحث لها عن التجلي. لا أحب الذين يمجدون المدن، بل أحب الذين يخترقونها بحدوسهم ويقرأون غيابها ويجعلون خرائطها وشما على راحات أيديهم ويراوغون تاريخها بحثا عن تاريخ لم يكتب.

قدمت هذه الشهادة في ندوة: "فاس موضوعا للكتابة، التي نظمها المجلس البلدي لمدينة فاس، أكدا، بتاريخ 25 - 26 - 27 ماي 1995. طنجة في تجربتي الروائية أولا:

مغارات الكتابة

1 - بصدد الحديث عن "مغارات"

1 - هل هي مغارات الكتابة، بظلماتها وطقوسيتها ودمويتها، وعنقها الخاص، وشهوانيتها، واستقطارها لذلك الماء الأسطوري الذي هو ماء الكتابة؟ وهل في تلك المغارات واقع أو حلم بالواقع، أو خيال يشبه الواقع أو لا يشبهه؟ وهل تدعو المغارات في سرمديتها أكثر من لحظة وأكثر من زمن وأكثر من مرحلة تاريخية لتسكنها عالم الحدوث والإمكان والتوقع، عالم المستحيل، أو المؤمل أو المحلوم به أو المشاهد في ثنايا سطور كتاب، أو المرئي في شريط سينمائي؛ أم المغارات في سرمديتها هي كل هذا العالم بضحكاته ومأساويته وانتشائه وسخريته ومرارته؟ عالم كأن أفضل ما فيه هو عدم اختيارنا لدخوله وعدم اختيارنا للخروج منه؛ وأعني بالدخول والخروج لحظة ولادة العالم ولحظة موت العالم ولحظات أخرى للانبعاث العالم، وأعني بالعالم عالم الروية، فهو يولد في الكتابة ويموت في النسيان وينبعث في القراءة؟ منها النص الروائي، ككتابة ولحظة الاشتهاء التي يمارسها وهو يغري بالقراءة

2 - ولعل المغارات بإيحائيتها تضيء عالم الكتابة الذي أنجزته في أعمال المنشورة. فهل يمكن استعارة فكرة المغارات كإطار وهيكلا أو كوعاء، أو كروح للأرواح، لكي تستقدم التجربة الروائية التي حلمت بكتابتها إلى عالم التشكيل والرؤيا، ضدا على التسجيل والاستنساخ؟

بهذا المعنى، فالمغارات كون روائي، يوجد في البحر ويوجد في البر.
3 - وفي صيف 1975 كان صديق قد أعارني شقته في طنجة، لأقضي بها عشرة أيام وفي تلك الشقة التي كانت على نحو خاص، وجدت طنجة تتسرب إلى ما بين أطراف أصابعي، وإلى لحظات تشبه العصاب، بأقصى درجات ذلك الدخول في المغارات وهو ما لا يمكن أن تتحمله الحوارات مع الناس التي ادعت أنها كانت هادئة كما لا يستطيع أن يتحمله ذلك الشرود الذي ادعى أنه قد ذهب بالمدينة (طنجة) على الأقصى واستمع إلى أرواحها وحنينها وذاكرتها، ورأها وهي تعد أوراق العملية الأجنبية وقد غدت طائر الفنيق، أو ورقة حواء، أو مباءة أخرى كما كانت فاس قد صارت أو أشياء لا نهاية لها، فكيف يتم حصر هذا الدخول المباغت لمغارات طنجة وتحديده، وهل لا يخونه انتقاء بعض مظاهره وتجلياته؟

4 - كنت قد زرت طنجة مع نهاية الستينات، رفقة جدي قادما إليها من فاس، في سفر للدهشة والاكتشاف وتلمس أشكال المغامرة بين دروب فاس ودروب طنجة. ثم تقوت علاقتي بالفضاء الطنجاوي مع نهاية الستينات، وعندما تمتنت صداقتي بمحمد شكري الذي أخذت أزوره باستمرار في مدينة كأنها موشومة باسمه، عبقرة برائحة كلماته، موصوفة في تفاصيل حديثه. لم تكن المغارات الحقيقية التي تحمل اسم هرقل، بالنسبة إلي سوى صورة على الكارات-بوسطال. أما مغارات الكتابة فهي التي استدرجتني إلى دمويتها، وشبقها ومؤجلها، في شقة ذلك صاحب حيث كتبت صفحات الرواية الأولى، وألقيت بها ليلا في لحظة عصبية من النافذة، مدعوكا بين يدي. لكنني في الصباح نزلت الأدرج وخرجت إلى الشارع باحثا عن تلك الأوراق، ولأجدها على الإسفلت دون أن تدهسها عجلات سيارة أو شاحنة، ولألتقطها، وكأنها جزء من روعي الضائعة. ولعل خشخشة أوراق تلك الليلة العصبية عن التذكر وأنا أدعكها وأرميها من النافذة، ما تزال ماثلة أمامي ومسموعة قريبا مني، حتى وقد خرجت من تلك المغارات ودخلت أخرى، كما يكون قدر الكاتب. 5- هل أصوات الموتى هي دائما أصواتنا نحن، كما نشتهي أن نأتي بها إلى أنفسنا في ذلك الصمت العميق والعميق جدا، والذي يصنع بدهاء طقوسية الطقس؟ ربما كانت كل الأصوات، وهي تستعاد من المغارات، تكتسي نكهة موت آخر، كأنه الانتهاء، أو تأجيل المؤجل، أو تناسخ عالم من عالم وتناسل فضاء من فضاء وربما كان العالم لا يبدأ إلا في المغارات، ولا ينتهي إلا فيها، وما يوجد قبل دخول المغارات، وبعد الخروج منها، هو الخواء والعدم.*

2 - بصدد "مغارات"، "ضحكة زرقاء" و"مهاوي الحلم" نقرأ في "مغارات": "إن بعض التجارب وبعض الأماكن تسعف الكاتب في خلق اللغة ونسج الأخيلا وبناء العوالم". وسوف تبدو هذه المقولة واعية بمكان الكتابة وبمدى استيحائه وتوظيفه في العمل الروائي. تندرج هذه المقولة إذن، في إطار ما يسمى بتفكير الرواية في نفسها وتأملها لفضاءاتها وأمكناتها. فالمكان مصدر لإيحاءات متعددة، ولعل هذه الإيحاءات تدخل في صلب الكتابة، من المعيش إلى المتخيل. الفضاء لا يصبح فضاء روائيا إلا عندما يصبح حيزا لبناء عالم من الأحداث والتفاصيل. جاذبية المكان، في علاقته بالكتابة، تتشابك فيها مجموعة من المكونات: حكاية، لغوية، تخيلية، تشكيلية بصرية، صوتية، وذلك لكون بعض الأماكن، بزخم الأحداث المحتملة والتي يمكن أن تقع فيها، لا يمكن فصلها عن ضجيجها الخاص، وأغانيها الشعبية، وحكاياتها ومحكيها الشعبي، كما لا يمكن النظر إليها خارج تقاطعات الضوء والظل وتشكل المعمار والفضاء، أو خارج تاريخيتها كأماكن. من ثم يصبح لمثل هذه الأماكن رصيدها الرمزي المحفز والدافع باتجاهها، قصد إعادة إنتاج معانيها وتشكلاتها. هناك

إذن نسيج يمكن أن يجعل للمكان إغراء يجتذب الكتابة ويدخلها إلى سحر عالمه ولغاته. عندما أتحدث عن علاقة الفضاء بالتجربة والمعيش واليومي فالأمر هنا يتعلق بخصوصية تستمد حضورها من تجارب الكاتب ومن حساسيته في استقبال الأماكن وقراءتها والانفعال بها وامتلاكها على مستوى الذاكرة، وترميزها. المكان في الإبداع ليس مجرد ديكورات جامدة، بل هو حيز تتبوأه الشخصيات والمواقف والأحداث، وهو معمار دال وتواشج حميم مع الإنسان، وعلامات مغمورة بالصمت والرحيل، حتى وهي تدل على حركية المجتمع وشتاته وتناقضاته وتحولاته. من هنا تبتهج كتاباتي بتأملها وتشخيصها لفضاءات بعض المدن، محاورة صمتها وزوالها وضجيجها وحركيتها، باعتبارها مركز نشاط تخيلي خلاق للكتابة والسرد الروائي والقصصي، ومنها ما يتعلق بطنجة كمدينة ومعيش ومتذكر، وهي التي استوحيت منها "مغارات"، و"ضحكة زرقاء" و"مهاوي الحلم"، وفي روايتي: "امرأة من ماء"، التي تبني فضاء آخر لطنجة، يتجاوز فيه الواقعي مع الأسطوري، وفي عمل روائي آخر لم ينشر بعد، أسميته "أناس لا يسكنون وجوههم". المحكيات الموجودة في "مغارات" هي الذريعة لخلق طنجة عبر الكتابة، كمتخيل سردي، ولملمة لتفاصيل المحكي وإعادة بنائها إن هي إلا محاولة للكتابة بطنجة ومنحها ذاكرتها كمدينة نصية، وحيث تحاور المدينة في النص مرجعيتها. حقا، ما كان يمكن لتلك الأحداث والشخصيات أن توجد في مكان آخر. طنجة في (مغارات) هي مدينة لحمم الكتابة الذي لا ينفصل عن واقعه، بل إنه يتقاطع معه ويتبادل معه التأثير والتأثير. تولد الاشتغال لدي، على فضاء طنجة، عبر سنوات طويلة من المعيشة والاقتراب والتذكر، والقراءة عن تاريخ المدينة، والإصغاء إلى هذيان أناسها ومرارة عيشهم وإقبالهم على الحياة بتلذذ غريب، وانفتاحهم على الوافد، بقلوب بيضاء وسهولة في التواصل والاندماج معه. قدمت إليها من فاس، الفضاء المغاير تماما، بد هشاته الأخرى التي يمنحها، فلقد زرت طنجة لأول مرة وأنا في الثانية عشرة من عمري، أي سنة 1960، فاكشفت فيها فضاء خاصا للدهشة، وبقيت أشرب بعد ذلك التاريخ ليلها ونهارها وتبدلاتها، ومن ثم فقد كتبت "مغارات" عن طنجة من موقعي الخاص، كحساسية ورؤية ووعي بالكتابة وبالعالم، ولست أدري إن كان موقع التجربة قد حقق رواية ذات خصوصية بالمقارنة مع الكتابات الأخرى التي كتبها كتاب آخرون، والتي استلهمت فضاء طنجة، أو استنسخته، أو أضفت عليه طابع الشاعرية، أو أعادت تشكيله انطلاقا من موقعها، فذاك سؤال تجيب عنه القراءة النقدية المقارنة بين ما كتب عن طنجة من أعمال. اللغات في "مغارات"، (كلمات إسبانية وأخرى من اللهجة الشمالية) هي نوع من الرطانة التي مارستها أسلوبية الرواية، لأنها ذات مدلول اجتماعي، فهناك كلمات إسبانية وأخرى جد محلية تخص سكان طنجة، سواء استعملتها الشخصيات ساردة عن نفسها، أو استعملها السارد، فإنها تحيل على عدة معاجم، كما كانت قد انتبه إلى ذلك أحد من حاوروني في الموضوع، فهناك معجم للطبخ وآخر للباس وآخر للأثاث... وانتباهي إلى لغات الناس في طنجة هو جزء من المكونات الخصوصية للفضاء، وحيث تتعايش عدة لغات وتتجاوز وتتناوب. عندما كنت بصدد كتابة "مغارات"، وقد كتبت أجزاءها الأولى في طنجة، لم أكن أعرف هل سأكتب قصة قصيرة أم رواية أم شيئا من الذاكرة يستعصي عن التجنيس، ولم يكن ثمة محكي جاهز أو ملامح واضحة لعلامات الكتابة وفضائها. الكتابة الأدبية ترتاد فضاءاتها المخصصة للذاكرة والمخيلة، والتي تمتلك قدرتها على الإيحاء بتفاصيل لها خصوصيتها مما ينعكس إيجابيا على شكل الكتابة وبناء العوالم وتعدد اللغات. هناك كتاب اختاروا أن

يتوغلوا في عالم مديني واحد وعبر كل أعمالهم، باريس، نيويورك، القاهرة، الإسكندرية، فاس، طنجة... بينما انشغل كتاب آخرون بالكتابة التي هي سلطة رمزية تقود أحيانا إلى الاشتغال السردي على فضاءات متنوعة. فهي إذن إستراتيجية للاشتغال وطريقة في اقتحام اليومي والسري والعجيب في هذه الفضاءات التي هي ليست مدينية بالتحديد ولكنها غنية بتلاقي المتناقضات، حيث يكون المكان له تاريخه الذي يسكن في ذاكرة الناس، وحيث يصبح الحاضر قلقا يوميا تجاه ذلك الماضي. فالكتاب ليس جغرافيا ولا مؤرخا للأماكن والمدن، وبقدر ما يستفيد من التاريخ فهو غاو، واقع تحت سيطرة سحر خفي لا يدرك كيف يفسر من خلاله علاقة كتابته عن مدينة بالمدينة نفسها. حضرت طنجة في أعمال الروائية الأربعة كمدينة لها خصوصية المعيش بالمقارنة مع مدن مغربية أخرى. كيفية تشكيل فضاء طنجة في الكتابة هي الأهم، وهي ما يجعل من كل الأعمال الأدبية التي كتبت حولها أعمالا متباينة من حيث طرائق الكتابة وبناء الأشكال والخطابات والتقاط التفاصيل ورسم ملامح مدينة ربما كانت تتعدد وتتنوع من خلال رؤية لكتابة لها وتخيلها لعوالمها، كما أن كل كاتب ينظر إليها من خلال وعيه الاجتماعي وحساسيته الجمالية بمنظوره الخاص، وهذا هو السر في كون طنجة متعددة في السرد الروائي العالمي، لأن الحساسيات التي تثيرها والإيحاءات التي تمنحها تتلقاها عادة ذوات كاتبة بمنظورات متباينة وأدوات اشتغال متباينة كذلك. لكن طنجة هي سحر متجدد كما ذكرت، يتجدد بالنظر إليه من حيث هو إيحاء وقدرة على الترميز، واستعداد الكتابة التلقائي لخوض مغامرة بدء العالم الروائي من أسطورة هرقل أو من أوضاع طنجة الدولية أو من (السوق الداخل) أو منها جميعا في نسيج روائي يجمع بين واقع المدينة وأسطوريتها. طنجة مدينة تحتمل أن تكون ذات وجهين في الكتابة، كما سبق أن أوضحت في أحد الحوارات معي، وجه واقعي يحيل على المدينة كمرجع، وجه قابل، وبكثير من العفوية للترميز، بأبعاده المحلية والكونية. العلاقة بين "مغارات" و"ضحكة زرقاء" هي علاقة النص وصنوه، أو علاقة رحم للكتابة لا بد له من أن يحتوي أجنة ربما تتساقط وقد تولد كتوائم على شبه أو اختلاف. النصوص التخيلية التي تنتهي إلى نهاية مفتوحة، يكون من شأنها أن تفتح على إمكانية بعث عوالمها من رماد الكتابة وما تبقى من ذلك الرماد، كما تكون عنقاء الكتابة. الأحداث والتفاصيل تقاطع بين الروائيتين، وكل واحدة منهما تتناسل مع الأخرى، وحيث تستمر بعض الشخصيات في الظهور في "ضحكة زرقاء"، بعد أن كانت حاضرة في "مغارات" ولكن بعد أن أدركها التبدل والتحول، كما تحضر شخصيات أخرى وأحداث أخرى لم تكن حاضرة في "مغارات". إن ما يجمع بين العاملين، ليس مجرد تقاطع بين الشخصيات والأحداث وحسب، بل هو أيضا، وقوع الأحداث في "مغارات" في غرفة "المصاحب"، ووقوعها في "ضحكة زرقاء" في غرفة إحدى المصحات، على انفتاح فضاء الغرفة المغلق على المدينة وجغرافيتها وعوالمها. أما في "مهاوي الحلم" فتحضر غرفة الفندق وهو الفندق الذي تقيم فيه الشخصيات وقد أتت من فاس والرباط إلى طنجة لقضاء العطلة. نفس اللعبة تتكرر ولكن بصيغ وتوظيفات ومستويات للتخيل تتعدد وتنوع. التشخيص والتخيل لا يتعارضان مع صوغ الشخصيات وأحداث الرواية، بل هما إمكانيتان لبناء وتشديد عالم مكون من التفاصيل اليومية، ومن دفع هذه التفاصيل نحو ما يؤسس لعلاقة الحلم بالواقع. تعني طنجة بالنسبة لي كثيرا من لحظات الأثر العميق على طفولتي وبداية استيعابي للعالم الذي يقع خارج فاس، يوم زرتها وأنا صغير. فمنها اشترى لي

جدي أول ساعة وضعتها في معصمي وأنا في العاشرة من عمري، كما اشترى لي أو كاميرا لأخذ الصور. وكان محمد شكري يرى في أناسها ليليين ونهاريين، فمعه دخلت في متاهات طنجة وعماتها وألق وبهاء نهارها، وامتدت علاقتي بطنجة في خلوات ومناسبات كنت أهرب فيها من صخب الحياة لأقف على قمة القارة، أو لكي ألتبس في خفاء جميل مع تجار المدينة وحماها ومع السهاري والذين يجعلون من حياتهم سؤالاً حول المعنى والوجود، ولأن طنجة مدينة متفتحة ومتسامحة، فقد ظلت لعقود من الزمن، مكاناً أثيراً في حياتي الخاصة لممارسة ذلك الالتباس، بعنفه وفتنته وبهائه، ناهيك عن أصدقائي الطنجاويين من المثقفين ومن عامة الناس، حيث تتسع القلوب لمحبة غامرة وتقاسم سمكة صغيرة وأسرار كبيرة، في لحظات عجيبة لا يمكن أن توجد إلا في طنجة التي تقع بين الظل والضوء، بين مقهى الحافة ومقهى السنطرال، بين القصة وبين مكان الوقوف على قمة قارة، بين رحلة الشتاء ورحلة الصيف.

قدمت الشهادة حول "مغارات" في عدة لقاءات نظمها: - اتحاد كتاب المغرب فرع تطوان. - جمعية أصدقاء متحف القصة بطنجة. - جمعية أصدقاء المعتمد بالشاون. - شعبة اللغة العربية بالمدرسة العليا للأساتذة بتطوان.

ثانياً

من مغارات الدم، إلى مغارات الكتابة نص على نص

- 1 -

ليس من عادتي أن أستحضر رواياتي المنشورة بتفاصيلها، لأنني أكون منشغلاً بتفاصيل وشخصيات روائية هي التي أنا بصدد تصويغها في العمل الذي أعكف على إنجازه. لكن من عادتي أن أسأل الأعمال التي سبق أن أنجزتها، بما هي اشتغال على موضوعات وفضاءات وأشكال للكتابة، فأهمية هذه المسألة تكمن في يقظة الحس النقدي الذي يشتغل به المبدع، وهو يسعى إلى التنوع في الموضوعات والأشكال. بصدد الكتابة بطنجة، أجد أنني قد كتبت خمس روايات كلها تشتغل على فضاء هذه المدينة، بدءاً من "مغارات"، وامتدادها في "ضحكة زرقاء". كانت دهشة الكتابة، وقدرتها على الإدهاش، تساعد على ابتكار العوالم، سواء بمرجعيتها الواقعية، أو بتخييلها وأسطرتها وانتقالها إلى مجال الحلم. ذلك ما جعلني أعيش هذا الترحل والانتقال في الكتابة، بين فاس وطنجة، وهي هجرة إلى ذاكرة الشخصيات، ومحاولة لتَمَلُّك معيشها اليومي، وترصد خيبتها وطموحاتها وأحلامها وأوهامها. فاس وطنجة أسطورتان لا تتأسطُر المدينة منهما على حساب الأخرى، في أعمال الروائية، من حيث إن كل مدينة منهما تختلف في منحائها الأسطوري عن الأخرى. وإذا كانت الرواية أسطورة لواقع معاصر، فأسطورة طنجة تُصَوِّغ وجودها من خلال إبداعية العوالم، وترميزات الفضاء، وخصوصية عيش الشخصيات في أماكن موهوبة بسحرها ومطبوعة بطابعها الخاص، الذي لا توجد في أماكن أخرى. لعل سحر المكان، هو ما يؤدي إلى كل هذا الانجذاب نحوه، والوقوف داخله وقوف المُتَخَيِّر، المسحور، المُتَمَعِّن في الأسرار والخصوصيات وما يمتزج فيها من ذاكرة للمكان نفسه وأنماط العيش التي تطبعه بطابعها الخاص. لا يوجد المكان خارج المعيش، وهو معيش للشخصيات الروائية، لذلك فهو يَتَأَسَّن، وأنسته تعني وجود حياته في دفق من التفاصيل، لا يكتبها التاريخ، بل تحكيها ألسنة ولغات قد لا يوجد حاملوها إلا في هامش المدينة، كما قد يوجدون في مركز من مراكزها. المركز والهامش يتداولان محكي المدينة، ومجيئها إلى ريق ناشف تجف معه الألسنة ولا ينقضي ليل أو نهار حكايات المدينة وحكايات من عاشوها وجربوها كما عاشوا وجربوا تجربتهم في

الحياة. تصبح المدينة حديثا بضمائر متكلمين عنها، وعن أنفسهم وتجاربهم، وهي بذلك، لا تبقى مجرد خرائط للمكان، شوارع وأحياء سكنية وحانات ومقاه ومساجد وكنائس، بل إنها تتحول في ضمائر من يحكون عنها إلى سرنمة، أو إلى رؤية للرائي. هكذا هم سكان طنجة، وهكذا أنا، في معيشي الخاص في طنجة، وهكذا هم أبطال رواياتي الذين بَوَّأَتْهُمْ الكتابة في فضاء طنجة، وهكذا أيضا، هم قراء تلك الروايات التي كتبتها مستوحيا فضاء طنجة بخصوصياته المحلية والعالمية في آن، أولئك القراء الذين يحيون في القراءة شبقية العلاقة مع مدينة أسطورة، أو كأسطورة مدينة.

— 2 —

كيف تستطيع الكتابة الروائية أن تفتح هذا الأفق المتعدد الأبعاد لرواية ومدينة، أو أكثر من رواية ومدينة واحدة؟ الكتابة الروائية إنشاء للعالم من الفراغ، لذلك فهي تتعدد، كما تتعدد صور المدينة الممكنة، والمتخيلة، المبنية من الفراغ نفسه. في هذا المعنى للكتابة بالمدينة، ما يُجَدِّدُ من معاني وأشكال الكتابة، وما يُجَدِّدُ أيضا، من مظاهر وتجليات وجود المدينة في الكتابة، وهي تغامر بوصف هذا الوجود، واستبطانه من قبل الشخصيات، بما يشبه معنى حلول الشخصيات في المدينة، وحلولها في تفاصيل حياتهم اليومية. مع ذلك، فثمة استحالة لِتَمَلِّكَ الروائي للفضاء، تَمَلِّكاً كاملاً ونهائياً، وهو الذي يصل به إلى صورة كاملة ومكتملة عنه. تلك الاستحالة هي التي تستدعي المراوغة والاقتناس، على حد تعبير الناقد عبد الحميد عقار، وتستدعي كتابة أكثر من عمل روائي، فالمدينة كالعنقاء، تكبر أن تصاد، وهي أيضا، تُبعث من الرماد. طنجة لا تقتنصها الكتابة إلا في تَجَلُّ من تجلياتها، ورماد المدينة هو رماد الكتابة، بعث لموت محتمل، وحيث تموت المدينة وتموت الكتابة، لكن شبقية قائمة في ذات الكاتب، كما هي تقيم ذوات الشخصيات، وفي المدينة نفسها، تعطي للحياة معنى آخر، ورؤية أخرى، لهما طابع التحول والتجدد، سواء تعلق الأمر بحياة الشخصيات في عالمها الورقي، أو بحياة المدينة وهي تصبح منحوتة في الكتاب. أما كاتب الرواية الذي يستلهم فضاء طنجة، فهو واقع في إيسار أسطورة مدينة، وأسطورة كتابة عن المدينة، لا يفصل بينهما بَرٌّ ولا بحر. لن يتأتى له القبض على الكتابة، والقبض على المدينة في الكتابة، إلا من خلال مداد لا يجف، يشبه عرق العاملين في نهارات المدينة، ومن خلال سحر وحمى هما ما يسهر به الساهرون في ليل المدينة. معاني المداد والعرق، ومعاني السهر والحمى، المتعددة، هي التي تقيم أَوْذُ العلاقة بين الكتابة والمدينة، وفي ذلك الأوذ، ما هو منتم إلى عنقاء الكتابة وعنقاء المدينة.

— 3 —

في أكثر من عمل روائي عالمي وعربي، تم هذا التسريب للفضاء، بجعله أسطورة واقع، أو واقع أسطورة. لقد وقع الكثير من الروائيين العالميين والعرب في حب مدن اشتهرت بها كتاباتهم كما اشتهرت كتاباتهم بتلك المدن، وهو نفس الحب الذي أوقع لورانس داريل في الإسكندرية، وكابرييل كارسيا مركيز في مأكوندو، وجعل نجيب محفوظ يتربع على عرش القاهرة الأدبي، وحيذر حيدر يؤنث دمشق المشتهة، وإلياس خوري يبني بيروت من خرائب الحرب والموت، والطاهر وطار يزلزل مدينته قسنطينة، وغير هؤلاء ممن مهروا وجود المدينة بمعان خاصة، وطبعوها بالرموز والإشارات. أما طنجة فلها تجلياتها ومعانيها ورموزها في كتابات الطاهر بنجلون ومحمد بريدة وعبد الحي المودن ومحمد الدغمومي وآخرين، عدا تجلياتها في كتابات الأجانب. هي مدينة للإحياءات المتعددة، لما يسكن ويقوم في حناياها من تعدد في مظاهر العيش، وانفتاح على الأجنبي، وتسامح ديني، وهي فضلا عن هذا كله، سِرُّ مدينة لا ينكشف إلا

للعارفين بها، وهو سرٌّ لا ينكشف لأولئك العارفين تمام الانكشاف، ليبقى شيء من السر، هو ما تصنع منه المدينة جاذبيتها وسحرها الخاص، وهو ما تصنع منه عُلوها الرمزي، المانح للتأويلات.

— 4 —

في طنجة يوجد رحم من أرحام الكتابة، اسمه "المغارات"، ومنه تَخَلَّقَتْ روايتي "مغارات" التي وَعَتْ بأن المغارات هي مغارات الدم، مستبدلة الماء بالدم، في عنفوانية للمغارات. وفي "ضحكة زرقاء"، وُجِدَ عالم آخر لمغارة ثاوية في نفوس شخصيات الرواية. أما في "مهاوي الحلم"، فقد تأسطر مكان صغير في طنجة، هو "مقهى الحافة"، ليصبح حياة موت وموت حياة. هل تعنيف العلاقة مع المدينة هو مهمة الروائي؟ هل أسطرة المكان الروائي، لا تتحقق إلا من خلال هذا التعنيف، ومن رموز الماء والدم؟ ربما كانت المدينة التي يتوفر فيها رغد العيش، والأمن، مدينة لا تصلح لأن يقترب منها متخيل الكتابة الروائية، كما أن مدن العبور، والمدن التي لا تاريخ لها، لا تصلح لأن توحى بشيء من موحيات الكتابة، فغنى المدينة في تحولات المعيش فيها، وفي توترات ما يستلهمه الروائي منها من شخصيات. إن الكثير من موحيات المكان، ومدخراته، وجراح ذاكرته، واليقظات التي تعيد إليه أسراره وجنونه وجنوحه، هي التي تجعل منه جاذبية تمارس سحرها على الكاتب، وهو يعاود بناء ما تلاشى منه، وما لم يوصف، وما لم تستوعبه ذاكرة الشخصيات، وما لم يتشخص ليُجَلِّي مظهرها من مظاهر الواقع، وما لم تكشف عنه الأسرار، ليكتب نصا روائيا غير مكتمل، وهو لا يبحث عن سيورته إلا في نصوص روائية هي الأخرى غير مكتملة. لعل هذا التجاذب القوي بين اغتناء المكان بهذه الموحيات والمدخرات، وبين ما تمثله الكتابة من عجز على احتواء كل مظاهره وتجلياته، هو ما يدفع بالروائي إلى أن يعاود محاولة اختراق سطوح المكان، للوصول إلى ما يَثْوِي فيه من أبعاد ودلالات ورموز. وحينما تكون المكان مجموعة من الأماكن التي يَنْتَظِمُهَا الفضاء، وحينما يكون الفضاء هو طنجة، فإن واقع المدينة وتاريخها يتجليان في الكتابة على نحو لا يضاهي أسطورتها. أعني أن وظيفة الكتابة الروائية، وهي تتعامل مع الفضاء، تتجلى في اختراق سطوحه وخرائط أمكنته، في اتجاه استيحاء معانيه ودلالاته ورموزه، وترميزاته الممكنة. حينما تصبح للكتابة مغاراتها، كما لطنجة مغاراتها، فذلك هو الأهم. هي مغارات الكتابة، بظلماتها وطقوسيتها ودمويتها، وعنقها الخاص، وشهوانيتها، واستقطارها لذلك الماء الأسطوري الذي هو ماء الكتابة؟ في المغارات واقع أو حلم بالواقع، أو خيال يشبه الواقع ولا يشبهه. تدعو المغارات في أزليتها وأبديتها الكثير من اللحظات والأزمنة والمراحل التاريخية لِتُسَكِّنَهَا عالمَ الحدوث والإمكان والتوقع، عالم المستحيل، أو المؤمل أو المحلوم به أو المشاهد والمرئي عن طريق الرؤيا. المغارات في أبديتها وأزليتها هي مكان يختزل العالم، بضحكاته ومأساويته وانتشائه وسخريته ومرارته. عالم أفضل ما فيه هو عدم اختيار دخوله أو الخروج منه. يعني الدخول والخروج لحظة ولادة العالم ولحظة موت العالم ولحظات أخرى للانبعث العالم، ويعني العالم عالم الرواية، فهو يولد في الكتابة ويموت في النسيان وينبعث في القراءة.

— 5 —

كما حضرت طنجة بصورة من صورها، في "مغارات" و"ضحكة زرقاء" ومهاوي الحلم"، فقد حضرت في "امرأة من ماء"، حضورا آخر. جاءت طنجة مرة أخرى إلى الكتابة، أو جاءت الكتابة إلى طنجة، بغير قصد، ودون تَمَحُّل، فطنجة لا تكون إلا من خلال مغارة / رحم هي التي تكون مسكونة بالكتابة والمدينة معا، فلا شيء يفصل أحدهما عن الآخر. خرائط الأمكنة التي يسير فيها السارد البطل في "امرأة من

ماء" ليست خرائط للعبور، وليست أطلالاً للوقوف، بل هي متاهة مدينة لا تتجلى للساد البطل إلا في طنجة وهي تتحول إلى جلم أو وهم. ومعلوم تاريخياً أن هرهل قد جاء غازياً للمدينة، لكن الرواية جعلت منه مدافعاً عنها بقوته الأسطورية. تشخيص هرقل، في "مغارات"، أخذ معنى حضور الشخصية الأسطورية في الحياة اليومية للمدينة، وتشخيص هرقل في "امرأة من ماء" أخذ معنى خارقاً لمعناه، وهو الدفاع عن المدينة من غزو الغزاة. التخيل الروائي من شأنه أن يخرق المعاني السابقة عليه وأن يؤسس لمعناه. لذلك تَبَدَّتْ "امرأة من ماء" كرواية طنجاوية، في صورة عشق من جانب رجل لامرأة، ونفور المرأة من الرجل. هي طنجة امرأة تنفر من أن يتعاقب عليها الرجال. تنفر من أن يستبيحها من ليس يملك مفاتيح الدخول إليها. ترفض أن تُسمى مدينة إلا إذا كان اسمها: طنجيس. كما كان صديقي الراحل محمد شكري يقول عن طنجة، فليست هناك مدينة توجد بها مقبرة للقطط والكلاب، إلا في طنجة. وكما قال لي صديق آخر، فليست ثمة مدينة في العالم، بما فيها القدس، تجاور المسجد والكنيسة والبيعة على بعد أمتار، بينما يوجد ذلك التجاور في طنجة. حواريون وسهاري وفنانون ذوّت أجسادهم، قالوا الكثير عن الأيام الزاهرة لطنجة الدولية، وقانطون من هذا العالم، شكوا طنجة إلى الله، ومبتهجون بالحياة قالوا إن طنجة هي طنجة، ودليل سياح أجنب سمعته يقول لهم في "القصة": إنكم تقفون على قمة قارة. الكتابة بطنجة، تعني الوقوف على قمة قارة الأدب، وهي مغامرة ترتادها الكتابة، بشيف لغتها أو بلغات الشخصيات، محاذرة أن تقع من أعلى قمة القارة، في سقوط أدبي، وليته كان سقوطاً في بحر ظلمات الكتابة، لأن الكتابة وجدت مع وجود الماء والظلام، فكما تقول الأسطورة التوراتية: يوم وجد الإنسان كان الماء يغمر العالم، وكان الظلام. تحذر الكتابة من أن تقع في التكرار الذي يجعل من نصوص الكاتب نصاً واحداً، وإذا كانت المدينة، طنجة، لا تكرر مظاهر وتجليات وجودها، فكيف يتجدد عهد الكتابة بالمدينة؟

— 6 —

المغارات رحم للكتابة، ففي عالم البدء لم يوجد سوى الماء والظلام كما تقول الأسطورة التوراتية، وهو بدء أزلي معه وجد الماء الذي هو ماء الكتابة، ووجد معه الظلام الذي تسعى الكتابة إلى تجلية نقط من الضوء لا تُجَلِّي العالم ولكنه تساعد على المضي في مسالكة ودهاليزه ومنعرجاته. لطنجة ترميزاتها الأخرى، وما تنطوي عليه الكتابة الروائية من تخيل لخصوصية العيش في المدينة، والعيش مع الشخصيات في الكتابة، فهو جدل قائم بين طائر الفينيق، وورقة التوت، والأشياء التي لا نهاية لها. في سفر أو أسفار يقوم بها الكاتب الروائي، في أصقاع طنجة، لا بد له وأن يوجد سبيلاً للدهشة والاكتشاف وتلمس أشكال المغامرة، ولا بد له وأن يوجد معنى آخر لطنجة، غير المعنى الذي سبق وأن وجد في أعماله السابقة المنشورة. لهذا فالكاتب يبحث عن مدينة اسمها طنجة، موشومة بوشمها الخاص، منحوتة من كلماته، موصوفة في تفاصيل المعيش ونبضات يومي الشخصيات. على هذا السبيل، وعلى سبيل تناسخ عالم من عالم، لا استنساخه منه، تحدث طفرة في تجربة الكاتب، لتجديد علاقته بطنجة كفضاء روائي، من جهة، لجعل الشخصيات تحيا فيه بامتياز، ومن جهة أخرى، من أجل أن تَبَدَّى طنجة أخرى، مرهونة بجديد عهدها، ومسكونة إلى ذاكرتها. ذلك ما أحاول إنجازه في رواية خامسة، تدور في مدار طنجة، أسميتها بعنوان: "أناس لا يقطنون وجوههم".

— 7 —

إن طنجة لا تتجلى في الكتابة الروائية إلا كأسطورة مدينة، وهو ما يصادف هوى الروائي، الذي ينتمي إلى الحدثة التجريب، من حيث إسكان الكتابة

وتوليها مع تجل من تجليات الواقع، ومع مدخر من مدخراته الرمزية التي تحيل على ما هو أبعد، فمنت حيث الكتابة، فثمة تحضر خاصة المكان وجاذبيته، وتشابك مكوناته الحكائية واللغوية والتخييلية وتشكيل مكوناته البصرية المرئية، وهو وعي جامع تجمع فيه الكتابة بين المعيش اليومي، والمتذكر، والمعلوم به، وبين ما ينهض به الفضاء الروائي، كجملة من الأمكنة تَنظَّمُ في الفضاء، من صور مكتوبة تكتبها الشخصيات بنار كلماتها، وتستعيدها بحرائق أخيلتها، وتحكيها بزخم الأحداث المحتملة.

– 8 –

لا شيء يتغير. لا شيء تُغيِّرُهُ الكتابة الروائية من زخم الواقع. من غير شك فإن الواقع يتعدد بتعدد الخاص، وبتعدد نظرات الروائي إليه، فهو تعدد مضاعف، يجمع بين تجربة الواقع وبين تجربة الكتابة وهي تكتب عن واقع آخر، هو واقع الواقع. إلا أن واقعية الواقع في الكتابة الروائية تخضع لواقع آخر، أدبي تخيلي مجازي واستعاري. طنجة لا يتضاهى وجودها الحقيقي في وجود آخر هو وجودها في الكتابة، لأن تَنَمُّلاً خاصاً للمدينة، هو الذي تقيمه الشخصيات بمتخيلها للمدينة، هو الذي يقيم طنجة في الكتابة، وليس بالضرورة، أن تكون صورة المدينة في الإبداع مطابقة لصورتها في الواقع، فهي صور ممكنة، لممكن طنجة، التي توجد في عنقاء الكتابة وهي تبعثها من الرماد. أعددت هذا النص للنشر، بمناسبة ترشيح مدينة طنجة لاحتضان المعرض العالمي لسنة 2012.

ثالثاً

لطنجة أبهاؤها ليس من قبيل الصدفة أن جاءت طنجة إلى عالم الكتابة في رواياتي، فلقد زرتها لأول مرة، في صيف سنة 1966، رفقة جدي، وبعد أن كانت تصلنا منها، إلى فاس، بعض المبتكرات التي كانت حديثة آنذاك، كأجهزة راديو الترانزستور، وآلات التصوير، وآلات الحلاقة الكهربائية. في فندق "ميرامار" القريب من محطة القطار القديمة، ومن الميناء، أقمنا أنا وجدي. كنت في سن الثامنة عشرة، أقبل على البكالوريا في العام القادم. ولقد كنا أنا وجدي نتجول في المدينة من غير دليل، ومع ذلك، فقد وصلنا إلى قمة القارة، بعد أن تجولنا في حي "القصبة"، كما لاحظت في "البوليبار"، بقية باقية من آثار طنجة الدولية، كمحلات الهندود التي كانت تباع آلات التسجيل وكاميرات التصوير والنظارات الشمسية وأشياء أخرى. هونكنغ أخرى هي طنجة، كما تخيلت هونكنغ آنذاك. فتننتني المدينة وأنا أرقب العمارات ذات المعمار الإسباني، وأنا أتلصص بنظراتي على الفتيات والنساء الطنجاويات، وأصغي إلى لهجتهن في الكلام: – آ العايل. – امش فحالك آ العايلة. لهجة مغايرة للهجتنا في فاس. حين وقفنا أما وجدي على قمة القارة، لم نكن نعلم بذلك، وما عرفت أن ذلك المكان هو قمة القارة إلا في وقت لاحق، وبعد ثلاث سنوات بالتحديد، عندما جئت إلى طنجة للسفر إلى إسبانيا، وحيث عرفت أن ملتقى البحرين أن ملتقى البحرين يقع عند الموقع الذي يوجد في أعلى "القصبة". بعد ثلاث سنوات من ذلك التاريخ، وكنت قد أصبحت طالبا بكلية الآداب بفاس، تعرفت على محمد شكري في لقاء ثقافي بمدينة القصر الكبير، ووقع نوع من التجاذب، وسحر العلاقة بيننا، فزارني في فاس وزرته في طنجة، وتعاقت زياراتي للمدينة في كل فصول السنة. أعترف بأن محمد شكري هو الذي فتح لي بابا من أبواب معرفتي بطنجة، بتناقضاتها بين ما تعيشه بالليل وبين ما تعيشه في النهار، وبتناقض آخر بين أحيائها الشعبية التي تعيش الفقر والخراب وبين مركزها الذي يزخر بالفنادق الفخمة والملاهي الليلية. بهذا المدخل أكون قد دخلت مدينة ملتبسة، متعددة الوجوه، وعلى ذلك الالتباس والتعدد، فقد لاحظت، وما أزال، في سكان المدينة، وعلى تعدد أطيافهم، من طنجاويين بُرُو، ونازحين إلى

المدينة من الريف أو من المناطق المجاورة، خصلة ذات أهمية، هي التي تعني الاندماج الكلي فيما تَثَقَّقَتْ وتَحَضَّرَتْ به المدينة، وهو الانفتاح على الأجنبي، والتسامح الديني، ومحبة العيش بحرية في فضاء متحرر من أي عداة أو تجسس على الآخر أو دخول غير مسموح به إلى حياته الخاصة. الطنجاويون يحيون حياتهم الخاصة، وهم مندمجون مع الآخر، أي آخر، وفي ذلك الاندماج لا يحدث أي تعارض بين حريتهم في العيش وبين حرية الآخر في عيشه، وهم يمارسون هذه الطريقة في العيش، بتلقائية كبيرة، وبسماحة يقل نظيرها في المدن المغربية الأخرى، التي تتعايش فيها أغلبية السكان مع الأقليات من الأجانب. ناهيك عن طنجة التي يقول أحد أبنائها إنها المدينة الوحيدة في العالم، التي تجاور فيها المسجد مع البيعة والكنيسة، في حي واحد، وعلى قرب شديد. وزاد يقول إن مدينة القدس لم تعرف في هذا التجاور سوى وجود المسجد الأقصى إلى جانب كنيسة القيامة، ولم تعرف وجود البيعة إلى جوارهما. مدينة ظلت تُنْهَضُنِي من تاريخي الشخصي، لأدخل تاريخها الشخصي، الممهور بأكثر من تجلٍّ، أكثر من حضور، في أسطورة مدينة، ومدينة أسطورة، لذلك، استجلت كتاباتي الروائية عنها ما يقوم على هذا التجلي، من ترف الواقع، إلى سحر الخيال. نشرت هذه الشهادة في كتاب: "طنجة، نظرات متقاطعة"، نشر كوليكثيف، طنجة، 2006.

"رحيل البحر":

عن معنى الكتابة وسحر المكان الروائي من غير شك، فأصيلة يحق لها أن تتباهى بهذا الكم الإبداعي الذي نسج ماءه بها ومنها، لأنه إبداع مغربي، وملكية جمالية عمومية تتجاوز حدود المكان الضيقة، رغم تأسيسها عليه. أحب هنا أن أتوقف عند بعض الأسئلة الجوهرية التي تتعلق بتناسلات الكتابة من محكيات لها صلة بالفضاء، ومن خلال "رحيل البحر" ذاتها. تثار عادة، علاقة المؤلف بالكتابة وبفضائها. وتطرح الرواية سؤالها الذي يضع الحد الفاصل بين كتابة تقليدية وأخرى حديثة. الأجوبة تظل دائما متمركزة حول تشكيلات النص وخطابه وبنياته السردية وأحاديته أو تعدده في اللغة والشخصيات والتقنيات الكتابية. أزعج أن الجواب عن هذا السؤال، سيضعنا أمام نمطين من الكتابة، وسوف لن يقودنا إلى تمجيد أو تحقير نمط معين، ولكنه سيجلي أمامنا انشغالات اللغة والبناء والتقنيات المستعملة، وإلى أي حد كانت الحكاية هدفا في حد ذاته أم أنها كانت مجرد ذريعة لتشكيل فضاء نصي وتشديد عوالم وبث وعي قلق بالكتابة والحياة معا. هذه المفارقة بين نمطين من الكتابة الروائية تبدأ من لحظة ولادة النص الروائي، أي أنها تتماهى مع وجوده الجنيني. وسيبدو من البديهي أن القول بأن كل كتابة بدون رصيد معرفي بموضوعها وبمكان الموضوع وتاريخه هي كتابة لابد أن تسقط في منزلقات التفكك والتسطيح والفقر الأدبي. المحكيات ليست سوى مواد أولية للكتابة، لأنها محفز أساسي للغة والخيال، قصد إعادة صياغتها وخلقها عن طريق اللغة. تكونت لدي عدة محكيات من خلال خبرتي بفضاء أصيلة وأناسها ودروبها وليليها ونهارها وصيفها وشتائها، وكان كل أصدقائي في المدينة لا يتوقفون عن الحكى، كما كان فضاء الدروب: العجائز والبحارة والمعتوهون... فضاء للحكاية بامتياز، بكل أبعادها ودلالاتها الاجتماعية والأسطورية والجنسية والسياسية. جئت إلى أصيلة عام 1969 متواعدا مع الخل الوفي "خليل غريب" على أن أقضي فيها ليلة قبل أن نساfer إلى إسبانيا، كانت تلك الليلة هي الاستقبال الأول لفضاء أصيلة الزاخر والمعقد والمتشابك الأبعاد، الذي يستحق بجدارة أن يكون عالما صغيرا يرمز إلى عالم كبير، كما يستحق أن يكون محلوما فيه في الكتابة أكثر مما يستحق أن يعاش مخافة ابتذاله واستسهاله

وتضييع لحظات إشراقه في الذاكرة. بعد ذلك أصبحت أصيلة مرتعا لأوقاتي في الصيف والشتاء كما كانت مرتعا لعديد من الكتاب المغاربة: الطاهر بنجلون، عمران المليح، محمد القاسمي، وغيرهم. مرتع طفولي للكشف والاكتشاف وتغذية العين والأذن تمرين الذاكرة على اختزان الصور والمحكيات ولحظات التبذل. لم نكن سياحيا أو مصطافين أو فضوليين، بل كنا نسائل ذواتنا عبر صمت الدروب وازرقاقها وهذياناتها وأرقها المتكرر وكأننا لا نراوح مكاننا في أصيلة حتى بعد أن نغادرها. كنت أسترجع شتات المحكيات والمرئيات ولا أعرف كيف أرتبها في ذهني. تعني هذه المعاشة لأصيلة بكل تلقائيتها أن قلقا حادا بالمعنى والكتابة والفضاء قد أخذ يشغلني ويؤرقني، ولم يكن ذلك الاختزان كافيا، فقد طرحت على نفسي بعض الأسئلة:

- كيف أبني تفاصيل هذا العالم؟
- كيف أحترق الظاهر إلى الباطن الذي لا يتجلى بسهولة؟
- كيف أولف بين التفاصيل؟
- كيف أصوغ الرواية في لغة أو لغات؟
- كيف أكتب كما كتب المُعَرَّبُونَ على شواهد قبورهم في مقبرة اليهود؟
- كيف تهذي شخصيات الرواية كما يهذي المعتوهون والصيادون؟
- كيف يتناسخ حاضر المدينة مع تجوالها في تاريخها المنسي مع احتلال البرتغال ومقاومة الوطاسيين؟
- كيف لا أكون مؤرخا وأنا آتي إلى الرواية من التاريخ بما يضيء ظلمتها ويروي عطشها؟

بدأت بكتابة نص قصير خلت أنه سوف يكون قصة قصيرة، لكنه بدأ يمتد ويتسع في التفاصيل، فشعرت أنني مقبل على مغامرة هي أكبر من مغامرة كتابة قصة قصيرة. مع معاودة الكتابة أخذ كل سطر يمنحني صفحة أو صفحتين، وكل صفحة تمنحني عشر صفحات أو أكثر، وكل تشطيب أو بياض يفتح أمامي أفقا ويمنحني تفاصيل جديدة. بدأت أفكر في تثقيف النص بمواد تاريخية وجغرافية تضيء لي وللقارئ فيما بعد كثيرا من أسرار المكان، ولحظات ماضيه وتاريخه، فلجأت إلى القراءة وجولات في كتب التاريخ، أستخلص منها ما الأحداث والوقائع والشخصيات التاريخية ومسالك المدينة وما يحيط بها من أنهار، كالاستقصا للناصري والمسالك والممالك لأبي عبد البكري وكتابات أخرى. ولم أكن في ذلك الاعتكاف أقوم ببحث ليس من اختصاصي وإنما كنت أكتشف الوجه الآخر للمدينة في تاريخها، وبمزاوجة بين القراءة والكتابة بدأ عالم "رحيل البحر" يتشكل من فوضاه التي كانت في حاجة إلى تنظيم. استهوتني استراتيجية التناس، فقامت بتحويل واختراق جملة من النصوص التاريخية، إلى أن جاء يوم، وبعد نشر الرواية وعقد ندوة حولها في مقر اتحاد كتاب المغرب بالرباط، من قال إن الرواية تُرَوَّرُ على التاريخ وتكذب عليه، ولقد كان هذا الرجل محقا فيما قال، لأن عمل الروائي ليس هو كتابة التاريخ، وليس هو الاستشهاد به كما يحدث في مجال البحث، بل هو توظيف واستغلال لهذا التاريخ، ليأخذ معنى جديدا غير معناه، وهو المعنى الذي يتوافق مع معنى الرواية. انشغلت أيضا بقراءة الجرائد الوطنية التي كان قد أمدني بها الصديق العربي أمزغار، والتي كتبت عن حوادث عاشتها المدينة، ولفترة طويلة نسبيا، وقصمت منها قصاصات تضيء بعض الأحداث. كما انشغلت بما كتب عن أصيلة من كتابات أدبية، من بينها رواية جميل عطية إبراهيم، التي أفادتني في تأملات حول ماهية الكتابة الروائية وعلاقة الواقع بالتخييل وأهمية حضور الحياة الخاصة للمؤلف في عمله، حتى وهو يسميه رواية. تداخلت اللغة الشعرية مع المقاطع السردية الطويلة، ومع شذرات من كتب التاريخ والجغرافية، كما حضر الحلم والأسطوري

في تجاور مع الواقعي. جاءت إلي أسئلة أخرى وضاعفت من سحر الموضوع وعجز الكتابة حتى بعد أن سودت مئات الصفحات التي كانت تحتاج إلى اختزال وتكثيف ومحو، وإعادة بناء. كان ثمة قصد يشتغل بجوار تلقائية الكتابة. دور العقل في القصد هو الرقابة على أنواع من التقديم والتأخير، والحذف والزيادة، وتحديد المقاطع التي تجب إعادة صياغتها، وتمزيق أوراق وكتابة أخرى، ومحاولة التأليف بين المواد وربط العلائق بينها. بينما كانت تلقائية الكتابة تذهب العالم نحو ما يتشكل من اللغة، ومن الخيال. وجدني أصغي إلى عدة أماكن وفضاءات جعلتها تقيم في الذاكرة وتنسج لغاتها ومحكياتها وأوهامها وأحلامها وحرورها اليومية الصغيرة. إنه نسيج معقد كما هو الموضوع نفسه وطرائق بنائه وخصوصية الوعي بالكتابة عنه، وبه، وفيه. التقيت لأكثر من مرة بأناس حقيقيين في أصيلة، يشبهون "مغيث" أو "حسون" أو "عبد الكريم" أو "محمد العربي" أو "هارون" أو غيرهم من أبطال "رحيل البحر" ولكن هذا التشابه هو نفس التشابه الحاصل بين عالم قائم في الواقع وعالم آخر يقيم في الكتابة، والكتابة لا تنسخ العالم ولكنها تبدأ لحظة وجود من وجود آخر سابق عليه. ثم جاءني سؤال وضع النهايات: كيف يكون النص مفتوحاً؟ كتبت حروف عنوان الرواية وقرأتها. إلا أن "الراء" كحرف أخير في العنوان تتحول إلى شخصية روائية: صحافي يقوم بالتحقيق حول أوضاع المدينة، ويكتب عديداً من الأوراق ويضيع مع زمن محطة القطار الضائع فلا ندري هل عاد إلى مدينته أم بقي في المحطة. فكرت في انفتاح النص الروائي على الاحتمالات، ف "رحيل البحر" نص لم يكتمل، لأنه مشبع بالبياضات والفراغات، ولأن أصيلة مدينة موحية ويمكن أن توحى بأكثر من عمل روائي، فهي مشبعة بالسهر والضوء والحكايات. قدمت هذه الشهادة في لقاء: "أصيلة فضاء للإبداع، نظمتها جمعية الإمام الأصيلي بأصيلة بتاريخ 11 غشت 1995.

حول الرافد الفلسفي لكتابة الرواية

معلوم أن نظرية الرواية قد تشكلت من جملة من المفاهيم التي قدمتها الفلسفة الكانتية، وأنها أيضاً، قد استقت وجودها من أفكار جورج لوكاتش ولوسيان كولدمان وميخائيل باختين، وهؤلاء الثلاثة، أسسوا وعيهم النظري بجنس الرواية من المادية الجدلية وعلم التاريخ والسوسيولوجيا، وأنها ثالثاً، قد عادت، في مستوى تشكل خطابها السردى إلى السرديات التي استفادت من نحو الحكاية كما بناه فلاديمير بروب والشكلانيون الروس، والامتدادات التي جاءت مع جيرار جونيوت وجاكبسون، ورابعاً، فإن التحليل النظري، وخاصة نظرية اللاوعي الفردي، قد أفسح أمام الروائيين مجالاً لاقتحام مجالات جديدة للكتابة، اقتحموا من خلالها تجارب الغوص في أعماق الذات الإنسانية والكشف عن مجاهيلها وطبقاتها التحتية، وأعمال جيمس جويس على تملك الرواية لتقنيات أدبية مستمدة من مكتسبات علم النفس، ومن أهمها تقنية الهذيان، الذي لم يعد وضعية مرضية بل غداً تحريراً لخطاب الذات من سلط الرقابة الخارجية والداخلية. فمن نظريات سيكموند فرويد واشتغاله على رواية كراديفا إلى شارل مورون وبنائه لأسطورة الكاتب الشخصية، وجاك لاكان ومفهومه للمرأة، تتبدى الرواية كمجال للاشتغال النقدي المؤطر بخلفية التحليل النفسي للأدب، وهو اشتغال رافقه اشتغال آخر لعلم الاجتماع الذي وسع في عالم الرواية من حضور دائرة الأفراد ليفتح أفقا أمام دائرتهم الاجتماعية، بكل أبعادها التي تحول الفرد إلى دائرة مجتمعية. وعلى مستوى النظرة للعالم، فإن مفهوم الزمن، ومفهوم القلق الوجودي كما عبر عنهما الفيلسوف كيرك كارد، وما جاءت به نظرية الكوشتالت مع ميرلون بونتيي من تعميق لوعي الإنسان بالمسافات التي تظهر من خلالها الأشياء، قد شكلا أفقا فكرياً لماهية العالم المحيط بنا،

ولموقعنا في هذا العالم، سواء من حيث استبطانه أو من حيث هو خارج عنا. في السياق نفسه ستكون الفلسفة الوجودية، والفلسفة الماركسية، قد منحتا للرواية عمقا كبيرا تجلى على مستوى الوجودية في معنى التشيؤ، الذي مارسه جان بول سارتر نفسه سواء في روايته "الغثيان" أو في ثلاثيته "دروب الحرية"، ناهيك عن طاعون ألبير كامو، وحيث تمثلت النظرة الوجودية للعالم في أعمال سردية تخيلية نقلت المفاهيم والأفكار من حوزة الفكر المجرد إلى مجال التشخيص الروائي للأوضاع الإنسانية التي تخص "الوجود والعدم". ولقد أثرت الأدبيات الوجودية في نظرة الروائي الغربي والعربي إلى العالم، في وقت منحت فيه الفلسفة الماركسية للرواية معنى اندحار البطل السلبي أمام البطل الإيجابي، وإحلال الأبطال الجماعيين في الفعل الروائي بدل البطل الفردي المتفوق على الجماعة بذاتيته المفرطة وبهمومه الفردية وهواجسه الشخصية. لن نذهب بعيدا مع الأفكار التي قدمها فلاسفة غربيون حول معنى الكتابة وعلاقتها بالواقع، وباللغة، وبالمرآة، وبالجنون، وبالشفوي والطقوسي والرمزي والأسطوري، وكل ما يشكل كرنفال الكتابة، فمن كرامشي، إلى جاك لاكان إلى كلود ليفي ستراوس إلى ميشيل فوكو، إلى جاك ديريدا، وبيير بوديو، وبدء من نيتشه نفسه، الذي كان يعتبر الكتابة قسوة على الذات، فكتب بدم أصابعه من أجل أن يُعَنَّفَ من لحظة الكتابة، سوف تتسع أمامنا دائرة المرجعيات الفلسفية التي أثرت في خطاب الرواية، وفي شكلانيتها أيضا، ففي هذا المسار، سوف نجد أن الرواية فضاء للأفكار والأشكال، وهو فضاء حر، على حريته يظل متأثرا بأفكار العلوم الإنسانية التي لم تكن تشكل سندا لوجوه وحسب، بل كانت تؤثر في لحظات تشكل الجنس الروائي وفي خطاباته وشكلانيتها. ولن نغفل تأمل العمق الصوفي للكتابة الروائية، واستفادتها من الزرادشتية، كحلم مستعاد نيتشوي، ومن أفكار المانوية، مع الفيلسوف ماني الذي قلب كل حسابات الفكر اللاهوتي في عصره، وحيث رأى أن الأنوار تأتي إلى العالم من غير الجهة التي كان يحددها الكهنوتيون في عصره، ومن مواقف النفري وتجليات ابن عربي والمتصوفة العرب. إن الرواية ليست درسا في الفلسفة، والروائي ليس سوى حالم في الكتابة بحلم متشابك الرؤى والأبعاد والدلالات، ولذلك فهو ينسى ثقافته ليجعلها تحل في ثقافة الشخصيات، من أجل أن يمنحها المعنى، والخصوصية، وقلق الأسئلة الكبرى التي تعني الحياة والموت، والشهادة على الوجود. لا مفر للرواية من هذا البعد العميق، والذي لا يمكن أن يتحقق دون الاستفادة من العلوم الإنسانية، ومن دروس الفلسفة بالخصوص، وحتى الرواية عالم لغوي تخيلي يحفل بالشخصيات والفضاءات، فهي تبني هذا العالم على عالم تتصارع فيه القيم والأفكار، وتتجدد فيه الأوضاع الاجتماعية بتجدد المجتمع وما يعرفه من انعطافات تاريخية على مستوى السلوك والقيم وأنواع القلق والمعاناة. إن إبداعية الرواية لا تعني تنشئتها من فراغ، لأنها ومهما تحررت من الخطابات الجافة، الفوقية، ومنحت للأبطال حريتهم في تملك ملفوظاتهم وأفكارهم، كما دعا إلى ذلك هنري جيمس. ومهما تحرر الإبداع من خلفياته الثقافية والمعرفية فإنها تبقى ثابوية في أعماقه توجه نظرتهم للعالم، وتبني أسئلته المعلنة أو المغيبة حول العالم. في مجال الرواية، إننا لا نستطيع أن نتحدث عن كتابة غفل، ساذجة، بريئة من خلفيتها الثقافية، العالمية والشعبية، التي تفعل في وعي الشخصيات الفردي والجمعي، وهي التي تصنع الرموز، وتبني للواقع أسطوريته من الأنماط الأسطورية العليا، المقيمة في الوعي واللاوعي الثقافيين. الرواية تشكل نظرتها للعالم، وتستكنه الوجود، وتقف عند تخوم الأشياء والذوات، وبذلك فهي تعيد إنتاج المعنى المعنى المجتمعي والثقافي في معنى إبداعي جمالي. في هذا المقرب الذي

تسعى إليه الرواية، وهي تتجسّد، وتصنع إستراتيجية الأشكال، لاشك أنها تبني العالم من جديد، وفق تصاهر حميم بين الأفكار والمسبقات عن العالم، لتجعل من ذلك أفقا للتجليات، كما هي واقع وتخيل، وذوات فردية لا تنسلخ عن أبعادها المجتمعية وثقافية الشفوية والعامة، كما لا تنسلخ عن محيطها البيئي بكل تقاليد وأفراحه وأتراسه. من غير شك فإن مسألة الأدب، وليس الرواية وحسب، هي بالاتساع الذي يجب أن ننظر إليه اليوم، نظرة تستمد عمقها وجدارتها في الثقافة، من موقع متعدد النظرات، متشاكل الخلفيات، متباين المواقف والأبعاد. بذلك، فإننا لا نسجن نظرتنا للأدب في مسألة التعبير عن الذات، بل إنه ملجأ للحرية، وتحرر من قضايا اليومي، رغم عدم تعاليه عنها، ذلك أن الرواية ليست وثيقة تاريخية، ولا هي وثيقة اجتماعية، ولا هي تعبير عن مكبوتات فردية، إنها قد تصور حياة الأفراد والمجتمعات في حقبة أو حقبة تاريخية معينة، وقد تقدم معناها من الأفكار المجردة التي تتحول إلى مواد حكاية سردية عبر التشخيص، لكنها مع ذلك، تبقى تخيلا ذاتيا وتاريخيا واجتماعيا للصراع الإنساني، وتشكيلا جماليا للكتابة. تبقى الرواية، لا في تنظيراتها وحسب، ولكن في منجزها النصي أيضا، مُشَبَّعة بالمعرفة بالعالم، معرفة دينامية لا سكونية، تنجدد بتجدد العالم، وتجدد النظرة إليه، مع كل نص روائي يبدعه روائي منشغل بتصويغ الأفكار في أحداث وتفصيل ومواد حكاية، كما هو منشغل بقلق الوجود والحياة والكون، وكما هو منشغل أيضا، بقلق الأشكال.

قدمت هذه الشهادة، بمناسبة استضافة طلبة المقهى الفلسفي بالمدرسة العليا للأساتذة بتطوان، للكاتب، السبت 11 مارس 2006.
ملاذ الكتابة

قد يكون هذا الكلام من قبيل الشعارات التي يحتمي بها بعض الكتاب من أجل تبريرات نرجسية تبرر علاقتهم بما يكتبون. لكن علاقة الكتابة بملاذ الكاتب، لا يَتَقَعَلُ إلا بامتلاك تصور عميق، على صعوبته وشائكيته، لمعنى أن تكون الكتابة ملاذا، وكيف. تستبق بعض التصورات التي تسكنها أفكار عن الكاتب العضوي، الذي يمارس الكتابة في ظل نضال آخر هو نضال من أجل التغيير، أو أخرى يسكنها النظر إلى الكاتب كمنخرط في حركة المجتمع المدني، أو متحمل لمسؤوليات سياسية نضالية في الحكومة أو البرلمان. لست نافيا لتحقيق مثل هذه التصورات في ممارسات كتاب مغاربة، كعبد الكريم غلاب ومحمد برادة، اللذين وُقِّعا، ولو بشكل مختلف، في التأليف بين ملاذ الكتابة وملاذات أخرى وجدوها في العمل السياسي، ربما كانت تُغني عوالم الكتابة أو توجهها بتوجهات معينة هي التي تؤطرها أو لا تؤطرها. هو جماع وعي ما كان يمكن أن نُقَرِّق فيه بين الإيديولوجي بخلفياته التنظيرية والسياسي بمرحليته والإبداعي الذي كان متهما بالجفاء مع الجمهور، من حيث غموضه ونزعتة البورجوازية وما كان يراه متهموه وجلادوه من دواع للرفض، رفض ما نكتب. الواقعية ببعدها التصويري للمجتمع كما هو، أو ببعدها الذي يُوجِّهُ الوقائع بتوجه إيديولوجي، لم تكن تعني سوى توجه نحو التجريد، والإغراق في العوالم التخيلية، كرد فعل على أدب لا أدبية له، وهو مهيا لبناء الشخصيات والمواقف على مقياس إيديولوجي هو الذي تعبر عنه إيديولوجية الكاتب. بعض الكتاب الحدائين، وأنا من بينهم، رفضنا أن تكون نصوصنا معبرة عن أفكار ومواقف لها بعدها السياسي المباشر، فكتبنا نصوصا غير بريئة من حملاتها الإيديولوجية، ولكنها تحتفي بالأشكال، وبالمراوحت التي تعترى تلك الحمولات، من أوضاع قلقلة للشخصيات، وتسريب لمظاهر الاحتراب الإيديولوجي الذي كان سائدا بين السلطة واليسار، وبين فصائل اليسار نفه. في هذا الإطار كتبت روايتي الأولى "أبراج

المدينة"، وهو ما وَسَعَتْ من مجاله، بتنويعات سردية، وتوسيع من تجليات الواقع، وتصنيع للأشكال، في الروايات التي أعقبتها. ما سرت فيه من طريق هو الكتابة كملاذ، والملاذ يعني أن فسحة تسمح بها الكتابة لنقد الذات ونقد المجتمع، ونقد الدولة ونقد ممارسات الأحزاب. أي أن هذا الملاذ هو مساحة للحرية، تبيح تعدد الأصوات وتعدد المواقف وتعدد اللغات. حرية تعني أن تملك الواقع بتعددية مظاهره هي تصريف لحظاته التاريخية واليومية وبياضاته الممكنة في متخيل الكتابة. ربما لذلك، وجدت أن هذا التصريف يستدعي قدرا كبيرا من جعل الذات مرصدا لواقع اجتماعي متحول، وجعلها ذاكرة فردية تُحَلُّ في الذاكرة الجماعية، وجعلها أيضا، منذورة للشك والسؤال ومراودة واقع لا يمكن القبض عليه في وجه من وجوهه. ذلك ما يستدعي كتابة رواية لا تُكْرَرُ عوالمها وتقنياتها في رواية أخرى، وهو ما أفسر به ما أنجزته من كمّ روائي. على اختلاف وتقاطع الروايات الستة عشر، والمجموعات القصصية التسع، التي نشرتها لحد الآن، بتملكها لمظاهر وتجليات الواقع الاجتماعي، ومراهنات على بناء الأشكال، ثمة دينامية لتحويلات المجتمع، ترافقها أو تُخَاتِلُها دينامية أخرى للتعبير الروائي عن تحولات هذا المجتمع، ومن ثمة فإن حياة الكاتب منذورة للكتابة التي تسكن هذا الملاذ، ملاذ الكتابة. قدمت هذه الشهادة خلال جلسة نظمها الطلبة الأساتذة بشعبة الفلسفة، بالمدرسة العليا للأساتذة، كاستضافة للكاتب، وعلى سبيل الحوار، يوم 23 مارس 2007.

سيزيف روائيا

أربع ملاحظات حول كتابة الرواية وقراءتها
يمارس الروائيون، كشأن الشعراء، تأمل تجربتهم في الكتابة الروائية، من خلال ثلاث لحظات أساسية، الأولى تتجلى في تفكير الرواية نفسها في طرائق كتابتها، وبناء مساراتها السردية، وما تحمله شخصياتها من أسماء، وعلاقتها القارئ والناقد... واللحظة الثانية تحضر مع ما يقدمه الروائي في بعض المناسبات، من شهادات على تجربته، تتيح له فرصة النظر إلى كلية تجربته، أو إلى ما يجمع بين بعض الأعمال من جوامع، وما يُفَرِّقُ بينها، والآفاق الممكنة التي يحفرها الروائي كمجرى لتجربته، أو إلى معنى الكتابة كتصور وممارسة... واللحظة الثالثة، هي التي يقرأ فيها الروائي أعمال غيره من الروائيين، بحساسيته في الكتابة ووعيه النظري. قد تجتمع هذه اللحظات في روائي واحد يجمع بين الممارسة والتنظير، وكلها لحظات تصب في اتجاه توسيع أفق الكتابة الروائية، وتجعل منها موضوعا لمساءلة طاقاتها التعبيرية والجمالية، وبنائها للأشكال، وتملكها لبعض تجليات الواقع، من خلال رصده أو الشهادة عليه، أو تفجيريه ونقده عبر مواقف الشخصيات ووجهات نظرها. تُجَلِّي بعض الروايات التي كتبتها الكثير من التأملات والتنظيرات لطرائق اشتغال الروائي على عالم الرواية ونظرتيه إلى ماهية الكتابة وما يحيط بها من قضايا وإشكالات، وهو ما يحضر في "رحيل البحر"، "أيام الرماد"، و"كائنات محتملة". هي فسحة يعقدها الروائي، ومن داخل أعماله، ليجسد من خلالها بعض انشغالات الكتابة بالكتابة نفسها، وبطرائق تشكلها الممكنة والمحتملة، قصد تدمير أحادية البعد لكتابة راسخة ونهائية. ولعل من أهم وظائف هذه الفسحة، أنها تفتح عين الروائي على مسارات تجربته، وممكناتها، حيث لا تنقاد التجربة إلى مسالك مغلقة أو ضيقة من شأنها أن تكرر بعض مظاهر تشكل الكتابة بين عمل وآخر، بل إن فسحة التأمل هذه، والتي تحضر خارج الكتابة كما تحضر خلال نصيتها، من شأنها أن تفتح آفاقا جديدة للتنويع في طرائق الكتابة وإخصاب الواقع الذي تكتب عنه. أُبْدي أربع ملاحظات، على سبيل عقد الحوار مع كتابة الرواية وقراءتها.

الملاحظة الأولى: تتعلق بوضعية قرائية تقوم بترسيم أعمال الكاتب، من خلال تنميطها داخل بعض التنميطات، أو وضعها في خانات للكتابة تعني وضعها داخل مراحل، أو إطلاق بعض المسميات عليها، من قبيل: التقليد، التحديث، التكريس، التأسيس، التأصيل، التجديد، الريادة، التجريب... إن كيفية صوغ الروائي لتجربته هي ما يُحدّد توجهاتها، وهو ما يتطلب قراءة من داخل الأعمال، تكشف عن تشكيلات الخطاب الروائي. مع اتجاه النقد المغربي الجديد نحو تحديث خطابه وخروجه من موقع المسلمات الضمنية للنقد التقليدي، ليلج ما جاء به عصر الشك من قراءات جديدة للأعمال الأدبية، تتبني اللغة الواصفة، مع ذلك، فإن أثر عميقا لفكرة التصنيف والتمييز، النقديين، يبقى حاضرا بصورة أو بأخرى، ليمارس سلطة الناقد التقليدي في تمرير أحكام ضمنية لا تنبني على مكاشفة النصوص ومحاورتها والإصغاء إلى نبضاتها وتمفصلاتها وتجديدها لخطاباتها وأشكالها، سواء بالنسبة للكاتب الواحد، أو بالنسبة للموقع الخاص الذي تحتله كتابته بالمقارنة مع ما يكتبه آخرون. تتأزم هذه الوضعية مع القارئ العادي، غير المتابع، والذي يجد نوعا من النرجسية في التظاهر بثقافته الذاتية من خلال إسقاط بعض الأحكام، أو إقامة بعض التصنيفات، أو تسمية تجربة كاتب ما باسم التقليد أو التحديث، أو التجريب. أتصور أن دور القراءة، هو اكتشاف الخواص الأدبية المميزة للعمل الروائي، والكشف عنها، في اتجاه وضع نوع من المفارقة بين عمل وآخر لنفس الكاتب، ووضع مفارقة أخرى بين أعماله وأعمال الآخرين. يستدعي ذلك، نوعا من المتابعة لما يُصدره الكتاب الروائيون المغاربة من أعمال، وهي المتابعة التي تبدو شبه مفقودة، بسبب كسل القراءة لدى بعض النقاد، فما بالك بالقارئ العادي. تنجم عن هذه الوضعية، مسافة كبرى تفصل بين الكتابة والقراءة، هي المسافة التي يرغب بعض النقاد والقراء في ردمها بسهولة، من خلال تصنيفات سهلة، في غالبيتها تقع خارج نبضات النصوص وتوتراتها وما تعبر عنه من قلق مضاعف هو قلق المضامين وهي تحل في الأشكال، وقلق الأشكال وهي تعبر عن المضامين. من الصعب أن يحمل أحد اسم كاتب روائي وهو لا يُجدّد في عوالمه ومتخيلها وأشكالها. ومن الصعب أيضا، أن يحمل أحد اسم ناقد وهو يستثمر رصيда قديما يعود إلى السبعينات أو الثمانينات، ليبقى متربعا على عرش النقد، حتى وقد أصبح غير قارئ للإصدارات الجديدة. ليست النصوص وطرائق قراءتها هي ما يتجدد، بل العالم يتجدد من حولنا، فكيف يُجدّد الكاتب الروائي تفاصيل العوالم وبناءها في الأشكال، وكيف يواكب القارئ الناقد، والقارئ المستهلك، ما يستجد في العالم وما تُجدّد به الكتابة موضوعاتها، وما تخرق به جاهزية تلك الموضوعات من أنواع الخرق الأدبي الروائي؟ ليس من قبيل الغباء أن يستمر الروائي في إنتاج أعماله، رغم محدودية القراءة، وانتشار بعض أنواع القراءة المغلوطة (لا نتصور قراءة صحيحة، في مقابل القراءة المغلوطة، بل نتصور القراءة المنتجة، فليست هناك قراءة نموذجية)، فهو أول من يتلذذ بكتابة العالم، ومن خلال دهشة الكتابة ومكرها الأدبي. إنه لا يكون حدثيا بالفعل إلا عندما يُقوّض كل جاهزية في نظر الشخصيات إلى العالم، وعندما يبني كل الأشكال التي يعبر من خلالها عن توتر اللغة وعنف المتخيل.

الملاحظة الثانية: تعني تصنيف الروائي في خانة "التجريب الروائي". يتصور الكثير من النقاد والقراء التجريب الروائي كممارسة لتكسير خطية السرد من خلال تشظية الأحداث وتداخل الأزمنة والفضاءات، ولشعرنة اللغة، ولجنوح النص الروائي نحو استقطاب نصوص أخرى يتحاور معها، ولميله إلى الجمع بين المكتوب والمواد ذات المرجعيات المتعددة، من مسموع وشفوي ومرئي، ولاعتماد البياضات لملء فراغات المحكي. لاشك أن هذه الأوضاع لا تأخذ معناها في

الكتابة إلا من خلال ما تنجزه من تنويع في طرائق الصُّوغ الروائي، وتنوع وتعدد تلك الطرائق، هو ما يعني اشتغال الروائي على لملمة فوضى عالمه الروائي، وبناء أبنية لا تلجأ على القوالب الجاهزة، بل هي أبنية لا يوجد لها نظير سابق في أحد أعمال الروائي أو في أعمال الروائيين الآخرين، وهو ما يعني خصوصية كل عمل روائي وفرادته وتملُّكه لقوانينه الداخلية في الاشتغال. لكن تصنيف الروائي في خانة التجريب، قد ينزع عنه منزعه التجريبي، فليت ثمة من ثوابت تسمح بهذا التصنيف، لأن التجريب لا نموذج له، وهو لا يقبل أن يتنمَّط في أنماط كتابية لأنه يقع خارج النمط. أميز هنا بين المدخل القرائي الذي يسعى إلى الكشف عن مظاهر التجريب في العمل الروائي، وبين التصنيف الأعمى، الذي يجمع بين أعمال للكتاب أو أعمال عدة كتاب في خانة التجريب، فعندما تُطْلَق على مجموعة من الكتاب صفة التجريبيين، فإن اغتصابا لخصوصية تجاربهم، يَمَسُّ جوهر كتابتهم التي يمكن أن تقع في مدار التجريب، ويعني ذلك الاغتصاب غياب أو تغييب الكشف عن آليات الاشتغال، والوقوف عند مجرد المظاهر الخارجية للنصوص. إذا كان روائيون مغاربة، كأحمد المديني، والميلودي شغموم، وكاتب هذه السطور، من وجهة نظر بعض النقاد والقراء روائيين تجريبيين، فقد يعني ذلك أن أعمالهم تدور في فلك واحد، وأن خصوصيتها النصية، المفارقة بين عمل روائي وآخر، قد ذهبت مع الريح، كما يذهب مع الريح جهد كل روائي من هؤلاء، وغيرهم، في إضفاء طابع الخصوصية على تجربته. وثمة مسألة أخرى، هي التي يسود من خلالها الاعتقاد لدى بعض القراء بأن الكتابة التجريبية تُجافي الواقع السياسي والاجتماعي، وتستعلي عليه، لانشغالها بالأبنية الشكلية، وهو اعتقاد خاطئ، تدحذه القراءة الكاشفة لتجليات الواقع في الرواية التي يسميها البعض "تجريبية". إلا أن هذه التجليات لا تظهر بمظهر استنساخي لسطوح الواقع، بل إن اللحظة الواقعية التي تُنبِّض بمظاهر الحياة الفردية والجماعية، وبتصوير مجتمع في طور التحول، وذوات فردية وجماعية تعاني من قلق هذا التحول، تحضر من عمق اشتغال الكتابة على الواقع، وانتقاله إلى لحظات أخرى هي التي يتَّمَسُّ فيها الواقع بالوهم، وبأسطورة الواقع، وبالعوالم الحلمية التي يتداخل فيها الواقع مع الحلم. الرواية تستمد موادها من الواقع لِتُخَيِّلَهُ للقارئ وقد أصبح واقعا للكتابة، وهي عندما تسعى نحو ذلك، فإنها تُفَجِّرُ الأشكال، وتعيد صياغة الأحداث والمواقف والنظرات المتعددة للعالم، من خلال تعدد الأصوات وتعدد اللغات وتصويغ الأحداث صُوغًا روائيا يجعل من الواقع لحظة انفجار، هي لحظة انفجار الكتابة وانفجار الواقع الذي تكتب عنه. هو تشكيل جديد للواقع، يستمد عناصره ومكوناته من حياة الناس، ومن اللحظة التاريخية، ومن جراح الذاكرة، وبياضات التاريخ، ومن سلطة التخيل، كما يستمد مكوناته من اللحظات المنفلة من الواقع والتاريخ، والهامشي، والمنسي، والمتذكر، والمعلوم به، ولحظة التعالق مع نصوص أخرى شفوية، من أهم مظاهر حضورها أنها تستدعي الذاكرة الثقافية الجمعية.

الملاحظة الثالثة: تتعلق بالإنتاج الروائي، بما هو كمٌّ يثير الكثير من المغالطات لدى بعض القراء. من السهل أن نصف كاتباً مداوماً على الحضور في الكتابة والنشر بالإسهال الأدبي، أو بنرجسية الحضور في مجال النشر، وهو كلام سهل لا يأخذ بعين الاعتبار الكتاب العالميين، والكتاب العرب، الذين أنتجوا كما روائيا هائلا، راهنوا من خلاله على توسيع مواد الواقع وتنويع النظر إليه والشهادة على تحولاته. يسير الروائي في اتجاه إنجاز كمٍّ روائي زاخر بمستويات الواقع والتخيل، وملاعبة الأشكال، والاشتغال على لغة الكتابة. وأتصور أن دلالة الكمِّ الروائي تعني أول ما تعنيه، وطأة الكتابة وهي تحاول

القبض على عالم لا يمكن القبض عليه إلا من خلال بعض تجلياته، وهو ما تسمح به لحظات تعبيرية جمالية تتفرق بين عمل روائي وآخر. لا أفخر بما أنجزته من كمّ روائي، لأن قلق الكتابة، وقلق العالم الذي تكتب عنه، يَدْرَأَن كل جسّ نرجسي، كما أن الروائي من خلال سعيه وراء تنويع العوالم التي ترتادها الكتابة، وتوسيع مداراتها، ومخاتلة أشكالها، يكون صاحب حاجة إلى بدء العالم مع نص روائي جديد، وكأنه يبدأ من لحظة تَخْلُقُه الأولى، ناسيا أو متناسيا أنه كان قد مارس هذه الحاجة، مع نصوص أخرى سبق وأن كتبها. ثم إن الروائي وهو يتأمل ما أنجزه من أعمال، فهو يعي منعطفاتها وما وصلت إليه من إنجاز. فالانتقال من عمل روائي قصير، ذي طابع تجريدي، هو الذي دشّن به الروائي انطلاق تجربته، إلى أعمال أخرى اشتغلت على مساحة روائية أوسع، وعلى مظاهر التحولات التي يعرفها الواقع، من شأنه كانتقال أن يوصل إلى تلوينات في التجربة، وإلى أعمال قد يعتبرها النقاد أساسية، ولولا تَحَقُّقُ المداومة على الكتابة والنشر، لما ظهرت تلك الأعمال. نشرت سبعة عشر رواية، استلهمت خمس منها فضاء طنجة، وثمان روايات استلهمت فضاء فاس، لاعتبار أن توليد المعاني وتشديد الفضاءات من متخيل الكتابة هو شأن روائي يُجَدِّدُ من تنويعات حضور الفضاء وتجلياته ويُخَصِّبُ وجوده في متخيل الكتابة، وحيث تصبح لكل رواية استقلاليتها عن الأخرى، حتى مع أوجه التداخل الممكنة، وخصوصيتها في التعبير عن عالمها. الروائي كسيزيف، يحمل صخرة الكتابة على كتفيه إلى أعلى الجبل ليتدحرج معها نحو الأسفل. معاودة حمل سيزيف للصخرة، كمعاودة الروائي لمحاولة القبض على العالم، ثم لا يتجدد إلا قليل من تجديد الواقع في الكتابة، لرحابته وصعوبة القبض على كل تجلياته في نص روائي مكتمل. الملاحظة الرابعة: تعني علاقة الرواية بالسيرة الذاتية، والحد الممكن بين أن يكتب الروائي عن ذاته أو عن ذوات الآخرين، أي أنه عندما يكتب عن الآخرين، فهل يستطيع أن يُعَدِّدَ من ذواته لِبَصُوغِ تجارب وتجليات وعوالم ذوات أخرى ممكنة الوجود؟

يبدو أن كاتب السيرة الذاتية، يبحث لحظات من معيشه، تقارب حقيقة ما عاشه، أو أن السيرة الذاتية توهم بهذه الحقيقة، ما دام متخيلها يبقى جوهرًا في الكتابة. وكاتب السيرة الذاتية يستحضر الذوات الأخرى الموجودة في المحيط الاجتماعي الذي عاش فيه، أي أن ذاته هي ما يشكل المركز، وأما المحيط فهو الأحداث الاجتماعية والسياسية التي عاشها كمشارك مع الآخرين. في السيرة الذاتية، تحضر تجربة حياة عاشها الكاتب، بكل زخمها وقلقها الذي هو قلق الذات الفردية، حتى مع دخول هذا القلق الذاتي في قلق اجتماعي وسياسي. أما في الرواية، فتبدو هذه الوضعية مقلوبة تماما، وحيث توهمنا الرواية، من خلال تعدد شخصياتها الضاربة في الاختلاف والتباين، وتعدد الأصوات واللغات، ومن خلال تصويرها لوقائع اجتماعية هي التي تتسع معها قاعدة المحكي، بأن ذات الروائي بكل ما تحفل به من تجارب خاصة قد تم إقصاؤها أو تغييبها لصالح ذوات أخرى لها معيشها المختلف عن معيش الكاتب. يبدو ذلك ممكنا، ولكنه ليس بالدرجة التي تشكل حدا قاطعا، فالمسافة التي يعمل الروائي على إبقائها قائمة بين تجاربه الشخصية وبين التجارب التي تصبح موضوعا للكتابة، لا يراد منها سوى توسيع عوالم الكتابة وتنويع مجالات اشتغالها على المضامين والأشكال، ومع هذا فيمكن أن نتصور أن الروائي يكتب عن ذاته من خلال ذوات الآخرين، بتعدد هذه الذوات وتباينها وأنواع التعارض والتضاد التي قد توجد بينها. نعني أن الروائي هو من يملك القدرة على استبطان شخصياته ومنحها حرية الوجود وطاقة التعبير عن هذا الوجود، أما كاتب السيرة الذاتية، فهو من يجعل من الأشخاص الذين رافقوه في تجربة الحياة ظلًا

لحضوره، أو وجودا لا يوجد إلا لإظهار وجوده، فهم مجرد عوامل مساعدة تساعد على تجلية مواقف بطل السيرة ونزواته واختياراته. من ثمة يظهر عالم الرواية أوسع وأكبر من عالم السيرة الذاتية، الذي عاشه الكاتب، حرفيا، ليُخَيِّلَهُ عن طريق الكذب الأدبي. ما الذي يفيد النظر في هذه المفارقة بين كتابة الرواية وكتابة السيرة الذاتية؟ وما الذي يجدي من قراءة مُتَلَصِّصَةٍ على الحياة الخاصة للكاتب، وهو يَمَهَّرُهَا لشخصيات ورقية، هو ناسجها من ماء الكتابة؟ لعل الروائي، بفضل جنكته في توسيع عالم الرواية بعوالم أوسع من تجربة معيشه وحياته الخاصة، يسير في اتجاه هذا التحرر من حرفية معيشه، رغم أنه لا يتنكر لذاكرة المكان، وذاكرة الأحداث المؤثرة في المسار الاجتماعي، وذاكرة التاريخ، من أجل استحضار للتجربة الإنسانية، في زمن ومكان معينين. أما كاتب السيرة الذاتية فهو يستحلب ذاته في الكتابة، وهذا الاستحلاب مهدد بالنضوب، فلا يمكن لكاتب السيرة أن يكتبها إلا مرة واحدة، أما من يكتب سيرة ما يمثل مظهرا من مظاهر الجمعي، وسيرة المرئي والمسموع والمتذكر والمعلوم به، فهو ينهل من معين لا ينضب. وسواء تكلمت الرواية بضمير "الأنا"، أو بضمير "الهو"، وسواء تعددت أصواتها السردية، ولغاتها، والثقافات التي تُثَقَّفُ بها ذاتها نصِّيا، فذلك هو ما يعني تدبير الروائي لشأن ما يكتب. الأبطال المتكلمون بضمير "الأنا" في الرواية، ليسوا سوى أصوات سردية تعبر عن تجاربها ومحيطها الاجتماعي، ولا يمكن أن يعني ذلك، وبالضرورة، تصريفا لتجربة الكاتب من خلال الشخصيات التي تتكلم بضمير المتكلم، فمنحها في الحياة، واستقلاليتها في الوجود، هما ما يبرهن على ذلك. قدمت هذه الشهادة في ندوة "رهانات الكتابة الروائية بالمغرب" التي نظمتها كلية الآداب بمكناس، بتاريخ 17، 18، ماي، 2007.

الإقامة في الكتابة

بصد نشر الأعمال "الكاملة"، فما يعنيه ذلك، هو ضمُّ مجموعة من إنتاجات الكاتب إلى بعضها، وربما بشكل متسلسل حسب تواريخ الصدور، مما يتيح الفرصة للقارئ، لقراءتها مجتمعة، واكتشاف مسارات الكتابة ومستويات تدرجها وتنويعها للأشكال والمضامين، كما يعيد للأجيال الجديدة حقها في قراءة أعمال مضت عقود من الزمن على نشرها، ونفذت طبعتها الأولى أو طبعاتها. هما غايتان يكتسبان أهميتهما، لا من أي بُعد احتفالي، ولكن كونهما تعيدان ربط الصلة بين نصوص شاردة في أزمنة وأماكن نشرها وبين قارئ يوجد في هنا والآن. إعادة النشر، في مجلد أو عدة مجلدات، تعني أولا وقبل كل شيء، تقديم ما حققه الكاتب من تراكم دال النوع، لقراء متجددين في الزمان والمكان. وما دام الكاتب يحمل قلق الكتابة، ويقيم فيها فلا شيء يحدُّ من امتدادها بعد نشر الأعمال "الكاملة"، فمثل هذا النشر، لا يشكل قطيعة بين مرحلة وأخرى، أو بين اشتغال له طرائقه واشتغال له طرائقه الأخرى، ذلك أن اللحظة التي يتم فيها الاتفاق على نشر الأعمال "الكاملة" هي لحظة ليست فاصلة لأن الكاتب يكون قبلها وخلالها وبعدها منشغلا بالكتابة وليس بسواها، أي بالاعتكاف على مسوداته ومخطوطاته، وفي زمن الحاسوب، على ملفاته، التي تحتاج إلى الكثير من الوقت والصبر لمعالجتها حتى تصبح أعمالا غير كاملة. العبارة هنا تجنح عن معنى كل ما كتبه الكاتب من أعمال، إلى عدم وجود عمل الكامل إلا في الآثار الخالدة، أما النصوص الشاردة، المتشظية، فهي لا تبحث عن الكمال. كثير من الكتاب الأحياء، الذين لم يعتزلوا الكتابة، تحفظوا على عبارة "الأعمال الكاملة"، والتي يوحي استعمالها بموت الكاتب، أو بتوقفه نهائيا عن الكتابة، وفضلوا أن يُطلقوا على أعمالهم التي تُجمع في مجلدات عبارة: "الأعمال غير الكاملة"، فمن خلالها يتنامى رأسمالم الرمزي في الكتابة، وهو

تنام مفتوح على كل ما يقدمونه من جديد أعمالهم. بالنسبة لي، اقترحت على المكلف بالنشر في وزارة الثقافة أن تحمل أعمالى عبارة: "الأعمال غير الكاملة"، لكنه أخبرني بوجود نص قانوني وضعته الوزارة للنشر، وهو ينبنى على نشر "الأعمال الكاملة"، فغضضت الطرف عن هذه المسألة الشكلية، التي لا تستحق أن تهيمن على قضايا الكتابة وأسئلتها وعلاقتها بالإنتاج والتلقي. ومعلوم أن القارئ المتبع يدرك أن أعمالى "الكاملة" قد تضمنت أربعة عشر رواية، ولم تتضمن ثلاثية "زهرة الآس"، وأنى قد نشرت روايتين بعد ذلك، هما "امرأة من ماء"، و"بطن الحوت". ستصدر لي رواية ثالثة في الأسبوع المقبل، بعنوان: "حكاية غراب"، وأنا معتكف على كتابة عمل آخر. لست أدري ما المقصود بالسؤال: "هل هناك حياة بعد الأعمال الكاملة؟" إذا كان المقصود بالحياة، الحياة البيولوجية للكاتب، فكل الكتاب المغاربة الذين نشرت وزارة الثقافة أعمالهم "الكاملة"، ما عدا الفقيه محمد زفزاف، ما زالوا أحياء، وأغلبهم والوا إصدار أعمالهم بعد نشر الأعمال "الكاملة". وإذا كان المقصود بالحياة، هو حياة النص، فهي حياة لا تتحقق في إلفى القراءة، وهي حياة تعنى الأعمال الكاملة كما تعنى ما يصدره الكاتب بعد صدورها من أعمال. لو أن عنوان هذه الندوة، كما سبق أن أخبرت من قبل، هو: "ما بعد الأعمال الكاملة"، لأتاح الفرصة للحديث عن مسارات الكتابة وتحولاتها، فيما صدر من أعمال للكاتب، ولتم اقتراح مدخل لحوار أكثر جدوى، كما أعتقد. قدمت هذه الشهادة في عيد الكتاب بتطوان، يوم 9 يونيه 2007، خلال جلسة نقدية حول موضوع: "هل هناك حياة بعد الأعمال الكاملة؟".

الإبداع والهجرة:

أى ممكن لعلاقة ممكنة؟

— 1 —

فى تأمل العلاقة بين الإبداع والهجرة، ما يدفع إلى الكثير من الأسئلة التى تقترب من الموضوع: موضوع الهجرة، وما يمكن أن يكون موضوعاً للإبداع. وهى أسئلة لا يمكن الإحاطة بها من كافة جوانبها، لأن منها ما يرتبط بالهجرة، وما يرتبط بخصوصية الإبداع، وما له صلة بالعلاقة الممكنة بين الهجرة والإبداع. الكثير من الأسئلة الجوهرية تبقى متضمنة، والأجوبة عنها هى شكل من أشكال التأمّل المنبنى على واقع الهجرة كما يمكن وصفه، وعلى ما يجمع هذا الواقع بالإبداع، كإنجاز وكتصور لهذا الإنجاز. من غير شك، فالعمل الإبداعي حامل لوعي اجتماعي ووعي جمالي هما الوجهان لعملته الواحدة. الإبداع لا يكون بدون قضية، كما أن القضية توجد خارج الإبداع، ولكنها تغتنى بوجودها داخله، وبنظرته إليها، وعندما يتعلق الأمر بالرواية، أو بالسينما، فإن واقعا مرهونا بالجماليات التى تعبر عنه، هو الذى يُحوّل القضية من وجودها الاجتماعي إلى وجودها الآخر في المتخيل الإبداعي، وفي تعدد صورها وأشكال حضورها من خلال تعدد الشخصيات ومواقفها ونظراتها إلى العالم. لكن، وعندما يتعلق الأمر بالهجرة، كقضية أو كموضوع، فإن الإبداع الذى يُنجز عليها أو حولها لا يحجب انشغالات أخرى للباحثين فى مجال السوسولوجيا أو المحللين الاقتصاديين أو النفسانيين أو الدارسين بعلم اللسان. فثمة مقاربات قد تبدو لنا مختلفة فى أدواتها، ولكنها تلتقى فى إضاءة موضوع الهجرة، بإضاءات متعددة ومتنوعة، والتى يمكن أن تتداول القضية من منظورات متعددة، كما يمكن أن تتبادل الرؤى حولها. من شأنى فى هذا التأمّل لواقع الهجرة وعلاقتها بالإبداع، أن أتحدث كمبدع روائي، لا كباحث، احتراماً منى لمواقع الباحثين فى قضايا الهجرة، على تنوع مواقعهم فى البحث، وحيث يبدو لي أن الإبداع تجربة إنسانية وجمالية لا تستعلي عن الواقع الاجتماعي، بكل تجلياته فى المجتمع

العربي، سواء تعلق الأمر بالبطالة وتعطيل خريجي الجامعة أو بغياب سياسة تعليمية وتطبيبية أو بمنع السلطة السياسية لحق المواطن في الرأي والتعبير، وبتجليات أخرى في المجتمع الإفريقي الذي تنكأ جراحه دوامات الحروب والأراضي المزروعة بالألغام ومشاكل الجفاف وندرة المياه. وكما هو التطلع إلى الخبز اليومي من وراء الهجرة، فهناك تطلع آخر للأمن والحرية، وثمة ذات فردية وذات جماعية تبحث عن الخلاص كما هو حال أي بطل تراجيدي. من شأن الإبداع ألا يكتفي بتصوير المحن، التي تعاني منها هذه الذات الفردية والجماعية، لأن تصويرها ربما يكون أبلغ في الإعلام المعتمد على الصورة، وأكثر دقة في بحوث ودراسات الباحثين، بل من شأنه أن يُخَيِّل التفاصيل اليومية للعذاب الإنساني للمهاجر، سواء في الطريق إلى المهجر، أو حتى في وصوله إليه، وفي هذا التخيل ما لا يستنسخ الواقع، وما لا يكرر تفاصيله من عمل لآخر، صادر عن نفس المبدع أو عن غيره من المبدعين، وهذا ما وقعت فيه السينما المغربية وهي تُجثُّ موضوع الهجرة بتفاصيل مكرورة ومعادة تعني قصة المهاجرين السريين وعلاقتهم بشبكات الهجرة عن طريق قوارب الموت. وسواء أكانت قصة جماعية أو قصص أفراد، فمكروها ومُعَادها لا يبدعان متخيلا أكثر توسيعا لقاعدة المحكي، ذلك أن الهجرة السرية عن طريق ما أصبح يسمى بقوارب الموت، هي وليدة عقد أو عقدين من الزمن، بينما الهجرة بطرائقها الأخرى، هي وليدة العقد الستيني من القرن الماضي وما جاء بعده من عقود. في دائرة هذا الزمن الأطول، يمكن لمساحة الإبداع أن تتسع ليُخَيِّل رحابة عالم الهجرة واتساعه للعديد من المعضلات الاجتماعية والاقتصادية والنفسية واللغوية، فقد كان يمكن أن يكون التلعثم أو الخرس الذي يستشعره المهاجر، حتى وهو يتكلم لغته، تجاه الآخر ولغته، موضوعا لواقع عانى منه الكثير من المهاجرين الذين تُعَرَّبُوا عن لغتهم، أي عن ثقافة تلك اللغة، وما تمنحهم من هوية. ليس من قبيل المجازفة، القول بأن اشتغال الإبداع على موضوع الهجرة، والرواية والسينما بالخصوص، هو اشتغال يَتَمَلَّكُ حكاياته وبلاغته وترميزاته واستعاراته، فالمتخيل الإبداعي من شأنه أن يبني عالم الهجرة بوقائع وتفاصيل تنبع من التخيل الذاتي للموضوع، كسَيْرٍ مفترضة لمهاجرين، ومن التخيل الموضوعي، الذي يضع الهجرة في سياقاتها السياسية والاجتماعية والثقافية واللسانية، على وجه العموم.

— 2 —

لا يوجد نص روائي، أو نص سينمائي، يقترب من هذا المنحى الكلي، لكتابة روائية أو سينمائية تسعى نحو كلية الموضوع، وهذا النص الكلي، المفقود، يمكن أن يوجد في نصوص روائية وسينمائية حققت إنجازها من بعض الجزئيات، وبعض تفاصيل الموضوع، التي سعت إلى تشخيص قضية الهجرة، بهذا المُقْتَرَبِ أو ذاك، وبهذه اللحظة أو تلك، وبهذا التعبير الواقعي أو باستيهامات المهاجر وهو يتملك سلطة الكلام عن نفسه وعن تجربته في الهجرة. المشكلة في الإبداع، أن المبدع عندما يقارب موضوعا جديدا، خارجيا، فهو يحتاج إلى وقت لتذويته في ذوات من يعيشونه أو يعايشونه، ووقت آخر لصوغه جماليا. وهو الأمر الذي يستدعي تبديد المسافة بين الموضوع وبين المبدع الذي يَتَمَلَّكُهُ تمثلا جماليا، وفي تلك المسافة ما يدفع بالمبدع إلى أن يَتَثَقَّفَ بثقافة الموضوع، وأن يستأنس به، وأن يراوده مراودة تعيد صياغة وجوده وملامح هذا الوجود في إمكانات الفضاء والزمن والشخصيات والأحداث. كل ذلك ممكن، على سبيل التصوير الواقعي للموضوع، لكن الموضوع يوجد في حيز أوسع من الواقع نفسه، أي في مخاوف المهاجر وهو واجسه وأوهامه وأحلامه وأحاسيسه بتمزق هويته، وإذا كان هذا جزء من واقع المهاجر، فهو يقع في دائرة من دوائره التي تتداخل معها

دوائر أخرى توجد فيما فوق الواقع، أي في المناطق التي تشكل متخيل المهاجر، وهو ما على الإبداع أن يشتغل عليه، لبناء متخيل الإبداع. لذلك، فإن المرجع الواقعي، وعلى ضرورة تَمَلُّكِهِ من قبل المبدع، يصبح منتهكا، ومخترقا بطاقات أخرى هي التي تنتمي إلى البعد الأنطولوجي للمهاجر، وإلى مساءلته لذاته ولهويته ولعيشه في فضاء هوية أخرى، إضافة إلى الشروخ الجسدية والنفسية والاجتماعية التي تحدث بسبب صدمة الخروج من الذات إلى العيش أو التعايش مع ذات أخرى، فردية أو جماعية.

— 3 —

كيف يمكن للإبداع، في السينما أو الرواية، أن يتجاوزا سطوح قضية الهجرة، للنفاذ إلى جوهر من جواهرها، أو إلى عمق من أعماقها، أي إلى ما تعنيه الهجرة من رفض للمهاجر لواقع العيش في بلده، وما هو هذا الواقع، وحلمه بواقع جديد يوجد في بلد الهجرة، هو الواقع الذي سوف يتحول إلى وهم، وإلى معنى من معاني فقدان؟ لأن واقع الهجرة ليس محصورا في شرنقة أو قوقعة، ولأنه مشمول بتعدد قضاياها، فالإبداع الحقيقي لا يستطيع أن يُرَكَّبَ هذا العديد من تراكب الصور، إلا ببناء خاص، هو الذي يستعير من الواقع بعض تجلياته، ليصنع لها رموزا وإشارات. بينما إنتاجات أخرى تسترخص هذه العلاقة بين الإبداع والهجرة، وتنظر إليها بمنظور ترخيصي استهلاكي توجد في مفترض هذا الوجود، وفي إنجازات لها هذه الطبيعة وهذا المعنى. أما الإنتاجات الإبداعية التي تصنع لواقع الهجرة رموزه المنحدرة من تجلياته في الواقع، فهي قليلة قلة الأعمال الإبداعية الراسخة، التي تعاملت مع قضايا أخرى لتستقطبها إلى متخيل الإبداع.

— 4 —

في مثل هذه المراوحات، يوجد الإنجاز، بقيمه الاجتماعية والجمالية، وهو إنتاج محدود على مستوى التعامل الإبداعي مع قضية الهجرة، لا يرقى إلى مستوى القضية نفسها من حيث الكم. لكن أعمالا متميزة، روائيا وسينمائيا، قد تبرز وجود أعمال سينمائية وروائية عربية وإفريقية، هي التي خَيَّلَتْ موضوع الهجرة، بعيدا عن التوثيق، رغم أهمية التوثيق، لكن أهميتها تكمن في التحرر من التوثيق في اتجاه تحرر آخر للتخييلي من الواقعي، أو أن التخييلي يستوحي الواقعي لبناء عالم واقع بينهما، هو الذي يجمع بين الشهادة على الواقع، وبين الكذب الفني والجمالي الذي يشهد على الواقع شهادة أخرى، هي التي تهتم بأمزجة الشخصيات وتشخيصها للأفكار وتصارعها ووجوها في المعيش اليومي وفي متخيل ذلك المعيش الذي يجعل منه واقع أسطورة أو أسطورة واقع.

— 5 —

كل هذا ممكن، على سبيل الافتراض، ففي غياب الإبداع الذي عبر عن منجزه من خلال موضوع الهجرة، بشكل كلي، لا يوجد وضع إبداعي عبر عن قضية الهجرة إلا من خلال التجزيء، أو من خلال التوثيق، أو من خلال تجارب ذوات معزولة عن كلية تجربة الهجرة، لأنها نَصَبَتْ من هذه الذوات ما يهيمن على ذوات أخرى لها وجودها المحتمل في تجربة الهجرة. تبقى الهجرة بدون وجود إبداعي، وفي حالة عدم وجود هذا المنجز، توجد الهجرة في معاناة المهاجرين، بما هي تاريخ للهجرة، وبما هو هذا التاريخ حافل بالتصدعات وبالأوهام والأحلام المستحيلة، لأنه لم يثمر غير ذاكرة ليس بوسعها أن تعيش في الحاضر، وهوية سعت بقصد أو بغير قصد إلى إذابة وجودها في هوية الآخر. من جرأة الإبداع على اقتحام المواطن السرية أن يشخص هذه المعاني، بطريقة أو بأخرى، وأن يغوص في ذات المهاجر، على تنوع طرائقه في الهجرة وفي أزمنتها. ولعل المراد بإقامة علاقة بين الإبداع والهجرة، ليس هو صورة الهجرة في الإبداع، أي تقديم صورة

عن تمثُّل الإبداع لقضية الهجرة واستحضاره لها، لأن ذلك يُبْخَسُ حق الإبداع في تكوين أكثر من صورة للهجرة، وفي تخيلها في أكثر من مجال. إبداع موضوع الهجرة، في الإبداع، هو إخصابه بتجربة ذات المهاجر، وبمجتمع هذه الذات، وبالخلفيات التي تعني المهاجر، من حيث هويته الثقافية واللسانية، وتشظي هذه الهوية أو تمزقها وهي تواجه هوية أخرى، وثقافة أخرى، وفضاء اجتماعيا آخر. من وظيفة الرواية، والسينما، أن تُصَوِّرَا هذا الصراع، كصراع يحتمل أكثر من تصوير، وأكثر من وجود، لأنه مقيم في ذوات متعددة، تواجه فضاءات متعددة للهجرة، وبهذا التعدد، وبالتاريخ الطويل نسبيا، الذي شكلته الهجرة من البلدان المغاربية ومن دول جنوب الصحراء إلى أوربا، والذي وجدت مرحلته الأخيرة في تجربة قوارب الموت، فالإبداع الروائي والسينمائي، مغاربيا، وإفريقيا، ودوليا، لا يرقى إلى مستوى تتبع وملاحقة وتشخيص تفاصيل معاناة اتسعت تفاصيلها لتمتد عبر أجيال من المهاجرين يوجدون في أغلب الدول الأوربية، ودون أن ينقطعوا عن جذورهم وهويتهم، بالرغم من محاولة تَدْوِيَتِ الجاليات القديمة منهم وما فرخته من أجيال في ذات المجتمع الأوربي. لماذا لم توجد رواية، أو شريط سينمائي، يحظيان، أو يحظى أحدهما، بامتداد اجتماعي وتاريخي يصور تفاصيل تشظي وتمزق وجود المهاجر في وجود آخر، أعني وجود هويته في فضاء آخر، له هويته الأخرى؟ للجواب عن هذا السؤال، فالأمر ليس حاجة إبداعية وحسب، لم تجد مقوماتها فيما يحتاج إليه الإبداع نفسه، سواء أكان روائيا أو سينمائيا، في تملك اللحظة التاريخية للهجرة، والعائق الأول، هو أن هذه اللحظة لها تسارعها وتدافعها نحو إنتاج واقع جديد للهجرة، متجدد بما يُخَيَّرُ العالم الجديد اليوم نحو السيطرة عليه وتقنينه والاعتراف أو عدم الاعتراف به. معلوم أن الروائي أو السينمائي من شأنه أن يبحث في القضية التي يعرض لها موضوع إبداعه، ليس من أجل توثيقها، ولكن من أجل تخيل عنف واقعها. لهذا السبب، وربما لغيره، لم نحظ لحد اليوم برواية كلية، أو بشريط سينمائي كلي. تبقى مسألة المنجز الروائي والسينمائي حول الهجرة، تجارب محدودة تغتني بذاتها، من حيث محدودية التفاصيل، ومعالجتها للحظات تصور واقع الهجرة من زاوية من زواياها ولكنها لا تملك واقعها كليا. لعل صعوبة وجود نص روائي كلي، تكمن في صعوبة أخرى، هي التي تستدعي من الروائي المغاربي، أو العربي، أو الإفريقي، قبضا على موضوع لا يُقْبَضُ عليه، نظرا لتعدد مواطن المهاجرين، وتعدد الجات التي يهاجرون إليها، وتعدد طرق الهجرة، فضلا عن تحولات البلدان المهاجر إليها تجاه مواقفها من الهجرة. إن الإبداع، عندما يقارب لحظته الاجتماعية، فهو يسيطر عليها بما تستدعيه تلك السيطرة من جماليات دالة، لكنه وعندما يرتاد كوتا اجتماعيا، متعدد الأزمنة والجهات، فهو يتردد نحو بناء هذا الكون، روائيا أو سينمائيا، وسبب ذلك التردد، هو افتقاره إلى المعرفة، وحاجته إلى المعرفة، وحاجته الأخرى، الأكثر أهمية، هي اشتغاله على المعرفة، بنائيا، وجماليا، اشتغالا جديدا يصوغها صوغا جماليا. بهذا المعنى، لا توجد العلاقة بين الإبداع والهجرة إلا في علاقة صياغة ممكنة لإبداع روائي وسينمائي ممكن، ينتظر ساعة وجوده، بالرغم من وجود متن روائي مكتوب بالعربية وبلغات أخرى حفل بقضية الهجرة، على تجليتها في الواقع كما هي في التخيل، ومن وجود فيلموغرافيا لا بأس بها اهتمت بالمهاجر، وبواقع الهجرة، وثائقيا أو بشكل غير وثائقي. من غير شك، فإن موضوعات اجتماعية أخرى، وتشعبا اجتماعيا لا يستوعبه إلا من حيث هو خلفية للهجرة، هو ما يشكل مركزها ومدارها، فالتعالق بين الهجرة وبين موضوعات وقضايا اجتماعية أخرى، هو ما يكون السياقات الاجتماعية لوجودها كهجرة، وما يكون الوجه أو الوجوه الأخرى لأوربا والعالم الجديد

اليوم، بما يتصدُّعُ به من صدوع جديدة، ومن توجع وقلق بين الإبداع وبين موضوعه. هو توجع مبدع يكتب في موضوع الكتابة ليصوغه أدبيا، وهو قلق الكتابة بين استرداد متخيلها إلى واقع قد يوجد في الواقع.

— 6 —

هو ولع آخر للإبداع، وصاحبه ومنتجه الذي هو المبدع، والذي هو ذات تتعدد بذوات متخيل الشخصيات التي يأتي بها إلى عالم الإبداع. هو نكران ذات المبدع، وتملكه لذوات أخرى توجد في محيطه الاجتماعي والسياسي والثقافي. كيف يتملكها؟ هو عيش آخر، يعيشه المبدع خارج ذاته وبما هو ممكن في العيش في حياة الآخرين. وهو تجربة معاناة، ومشاركة في معاناة الآخرين، وتخيل لعوالم الآخرين، وسياحة في بناء عالم نصي يقوم على الواقع، كما يقوم على تخيل الواقع، وعلى المجازات والاستعارات.

— 7 —

في معنى واقع الهجرة، ما يعني نوعا من المغايرة بين عيش وعيش آخر، أولهما يعود إلى التبوء المجتمعي والثقافي واللغوي، وثانيهما يعود إلى تغريب هذه المقومات في مقومات أخرى وداخل عيش آخر. هذه المغايرة، لها عنف متبادل بين مسلكيات المهاجر وبين مسلكيات أخرى لمجتمع يحتضن المهاجرين أو ينفر منهم أو يمارس العنصرية معهم، وهنا تظهر بعض الخطابات الفوقية، التي يتبناها مثقفون في الغالب، والتي تدور حول التسامح الديني، وحوار الحضارات، والمصالحة مع الآخر، وهي خطابات على أهميتها لا تنفذ إلى الأذن الأمية التي لا تصغي إليها، لتبقى لها توجهات أخرى أساسها الغربة والتغريب في مجتمع الآخر، والشعور بالتشظي الحاصل بين فضاءين، وثقافتين، وبين مسلكيات مجتمعية تتباين مرجعياتها المجتمعية. وهو تشظي يعيشه المهاجر، بين هويته وهوية ببلده وبين هوية البلد الذي يكون قد هاجر إليه. هذا التشظي، هو ما يشتغل على توصيفه وإيجاد حلول لردم هواته الباحثون، أما المبدع السينمائي والمبدع الروائي فهما يجدان فيه اشتغالا إبداعيا على اللحظة أو اللحظات التي يتم فيها التنازع بين هويتين، بين ثقافتين، بين حضارتين، وبين إمكانية التصالح بينهما، كما يمكن أن تكون المصالحة مع ذات فقدت وجودها لتجده في وجود آخر، وكما تكون المصالحة حرصا على استرجاع المفقود في الموجود. كيف يمكن للإبداع أن يحتوي كل هذه الوضعيات، في وضعية إبداعية، سينمائية أو روائية شاملة؟ مرة أخرى يبدو أن الوضع شائك وأن التشظي الحاصل بين الهجرة والإبداع الذي يشتغل على الهجرة، يراعي كل هذه التفاصيل بقدر ما لا يراعيها، لأنه منشغل بتفاصيل أخرى، ليست هي التأريخ لمشكلة هجرة بعض المغاربة والأفارقة نحو أوربا، بل هي هجرة أخرى، للإبداع نفسه، نحو موضوع من بين موضوعاته، وما يحيط بهذه الهجرة من موضوعات أخرى، هي التي تهاجر إليها الكتابة، ليتملك الموضوع، واستبطانه، وجعله مملوء برواء اللغة وبمواد الواقع والتخيل. في عالم اليوم، تحضر هجرة أخرى، هي التي يهاجر من خلالها مغاربة وأفارقة عبر قوارب الموت، وهي الصادمة لأوطان المهاجرين عبر هذه القوارب، بمواطنين يفضلون الموت في عرض البحر على الحياة التي لا حياة لها في أوطانهم. صورة أخرى، للهجرة السرية، تتجلى في عالم اليوم، وحيث يوجد مهاجرون يقطعون آلاف الكيلومترات مع أبنائهم وزوجاتهم، من بلدان جنوب الصحراء، وإلى الحدود مع أوربا، ناكرين أوطانهم، وتواريخ ذواتهم، ليواجهوا الموت الجماعي في عرض البحر، والنكران هو نكران لذات جماعية خربها جحيم الحروب والمجاعات. هو نكران لمواطنة لم تستوعب مواطنهم، واتجاه نحو مواطنة أخرى لن تستقبلهم بما يراعي عيشهم وكرامتهم.

— 8 —

الإبداع ليس مؤرخا ولا ساعيا نحو التوثيق لتواريخ الهجرة وممكناتها، لأنه، ربما، بآنٍ لعالمه الخاص، الاستثنائي، المقيم في الكتابة ولاشيء في غيرها، ما عدا مستلهماتهما من الواقع. لذلك، فإن الهجرة في السبعينات والثمانينات من القرن الماضي، كانت تعني مرادفاً آخر للتهجير، أو ما يمكن تسميته بالمنفى الاختياري، فقد هاجر إلى أوروبا العديد من المغاربة، والعرب، والأفارقة، الذين لم يجدوا في أوطانهم متنفساً لحرية الرأي في بلدانهم، ففضلوا النفي أو المنفى، ليتنفسوا في أوروبا هواء الحرية، والديمقراطية وحرية التعبير. وجد في هذا المقام مثقفون ومناضلون سياسيون هاجروا، أو نفوا أنفسهم تحت تأثير نفي السلطة السياسية لهم، إلى أفق أوربي لممارسة النضال السياسي، من خارج أوطانهم، وكانت البلدان الأوربية مضيافة لهذا النوع من المهاجرين، بحسابات سياسية لا تخلو من مصالح تحققها تلك البلدان الأوربية في الإستراتيجية الدولية. مشاهد أخرى للهجرة، لا يُغَيَّبُها هذا النظر، فما أكثرها وما أشد وقعها على المهاجر وعلى البلد الذي يهاجر إليه.

— 9 —

موضوع هذه النقاش، هو "الأدب والهجرة" ومن زاويتي ككاتب روائي، أرى أن الرواية لا تأتي إلى الموضوع، بل هو الذي يأتي إليها، أو هي التي تستدعيه تحت حاجتها إليه لتشتغل عليه، روائياً، والقاموس الباختيني الذي يتكون من مفاهيم كالتشخيص والأسلبة وتعدد الأصوات والتهجين وغيرها، هو القاموس الأنسب لتفعيل هذا الاشتغال. إن جُماع الأشياء وَبَيَّنَتْهَا، ونسجها في النسيج الروائي، هو ما يُكَوِّنُ الموضوع، ولا حاجة مطلقاً، إلى البحث عن مطابقة مفترضة بين وجود الموضوع في الرواية، ووجوده خارجها. ذلك أن الموضوع الواحد، يمكن أن يصاغ في عدة روايات، بما لا يستنسخه أو يكرر معانيه الثاوية فيه، ولكن بما يُعَدُّ من إمكانات وجوده بين الواقع والتخييل. ليس من شأن الكاتب أن يكتب عن موضوعات جاهرة، أو تحت الطلب، أو بدافع من الدوافع التي ترضي قارئاً معيناً أو جهة سياسية معينة، أو التي تدغدغ العواطف وتستأثر بالمشاعر والأحاسيس. الأدب الذي يُكتب لهدف تعليمي، أو تحريضي، أو شعاري، أو دعائي. فوظيفته الجمالية هي التي يحمي وجوده الخاص، بوجودها. الموضوع يصبح مادة أو مجموعة مواد يشتغل عليها الأدب، ليفجرها ويعيد تشكيل ملامح وجودها من المعيش والمتذكر والتخييل والمعلوم به. إن متخيل الرواية عن الواقع، هو الوسيلة التي يستعملها الروائي لاختراق قشريته ومنحه المعاني والدلالات التي قد لا توجد لصيقة به، فهي معان ودلالات، تضيفها الكتابة الروائية على واقعها. الكتابة نفسها، وعلى اختلاف تجنيساتها الأدبية، هي هجرة من واقع غير أدبي إلى واقع يقع في دائرة الأدب، ويمكن أن نسمي الواقع الذي يوجد داخل الأدب، تخوماً ممكنةً لمتخيل ممكن، أو إحساساً بالنهاية. المكان في الإبداع هو هجرة، كما أن الهجرة في الإبداع هي تجربة مكان يبقى في الذاكرة. بين موت المكان وحياته، توجد أخيلة، ويقظت للذاكرة التي تبعث المنسي، وقد لا يوجد شيء إلا من وجود هذه العلاقة المربكة، المرة، بين الإبداع والهجرة. عندما يهاجر المبدع، على سبيل استعادته لوجوده السابق، فهو يبحث في فقدان، وهكذا تجربة الشعراء الأندلسيين الذين جعلوا من موضوع الأندلس رثاء للمدن، وتجربة الشعراء الفلسطينيين الذين جعلوا الأرض حاملة للرموز الإنسانية، وتجربة الروائيين تخيلوا وخيلوا فقدان المدن في وجود روائي قائم على التخييل الذي هو من صنع الكتابة. ما هو المعنى الذي يمكن أن تمنحه لعلاقة الإبداع بالهجرة؟ وهل هناك معنى واحد لهذه العلاقة، أم أنها معان تستوجب منا بعد نظر، هو الذي يشخص حدود الإبداع، ويشخص حدود الهجرة، ومستويات العلاقة بينهما؟ من غير شك، فأمر العلاقة يمكن أن يتداول بتداولات

عديدة، مما يعني خصوبة موضوع الإبداع، وخصوبة موضوع الهجرة، لكن خصوبة أخرى، على مستوى العلاقة بينهما، هي التي تصبح موضوع اجتهاد خاص لا يقرأ موضوع الهجرة في الإبداع، ولا يقرأ الإبداع كترفع عن قضايا المجتمع، وهو نقاش يبقى مفتوحاً.

– 10 –

فيما كتبته من أعمال روائية، ما يستشف هذا الوجود الممكن بين الرواية والهجرة. تجربة الشخصيات وعنف معيشتها ومتخيلها، هو ما راهنت عليه ثلاث روايات تنتمي إلى ما كتبته من أعمال. في "أيها الرائي"، الصادرة عن دار الأمان بالرباط سنة 1990، خضت مغامرة بناء علاقة شفيفة بين الرواية والهجرة. أبطال هذه الرواية، تسعة أفارقة سود، يقودهم عاشرهم، وهو الدليل، هاجروا من فضاء العشيرة الإفريقي، المحفوف بالأدغال والمعتقدات وطقوس العيش، إلى فضاء المدينة الأوربية. في كنف هذه المغامرة أصبحوا لا يملكون سوى أعينهم التي بها يرون العالم الجديد، الفاجع، والغريب، والذي لا يمكن تفسير ما ينطوي عليه من أسرار إلا من خلال ما يحمله الإفريقي في ذاته من معتقدات وأفكار وتصورات راسخة في وعيه بالعالم، وفي وجدانه وإنسيته. ينبني الفضاء في الرواية على فضاءين متعارضين، أحدهما مسترجع من الذاكرة، وهو فضاء المعيش في الخيام والأدغال، بكل طقوسيته، والثاني حاضر أمام العين، وهو فضاء المدينة الأوربية بشوارعها والتماثيل التي تنهض في ساحاتها ومطاعمها ومقاهيها وحناتها، وهو فضاء يأتي إلى العين الرائية لتراه بدهشتها وتأويلاتها الأسطورية لوجوده في الواقع. في تيه شخصيات الرواية العشر، وطوافها اللانهائي في متاهات المكان، ليس ثمة سوى استرجاع العالم المفقود، والرؤية المسحورة للعالم المائل أمام العين، وبينهما قهر وجوع وإحساس بالضياع. جسد المرأة الأبيض، شبه العاري، المضمخ بالعطور، بالنسبة لمن لم يسبق لهم أن رأوا امرأة بيضاء، يعني الكثير من الأخيلة والاستيهامات والتأويل. العمارات والتماثيل في الساحات فضاء آخر لتلك الأخيلة والاستيهامات. وليس الهدف هو تلخيص الرواية، التي لا تقبل أن تتلخص، وإنما الهدف هو تقديم ملمح عن اشتغالها على تعارضات قائمة بين ذات المهاجر الإفريقي وهويته وبين مكان الهجرة الأوربي، أو بين دواخله المسكونة بالطقوس السحرية وبين عالم مادي يتحول إلى الغاز. على قصر حجم هذه الرواية، واشتغالها على تكثيف العالم، فقد انبنت على تقديم صورة تشخيصية للتعارض القائم بين ثقافتين، وهويتين، ومعنيين من معاني الوجود، مما يعرض المهاجر الإفريقي إلى الاجتثاث عن الجذور والإحساس بالضياع في عالم ليس هو عالمه. استوحيت تفاصيل الرواية من تجربة عشتها مع أفارقة سود، في مالقا، بإسبانيا، في سنة 1969، وحيث أقمت معهم في نزل صغير هو اليوم خراب من خرائب المدينة. أمام تلعثم اللغة، وقدرة القائد على الحديث بالفرنسية، فقد شرح لي أنهم جاؤوا إلى مالقا عبر باخرة فتسللوا من الميناء إلى المدينة، وأنه ينتظر وصول حوالة من رب معمل في ألمانيا ليركبوا القطار حتى يسلمهم لرب المعمل ويعود أدراجه إلى بلده الإفريقي ليأتي بمهاجرين آخرين. كان يطعمهم خبزا في الصباح وخبزا في المساء، دون غيره، بينما كان هو يحشو خبزه بالجبن واللحم المقدد وكان يتناول الفواكه من غير أن يذيقهم منها. كان من حين لآخر يَعْذُهُمْ خوفاً من أن يضيع منه أحدهم، كما يفعل الراعي مع القطيع. كان أيضاً، يشرح لي التباس هذا العالم عليهم، وعدم قدرتهم على استيعابه. بين 1969 سنة معاشة التجربة، وسنة 1990 سنة كتابتها في رواية، كان لابد من معاشة أخرى، واختمار ممكن، وقد كان يمكن لهذه التجربة أن تضيع كما ضاعت تجارب أخرى، لولا أن القائد قد ظل يتصل بي بالهاتف، ويزورني

في بيتي بالمغرب، لعدة مرات، ليحدثني عن الرحلات التي قام بها مع مهاجرين سود مثله، إلى أوروبا. قرأت كتبا كثيرة عن رموز الرقصة الإفريقية ولباس الريش، ورموز القناع، ومعنى الإله ومعنى الضحية، والصيد والقرايين، والمرق الإلهي الذي يشرب منه كل أفراد القبيلة، وعرفت أشياء عن قبائل الزولو والبوشمن الإفريقية. نسيت ما قرأت وما عرفت وأنا من خلال الكتابة أُوطِنُ الشخصيات في مواطن هويتها. لم يكن الأمر تثقيفاً للرواية أو تثقيفاً لشخصياتها، بل كان محاولة فهم واستيعاب لعالم لا يتَمَلَّكُهُ الكاتب إلا عن طريق المعاشة والقراءة. هجرة الكتابة الروائية على هذا النحو، في اتجاه عالم الهجرة، ليست سوى مغامرة كتابة، تتأسس على معنى هجرتها إلى عوالم تشكل مزيجا من الواقعي والغرائبي، والقصد ليس هو الكتابة عن الهجرة، بل هو هجرة الكتابة نفسها، إلى مناطق مهورة بالتجارب الإنسانية، ومسكونة بالتجليات التي هي تجلية الكتابة الروائية لعالم قائم وممكن. رواية أخرى، هي "كائنات محتملة"، قمت بطبع طبعتها الأولى على نفقتي الخاصة، فصدرت سنة 2002، عن مطبعة طوب بريس بالرباط، ثم صدرت طبعتها الثانية، بالقاهرة، عن سلسلة روايات الهلال، سنة 2003. اشتغلت على ثلاثة مستويات من الهجرة، ربما بقصد أو بغير قصد. ربما، لأنني أعيش في مدينة مرتيل، الواقعة على الأبيض المتوسط، والتي هي معبر من معابر الهجرة السرية، فقد عايشت حكايات وأصغيت إلى حكايات أخرى، وككل المدن القريبة من الحدود، فثمة عنف يومي، وثوراء سريع، وإفلاس سريع أيضا، فضلا عن مظاهر الدعارة وتجارة المخدرات وشبكات تهريب المهاجرين السريين. كل هذا ليس مهما، بالنسبة لروائي يعيش في فضاء كهذا، وينظر إلى العالم بنظرة أخرى هي التي تساعد على بنائه روائيا، عبر التخيل. لذلك، فقد اشتغلت "كائنات محتملة"، على ثلاث مستويات من الهجرة، على اختلاف أبعادها ومناحيها. الهجرة الأولى هي التي حدثت في الراهن الروائي، من خلال محمد الغرناطي، الذي هاجر عبر قوارب الموت، لتصف التجربة تفاصيل الهجرة السرية، وهو ما استفدت فيه من شهادات مهاجرين سريين عادوا بالخسران، ومن كتابات بعض الإعلاميين الإسبان والمغاربة عن تفاصيل لحظات مواجهة الموت في البحر ومواجهة قوارب الجمارك البحرية ومواجهات أخرى لصاحب القارب وللوصول إلى المجهول. لكن الغرناطي له سيرة حياة، وقصة حب مع حبيبته "عشوشة" التي هاجر من أجل أن يجد المال ليتزوجها. يعود ليعرف أنها قد قتلت بيد خفية من ورائها أبطرة مخدرات، غدرت بأموالهم. والهجرة الثانية، هي التي تتعلق ببطل آخر للرواية، هو المرواني، الذي هاجر في نهاية السبعينات من القرن الماضي، من "زرقانة" إلى إسبانيا ثم إلى ألمانيا. وهي سيرة حياة المرواني، مع عاهرات أوروبا، ومع زوجته الحوالة التطوانية، ومع ذاته التي تحمل عربته وقضية فلسطين تحت الجلد، ليواجه بها يهوديا إسرائيليا في إحدى الحانات. والهجرة الثالثة، هي التي هاجرها سعد الدين، المناضل السياسي الذي فضل الهجرة على مواجهة حكم قضائي قاس، يعتقد أن القضاء بإصداره في حقه غيابيا، لم يكن محايدا. بالنظر إلى هذه الشخصيات الثلاث، وتقاطع سيرهم، والعلاقات التي نسجتها الرواية بينهم، فثمة نسيج آخر من أنسجة الرواية، هو الذي يبني فضاء مدينة زرقانة من تاريخها ومن تخيل هذا التاريخ. لكن معرفتي بشخصيات الرواية، لم تقم إلا عن طريق التخيل، فالوقائع التي شاهدتها أو عشتها أو سمعت عنها ليس سوى مواد واقعية ممكنة، لتخيل روائي ممكن. أعترف أن هذه الرواية قد اشتغلت، من بين اشتغالها الأخرى، على نص المرواني. هو شخصية روائية لها هذا الاسم، بينما هو في الأصل، شخص حقيقي، قبل مجالستي أمام آلة التسجيل ليحكي مبتدأ وخبر هجرته إلى ألمانيا. كانت الحميلة ما يقارب سبع ساعات من الحكى،

حرضته خلالها على الإتيان إلى تفاصيل مذهشة، وخرائبية على واقعيتها، وكان مسعفاً، ومطاوعاً، بل كان ينسى آلة التسجيل التي توجد أمامنا فتحرر لسانه وحكى أشياء خارقة للقيم الاجتماعية، وللدن، وللسلطة السياسية، وأشياء أخرى عن الجنسية المثلية، ونكاح الموتى، وعلاقته بالبغل الذي كان يسميه على، والحولاء التي تزوجها فخانتته مع الألمان. قصص في الأشرطة كان لابد لي من أن أقوم بتوظيفها، واختزالها، وتقطير ما يصلح منها كمادة للكتابة، وإحلالها في لغة الكتابة. للكتابة الروائية شأن أبعد من كل هذا، وهو توليف المواد الحكائية، وخلق العلاقات بين الشخصيات. لكن شأنها الأبعد، هو خلق واقع أسطورة، وأسطورة واقع. في عمل روائي ثالث، أنا بصدد كتابته، أسمينه "ورقة التوت"، وهو الذي يقيم علاقة بين امرأة مهاجرة إلى فرنسا من ورائها جحفل من المهاجرين ورجل مقيم في المغرب، روائي، ليس هو أنا، لأن سيرته تختلف عن سيرة حياتي الشخصية. وأنا أغامر باكتناه عالم الهجرة والمهاجرين، من خلال وضع جديد هو وضع النصب والنصابين، من مهاجرين على من يرغبون في الهجرة، وعلى الروائي نفسه. في هذه الرواية تظهر صورة أخرى للكتابة عن واقع آخر للهجرة، يعني وضعاً تجارياً بين المهاجرين وبين من يرغبون في الهجرة، أو بين المهاجرين ومواطنيهم، من حيث التديس والنصب والاتجار بالوهم، وهم المهاجر ووهم ما يدعيه من أوام توجدها تداعياتها في الهجرة. ما أوحى إلي بهذه الرواية، هو صدقة عرفتني على امرأة مهاجرة، وأوقعت بين يدي ملفاً ضخماً لمحاضر الشرطة، والنيابة العامة، ووكيل الملك، تتعلق بها، ومن خلال الاشتغال على ذلك الملف، تكونت ملامح الشخصيات، كما تكون النسيج الاجتماعي للرواية، وامتداداته نحو الهجرة، وما تثيره امرأة مهاجرة من زوابع قضائية واجتماعية، تتراوح بين فرنسا والمغرب. من عادة الروائي أن يتحدث عن أفكار حرة، وأن يُقَرَّبَ قراءه من مختبره السردية، لأن الحواجز بين تَمَلُّك الواقع، وبين تشغيله روائياً، تتحول إلى تخوم، هي تخوم الواقع وتخوم الكتابة عن الواقع. التشخيص الروائي هو تشخيص لوقائع وتوقعات، وتشخيص للواقع والمحمتمل. أما المشاهد الإعلامية التي تقدمها القنوات التلفزيونية كل يوم عن ضحايا الهجرة السرية، فهي لا تُقْضُ المضاجع وحسب، بل إنها توحى بقارة لا أمل لها إلا في ارتياد الموت، وقارة أخرى تُضْجَرُ بالناجين من الموت، الذي وصلوا، بعد تجربة مع الموت، على أمل بقاء في الوجود. إذا كان البحر من عادته أن يطرح أعشاب القيعان، وبعض الحيتان الميتة أو الجانحة، فقد أصبح اليوم يطرح الجثث، وهي مأساوية بحر هو الذي نريد له أن يكون جسراً للمحبة والتواصل بين ضفتين، وجسراً لبناء المشاريع الكبرى، لا بحراً لطرح الجثث البشرية. ويمكن للرواية أن تتوجع بأوجاع أبطالها المهاجرين، وأن تصور أوضاعهم وتشخص مشاكلهم، وأن تغضب مع غضبهم، وأن تسجل بطرائقها التعبيرية جدل اليأس والأمل، في حضور أبطالها التراجيديين. هذا هو الممكن. قدمت هذه الشهادة في الأيام الدراسية حول الإبداع والهجرة، التي نظمتها المركز الثقافي "الأندلس" بمرسيل، يوم الجمعة 22 يونيو 2007.

في رواية الفتیان
عيوشة، امرأة الشمس والقمر

شمس لامرأة

وقمر رجل

وبينهما شقاء عيش وتجدد في الحياة وحلم وتذكر
حالما فكرت في كتابة أعمال سردية تخيلية للفتیان والأطفال، كنت أفكر في طفولتي، بما هي مفقودة ومستعادة من الذاكرة، كما فكرت في التصوير الأدبي

الذي يخيل العالم للفتيان والأطفال. كان تفكيري متمهلاً، لأن كتابة من هذا النوع، لا تحتل المغامرة، والتمرد على كتابة تقليدية بكتابة أخرى حداثية، كما هو شأن الكتابة الروائية تتوجه نحو القارئ العادي الذي قد يستوعب أو لا يستوعب البحث في استراتيجية للأشكال. سؤال ظل يشغلني: ألا يمكن تبسيط الأحداث والوقائع وهي تقدم لطفل أو فتى، رغم ما يمكن أن ينطوي عليه هذا التبسيط من دهاء في الاقتراب من معنى العالم، وفي الاحتفاء التعبيري والجمالي بالكتابة، من أجل الوصول إلى لحظة مكثفة، موحية، عجيبة وغريبة، بطل الأحداث فيها إنسان أو حيوان، ومن أجل جعل القيم الاجتماعية موضع سؤال، لا موضوع تكريس، وبعبارة عن أية نزعة وصائية، أخلاقية، تمارس سلطة العالم، ليمرر من خلالها الكاتب المفاهيم والقيم، ويجعل القصة مجرد وسيلة لذلك. لماذا لا تكون القصة، في حد ذاتها هي الأهم، وفيها يحضر ممكن أسئلة عوالم الطفل والفتى؟ ثمة فرق جوهري بين الخطابة، من حيث هي بلاغة إقناعية، وبين الخطاب، من حيث هو شكل تعبيري جمالي له موضوع ولكن هذا الموضوع يختص بطريقة خاصة لتسريبه أو تمريره بما يجعل من التسريب والتمرير ذهاباً من الواقع إلى الرمز وعموماً فلا يمكن لثقافة عالمة أن توجه وعي ووجدان الطفل، سيما وهو يتلقى ثقافة شعبية، من مهده وإلى مراحل تعلمه في المؤسسة التعليمية، فالثقافة الشعبية، القائمة على تمثيل غير عالم بالعالم، هي تمثل أكثر علما بالعالم، لأنها مَكْمَنٌ للرموز. أحسب أن "عيوشة" هي أم مشتهاة لأي طفل مغربي، وهي أيضاً امرأة يرغب أي رجل في أن ينال من خصالتها الإنسانية إذا ما تزوجها ووجد أنه أو أنها عاقر. وهي نموذج إنساني متفرد لامرأة تقاوم جبروت الطبيعة لتصنع لها حياة أفضل، بل هي تصنع حياة أفضل للآخرين. وليس في هذا الوضع أي تعالم فوقى، بل هو تجربة معيش، نابغة من حياة واقعية، ولكن، وهذا هو المهم، فأبعادها الرمزية تخرج بها من دائرة الواقع. بعد أن قرأ الفتيان والكبار "عيوشة"، امرأة الشمس والقمر"، ووجدوا فيها شجاعة بناء بيتها بعد أن حطمتها السيول، وحبها للمعرفة، وبعد أن احترق بيتي وضاعت كل ممتلكاتي قال لي صديق: - لماذا لا تكون مثل عيوشة، تعيش من جديد في بيت جديد؟ في خاطري قلت: ما عَلَّمْتُهُ للفتيان أنا في حاجة إلى أن أتعلمه. وفي خاطري قلت أيضاً: أنا أتعلم الحياة مما أكتبه في الكتابة. قدمت هذه الشهادة، موسعة، وعلى شكل محاضرة حول أدب الأطفال، في لقاء نظمه المعهد الفرنسي بتطوان، في كل من العرائش والشاون، حول تجربتي في الكتابة للأطفال، 25 و 26 مارس 2002

القصة القصيرة والرواية

تكامل بين زمنين إبداعيين

1 -

غير خاف على القارئ المتتبع، أنني جمعت خلال مسيرتي في الكتابة بين الرواية والقصة القصيرة، وكتابات أخرى كالمقالة النقدية والمسرحية وقصص الأطفال وكتابة السيناريو، فقد نشرت خمسة عشرة رواية وسبع مجموعات قصصية، ومن أعمالى التي تنتظر النشر رواية ومجموعتان قصصيتان. ولاشك أن هذا الكم، سوف يؤكد - بالنظر إلى زمن إنجازه، منذ البدايات (بداية السبعينات من القرن الماضي) وإلى اليوم - على أنني وإن بدأت النشر بالقصة القصيرة، ثم كتبت الرواية فيما بعد، فإن جنس القصة القصيرة لم يكن بالنسبة لي مجرد معبر أعبر منه إلى الرواية، بل إنه قد ظل يمارس علي إغراءه وبهائه وجاذبيته، فكنت أزواج بين كتابة الرواية وكتابة القصة القصيرة. كما أن عدداً من رواياتى كان قد تشكل في أول سطوره أو صفحاته وفي نيتى أن يذهب نحو التكثيف والاقتصاد والإشارة، ثم بدا لي أن المعالجة تحتاج إلى مزيد من

التفاصيل، ومزيد من وصف الشخصيات والفضاء ومزيد من توسيع مواد المحكي. ومعنى هذا أنني كنت أنظر:

أولاً: إلى الكتابة إن كانت تستدعي توسيعاً لقاعدة المحكي. وثانياً: إلى ما يحتاجه هذا التوسيع من تثقيف للذات الكاتبة بتفاصيله وخصوصية فضاءاته وإمكانيات انفتاحه على موضوعات أخرى. وثالثاً: إلى ما أمتلكه من وقت لتنفيذ هذا العمل، فكتابة الرواية تحتاج إلى التغلب على مشاغل اليومى لربح الزمن لصالحها، وهو زمن قد يستغرق السنة أو أكثر بقليل أو كثير، وكل تقطع في العمل، أو توقف قد يأذنان بموت نهائي للنص، وحتى وإن تمت العودة إليه فإن الأمر سوف يتعلق بكتابة نص آخر ربما لا علاقة له بالسابق. ينظر البعض إلى بعض الروايات القصيرة على أنها مجرد تمطيط لقصة قصيرة أراد لها صاحبها بالقوة أن تصبح رواية. فإذا كان هذا الكلام قد قيل عن روايتي (أبراج المدينة) فإنه قيل أيضاً عن روايات لكتاب آخرين، وما كان يمكن أن يقال عن روايتي (رحيل البحر) التي كانت بالنسبة لي موضوع كتابة قصصية تحولت بفعل الاشتغال، لا بقوة القصد، إلى عمل روائي، ولا عن (زهرة الآس) أو أعمال أخرى. كثير من الروايات، وبسبب لجونها إلى التقطيع المشهدي تبدو أنها مجموعة من القصص القصيرة، لحم موادها الكاتب وأجرى الدم في عروقها والمشاركة في نفس التفاصيل في شخصياتها. وهي تقاطعات تنهض دائماً، بين مستوى من المحكي ومستوى آخر. وكثير من المجموعات القصصية، نظراً لاشتراكها في فضاء واحد، أو لجونها إلى نفس التقنيات في الكتابة، تبدو وكأنها أعمال روائية. الطول أو القصر في حجم العمل ليس محددًا نهائيًا لجنس العمل الأدبي. القصة القصيرة كالقصة، تكتب في لحظة غفل من الزمن، وتعطي نفسها أو تتمنع لتكون أولاً تكون، وكل التنقيحات والتحويلات الأسلوبية وإضفاء عنصر القوة على الوصف هي أمور تأتي فيما بعد، لأن القصة القصيرة بارقة تحضر في الذهن، لحظة منفلة من الزمن، والقبض عليها في حين تلك البارقة إما أن يكون أو لا يكون، فلا أحد من الشعراء يجلس ويأخذ قلمًا ويقول لنفسه: الآن أنا سوف أكتب قصيدة. فكذلك حال القصة القصيرة، تباغت فكرتها وهي ملبسة بما يضي عليها طابع الجنس، وربما كانت الرواية لا تتشكل إلا بعد مراودة وطول مراس واختبار لأشكال الصنعة وطرائق البناء، وجلوس طويل أمام المكتب، لشهور وبرنامج يومي، أما القصة القصيرة فيمكن أن تكتب في المقهى أو في القطار أو في أي مكان آخر للعبور، وهذا لا يقلل من شأنها. كيف يمكن للكتابة بخواصها النوعية وتفصيلها وعوالمها أن تضي صفة الجنس على نص ما، لنقول إنه نص قصصي أو روائي، أو هو نص جامع؟ الاشتغال الذي قمت به في (رحيل البحر)، كما في (زهرة الآس) وروايات أخرى، استعاد مدخرات الذاكرة، ومدخرات العين، كما استعاد تفاصيل كثيرة تجمع بين المعيش والمتذكر والمنسي والمبتذل اليومي والملتبس الجانح نحو أسطورة واقع أو واقعات أسطورة. وقد شمل هذا الاشتغال تنظيم مواد المحكي، وخلق الشخصيات ولحظات لقائها وتفرقتها ومصائرهما، وتزمين الحكاية في المرحلة أو المراحل التاريخية بما كان يسودها من تصارع للأفكار والمواقف والقيم، فكل هذا ما كان يمكن أن تنهض به القصة القصيرة، على أنها تنهض بحساسية جمالية مغايرة، تشتغل على الكثافة والاقتصاد والإيجاء والإشارة.

— 2 —

في كل نص روائي كتبته، وحتى في رواياتي الطويلة ك (أيام الرماد) و (المبأة)، أو المتوسطة الحجم ك (مغارات) و (الخفافيش) و (خفق أجنحة)، و (ضحكة زرقاء)، أو القصيرة، ك (أيها الرائي) و (فوق القبور، تحت القمر)، فإنني في كل هذه الأعمال لم أكن أراهن على الحجم، بل إن طول الرواية من

حيث عدد الصفحات كان يتم إنجازها بكيفية تلقائية وعفوية، إلا من كان من حاجة إلى اشتغال له علاقة بالصنعة، أي أن يكون هناك مشهد أو مقطع سردي أو فصل يحتاج إلى مزيد من التفاصيل، أو إلى إعادة صياغة تزيد من عدد صفحاته، وهي مسألة صنعة وتحسين بلاغي وبناء لتوازناتها لها صلة بجمالية المعمار، بينما كانت الدفقات التعبيرية والانسيابات اللغوية وانفجارات الذاكرة هي أساس العمل، من أجل الوصول إلى مادة أو مجموع مواد حكائية مبنية داخل بناء، وبعد ذلك يتم النظر إلى نقائص البناء لمحاولة تفاديها. نفس الممارسة تتحقق في القصة القصيرة، فهي ليست قصيرة نظرا لقصر حجمها أو عدد صفحاتها، ولكن ما يقع فيها من أحداث وما يحضر فيها من شخصيات يبرق كالخاطرة، أو يحضر كنار عابرة في الذاكرة، أو يتأتى كانفجار له لحظته كما له السطح والعمق، هو ما يعمق الأثر الذي يحدثه النص في القارئ، وأعني أن القصة القصيرة - على وقت قراءتها القصير أيضا - يمكن أن تفجر كوامن وأسئلة وتاريخا وأن تسكن وقائعها وتوقعاتها بين الحلم والأسطورة، وأن تتلبس لغتها لبوس الاقتصاد والكثافة والجمال اللغوي التعبيري، فهي لا تحتمل التقرير، والإخبار الجاف، والعبارات المملوطة الطويلة المترهلة بأدوات الربط وبالجمال التي يكثر فيها الحشو، فالمفردة دالة ومختارة وموحية، كما أنها لا تحتمل أن يكون واقع الأحداث مترهلا مفسرا هو نفسه ما يقع، بل ترميزيا وحتى يستطيع القارئ نفسه أن يتواصل مع رموز النص وإشاراته، وأن يساهم في التلذذ باكتشاف وفك رموز ما يقع، وأن يحل بعض الألغاز أو أن يقف بين سطح النص وعمقه وبحسب تجربته في القراءة وفي الحياة.

- 3

لم يحفل النقد الحديث كثيرا بالتنظير للقصة القصيرة، وبتجنيسها وتجنسها، كما لا يمكن أن نتحدث عن مرجعيات نقدية نظرية تخص الإطار النظري للقصة القصيرة، كما هو الشأن بالنسبة لنظرية الرواية. فما عدا مقتربات قليلة، منها ما رصد ظهور القصة القصيرة في صلب ظهور الصحافة، ولذلك اعتبرت فن الخبر، أو منها ما أراد أن يحدد بعض الخواص التجنيسية، كما فعل فرانك أوكونور في كتابيه (الصوت المتعدد) الذي خص به فن الرواية، و(الصوت المنفرد) الذي خص به القصة القصيرة، أو كما فعل كارلوس بايكر في كتابه الضخم عن إرنست همنغواي، والذي أراد فيه أن يرصد الخواص النصية في قصص هذا الكاتب، فجعلها تتجلى في التكثيف واللغة البرقية وعدم الاهتمام بالتفاصيل. ولا أنسى أن أذكر هنا بما قام به الناقد عبد الحميد يونس في كتابه (فن القصة القصيرة في أدبنا الحديث)، والناقد شكري محمد عياد في كتابه (القصة القصيرة في مصر، دراسة في تأصيل فن أدبي)، وأيضا بحوث كل من عبد الله الركبي في الجزائر و أحمد المدني، نجيب العوفي، عبد الرحيم المودن، وفريد الزاهي في المغرب، وآخرين بحثوا في القصة القصيرة في الأردن والسعودية والبحرين أو أنجزوا أنطولوجيات لقصص أنتجها كتاب هذه البلدان وكتبوا لها مقدمات تسعى إلى التنظير أو الكشف عن الخصوصية. ربما لهذا السبب لجأ الباحثون إلى آليات علم السرد، التي هي آليات يمكن أن تطبق على النصوص بكل نوعياتها المكتوبة والشفوية والسمعية والبصرية، للحديث عن وضعية السارد والرؤية السردية ومكونات الفضاء وكل ما ينتمي إلى بنيات الحكى من شخصيات وغيرها. لكننا لا نعثر على تنظير وآليات لتحليل يخصان القصة القصيرة، كما هو الحال بالنسبة للأجناس الأدبية الأخرى.

- 4

ومع هذه الملاحظة، فإن اطلاعي على بعض هذه الدراسات الأكاديمية والبحوث الجامعية أكد لي أن ما يمكن الاتفاق عليه هو أن القصة القصيرة فن سردي،

وهو تعريف عام لا يسائل الخواص الجنسية، ولذلك كثرت مظاهر التأريخ والتصنيف والتمرحل وأجيال الكتابة القصصية، وتحليل القصص من غير مساءلة لخواصها الجنسية التي قامت عليها الكتابة، أو مساءلة لتشكل هذه الحدود عبر كتابات الرواد في الغرب، والذين يكون من الجلي بالنسبة لبعضهم على الأقل، كأنطوان تشيكوف، وكى دي موباسان، أنهم قد كتبوا نصوصا سردية كان طولها أو قصرها هو المعيار العام، والمتداول بين القراء والنقاد، لتسميتها قصة قصيرة، أو قصة متوسطة، أو رواية قصيرة، أو رواية، وهي تسميات لا يشك أحد في أن النقاد هم الذين اجتهدوا في إطلاقها، وأما الكتاب فلم يكن ذلك يعنيه في شيء، بينما كانت آلة طباعة الصحف في الغرب، تدفع للقراء بقصص خبرية ممتعة تقدم تجربة حياتية أو ترسم مشهدا أو تصف واقعة. ثم سوف يصبح معيار دقة الوصف هو وصف دجاجة تعبر الشارع، أو شرطي يرقب عاهرة تمر، فالأحداث الكبيرة والحوادث التافهة لا تهم، لأن ما يهم القارئ هو صنعة القاص في تقديم الحدث، وفي جعله مصدر متعة ومصدر معرفة في آن. أما في بدايات الكتابة القصصية عند العرب، فقد أخذت القصة معنى الحكاية، وهي حكاية يكون أبطالها من الحياة اليومية أو من التاريخ. فالرعيل الأول لكتاب القصة القصيرة العرب، كما هو شأن من كانوا روادا لكتابة الرواية، فهموا هذين الجنسين على أنهما مزج بين الخاطرة والفكرة المقالة وبين الحكاية والخبر، وتحضر فكرة بناء خواص الجنس إلا مع ترسيخ الكتابة السردية في الثقافة العربية.

5 -

ثم سجد أن نقادا كثيرين في الغرب، ومعظمهم جمع بين الكتابة القصصية وبين الصحفية أو كتابات أخرى تاريخية أو ذات منحنى سياسي لمعالجة قضايا العصر، قد أخذوا يبحثون في مسألة الأشخاص الحقيقيين التي يصبحون شخصيات لها أسماء مغايرة لأسمائها في الحقيقة، فاعتبرت أسماء مستعارة، كما اعتبر الكتاب مضللين في الإطار الذي تسمح به المواردية للأدب بأن يتغذى من الواقع وأن يكذب على الواقع. والحقيقة أن الأدب لا يتعامل مع الحقيقة، فالقصة القصيرة سلطانها هو سلطان الخيال، وإن كان هناك من النقاد من قضى ردحا من الزمن في البحث عن علاقة شخصية قصصية بشخص حقيقي فإنه قد أضع الوقت وضل الطريق. لكن شخصيات القصة (والرواية أيضا)، هي شخصيات اكتسبت طابع ومقومات حضورها من اللغة، وحتى وإن كانت ملتقطة من الشارع، أو ذات مرجعية تاريخية، أو أنها كائنات تخيلية، أو (كائنات محتملة) تقع بين هذا وذاك من غير أن تكون هذا أو ذاك، فإن الأمر لا يعدو مجرد محاولة من الكاتب لتقديم العالم في القصة، كما هو لحظة ذات دلالة ما. فالكاتب لا يسخر الآخرين لخدمته في القصص، ولا يقص إلا ما انتقاه واختبره وأصغى إليه ورأى فيه سلوى وبلوى، أو واقعا غير الواقع، فالكتابة سواء أكانت لغوية سردية أو كانت بصرية تشكيلية و سينمائية أو كانت مسموعة في الغناء وغيره فهي كتابة إحياء واستيحاء، كتابة تعرف العالم كما هو ولكنها تحاول أن تبدأه من جديد عبر اختراق جاهزيته والدخول في بدئيه الممكنة.

6 -

صورة القارئ في النص القصصي والروائي هي صورة الإنسان، في تبدلاته وتحولاته. هي صورته كما هو، أو هي كما يراها الآخرون، أو إنها صورة لاحتمال ما كان يمكن أن يكون عليه الإنسان. أعني بالقارئ هنا، طبعا، من هو غير القارئ الناقد، أي ذلك الذي يفتح الكتاب أو الجريدة وهو متحفز لأن يجد صورة من صور حياته، أو فكرة من أفكاره، أو ملمحا من ملامح طريقه في الحياة، وهو بذلك البحث المتحفز، يرغب في تأكيد ذاته، وحيث لا يرغب في أن تكون هناك

مسافة حقيقية للاختلاف بين ما يتصوره أو يحياه وبين المكتوب. وستستدعي هذه الملاحظة ما أثير من حضور لمسألة الجنس في القصة القصيرة وفي الأدب عموماً، أو ما أثير من قضايا أخرى لم ينظر إليها القارئ بنظرة التجرد، بل غضب منها واستفز السلطة مستعداً إياها على الكاتب لأنه لم ير فيها صورته كما أحب أن يراها.

— 7 —

كما أن بعض النقاد الغربيين قد أخذوا يبحثون في علاقة الواقع بالحلم، وهل كتابة الأحلام متضمنة في سياق الوقائع اليومية تعتبر كتابة عن واقع يتجلى في طبقات من النفس لها سمة التصعيد، أم أن الكتابة نفسها هي حلم يقظة، وقدرة على تفجير ثوابت الواقع وإمساك بالذال والأساسي، وهو ما بحثه باحثون تحت عنوان (درجات الخيال في القصة). إن الطفرة التي كان قد حققها علم النفس، هي التي تولد عنها أدب متحرر، بدأ يحفل بتييمات من قبيل الجنسية المثلية، واللعب بما هو حاجة تعويضية، ومكبوتات الطفولة، وفلتات اللسان، وغيرها مما جاء به فرويد في إطار التحليل النفسي ثم طوره شال مورون ليكون تحليلاً نفسياً للأدب باعتباره عالماً لغوياً، وباعتبار أن الأدباء، وشخصيات قصصهم، ليسوا حالات سريرية إكلينيكية، بل هم مجرد مظاهر حياتية تلتقي مع مظاهر أخرى للشخصيات، أي ما سماه بالأسطورة الشخصية للكاتب، أو كما سعى جاك لكان إلى مفهوم نفسي مرآوي يحفل بلغة النص. الأمر لا يهمنا هنا كثيراً، ولكن الإشارة إليه، تعني أن عالم القصة، هو عالم إن لم يكن حافلاً بالكذب، وبالأساطير، وبالأحلام، وبمقامرات صعبة على لعب تقوم لعبته بين استحضر الواقع وبين تفجيريه وبين استيحاءه، ومن ثم فهو عالم متعدد، مضاعف المظاهر والتجليات وقابل لأنواع التأويل، وإن لم يكن كذلك، فثمة فقر أدبي، ناتج عن إفقار هذه المستويات، وعن إفقار ما تستمده اللغة والمخيلة منها من إمدادات بلاغية وجمالية وتعبيرية، فما كل من يحكي، حدثاً، بشكل شفوي أو كتابي يكتب قصة قصيرة، وما كل ما استفز ذاكرته ليكتب، يمكن أن يجعل الذاكرة تطبع نص المكتوب بجراحاتها وندوبها وانفجاراتها التي تتمرّد على أن تستعيد العالم كما كان.

— 8 —

كما أن النقاد الغربيين وخاصة في النقد الأنجلو سكسوني كانوا قد بحثوا في موضوعة سميت ب (الكاتب وقصته)، وهو ما يعني علاقة الذات الفردية للكاتب، ومن خلال معاشته للعائلة، ومجتمعها الصغير، لتفاصيل يومية، أو حكايات صغيرة، يمكن أن تصلح كمواد لكتابة قصة قصيرة. وفي هذا المنحى كان ثمة نظر لعلاقة السيرة الذاتية للكاتب بما يكتبه من أدب سردي تخييلي. وفي مقابل هذه اللحظة، تم استدعاء مصطلحات جديدة، مثل القاص الخفي، التي تولدت عنها في تنظيرات كثيرة مفاهيم مثل ما قدمه هنري جيمس الذي أوصل إلى مفهوم رولان بارت لموت المؤلف. لكن استيحاء الكاتب لحياته الخاصة، وتجاربها، سواء في الكتابة القصصية أو الروائية، هو بعبارة محمد شكري (تزييت لزيت قنديل نضب منه الزيت فشح إشعاله كما شحت إضاءته) فلا يمكن لأدب كيفما كان أن ينهض في غياب تام، مطلق، لذات الكاتب، بل إن الأدب إنما هو تعبير عن ذات فردية تحترق وتؤجل ذاته من أجل الدخول إلى الموضوع، والموضوع هو صور شتى، متعددة، متناقضة، لمجتمع مائل ومتحول، لماضي الحاضر ولاستشرافات ممكنة، فالذات على حسابياتها الفردية، وذاكرتها المحدودة تسعى إلى تثقيف خاص، لأنه ليس قراءة في المراجع، بل هو رصد، ومحاولة تملك، وقراءة للعين، وإصغاء للصوامت من الفضاءات والأشياء والكائنات. بهذه الوسائط وبغيرها تسعى الكتابة السردية سواء أكانت قصة قصيرة أو رواية لكي تصل إلى فهم عمق

مجتمعها، للشهادة عليه، أو التمرد على قيمه الزائفة، أو خرق تقاليد البالية، وذلك بتدمير بناء الواقع بأبنية رمزية وأسطورية أو بتدميره بالحلم أو بتفجير حضور شخصياته ذات المنحى الواقعي بحضور شخصيات (أشخاص تاريخيين أو رجال سياسة بأسمائهم المعروفة). ولا يهم، فالعالم ليس محدوداً وصغيراً في الكتابة السردية، لأنه يكبر ويتسع بالخيال، وكلما نضب معين الخيال إلا وانتفتت الكتابة، أو ظهرت بوجهها البئيس، غير المرغوب فيه، ولا احتكام على هذا الوضع بين الكاتب والقارئ إلا باحتكام لحساسية تتجاوب في تذوق نكهة اللغة، واختبار الاقتصاد اللغوي وإشراق الكلام، والتحرر في معنى النص بما أنه معنى غير ثابت بل هو قابل للتأويل وانفتاح المعنى على المعاني.

– 9

ومن أولئك النقاد من اشتغلوا بأهمية الزمن في القصة القصيرة، فهي من حيث وقوع الأحداث داخل الزمن تتحدد بأربع وعشرين ساعة، وحيث يمكن بوقوع متوتر بين شخصيات قليلة أن يتدرج ويتصعد إلى ما كان مصطلحاً يعجب به كثير من النقاد ويرددونه في دراساتهم، وهو (قمة المأساة) والمقصود به ذلك التدرج للأحداث، التي كانت تسمى حوادث، حتى تصل إلى النهاية، هي نهاية ظلت تسمى (تتويجاً) بالرغم من أن بعض الساخرين من هذا البناء قد اعتبروا بناء القصة يشبه بناء إنشاء مدرسي يبدأ من المقدمة ويتوسطه العرض وينتهي إلى خاتمة، بل وكما كان التفكير في منهجية بناء المقال التاريخي أو الاجتماعي أو الإعلامي الصحفي، فإن هذه المنهجية تسير في نفس المنحى: مقدمة، عرض، نتائج. وإذن فما معنى أن تكون النتائج هي (قمة المأساة)؟ سيسخر كتاب قصة عالميين كثيرين من هذه الخطاطة، لأنهم سيكونون قد تحرروا من أثر الكتابة المقالية الصحفية وهو يكتبون قصة قصيرة، فحتى الشخصيات التي قرءوا عنها مثل: الدكتور واطسون، وهي شخصية أساسية في سلسلة قصص سير كونان دوريل عن شارلوك هولمز، أو شخصية (إياجو) الأساسية في مسرحية عطيل لشكسبير، وغيرها، هذه الشخصيات أصبحت تحضر في قصص قصيرة متخيلة. إن (قمة المأساة) أو (حل العقدة) هي ما سمي لدي بعض النقاد الغربيين بلحظة التنوير. لكن (لحظة التنوير) نفسها ظلت موضوع مساءلة، فما عاد بعض الكتاب يصنعون نهايات لقصصهم، بل يتركون لها احتمالات نهايات متعددة ومفتوحة على ما يمكن أن يتخيله القارئ نهاية ممكنة، وهذه الوضعية السردية خصت كثيراً من قصص جي دي موباسان، التي لو أسعفنا تحليلها لتمت إقامة البرهان النقدي على أن اللانهاية هو اختيار تقني للكتابة، وليس حيرة من قبل الكاتب في صنع النهايات. فكيف ينتهي نص القصة القصيرة؟ معظم رواياتي، ومن بينها (رحيل البحر) و(المبأة) و(أيام الرماد) و(زهرة الآس)، لم تنته بنهاية محتومة، كما أن معظم قصص القصيرة، لم تنته بنهايات محتومة، بل إن نهاياتها كانت مفتوحة على الاحتمالات.

– 10

سنجد أن هذه الأفكار العامة، حول جنس القصة القصيرة، هي التي دفعت بقصاصين عرب كثيرين لأن يقتحموا مجاهل هذا الجنس الأدبي وأن يساهموا في تطويره وتغذيته بتحديث الأشكال وتجديد الموضوعات. فما جسده المعلم الكبير يحيى في مجموعته القصصية (أم العواجز) من احتفاء رائد بالفانتاستيك، وما سار فيه فنانون الحكاية من قبيل يوسف إدريس وسليمان فياض والخراط وهاني الراهب وحيدر حيدر وزكريا ثامر وعزالدين المدني وأحمد مومو ومحمد زفزاف ومصطفى المسناوي ومحمد برادة، وما جدد فيه وطور جيل آخر من الشباب، كل ذلك انتهى إلى خيارات جمالية تجعل جنس القصة القصيرة منفتحاً على تيمات جديدة وأشكال

جديدة، يمكن أن تتشخص في عدة مظاهر من بينها: - التعامل مع الواقع في تجلياته اليومية. - الفانتاستيك كوضعية تجمع بين العجيب والغريب. - المفارقة الساخرة والتفكه والإضحاك. - أسطورة الواقع. - استحضار أشخاص تاريخيين إلى جانب شخصيات متخيلة. - المنزع التراثي بتجلياته الممكنة، سواء كأقنعة للشخصيات أو كلغة مطبوعة بالأسجاع والعبارات المعجمية القديمة. - ترميز الواقع. - شعرنة لغة القص. - التقطيع المشهدي. - استخدام الوصف من خلال عين راصدة أو من ثقب الباب. - على أن هذه التجليات والمظاهر التيمية والشكلية وهي تحضر على مستوى الإنجاز، فهي تحقق للنص القصصي خصوصيته وطريقته في إبداع عالمه القصصي، وحيث لا يتشابه نص مع آخر إلا على مستوى الاقتراب من خصيصة من الخصائص أو عالم من العوالم أو تشكل داخل الأشكال.

11 -

طلب مني قاص كان قد حصل على جائزة اتحاد كتاب المغرب للأدباء الشباب أن أمنحه سر الكتابة القصصية! ارتبكت، فلم يكن قد خطر على بالي أن أسرار الكتابة تمنح، فيعطئها هذا لذك أعطية بجزاء أو بمقابل، ووجدت في الأمر تهورا في الكلام من طرف ذلك الشاب، لكن محبتي له جعلتني أحاول استيعاب ما يجول في خاطره من أفكار، فشرحت له أن الكتابة لا تُتعلَّم إلا من الكتابة، وأن الملاحظات التي يمكن أن يقدمها قارئ ما لكاتب ما، يمكن أن تفيد جزئيا في تطوير الكتابة، ومع هذا فليست ثمة أسرار هي التي يتخفى عنها الكتاب، وهي ما يمكن أن يمنح للآخرين. لكنه غضب وقال إن مثل هذا الكلام هو مجرد سفسطة أريد بها أن أحجب عنه تلك الأسرار. بالطبع، فهذه الحكاية تنم عن نظرتين للكتابة القصصية (وحتى الروائية): - نظرة تربط الكتابة بالأسرار (الغامضة) التي إن علمها أحد وأوصلته إلى مرقى من المراقبي فهو يحجبها عن الآخرين، وناهيك عن قصة زرياب مع إسحاق الموصلي، وناهيك عن فنون الصناعة والحرف التي يريد فيها المعلم أن يبقى معلما فلا يكشف عن أسرار الصنعة لأحد. - ونظرة لموضوع الكتابة على أن ليس فيه معلم ومتعلم، بل فيه متعلمون دائمون من صنعة لا قواعد نهائية لها ولا استقرار على صيغ وأشكال وتنميطات نهائية، بل إن الكتابة تتعلم من الكتابة، ويمكن لورشات تحسيسية أن تعلم للناس كيف يصفون شجرة أو شخصية أو فضاء وكيف يبنون حدثا ولكن بدون قدرة على الإبداع فإن ذلك العمل يبقى بدون روح، لأنه تقصد غير نابع من موحيات ذاتية وموضوعية، وتصنيع لا صناعة.

12 -

الحيرة في زمن الكتابة، الذي هو زمن معيش مضاعف بالأخيلة والوقائع والتوقعات، هي حيرة تجاه جنس أدبي لا يتجنس، وتجاه أشكال أدبية لا تتشكل بما هو نهائي. يولد النص من هذا القلق، قلق المعيش وقلق الكتابة، فهو قلق مضاعف، والزمن الإبداعي زمن واحد، هو الذي يجمع كل الأزمنة في زمن واحد. ألقىت هذه الشهادة مختصرة في جلسة نقدية حول القصة القصيرة بالمغرب، نظمتها اتحاد الكتاب في إطار مهرجان الرباط سنة 2002، بحضور القاصين محمد برادة وأحمد عبد السلام البقالي وحسن نجمي رئيس اتحاد كتاب المغرب، وجمهور من القاصين والقاصات وجمهور عريض من المتتبعين.

حارس بستان الحكايا أو رفاء الثياب البالية
استهلال لشهادة مفترضة: كاتب القصة القصيرة متملك لنوع من الرؤية التي تكشف عن تجليات العالم الممكنة. الرؤية كاشفة تدفع الذات لمقاربة المجهول، كما تقارب المعلوم. وهو حدس قائم ترويض الحواس، والمحصلة القرائية، وعلى رغبة في تصويغ الكتابة وتطويعها وجعلها تجسيدا لاستراتيجية

تحاذر السقوط في التقليد والاستنساخ، وهي تخاطر بما لا يوصل إلى يقين بحدود الجنس أو بنمذجة لكتابة هي الأفضل أو بأساليب وطرائق في التعبير هي الأعلى فصاحة وبلاغة. كتابة القصة القصيرة ككل كتابة أخرى تحديثة، هي مغامرة. وإذا كان للكاتب رصيد رمزي فهو يقامر به مع كل نص قصصي ينشئه، لأنه يدمر من خلاله تجربة لا تتأسس على رصانة وبناء جاهز، بل إنه يهدم لكي يبني من جديد. هاجس الكتابة في الأصل يرافق مساراتها وتحولاتها، ويبني مشروعها التدميري، الذي لا يمجد، وإنما يسعى إلى طرح أسئلة حول المكتوب بعالمه وحول العالم القائم. بين المقروء (نصوص عالمية وعربية ومغربية)، وبين تشكل وعي بالكتابة القصصية ينفث على التجريب، تقوم مسافة واعية بذاتها بين التقليد والإبداع. لم أحك كتابات قرأتها حتى وإن أعجبت ببعضها. كنت أحاول أن أفك أسرار ما أقرأ لمعرفة الموقع الكتابي الذي يتحرك فيه، كما كنت أسعى إلى خلق تشكلات لصور ذهنية مجردة تحل في الكتابة، بعد مراودة وإعادة صياغة وملاعبة لها لذاتها وعنقها ووقتها، فالأشكال الفارغة ليست جاهزة وإنما هي صور ذهنية مجردة توجه نوعية السرد القصصي وتمنح إمكانيات تقطيعه مشهديا، وتحدد كثافته ولغته وأفقه التخيلي وانفتاحه على البصري والشفوي والتشكيلي. في الستينات كنت أوظب على قراءة مجلة "القصة" المصرية، التي كانت تقدم أعمال الرواد وأعمال شباب ذلك الوقت ومترجمات لكتاب عالميين، كما قرأت أعمال "يحيى حقي"، إدوار الخراط" محمود البدوي، "يوسف الشاروني"، "يوسف ادريس"، وأعمال "تشيكوف"، "همنغواي"، "دينو بوزاتي"، "بلاسكو إيبانيز"... ثم تتبعت بشغف أعمال كتاب "الموجة الجديدة" في مصر وكتابات كتاب موجة جديدة أخرى في تونس: "أحمد ممو" "عز الدين المدني"، "أحمد القديدي" وغيرهم، وفيما بعد قصص كتاب من اليابان وأمريكا اللاتينية وإيطاليا... القراءة لملمة للتفاصيل، كما الكتابة، فقد كان علي أن اكتشف من خلال ما قرأت أن هؤلاء الكتاب وغيرهم قد نشروا نصوصا قصصية في فراغات مضيئة للسؤال، عبر مساءلة علاقة الواقع بالكتابة، وعبر مساءلة الكتابة باعتبارها بناء جديدا للواقع. القصة القصيرة لا تكتب حكاية بكل حرفيتها التي يحتمل أنها قد وقعت بها في الواقع، لأنها تمارس الكتابة، أي نقل العالم من حيزه الموجود كما هو إلى اللغة، أي إلى عالم ممكن. في نهاية دراستي الثانوية كتبت قصصا قصيرة ونشرتها في الملحق الثقافي لجريدة "الأنباء" وفي جريدة "العلم"، وفي صفحة "أصوات" بالذات، وفي مجلة حائطية كان جملة من الشباب الطامحين يعدونها في دار الشباب بالبطناء، تحلقت حولهم أنا والشاعر محمد بنيس، كما كان يأتي إلى الدار طلبة سبقونا إلى كلية الآداب، منهم أحمد المدني وإدريس الناقوري. واستمرت حاجتي إلى الكتابة وأنا أدخل كلية الآداب بفاس. نلت بين 68 و1969 جائزتين: الأولى نظمها تعاضدية كلية الآداب بفاس، والثانية نظمها جمعية البعث الثقافي بمكناس. كانت اللجنتان مكونتان من أساتذتنا في الكلية، وقد أربكتني كلماتهم لأنها جعلتني أحس بمسؤولية الكتابة، وأن أهميتها لا تتحقق إلا في الاستمرار. وفي نفس الوقت كنت أنشر قصصي بجريدة "العلم" فيما كان يسمى بـ "قصة الجمعة"، وبعد أن واجهت نفسي بأسئلة الواقع وكيفيات تحويله إلى كتابة، أخذت أمنح الكتابة وقتها، بما يجعل منها تمرينا دائما يعمل على تسويد بعض الصفحات وتمزيقها أحيانا، أو إدخال تعديلات عليها، فما كان أمامي من نموذج أدبي أو مثل أعلى للكتابة. قررت ألا أعرض على النشر إلا قصة واحدة كل ثلاثة أشهر، أخلص لها بالتسويد والحذف وإلغاء بعض الفقرات والبحث جمل في ثنايا المكتوب لها إشعاعها وطاقاتها التعبيرية والتخييلية. خمس أو ست صفحات كل ثلاث أشهر، وسهر يومي على الكتابة باعتبارها تلغي ما تكتب،

بحثا عما يتبقى. هذه كانت طريقة عملي في كتابة القصة القصيرة ولسنوات طويلة، أما على مستوى الكتابة نفسها فقد كنت أعيي علاقة التكتيف في كتابة القصة القصيرة بالتشكيل البصري وبتقنيات السينما في تقطيع المشاهد وطرائقها في الوصف، ودخول المثل الشعبي وبلاغة الثقافة الشعبية، بأهمية الرؤيا الشعرية في مقاربة حدث القصة وبنائه، وبنفاذ الوعي السياسي ولحظات اليومي إلى عالم القصة، وأسعى إلى إنجاز بعض من ذلك في كتاباتي. تداخل السياسي والاجتماعي والنفسي والجنسي في القصص التي كتبتها في تلك المرحلة الأولى من تجربتي، وكان هاجسي هو القبض على لحظات كلية، تظل هاربة من الكتابة، والكتابة لا تطمح سوى في القبض على جزء صغير من تمثاتها، ولذلك لم أكن أعلق أهمية كبرى على كتابة القصة، إلا من حيث أنها تساعد على تفجير مخزونات الذات والذاكرة وتضع المعيش والمتذكر أمام المتخيل والمعلوم به. في النقاشات الصاخبة التي عرفتها المرحلة، كان هناك من يضع على الكتابة مهمة تغيير المجتمع وتغيير الوضع السياسي وكنت أصغي بحذر شديد إلى مثل هذه الأفكار، وأضع على عاتقي كتابة قصة جديدة، حتى وإن كانت مظاهر الجدة والحداثة فيها لا تستند إلى معايير جاهزة أو واضحة. لم أستقر على قراءة أعمال تنتمي إلى مجال محدد، وإن كنت قد قرأت الأدب والفلسفة الوجوديين والأدبيات الماركسية وبعض النصوص الأساسية في التراث وما كان ينتمي إلى عصر النهضة، وكما لم يكن لي إنجيل في القراءة. لم تكن لدي صورة جاهزة للكتابة القصصية، والأهم في هذه المرحلة أنني قد وعيت باختيار الكتابة كتعبير ومثقة وقلق ومحاولة لفهم العالم. ورغم امتلائي بالحياة، بفرحها وإحباطاتها، فقد كانت الكتابة حياة أخرى لا تستنسخ المعيش، بل كانت حياة الكتابة تأسيسا لعالم رمزي. لم أكتب قصصا واقعية وفق واقعيات تلك المرحلة التي كانوا يسمونها واقعية اجتماعية أو اشتراكية أو واقعية هي التي سميت بالواقعية البئيسة. التجريد كان سمة تداخل معها سمات الرمزية و التعبيرية و الانطباعية. وحتى وإن كانت هذه الاتجاهات قد حققت حضورا بصورة واضحة في الفن التشكيلي، فإن تمثّل الكتابة الأدبية القائمة على اللغة قد استوعب بعض مكوناتها ومكوناتها. و مع سنة 72، فكرت في طبع مجموعة قصصية، كان لانتقاء نصوصها سؤال: ما الذي سوف أقصيه مما كتبت من قصص وما الذي سوف أستحضره؟ وكيف علي أن أرتب القصص داخل الكتاب، وما العنوان الذي أسمى به المجموعة؟ عرضت المجموعة على محمد برادة، الذي كان أستاذا لي بكلية الآداب، وأصبح صديقا بعد تخرجي منها، بهدف أن يكتب لها مقدمة. وكتب قراءته ل"أوصال الشجر المقطوعة"، مجموعتي القصصية الأولى، والتي أثبتتها في الكتاب، حتى وإن انتظرت ثلاث سنوات لكي لا تصدر إلا في سنة 1975، وأن كان إعدادها قد تم في 1972، كما كان صدورها عن "دار النشر المغربية" باقتراح من برادة نفسه.

المجموعة الأولى:

أوصال الشجر المقطوعة : الوجود خربة سوداء .

في الإشارة التي ذيلت بها الكتاب عبرت عن قلق خاص يتعلق بمستويين: مستوى الكتابة في علاقتها بالتجنيس، أي هل يمكن أن يكون هناك مفهوم صلب ومتفق عليه لما يعنيه مصطلح "قصة"؟ ومستوى الواقع وخصوصيات كتابته وتلقيه في " القصة " ولقد اعتبرت نفسي في تلك الإشارة منتميا إلى الكتاب التقدميين : تقنية وانتماء . كان هناك من الأصدقاء وأساتذة كلية الآداب من يشككون في أهمية ما أكتب، ومنهم من دعاني إلى دراسة " أصول الفن القصصي" حتى أكتب قصة على معايير تنتسب إلى معايير القصة العالمية. وكنت أتساءل عما هي هذه المعايير، وهل هي معايير وقواعد جاهزة أم أنها ثابوية في أعماق النصوص.

كما كنت أتساءل: هل على الكاتب أن يتعلم من النصوص أم من التنظيرات النقدية؟. إذا كان قانون الكثافة وما يتأسس عليه من اقتصاد في الشخصيات والأحداث وتعامل مع الزمن، هو ما يشكل الملمح الأساسي لجنس " القصة القصيرة "، فإن هذا الملمح - وإذا كان يحيل على تجريب تقنيات- فإنه لا يحدد سمة لبناء العالم وشحنه بالدلالات والمعاني ومظاهر القلق اليومي وعلاقة الذات بواقعها وبمستويات الحلم والتخييل. كنت وأنا أقرأ قصصا قصيرة لكتاب عرب وغربيين، أحاول أن أتلمس طريقة الحكيم، وكيفيات بنائه، والتعبير عنه، أي أنني كنت أتعلم صنعة الكتابة مما أقرأ، كما كنت أتعلمها من ممارسة الكتابة نفسها. وفي هذا السياق قادني تأمل الواقع وتأمل الكتابة إلى إحساس بالخسران، في مرحلة كان فيها المغرب يعرف حركات ثورية تواجه بقمع السلطة، وكانت أحلام الاستقلال تتبدد، وهو ما عبرت عنه الإشارة التي ذيلت لها الكتاب ب " الانتكاس"، أي انتكاس أحلام الثورة والتغيير، ولم أكن أجيب عن سؤال في القصة ولكني كنت منشغلا بنقل هذه الوضعية إلى خلق أشكال تعبيرية لها تشظيها وكابوسيتها واتجاهها نحو القلق. أتأمل الآن محاولات بعض قصص " أوصال الشجر المقطوعة " وعناوين هذه القصص، مثل: "فراغيات في وضع مقلوب"، التي تمثلت فيها منحوتات "جياكوميتي"، و" ما يحدث في الذهن " التي جردت فيها الواقع من واقعيته نحو تأسيس بناء رمزي، على غرار بعض قصص " دينو بوزاتي" التي كنت قد اطلعت على ترجمتها، و" رائحة الثقل " التي كتب عنها مصطفى النهيري متسائلا: هل تكون للثقل رائحة؟ وأنا من كان في تلك المرحلة يفكر في مسموع المرئي ومرئي المسموع وتبادل الوظائف بين الحواس. كانت هناك أسئلة مضاعفة تحاول أن تجد لها تجسيدا في الكتابة التي ترغب في أن تكون طلائعية: تقنية وانتماء. أي أنها حامل لوعي اجتماعي ولوعي جمالي والواحد منهما يحل في الآخر. كتب حول " أوصال الشجر المقطوعة " نقد كثير، إلى حد أن أحدهم قد اعتبر أن ما كتب عنها يساوي حجمها عشر مرات. ولقد استقطبت هذه المجموعة قراءات متعددة، وأثارت أقلاما جيل من شباب ذلك الوقت من جاؤوا إلى الكتابة النقدية عبر أسئلة أعترف الآن بأحقيتها في مغايرة الأسئلة التي كنت أعاين وأشخص أجوبتها أو أوضاعها كاحتمال. وما زال فريد الزاهي يتذكر ما كتبه عن المجموعة، ويحتفظ به، كما أن بحوثا لنيل الإجازة قد أنجزت عن المجموعة بإشراف الأستاذ حسن المنيعي وأساتذة جامعيين آخرين. ترجمت بعض قصص المجموعة إلى الفرنسية والاسبانية والهولندية، وهو احتفاء خاص جعلني فيما بعد - وقد كتبت نصوصا قصصية ربما أكثر جودة، وأكثر صلاحية للترجمة- أطرح السؤال على نفسي: هل أنا في نظر النقاد والمترجمين لم أكتب سوى " أوصال الشجر المقطوعة" أم أن النصوص التي تشكل مدخلا للكتابة، تبقى سمة أساسية في نظر المهتمين؟

المجموعة الثانية:

النداء بالأسماء والكتابة بالعين:

صدرت هذه المجموعة في بيروت، وربما لم ينتبه إليها أحد، فقد دخلت منها نسخ قليلة فلم توزع بما يكفي. كانت معظم قصصها قد نشرت في جريدة " المحرر" ، وقد كتبتها بوعي إبداعي لم يسع إلى تدمير ما كنت قد بدأت به في " أوصال الشجر المقطوعة "، وإنما كان هذا الوعي يسعى إلى المغايرة والتنوع في طرائق القص والرؤية إلى العالم. هي كتابة بالعين، كما وصفها أحد من كتبوا عنها، حاولت أن تقوم على الوصف من موقع الرائي، وجاءت اللحظات الوصفية لتنسج المعنى من تجريد وتحريير العلاقات بين الصفة والموصوف من الجاهزية والابتدال، لتضفي على هذه العلاقة نوعا من الغرابة ونوعا من خصوصية الرؤية. تبدو قصص المجموعة بعيدة عني الآن، زمنيا، ولكن لحظات

الحمى والسهر، تبقى قريبة من الذاكرة. فقد كان خطاب قصص المجموعة يعبر عن شيء من الوعي السياسي بالمرحلة عبر قصص مثل "رباعية النار والجبال الغربية" أو "أعوام الجوع" أو "الشط الآخر" حيث تجسدت لحظات القمع السياسي الجماعي والفردى وتحققت لحظات المواجهة مع السلطة حتى مع جبروتها ودفاعها المستميت عن البقاء بفاشية وحشية سحقت الجماهير. وبين الكتابة وأشكال تعبيرها وبين هذا الهاجس الذي يجعل الكاتب جزء من قضايا مجتمعه تصوغ قصص المجموعة حتى وإن لم تجد قارئها - وهو محتمل دائما - لأنها رفضت أن تباشر الوعي بالتعبير المباشر عنه، كما احتمت بالكتابة نفسها للتعبير عنه. تغريب الواقع في الكتابة وليس التخلي عنه. المشهية والتقطيع والوصف بعين بالرائي. اختزان اللغة واختزالاتها. بناء عالم نصي لا يطمح إلى مضاهاة عالم الواقع... هي سمات هذه المجموعة، من غير أن ننسى أنها قد كتبت بتجاور مع قصص قصيرة لكتاب آخرين نحو في كتابتهم منحى يختلف، وقد كانت هواجسي تختلف عن هواجسهم في الكتابة وفي فهم الواقع، ربما لأن بعضهم كانوا يخافون من أن يكونوا غامضين، لا تستسهل القراءة ما يكتبون، بينما كنت لا أراهن على شيء في الكتابة سوى الكتابة نفسها، وربما لأن المسؤوليات السياسية لبعض كتاب القصة القصيرة، أو انتماءاتهم الحزبية، كانت تخرجهم مع القراء والمناضلين، أما أنا فلم تكن لي مسؤولية أحاسب عليها سوى مسؤولية الكتابة. استحضر الآن أن "النداء بالأسماء" كان لها كقصص قصيرة موقع اشتغال مضاعف، سواء على مستوى تمثيل الوعي بالواقع أو على مستوى تمثيل خصائص الكتابة وطرائق صوغها لهذا الواقع.

3 - المجموعة الثالثة:

منزل اليمام:

أبهاء فاس/ صعود وانهيار في ذاكرة الكتابة.
كتبت قصص "منزل اليمام" ونصوصا سردية أخرى عن فاس وقد هجرتني المدنية وهجرتها وذهبنا معا كل إلى طريق. وفي هذا الهجران المتبادل، وأنا قصي، وأنا في عنفوان من نوع آخر، بدت سلطة الذاكرة أعنف من سطوة المعيش، ولذا كرى عاداتها وانفلاتاتها من مواصفات الحاضر. لم تقتصر الذاكرة في اشتغالها - عبر نصوص أخذت تتسرب من بين أصابعي - على تجارب معيشية في الماضي عبر ذات هي ذاتي أنا، بل إنها ذات جماعية مشتركة تنهض في التاريخ بكل حماته كما تنهض في الواقع بكل توجهاته وأقاصيه. كل ذلك وغيره هو العلامات وبياضاتها، والمهم كان عندي هو أن أحكي عن فضاء فاس. قصص "منزل اليمام" يمكن أن تقرأ منفردة ويمكن أن تقرأ مجتمعة، وفي حالة قراءتها مجتمعة فهي تقدم نسيجا من خيوط غير مرئية تلحم القصص وتجمعها في فضاء واحد هو فضاء فاس. إنها في قراءتها مجتمعة، تعني الانطباع بوجود محكيات كلها تشتغل حول فاس، وكأن، ذلك قد تم بإرادة من الكاتب، بينما لم أكتب تلك القصص إلا وماء فاس يفيض بين يدي وأنا الظمان. سميت الأماكن بأسمائها، والأشياء بأسمائها، ومع ذلك فقد كانت الأسماء والأشياء لا تنسجم إلا في عالم الكتابة. كنت أكشف المنسي وأستعيده حتى أتوصل إلى تشييد عوالم من لحظات زائلة، لأنها أوغلت في الماضي وفي التاريخ. ولعل نصوص "منزل اليمام" كانت هي المدخل لكتابة عمل سردي مطول هو "زهرة الأس". فمن تلك المجموعة نسلت الرواية، حتى ومشروع الرواية كان موجودا من قبل، ومؤجلا. كتبت عنها الباحثة الأمريكية "سوزان بيترز" بحثا لنيل الماجستير، في جامعة "ويسكونسين - ماديسون"، سنة 1977، وأسمته "برزخ محمد عزالدين التازي: فاس". كما كتبت عنها الباحثة الهولندية "لوك فان ديك" بحثا مماثلا، وقامت بترجمتها إلى الألمانية وجاء التازي أستاذة اللغة الألمانية بكلية الآداب بالرباط، كما

كتب عنها كثيرون منهم الناقد عبد الرحيم العلام الذي أسمى دراسته: " الكتابة بالإفتنان في منزل اليمام".

– المجموعة الرابعة:

الشبابيك: الوقائع ومهنة رفاء الثياب البالية يتداخل المعيش مع المحلوم به في قصص هذه المجموعة، فالقصص تتلبس لبوس الواقع ولكنها تحقق لذلك الواقع مساحة واسعة، وعبر تنوع القصص، من المتاهات والسراب، لتصبح المواد الواقعية موضوع سؤال وبحث في واقعيتها التي تتسربل بها. لا لخطة مقصودة في الكتابة، ولكن هذا كل ما يمكن أن يلحم تفاصيل قصصها. في "حديقة الأرواح" و" أسطورة الشمال" و" الشبابيك" و" عمامة خضراء"، ثمة موت مشترك بين كل هذه القصص، ولكنه موت في طريق البحث عن أشكاله وتجلياته التي لا يمكن أن تتحدد في وضع أو طريقة أو نمط موحد للمعاناة. كل يموت بطريقته كما قالوا، ولقد جسدت هذه القصص في " الشبابيك" معان متعددة للموت، بما فيه الموت الذي يأتي عن طريق السياسة، والموت الذي يأتي عن طريق الغربة، والموت الذي يأتي عن طريق السحر، والموت في الغربة والموت الذي يشبه الموت. موت أو قتل على حد سواء. قاتل حاضر بفعل القتل أو قاتل غائب وهو القاتل. الموت أو القتل تلغيز في الحكايات، وهو لا يتشابه إلا من حيث هو موت أو قتل، كابوس له مظاهر شتى، قد يكشف عن بعض مستوياتها آخر قصة في المجموعة، وهي " الطائر والجزر" حيث يصبح الموت على مائدة صداقة يتبادل فيها الصديقان مهمة قتل الآخر. يصبح الموت على ورقة بيضاء هي ورقة الكتابة، كما كان في سرايب التعذيب أو في حديقة الأرواح أوفي أسرار الدروب أو في طقوس سحرية يلبس فيها التلذذ بالقتل بالخوف وبأنواع من المواربة في تقديم المحكي وجعله يعدد من معانيه كما يعدد من حالات تشخيصه. واقع وحشي، منفلت، لا يحكي واقعا حرفيا يحيلنا على معيشه وإنما يحكي واقعا يجعلنا نحياه في الكتابة. كنت رفاء الثياب البالية، فأنا الراقع وهي الخرق، والراقع بإمكانه وبجودته لفن الرفو أن يعيد للثياب نضارتها. كذلك الواقع، فهو ثياب بالية، وكذلك الكتابة، فهي مهنة رفاء.

– المجموعة الخامسة:

شيء من رائحته: تزيين العالم بما هو قبيح العالم قبيح، فكيف تزيينه الكتابة السردية؟ إنها لا تزيينه لتجعلنا نتقبله ولكنها تزيينه لتجعلنا نحتمل العيش فيه. والعيش في العالم يجعلنا نستوعب مدخراته وتجلياته في اليومي وعلاقة الحاضر بالماضي، لنتخذ موقفا من العالم. والموقف من العالم في الكتابة السردية ليس وجهة نظر سياسية أو اجتماعية، بل هو معاناة لا يتم التعبير عنها إلا عن طريق تشخيص الأحداث والمواقف. المعاناة وإن كانت نتيجة للسياسة، وللسياسة الاقتصادية، وللقيم الزائفة، فهي تجسد ذلك كله لتصبح واقعا يوميا يحياه الناس، وفيه يتمثل فشل السياسة وفشل سياسة الاقتصاد وانهييار القيم. لحظات من هذا الفشل وهذه الانهيارات، رصدتها "شيء من رائحته". ومع ذلك فالمجموعة مؤلفة من عشرين قصة قصيرة، غير مقسمة إلى أبواب، وهي تضم بين دفتيها ثلاثة أنواع من القصص، النوع الأول هو الذي يحفل بهذه التصدعات والانهيارات. كما تضم في نوع آخر قصصا قصيرة تدخل في علاقة مع فضاء الآخر، سواء في أسبانيا (الأندلس)، أو في فضاء الغرب بمعناه العام. ولعل قصة " شيء من رائحته" هي مرثية لشاعر إسباني كان قد توفي بمرض السيداء، وقد حضرت حفل تأنيينه فأعادني إلى تأبين كل الشعراء المغاربة والعرب الذين ماتوا. كما أن قصة " أهداب شوشا" هي تجل لتناقض غريب تردم هوته الطاقات العاطفية الخلاقة

والمبدعة للحياة. أما قصة " كرسي الملك" فهي استعادة تخيلية لفضاء قصر الحمراء. وفي نوع ثالث تضم قصصا قصيرة تناولت واقع الحرب كما يمكن أن تحيل عليه الكتابة. وفي هذا الباب أتذكر قصة " الغبراء" وقصة " الريح دائرة وعاصفة"، وقد نشرتهما وأخرجات في مجلة الطريق اللبنانية، بعد أن حفلتا بمعاناة الحرب الأهلية اللبنانية، وقصة " أحلام عبد الهادي" التي طرحت حرب الخليج. في هذه القصص لم أكن راصدا، بل كنت مخيلا لنفسي وللقارئ أهوالا عشناها في الأخبار وصار بإمكاننا أن نعانيها في حلم الكتابة وعنف واقعها. قصص قصيرة تناولت القضية الفلسطينية من منظور خاص هو حضور الفلسطيني واليهودي على أرض واقعنا المغربي، ومن بينها أتذكر قصة " النهر والبحر" التي كنت قد نشرتها في مجلة "الكاتب العربي" السورية، وقصة " الأماكن والأزمنة". ولقد طمحت إلى إخراج قضية فلسطين من بعدها السياسي إلى صياغتها في بعدها الإنساني، وسواء نجحت في ذلك أو لم أنجح، فقد تشاكل وعي الكتابة بوعي الواقع في هذه التجربة، وأنتج ذلك التشاكل كتابة قصصية قد تصلح للشهادة. سأجد فيما بعد أن موضوعة الحرب، الحرب على الإسرائيلية على الفلسطينيين ومشاهد الاغتيالات ومظاهر الإرهاب الإسرائيلي، وأيضا العراق وعل أطفال وعزل شعب العراق، هي موضوعة تقنم الكتابة كما تقنم الحياة اليومية من خلال ما تأتي به إلينا عبر شاشات التلفزيون من مشاهد الخراب. وهي موضوعة سوف تحضر في المجموعات القصصية التي أصدرتها. هذه المجموعة، هي تجميع غير مرتب لعالم هو نفسه لم يترتب. فقصصها تجول في قبح العالم الذي يحتاج إلى تزيين، ليصبح العيش ممكنا فيه.

7 : المجموعتان السادسة والسابعة:

يتعري القلب/ شمس سوداء

بوارق كالخلب يخطف الأبصار

قصص قصيرة جدا، هي التي تتألف منها المجموعتان، كتبتها على مدى شهور، حتى بلغت الخمسين قصة قصيرة جدا، وبمحاولة الاقتراب من خصائص هذا "الجنييس" الأدبي، في إطار بارقته التي تحمل خلبا للبصر إن كان القارئ رائيا للمشاهد والفضاءات واللحظات. في مرحلة كتابة هذه القصص كنت أحاول تجريب إمكانية قول بعض الكليات مع القبض عليها وهي تتمثل في لحظة موجعة أو ساخرة أو واشية، لحظة مخطوفة من الزمن، أو هي الزمن كله، لحظة بارقة يحدث فيها حدث صغير ولكنه حدث كبير، فالأحداث الصغيرة تحدث في موقع استثنائي من الجغرافية والتاريخ، لأن العين المرصد العادية لا تلتقطها، ولأن الناس لا ينتبهون إليها إلا عندما تصبح فاعلة في حياتهم، ليفسروا بها ما يحدث حولهم. من حيث الرؤية للواقع والحياة والتاريخ، فقد عمدت هذه القصص القصيرة إلى رصد المنفلة والعابر، ومن حيث التجنيس، فهي قصة قصيرة تُقرأ في دقيقة، أو هي يقظة لسؤال طالما لا ينتبه إليه القارئ، حتى وهو يخص حياته اليومية أو حياته الأعم من اليومي. كانت هذه القصص القصيرة جدا، تجرب ممكنات جُنَيْس أدبي هو أقل شيوعا في أدبنا العربي، المتختم في بعض الأحيان بتخمة التفاصيل الزائدة وبالتعبير عن المكبوت بواسطة حكي كل شيء، وأي شيء. وعلى الرغم من النقائي مع بعض الكتاب القليلين الذين نشرنا كتابات تحت ما أسموه "قصة القصيرة جدا" فإن هذا الجُنَيْس الأدبي يبقى غامضا وحيث تطلق تسميته على الخاطرة، وما هو بخاطرة، وعلى المقالة القصيرة التي تصلح لركن دائم في جريدة وما هو كذلك. إن كتابتها أصعب من هذا وذاك، ومن كتابة القصة القصيرة. لماذا؟ لأنها لحظة بارقة تشبه القصيدة وهي تختزل العالم من خلال أقل قدر من التفاصيل، ولأنها بارقة فهي تحدث في زمن العبور، لكنها مع ذلك تحيل وبأقصى درجات الإحالة على زمن الإقامة. أو لأنها لا تحب

أن تكون إلا مباغطة وحيث لا يستعد بمباغطتها الكاتب، أو لأنها لا تفترض قارئها ولكنها تذهله بإعادة النظر إلى العالم لا كما يراه ولا كما هو ولكن كما يمكن أن يكون. إنها تشبه وإلى حد بعيد تقنية الفيلم القصير، المبني على فكرة بسيطة ولكنها رامزة ودالة على العالم. كما تشبه اللوحة التي التشكيلية التي تبدو شطحة من شطحات الألوان ولكنها مغمورة بالدم والحنين والذكرى. بعد كتابة تلك القصص القصيرة جدا، أخذت أراجع لغتها وأساليبها وأخطاءها قبل النشر. فقد نشرت كثيرا منها، في جريدة "العلم" في زاوية خاصة أسبوعية، وربما نشرت أغلب ما كتبت منها. كان لها تلق لا بأس به، لا على مستوى التلقي النقدي، ولكن على مستوى القراء الذين يعبرون الشارع فيحيونني بعبارات: "قصة قصيرة جدا"، ليذكروني بذلك الكاريكاتير الساخر من الكاتب والكتابة، وحيث يظهر رجل يسأل آخر: أنت طويل جدا وتكتب القصة القصيرة جدا! ظن البعض أنني أكتب قصة قصيرة في الأسبوع، مستكثرين علي ذلك، وناسين أن كتابا آخرين يكتبون خمس مقالات في الأسبوع ينشرونها هنا وهناك. وما كنت أحب أن أدخل في هذا النقاش، وكل ما أعرفه هو أنني قد كتبت تلك القصص عبر شهور، وأنني أرجع كل قصة قبل النشر. داومت على نشر هذه القصص القصيرة جدا، كل ثلاثاء في جريدة "العلم" ولمدة سنة تقريبا. كنت أكتب أكثر من قصة في يوم واحد، في فندق أو في مكان للعزلة أو ذات مطر أو ذات انتشاء، إلا أن إعادة كتابتها كان يأخذ وقتا أطول، ولجلسات متكررة تستغرق أياما وساعات، فما كنت أكتبه في يوم واحد، هو بمثابة ذلك التخطيط الأولي للعمل، الذي يخططه الرسام في مذكرته الخاصة لكي يعود إليه لينشيء منه عالم اللوحة. وهناك من قال لي: ألا يمكن عجن هذه المادة وإعادة صياغتها لتتشكل منها رواية؟ كل ما فعلت هو أنني قد استوحيت من بعض تلك القصص القصيرة جدا، عدة مسرحيات، منها "المحاء" التي قدمها مسرح "البرهان" عدة مرات وفي عدة مدن، وهي تجربة في نقل المادة القصصية إلى الكتابة المسرحية، وحيث تم الاحتفاظ بمواد بتلك القصص، وإعادة بنائها في قالب مسرحي قابل للفرجة.

9 / 8 : المجموعتان الثامنة والتاسعة:

باب العين / جهة الماء

امرأة واحدة لا تكفي، وحرب واحدة لا تكفي
في "جهة الماء" تحضر قصص يجمع بينها موضوع واحد، هو علاقة الرجل بالمرأة، أو علاقة المرأة بالرجل، بما في هذه العلاقة من رغبة ودموية وبراءة وعنف، وغيره وخيانة، وعشق وكراهية، وهي تلوينات لموضوع واحد، هو جرح العلاقة الململة من تفاصيل الحياة اليومية، ونحوها نحو منحى أسطورة آدم وحواء، وكل الأساطير القديمة والمعاصرة التي حفلت بهذه العلاقة. وفي "باب العين" تحضر معاناة زمن الحرب مرة أخرى، ومن خلال تفاصيل أخرى ومنظور آخر، فلا المعايضة للحرب هي ما تعيشه الشخصيات، وبشكل مباشر، ولكنها معايضة يومية لأثر الحرب على الحياة اليومية، وهو الأثر الوافد من الصورة التي يتلقاها الناس كل يوم عبر شاشة التلفزيون. قصص أخرى شهدت على تمزق الإنسان، ضمتها هذه المجموعة، وهي تحاول عن تكشف عن خبايا النفس وأسرار الوجود عبر لحظات هاربة. ومن العجيب أنني قد كتبت ثلاثا من قصص هذه المجموعة، كمسودات أولية، في الظلام، ظلام المكان الذي وجدت فيه لحظة الكتابة، وحيث كان القلم يهتدي بصعوبة إلى الورقة، ثم حاولت بصعوبة أن أقرأ ما كتبت في ذلك الظلام، لأعيد النظر فيه وصياغة المحكي الذي كان قد ألج علي فكبته في ذلك الظلام.

10 - المجموعة العاشرة:

كرنيكا أو حرب هنا، وحرب هناك حرب معاصرة كحروب أخرى توجع لها التاريخ

قصص مجموعة "باب العين" التي تدور حول موضوعة الحرب، جعلتني أفكر في تجميع كل القصص التي تدور في هذا المدار، وخاصة تلك التي سبق أن تضمنتها مجموعة أخرى هي " شيء من رائحته". ولم أتقصد في جمع هذه النصوص طريقة في جمع منتخبات من مجموعات سبق نشرها كما فعل بعض القصاصين العرب، بل أردت أن أرى أنا نفسي، ومعني القارئ طبعاً، كيف تمثلت تجربتي القصصية حضوراً وتجاوباً ورصداً وتخبيلاً لحرب لبنان التي لم يكن وجهها الطائفي سوى قناع لحرب مع إسرائيل أو ضدها، أو لحرب إسرائيل على الفلسطينيين وكل العرب، أو حرب الولايات المتحدة وتحالفاتها الدولية على العراق. ما يهم المبدع من هذه الحروب كما يهم كل الناس هو مشاهد الدمار، وأكل الخبز اليومي ممزوجاً بالدم، وما يهمه أكثر، هو تخييل الأثر على الحياة النفسية والاجتماعية. وعلى فداحة الموضوع فقد كان لابد من طريقة لمعالجته، أي تقنية سردية هي التي تجعل من الموضوع موضوعاً للكتابة، والموضوع حينما يصبح موضوعاً للكتابة، فهو ينبني على تفاصيل، ويتأسس على رؤيا لا رؤية أو رؤى، كما أنه يتشكل ويأخذ طابع الشكل. فالحرب بئيسة أينما كانت ولا ينبغي أن يُكتب عنها ببؤس الكتابة، بل بوجهها وإشراقاتها ووصفها للبشاعة والدمار وتجسيدها للموضوع كما هو واقع، وكما هو أحلام وكوابيس. استهلال آخر لشهادة مفترضة: استحضر الآن أن هذه الكتابة على زخمها لم تستوعب إمكانات الواقع وتجلياته المتعددة. فما العمل؟ لا يمكن للكتابة إلا أن تحفر في أرض الواقع، بحثاً عن مناجم ممكنة لمعادن متعددة، هي التي على الكتابة أن تُصنَّعها، وهي التي على القراءة أن تقرأها من مواقعها، فلا ضير، ولا أحد موظف عند أحد، فالإبداع والنقد لهما سقف واحد يحتميان به هو البحث عن واقع ممكن، وعن تخييل ممكن، وعن لغة ممكنة. قدمت هذه الشهادة في لقاء القصة القصيرة التجسيد الجمالي وتشخيص الواقع

1 -

ما الذي تقوله القصة القصيرة، وكيف تقوله؟ يمكننا أن نحدد جملة من الخصائص التي تخص الكتابة القصصية، بلجوننا إلى وصفها وتفكيكها ومساءلة معانيها ودلالاتها، وهو شأن نقدي بطبيعة الحال، لأن النقد هو ما ينشغل بتوصيف النصوص والبحث في خصائصها النوعية، وفي قوائنها الخاصة التي تندرج في القوانين العامة لنظرية الأدب، وخاصة في مجال الشعرية. ومن غير شك فإن مهمة الكاتب هي إبداع نصوص جديدة يجتهد في إضفاء طابع الجدة والإثارة والجمال عليها، سواء من حيث الشكل أو الموضوع. إن ما يهم الكاتب هو الكتابة، ولكن ما يهمه أيضاً، هو أن الكتابة غير معزولة عن تأمل مواقعها ومداراتها وتوجهاتها وانعطافات وتحولاتها. إنه معني بالإبداع أولاً، وبتأمل ما يبدعه ثانياً، ومساءلته ثالثاً، فالتجديد حتماً ينهض على أنقاض التقليد، والكتابة الجديدة لا يمكنها أن تكون جديدة إذا لم تع بما لا ترى فيه أي جديد، والحساسيات الإبداعية الجديدة لا توجد خارج ما يمكن أن يسمى ذوقاً أدبياً سائداً في المرحلة هو ما تغيره بذوق أدبي آخر.

2 -

ما الذي تقوله القصة القصيرة، وكيف تقوله؟ القصة القصيرة تقول كل شيء، ولا تقول أي شيء. إنها تبدو للقارئ غير المتمعن مجرد حادثة عابرة ولكن القارئ المتمعن لا يجد فيها عبرة أو موعظة بل يجد فيها نكهة خاصة للحياة، ونظرة خاصة للعالم، واستيعاباً للعالم كما تستوعبه القصيدة. هل القول الأدبي في القصة القصيرة هو تشخيص واقع؟ إنه تشخيص بالمعنى الأدبي، وهذا التشخيص لواقع الشخصية القصصية هو ما يسمح بانفتاح أفق لتأويل الواقع، ولفهمه على نحو أعمق، كما يكون الرمز دالاً على الواقع.

كل قصة قصيرة، تعنى بحدث وهو يقع، في مكان ما، وفي زمان ما، يقع لشخصية وهي تسرده بنفحات من شجن الذات أو تراه وهو يقع فتسرده وهي تستقبل دهشة وقوعه، أو يكون هناك سارد عالم بالحدث وخلقياته أو سارد ملتبس في سرده كما الواقعة ملتبسة. الحدث دائما موجود، وفي كل أنواع القصة القصيرة واتجاهاتها وحساسياتها نحو العالم والكتابة. ولكن أي حدث، وكيف يحدث، وكيف يتم استقبله سواء من طرف البطل أو من طرف من يحيطون به؟ هذا هو السؤال. لعل السخرية في الأدب، وارتفاع الحدث من بعده الواقعي إلى بعده الأسطوري، وتعدد النظر لزوايا الحوادث والوقائع، هي موضوعات تحمل خصائص الشكل في التعامل معاً، وإن كان ثمة أحد يقرأ قصة قصيرة ويسأل: ما هو موضوعها، أو أحد يقرأ قصيدة ويسأل نفس السؤال، أو يرى شريطاً سينمائياً أو لوحة تشكيلية ويسأل عن الموضوع فذلك الشخص من غير شك لم ينتبه إلى طريقة صياغة الموضوع، وإلى حلوله في الشكل، وإلى طريقة عرض الموضوع، وهو ما يعني أن الفن عموماً، والأدب خصوصاً، والقصة القصيرة على وجه الخصوص، لا موضوع لها ولها كل الموضوعات التي تتشخص واقعيًا لتتجسد جماليًا. وهي لعبة ليست سهلة الوصول إلى نتائج هي الأفضل دائماً، فهي مرآة كما الكتابة مرآة على جعل الواقعي جماليًا وعلى جعل الجمالي واقعيًا أيضاً. الجمال في النص القصصي ممكن دائماً، ومن أبسط علاماته التناسق والانسجام، لكنه جمال ليس جمال امرأة، بل جمال قصة قصيرة، مأكرة في تحقيق حجرها الذي يرمي عدة عسافير بذلك الحجر: - المجتمع ومظاهره وتحولاته. - السياسة وحضورها في اليومي. - الجنس وأبعاده الاجتماعية. - المؤثرات الثقافية شعبية أو عالمة، مسموعة أو مرئية أو مكتوبة. - التاريخ والتراث كفاعلين هامين في ثقافة الأفراد والمجتمعات. - عوالم الحلم والأساطير وما لها من سطوة على الذات الفردية، وأيضاً ما لها من قدرة على تشكيل رمزي لما هو العالم.

القصة القصيرة تشهد على الواقع، أو تعريه، أو تسخر منه، أو تغربه عن واقعه لتجعل منه أسطورة واقع.

القصة القصيرة تفجير لواقع اليومي ولروايات التاريخ سواء أكانت مكتوبة أو شفوية، وهي بهذا التفجير تخلق عالماً ممكناً، وهو عالم الكتابة، إنها سمة القصيدة العربية المعاصرة، وهي توظف التراثي بأبعاد جديد للدلالة على قضايا معاصرة، ومن ثم فإن القصة القصيرة تلتقي مع القصيدة المعاصرة في هذه السمة، سمة التحرر من صلاية الزمان والمكان، وسمة الاقتحام للأماكن والأزمنة، قصد التعامل مع الرموز والأساطير، ولأنها تستعمل القناع التاريخي والصوفي والأسطوري كما تستعمله القصيدة.

لكن الأمر في القصة القصيرة يتعلق بتقنية الكتابة، وعبارة "التقنية" ظلت أثيرة لدى نقاد غربيين حالوا الكشف عنها، وهي ليست تقنية بل تقنيات، كما أن هذه التقنيات تتجدد وتتبدل من قص قصصي لآخر، ومن كاتب لآخر، ومن لحظة زمنية للكتابة لأخرى. لكن مجموع هذه التقنيات، وإن تبدلت وتحولت، فما يجمعها هو قانون الكثافة والاقتصاد، القانون الداخلي للكتابة القصصية الذي تنتجه من داخلها، دون أن تأمر به سلطة نقدية من الخارج، ولن تقوم خصومة بين النقاد والمبدعين لكتابة القصة القصيرة لأنهم جميعاً يتفقون على قانون الكثافة والتكثيف في التعامل مع اللحظة، وإن كان الكتاب لا يعبأون بما يسمى لحظة التنوير، أو العقدة والحل، لأنهم هم صانعو ذلك في نصوصهم،

بطرائق لا حصر لها، وهي تستعصي عن التنميط. ما هو التكتيف؟ إنه تملك اللحظة الدالة على العالم، بارقة وذاهبة إلى الزوال كما هو الإنسان. التكتيف في القصة القصيرة رآه بعض النقاد يتجلى في جعل الحدث يقع في أربع وعشرين ساعة، لماذا؟ وهو يقع في دقيقة ربما، أو في زمن أبدي، أو في زمن يمكن أن يوصف بأنه مسروق من الزمن. معضلات كتابة القصة القصيرة تشبه معضلات الشعر، وأنا أسميها في هذه المرة معضلات، لا تقنيات للكتابة، لأن التقنيات هي إستراتيجية لممارس اللعب مع الموضوع ليصبح له شكل، وأما المعضلات فهي صعوبات في تجسيد التقنيات في النص، وهي أيضا، موضوع التباس بين الكاتب والناقد، وبين القارئ والناقد.

تجربتي في القصة القصيرة مع القراءة والتلقي

1 -

كيف يمكنني إذن - وأنا مبدع ولست ناقدًا إلا فيما كتبه عرضًا من دراسات نقدية ورسالة وأطروحة جامعية، أو مداخلات في ندوات، فالمقام الأول للإبداع - أن أستعيد أنواع القراءة التي مارسها على أعمال من كتبوا مقالات في الصحف أو دراسات في المجلات أو بحوثًا جامعية؟ إنني لم أطلع إلا على ما أسعفتني به الصدق، أو ما مدني به النقاد والباحثون أنفسهم. هو تلقى للتلقي، أو قراءة للقراءة، أو يمكن أن أسمى ما تبقى عندي من أثر بعد قراءة ما كتب حول أعمال، بأنه أثر إحياء للنصوص عبر القراءة، وإن كان إحياء على نحو غريب في بعض الأحيان، وما تمنيت لو أن فلانا لم يكتب، لأنه كتب على نحو لم يرضني، وما تمنيت لو أن فلانا لم يكتب، لأنه امتدحني ورفع عملي إلى درجة، بل المسألة كانت أعقد من ذلك، فقد كنت أتمنى أن أجد إشراقًا لناقد أو تجليًا لما يمكن أن يجليه أو سفرا في النص يفضي به إلى اكتشاف التخوم. ولا يهم، فقد تحولت إلى قارئ لأعمالي، وأنا أقرأ ما كتب عنها، وبكل صراحة فذلك لم يخدم تجربتي التي كانت تسير في اتجاه غير محدد سلفًا، كما أن ما كتب من دراسات نقدية عن أعمال لم يفتح لي طريقًا أو مسارا جديدا ولم يوجهني نحو اكتشاف مناطق بكر للتجربة والتخييل.

2 -

خمسة وثلاثون عاما مضت على نشر أول قصة قصيرة لي سنة 1966، وعلى هذه العقود من الزمن فقد بقيت مخلصا لكتابة القصة القصيرة. وما حققته من تراكم كان يهدف بالأساس إلى خلق تحولات ممكنة في الشكل القصصي وفي مضامينه وفي معناه وإيحاءاته. ولست أجد مناسبة للحديث عن تاريخية تجربتي في الكتابة القصصية، فليس ثمة كاتب يسعى بالقصد إلى صناعة مراحل أو اتجاهات أو تحولات في كتابته وبشكل مقصود، بل إن جملة من السياقات هي التي استدعت تلك التحولات، سواء في مفهوم الواقعية ومفهوم التجريد، وإنجازهما في المكتوب القصصي، أو في مفهوم الواقع والحساسية الانتقائية التي تجعل واقع النص ليس هو واقع الواقع، أو في توظيف الأشياء والمرئيات وعوالم الحلم والتخييل، وغيرها مما يشكل حساسية توجه الكتابة. يمكن أن يلاحظ في المجموعات القصصية التي أنجزتها، نوع من التباين والاختلاف، في طرائق إنجاز النص القصصي، وفي عوالمه ومستوياته التخيلية والواقعية، وترميزاته الممكنة. وما دامت أعمال لي لم تقرأ في شموليتها لحد الآن، فإنني لا أستطيع النظر إليها كمراحل أو انتماء إلى مدرسة أو مدارس معينة، بل أكتفي باستحضارها كومضات في الذاكرة، ذاكرتي كقارئ وكاتب، فلا أستطيع أن أجازف بحكم أو بموقف، أو بتسمية جاهزة لمرحلة أو لاتجاه، لأن كل ما أتذكره هو أنني كنت أكتب بقلق الوعي بالأشكال، وبتوترات حضور الواقع. وبالرغم من بوارق اللحظة التي يحضر فيها موضوع القصة في خاطر قبل أن يكتب، فإن

الكتابة هي التي تمنحه معناه في الوجود. ومع ذلك، فقد اعتبر بعض النقاد تجربتي القصصية تنتمي إلى الواقعية الرمزية، أو إلى شعرية المكان، أو إلى الفانتاستيك، أو إلى التجريب.

3 -

لم أقرأ الكثير مما كتب حول أعمال القصصية إلا قراءة عابرة، سريعة وغير متمهلة، وغير محفوفة بأي انفعال، إلا ما كان يستوقفني من ملاحظات أتفق معها أو أختلف، أو أرى فيها وصفا دقيقا أو تلمسا ذكيا لمقصد أو مشهد أو تقنية كتابية. أستعيد ما كان قد كتب حول أعمال القصصية من كتابات في الصحف والمجلات والبحوث الجامعية، لقراءة هذه الأعمال، وقراءة المداخل النقدية، وأنواع القراءة، والخطابات الواصفة، وحيث يمكن أن نلاحظ تحولات الوضع النقدي في المغرب، بممكنات الناقد الأدبي أو الباحث في الأدب، المعرفية والإيديولوجية والجمالية، وحيث تحول النقد العربي من سؤال حضور المجتمع في النص إلى سؤال النص في حد ذاته، وكما يتمثل المجتمع، كما تحولت القراءة من الإسقاط إلى التفكيك والتأويل. وسألاحظ ما يلي:

(1) أن أول مقالة نشرت حول أعمال القصصية كانت بقلم الناقد المبدع عبد القادر الشاوي، بعنوان: "الزمن والمنفى" (جريدة العلم، 12 يونيو 1970).
(2) أن آخر دراسة اطلعت عليها كانت بقلم الناقد حسن المودن، بعنوان: "الحلم الأدبي" (جريدة العلم.....).

(3) أن بعض مجموعات القصصية قد استقبلت عددا متنوعا من التلقيات، بينما ظلت مجموعات أخرى في انتظار قراءة محتملة. فقد حظيت "أوصال الشجر المقطوعة" و"منزل اليمام" بعدد هائل من المقالات والدراسات، بينما لم تتلق مجموعة "الشبابيك" سوى قراءة لأحمد المديني، ومجموعة "شمس سوداء" سوى قراءة لحسن المودن، ومجموعة "يتعري القلب" أية قراءة، بحسب علمي.
(4) أن اهتمام النقاد المشاركة بإعمال القصصية لم يزد على قراءتين إحداهما للناقد المصري سيد حامد النساج، في كتابه: "الأدب العربي المعاصر في المغرب الأقصى"، والثانية للناقد السوري محمد عزام، في كتابه: "اتجاهات القصة القصيرة في المغرب".

(5) أن باحثين أجانبين قد اشتغلنا على مجموعتي: "منزل اليمام" و"الشبابيك" في إطار بحثين جامعيين.
(6) أن عددا من قصص القصة قد ترجم إلى عدة لغات: الفرنسية والإسبانية والإنجليزية والهولندية، ونشر ضمن أنطولوجيات أو أعداد خاصة من بعض المجلات الأجنبية.

ولعل البعض يتصور أن هذه الحصيلة لا بأس بها، وهي مريحة للكاتب، لأنها تعني اهتماما بأعمال الكاتب وتلقيات متعددة على مستوى القراءة والقراء. إلا أن الكاتب يظل مشدودا إلى جوهر الكتابة وقلقها وإنتاج أسئلتها واقتناصها للحظات تبدو هاربة باستمرار. وهذا الانشغال لا يعني إدارة الوجه لعمل الناقد أو الصد عنه أو التقليل من أهميته، ففي أحوال القراءة الجادة للأعمال، يهم الكاتب أن يرى زاوية نظر الناقد لعمله، وفي أحوال القراءة الكاشفة، فإن الكاتب قد يفاجأ في عمله بما كشف عنه الناقد، وهو ما لم يتقده أثناء كتابة العمل. فيما مضى، وفي زمن السبعينات، يوم كانت الجمعيات تنظم قراءات قصصية للكاتب، هي التي شاركت فيها في عدة كليات في عدة مدن، كان النقاش يحدث بين الكتاب وبين المتلقين من الجمهور، وكانت أسئلة الواقع تطغى على أسئلة الكتابة، وكان الكاتب لا يخرج من تلك القراءات إلا وفي نفسه جروح من تهم باطلة أو عدوانية مجانية أو تحامل عنيف، وهو ما كان يمارسه النقد الشفوي في ذلك الوقت، من قبل طلبة ومثقفين

وأنصاف مثقفين، كانوا يرون أن القصة القصيرة يجب أن تصور مظاهر الفساد والظلم في الحياة اليومية، وأن تمارس فضح الواقع وتعريته، وأن تبشر بالثورة المأمولة التي سوف تغيره، كما كانوا يفهمون مفهوم الالتزام. وكان الكتاب يشدون الحبل من طرف آخر، هو ما يوضح التشكيك في قدرة الكتابة على تغيير الواقع، وهو يحاول أن يعيد للنقاش قضايا الكتابة الداخلية، وتخيل الواقع بدل استنساخه، وتغيير الحساسية القرائية في اتجاه الجماليات النصية، مما كان يعتبر انشغالا بورجوازيا وخيانة لانشغال الناس بقضايا الخبز والحرية. ما كانت تلك القراءات، إلا لتنتج نفس الأسئلة، وهي تدور في حلقة مفرغة، إلى أن جاء يوم رأى فيه منظمو تلك القراءات القصصية أن يتم الاكتفاء بالإصغاء إلى قراءة القصص وعدم فتح باب المناقشة حولها، احتذاء بما يحدث في القراءات الشعرية. إضافة إلى ذلك النقد الشفوي الذي كان يمارس في القاعات الثقافية، كان هناك نقد مكتوب تنشره بعض الصحف، يكتبه نقاد شباب يجمعون بين رغبتهم في كتابة النقد الأدبي وبين ممارسة النقد السياسي من خلال انتماءاتهم السياسية، ويعتبرون أن الوظيفة تكاملان. وهذا النقد نفسه ظل يدور في نفس المدار النقد الشفوي، لأنه كان يستعمل مصطلحات السياسة في مجال النقد الأدبي بدل استعمال مصطلحات هذا النقد. سأقدم فقرات من كتابات حول بعض أعمال القصصية:

(1) "تتراوح دوافع الأزمة الفردية على ما يبدو من الاستقراء الجزئي لبعض القصص بين قطبين، تلاقحت بينهما ظاهرة التمزق بادية الأثر، فغطت جانب الانفعال بهلوسة كابية يصعب معها هضم الأفكار التي تطلعننا وقد سقطت منها خاصية الإقناع الفني..." (الزمن والمنفى، نقد لقصص التازي - عبد القادر الشاوي، العلم، 12 يومية 1970).

(2) "وتبقى نماذج "واقع" القصة عند التازي شخصيات هلامية تستحلب أحلامها وتكتفي بالتفرج السلبي - لأنها غائبة - قسرا - عن حلبة الصراع الطبقي والتناحر الاجتماعي رغم كونها تستشرف لحظة التغيير، بدل الرسو على أرض الواقع الصلبة ومعايشة الانسان معايشة جدلية وحقيقية (...). ولا يشك أحد في أن إدانة التازي للماضي والواقع، وشجبه للعنف والتسلط والقهر ومجموع الضغوط الاجتماعية والفوقية، تشكل رؤية اجتماعية تقدمية إيجابية، ولكن الخطأ الذي وقع فيه الكاتب هو أن لجأ إلى تنمية وعي طبقته على حساب قيم الواقع الموضوعية، مما أسقطه في تصور رجعي لحركة التاريخ" (قراءة جديدة في "أوصال الشجر المقطوعة"، فريد الزاهي، الملحق الثقافي لجريدة المحرر؟ 1975).

(3) "تتلاشى القيمة لإرادة وينفسح الانهيار في الكينونة ككل، وبتقرير يستمر العالم قدرا، ويستمر الرفض للرفض، ولا يبقى سوى الانسداد النفسي والانفتاح على التناسي بالجنس، والروج، نعم إن هذا التلاشي لم تقله لحظات - تأويلية، فقد فرزته طريقة الحكى المباشرة بواقعية (...). إن الظاهرة الفنية تبقى إعلانا غير مقنع بالرغم من التميطات اللغوية التي تفشلها التفسيرات الغير المشروعة فنيا، ويهددها الاندفاع الذاتي تجاه الأضداد بكل مباشرة، باسم "الوعي" السياسي الذي قد نقبله كباطن في قالب إبداعي يدرك من خلال القالب الإبداعي نفسه مع إعفاء المباشرة المندفعة والتناول" (قراءة في مجموعة "أوصال الشجر المقطوعة"، بشير جمكار، جريدة المحرر، 12 أكتوبر 1975).

(4) "إن محمد عز الدين التازي يمتلك خاصية الانتقاء اللغوي، لكنه عند تركيبها يبقى مشغولا بالتطبيقات اللغوية خارجا عن إطار الفعل والرماس" (استدارة الانكسار في مجموعة "أوصال الشجر المقطوعة"، عزام بونجوع، جريدة المحرر، 25 ماي 1975).

(5) " والإضافة التي يمكن تسجيلها في هذا الموضوع هي أن التازي قد عمد إلى مزج الواقع بالخيال، الشيء الذي جعل القارئ ينتقل في القصة الواحدة من الواقع إلى الخيال، ومن الخيال إلى الواقع. غير أن، هذا المزج لم يكن متجافيا مع الجو الذي تسير فيه القصص، ولا متعاليا على الواقع، إذ استعمله الكاتب كوسيلة لبلوغ هدفه الذي لم يكن ليتضح بانعدامه، ومن هنا أصبح الانطلاق من الواقع إلى الخيال، لا كتجاوز للأول وإنما لإثباته " (قراءة نقدية في مجموعة "أوصال الشجر المقطوعة"، محمد اليملاحي، جريدة المحرر، 3 يونيو 1978).

(6) "ومواكبة التازي للمسار القصصي وكذا حضوره الدائم، سواء من خلال مجموعته القصصية الأولى أو من خلال الإبداعات القصصية التي أعقبتها، برهن عن مقدرته في طرح واقعية جديدة تعكس النقيض الحتمي للواقعية الأولى، التي انطلق من مدارجها القصاصون المغاربة، إذ أنه في مقدمة نماذجه القصصية ينطلق من حالة وصفية رومانسية قد يجوز في حقها مصطلح "الاشتراكية الرومانسية"، ما دام يحاول الجمع بين الصورة التي يتبدى في أحضانها الواقع المرغوب سياقه، وهياة نقل الواقع كما هو عليه، وبعاطفة خالصة نابعة من صميم الذات" (التازي والعودة إلى الواقعية الأولى، صدوق نور الدين، جريدة البيان، 25 أكتوبر 1979).

(7) " إن التازي لا يعمد إلى نقل الواقع بأحداثه نقلا تقريريا، بل إن هذا الوقع يصطنع في عالم الأدب المتخيل بألوان رؤيوية تمتج من أعماق الفكر وتستنفر اللغة بإيحائيتها ورمزياتها لتعبر عنها، ومن ثم فهو يسعى إلى استثمار طاقاتها وإخضاعها لخدمة المهمة التعبيرية الأصيلة في اللغة كأداة للتواصل والتحاور، وهكذا يحق القول بأن صراع التازي مع اللغة يأتي في المرتبة الأولى قبل الاهتمام بالمضمون الفكري. وهذا لا يعني أن أدبه شكلي لغوي، بل إن الرغبة الملحة التي تحدوه إلى تحطيم الحاجز الوهمي بين الشكل والمضمون هي التي تغلب جانب اللغة على جوانب أخرى في نصه، والتي ستثير النقد ليوليها الاهتمام اللازم" (زغاريد لغوية في قصة "زغاريد في الساحة"، عبد اللطيف بن داود، جريدة المحرر، 26 أبريل 1981).

(8) "بدء سيحس قارئ مجموعة محمد عزالدين التازي " النداء بالأسماء"، كما يحس إزاء نصوصه الإبداعية الأخرى أنه "ضحية" انطباع أولي بأن نص التازي نص مقلق، متعب في نهاية المطاف. لا يتعلق الأمر هنا بعالم كفكاوي مرعب، بل يتعلق بنوع من الكتابة سديمي وهلامي، ذي نزوع نحو كتابة تشكيلية، أي الكتابة / اللغة وليس الكتابة / الواقع والمحاكاة" (النداء بالأسماء: الكتابة داخل فضاء مغلق، إدريس الخوري، جريدة الاتحاد الاشتراكي، 27 ماي 1983).

تسترسل نماذج كثيرة على هذه الأنحاء من القراءة والتلقي، وهي إن شئنا أن نقارب انشغالاتها فسنجدها تنصب على:

(1) الكتابة القصصية لمرصد للذات الفردية والمجتمعية، ومساءلة تجربتي في كتابة القصة القصيرة من موقع هذا المرصد.

(2) علاقة الأفكار أو الفكرة التي يطرحها النص بالهلوسة التي تغيب الإقناع الفني.

(3) الشخصيات الهلامية التي لا تمثل شخصيات موجودة في الواقع، وهي تتفي بالتفرج على ما يحدث.

(4) عدم تمثيل القصص للصراع الطبقي والتناحر الاجتماعي.

(5) الانسداد النفسي عند الشخصيات ولجوؤها إلى الهروب من الواقع عن طريق الخمر والجنس.

- (6) الوعي السياسي الذي تحمله القصص ووعي مغلوطة.
 - (7) التطبيقات اللغوية هي شاغل القصص بدل حضور الفعل والرمز.
 - (8) الواقعي والخيالي في القصص، وانتصار الخيالي على الواقعي.
 - (9) ليس ثمة قلق في القصص ولمنها ذات نزوع نحو كتابة تشكيلية.
 - (10) الابتعاد عن التقريرية وتحطيم الحاجر الوهمي بين الشكل والمضمون.
 - (11) الرومانسية الاشتراكية هي سمة الاتجاه التي تنتمي إليه القصص، مع تذبذب بين الواقعية والرمزية والتجريد.
 - (12) رؤية القصص للعالم هي رؤية فرد لا زمرة أو جماعة أو طبقة.
- وأتمنى ألا أكون قد فهمت أ: ثر مما يجب أن يفهم من هذه المقطعات من مقالات - شهادات على ما كتبت ونشرت من أعمال قصصية، أو أنني قد تزيد عليها في مقصديتها، لكن الواضح أن مشاغل النقاد قد دارت مجموعة من المحاور، أهمها:
- (1) علاقة الواقعي بالمتخيل.
 - (2) علاقة الكاتب بمجتمعه.
 - (3) علاقة النص القصصي بما يحمله من محمولات بقضايا المجتمع، وطرائق تمثّل النص لهذه القضايا، سواء من حيث هو شهادة على الواقع أو من حيث هو خيانة للشهادة على هذا الواقع.
 - (4) علاقة الكتابة باللغة، وما هي لغة القصص، وكيف تنجز في النصوص أو كيف يجب أن تكون.
- وعلاوة على أنواع من الخلط بين رؤية الشخصيات للواقع وبين الكاتب الحقيقي، وعلاوة على خلط آخر بين وعي النص بواقعه وهو يتشكل جمالياً وبين الرغبة في استسلام شهادة منه على تحولات الواقع، علاوة على كل ذلك، فثمة ارتباك في استعمال مفهوم الخيال، ومفهوم الواقع والواقعية، وارتباك في جعل "الناقد" يتكلم باسم "القارئ"، وارتباك على مستوى رغبة النقد في تصنيف القصص ضمن خانة مدرسية أو اتجاه أدبي. هذه الملاحظات لا تعني التنقيص من أهمية هذا النقد، فقد كان وليد مرحلة ما كان فيها أحد يتفوق على أحد بشيء، ما عدا ما كان من أمر المبدع الذي يقتحم المجالات البكر ويحرث نصوصه في الأراضي البور، ومن أمر الناقد الذي كان يشهد أدواته ليمارس في غالب الأحوال سلطة المصادرة والنظر إلى الكتابة الإبداعية من فوق، وإسقاط وعيه السياسي والثقافي على ما يقرأ من نصوص، والنظر إليها على أنها تؤدي وظيفة اجتماعية مع إلغاء الوظيفة الجمالية، والحكم عليها بما يتضمن معايير الجودة والرداءة، دون أي سند نقدي من النقد القديم أو الجديد، عند العرب أو عند الغربيين. وهنا يطرح سؤال، وهو سؤال حاد يطرح نفسه على مرحلة تلك الكتابة وذلك النقد الذي واكبها، وهو سؤال الخصومة التي كانت قائمة بين الكتابة ونقد الكتابة. هو السؤال الذي تدجن اليوم من خلال مقاربات وصفية بنيوية أو شعرية أو نفسية أو تأويلية أو موضوعاتية. تدجن السؤال وتدجنت الخصومة بين المبدعين والنقاد، لتحل أسئلة أخرى وعلاقات أخرى كلها تراهن على نصية النص الإبداعي وعلى إنتاجية الإبداع وتلقياته الممكنة.
- قدمت هذه الشهادة في يوم دراسي نظمته مجموعة البحث في القصة القصيرة، بكلية الآداب والعلوم الإنسانية، ابن مسيك، الدار البيضاء، 1، 2 مارس 2001.